



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Arte participativa como ação contestadora: da pintura à fotoperformance

Gabrieli Simões, Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0002-6679-1672>
gapri.simo.es@gmail.com

Resumo

O presente trabalho discute como parte da fotoperformance produzida na passagem dos anos 1960 a 1970 esteve marcada por um engajamento político que pode ser relacionado a imagens da pintura italiana do início do século XX. Para tal, parte-se da relação sugerida pela historiadora da arte Nike Bätzner entre as obras: *Il quarto stato* (1902), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Entrare nell'opera* (1971), de Giovanni Anselmo e *La Rivoluzione siamo noi* (1972), de Joseph Beuys.

Palavras-chave: Fotoperformance. Arte italiana. Arte contemporânea. Arte povera.

Abstract

This work discusses how a part of performance photography produced from the 1960's to 1970's was marked by a political engagement that can be related to images of Italian painting from the beginning of the 20th century. To this end, we start from the relation suggested by the art historian Nike Bätzner between the artworks: *Il quarto stato* (1902), by Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Entrare nell'opera* (1971), by Giovanni Anselmo and *La Rivoluzione siamo noi* (1972), by Joseph Beuys.

Keywords: Performance photography. Italian art. Contemporary art. Arte povera.

No texto “Sculptural Performance – Performance Sculpture”, da historiadora Nike Bätzner, presente no catálogo da exposição *Entrare nell’opera: process and performative attitudes in Arte Povera*, ocorrida em 2019 no Museu de Arte de Liechtenstein¹, a autora sugere brevemente uma aproximação entre três obras: *Il quarto stato* (1902), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La rivoluzione siamo noi* (1972), de Joseph Beuys, e *Entrare nell’opera* (1971), obra de Giovanni Anselmo que inspirou o nome da exposição em questão. É partindo, então, de tal sugestão que são traçadas no presente artigo paralelos entre as três obras, levando em consideração seus contextos particulares, mas também a maneira como ambas podem ser relacionadas à política, incitando o espectador à ação.



Figura 1. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame*, 1892. Óleo sobre tela, 51,5 x 73 cm. Coleção privada.

Em 22 de julho de 1898, um artigo da *Gazzetta degli artisti*, de Veneza, trazia as seguintes palavras: “Uma nova inspiração se aviva agora [...] que se exprime pela palavra idealismo; se o artista quer ser de seu tempo, ele não pode mais se ater somente à realidade, ele deve utilizá-la para a expressão de ideias”². Nelas, é

¹ BÄTZNER, Nike. “Sculptural performance – Performative Sculpture”. In: *Entrare nell’opera: process and performative attitudes in Arte Povera* (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.

² *Italiens: l’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 198.

possível notar uma visão recorrente sobre o papel que artistas como Giuseppe Pellizza da Volpedo assumiram na virada do século XIX para o século XX: à medida em que os contrastes sociais se acentuavam em uma Itália recém-saída da Unificação, artistas viam a necessidade de produzir uma arte que se apresentasse também como posicionamento político. A obra *Il quarto stato*, portanto, é resultado de mais de dez anos de envolvimento do pintor não apenas com diferentes técnicas e movimentos artísticos – dentre eles o divisionismo e o simbolismo – mas também com sua formação intelectual e engajamento político com o socialismo.

A ideia de produzir um quadro que tivesse como protagonista um objeto social tomou forma em um primeiro rascunho a óleo que Pellizza intitulou como *Ambasciatori della fame* (Embaixadores da fome) em que representa um grupo de três homens à frente de uma multidão que os segue e avança em direção ao espectador³. Além desta obra, Pellizza também se dedicou a produzir desenhos que, entre 1890 e 1891, faziam referência a manifestações proletárias urbanas e grupos de camponeses com seus instrumentos de trabalho.

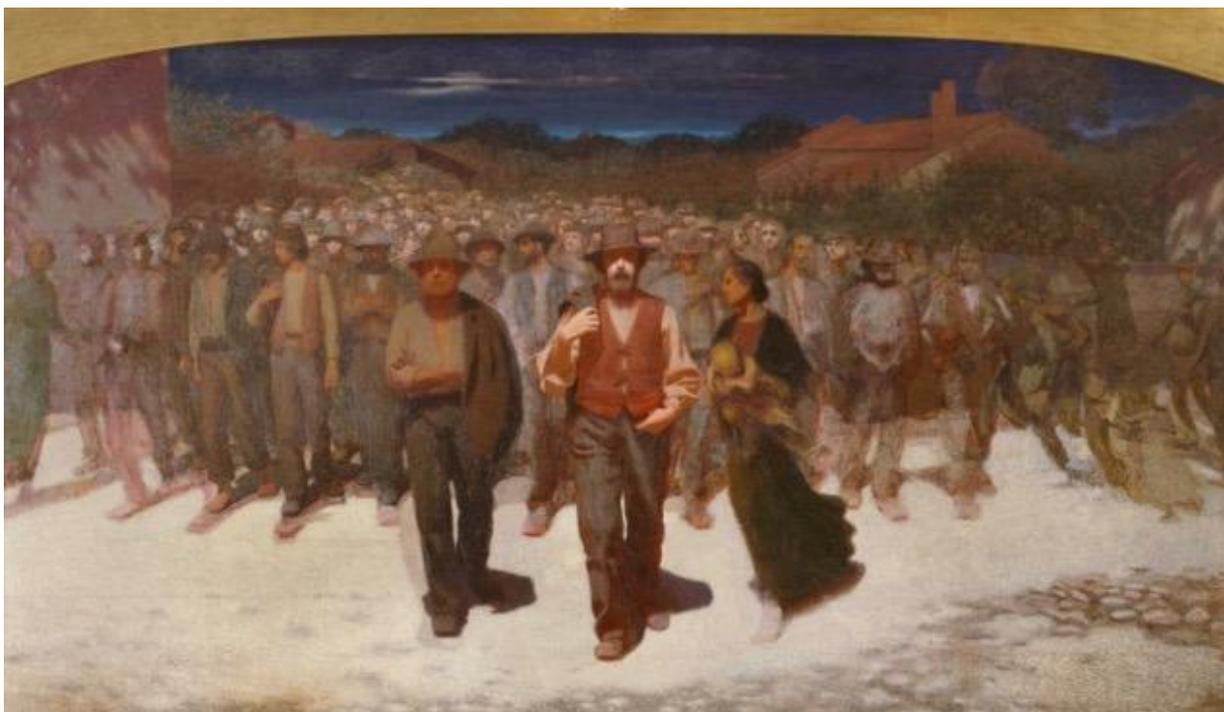


Figura 2. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Fiumana* (estudo para *Il quarto stato*), 1895-6. Óleo sobre tela, 255 x 438 cm. Pinacoteca de Brera.

Anos depois, mas ainda com intenção de se debruçar sobre a mesma temática em uma obra de maiores dimensões, o artista executou em 1895 a primeira versão de *La Fiumana*, uma cena semelhante, mas com mais ênfase na

³ A cena é ambientada em Volpedo, especificamente em uma praça em frente ao Palazzo dei Malaspina, contudo, não há evidências de que o episódio teria realmente ocorrido na cidade.

multidão, além da mudança no título, o que para Gianna Piantoni reflete também uma “evolução quanto à significação simbólica e ideológica do quadro”⁴, uma vez que se trata menos de descrever uma cena específica e mais a representação de uma temporalidade imanente que sugere uma dimensão “suprahistórica” dos avanços da classe operária.

A este respeito, o artista justifica, em uma carta a Leonardo Bistolfi, em agosto de 1895, o seguinte:

minha aspiração por justiça me fez conceber uma multidão de gente comum, de trabalhadores da terra, inteligentes, fortes, robustos, unidos e avançando como um rio [*fiume*] que transborda, derrubando qualquer obstáculo que surgisse.⁵

Assim, o crescente interesse de Pellizza pela relação entre cores e luz, uma maior preocupação com a expressividade gestual, bem como os novos eventos políticos na Itália, fizeram o artista insistir, a partir de 1898⁶, em suas preocupações com o protagonismo de sujeitos sociais, dando origem a *Il quarto stato*, em 1902.



Figura 3. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, 1902. Óleo sobre tela, 283 x 550 cm. Museo Del Novecento, Milão. Fonte: Museu Del Novecento.

⁴ PIANTONI, Gianna. “Socialisme divisionniste”. In: *Italiens: l’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 237.

⁵ Apud PIANTONI, Gianna. “Socialisme divisionniste”. In: *Italiens: l’art italien à l’épreuve de la modernité 1880-1910*, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 238.

⁶ Entre 1897 e 1898 ocorrem na Itália diversas greves rurais e urbanas, tendo sido o ano de 1898 marcado por violenta repressão aos movimentos de esquerda.

A obra, também em grandes proporções, mantém proximidades, especialmente em relação ao tema e à disposição dos sujeitos, com *La Fiumana*. O caminhar frontal do grupo contribui para o intuito de realizar um testemunho da realidade, exprimindo a força de seus personagens, que também é reforçada pela proporção destes que, desde os desenhos do artista, passaram a ser na escala 1:1. Por sua vez, o título *Il quarto stato* (O quarto estado) faz alusão a uma expressão utilizada ainda durante a Revolução Francesa para se referir à classe dos mais pobres, trabalhadores e camponeses que, ainda que formalmente fizesse parte do terceiro estado francês, não haviam gozado das mesmas conquistas revolucionárias da burguesia. Portanto, uma homenagem àqueles que desde há muito na História lutavam pela sua libertação.

Nos anos seguintes à elaboração do quadro, Pellizza tentou expor a obra, mas sem grandes sucessos, sendo em 1907 a única vez que o pintor – que veio a se suicidar no mesmo ano – realmente a viu exposta, em Roma, na Sociedade Promotora de Belas Artes. Foi, então, através da imprensa socialista que o quadro se tornou conhecido: em 1903 foi reproduzido no jornal milanês *Leggetemi! Almanacco per la pace*, acompanhado de um artigo de Edmondo De Amicis; no número de 1º de maio de 1903 no jornal *Unione* e também em 1º de maio do ano seguinte no jornal *L'Avanguardia socialista*⁷.

Apenas depois da primeira guerra mundial, *Il quarto stato* foi exposto na Galeria de Lino Pesaro, em Milão, e nessa ocasião comprado através de uma subscrição pública, tendo sido levado ao Museu do Castelo Sforzesco⁸. A obra foi confinada durante os anos do regime fascista e revivida após a segunda guerra mundial, mas foi apenas durante os anos 1960 que a crítica passou a destinar-lhe mais atenção, especialmente depois da publicação do crítico Corrado Maltese, que a considerou o “maior monumento já dedicado à classe trabalhadora”⁹. A partir de então outros críticos, bem como o cinema, manifestaram interesse pela pintura, tendo sido utilizada uma imagem do quadro como pôster do filme *1900*, dirigido por Bernardo Bertolucci, em 1976, e pano de fundo dos créditos de abertura do mesmo filme.

Além disso, a obra também foi disseminada através de pôsteres em toda a Europa, e no Brasil, e especialmente no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, após décadas de ostracismo, a imagem do quadro de Pellizza da Volpedo foi recuperada como um símbolo dos movimentos operários e estudantis. Não por coincidência, a fotografia de Joseph Beuys, tirada em Nápoles em 1971, por Giancarlo Pancaldi, e intitulada *La rivoluzione siamo noi* evoca a personagem central de *Il quarto stato*, sobretudo quando comparada à posição do artista com os esboços de Pellizza, e foi utilizada como cartaz para a primeira exposição de

⁷ BIGI, Marina. Filosofia de *Il Quarto Stato*: una possibile interpretazione. Tese (Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche). Facoltà di Lettere e Filosofia, Universidade Ca'Foscari Venezia, Veneza, 2012. p. 27.

⁸ O quadro esteve no Palácio Marino até 1980, tendo sido transferido para a Galeria de Arte Moderna de Milão, e desde 2011 se encontra no Museu do Novecento.

⁹ MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Turim: Einaudi, 1992, p. 268.

Beuys na Itália, marcando a retomada de uma relação que se faria intensa entre o artista e aquele país.



Figura 4: Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo noi*, 1972. Fotografia: Giancarlo Pancaldi. Silkscreen, tinta e impressão sobre papel, 1896 x 987 mm. Tate Modern. Fonte: Tate, Londres, 2021.

Tal relação teve início com a sua atuação como soldado na região de Puglia, em 1943, passando pela proteção de Lucrezia De Domizio e Buby Durini¹⁰ décadas depois e chegando a exposições junto de artistas italianos que se destacavam na época, como Mário Merz e Jannis Kounellis. Foi precisamente em 1971 que Beuys retornou à Itália pela primeira vez depois de sua experiência na Segunda Guerra: o artista chegou à Nápoles a convite do galerista Lucio Amelio¹¹, que havia conhecido em um simpósio na Alemanha no mesmo ano, e ali realizou sua primeira exposição no país. Em ocasião desta – inclusive sob curadoria de Amelio –, Beuys concedeu

¹⁰ Beuys viveu parte de sua vida em Itália, graças a Lucrezia De Domizio, Baronesa Durini, e seu marido, o Barão Durini.

¹¹ Amelio foi curador da primeira exposição de Beuys na Itália e posteriormente se tornou seu representante exclusivo no país.

uma entrevista a Achille Bonito Oliva, na época ainda um jovem crítico, na qual afirmava que:

A única ferramenta revolucionária é um conceito global de arte, de onde cada novo conceito de ciência nasce. Aqui, eu tenho escrito: arte = homem = criatividade = ciência (...). Os artistas do momento, homens criativos, entendem o revolucionário poder da arte (criatividade).¹²

La rivoluzinoe siamo noi era, assim, uma proclamação revolucionária, uma espécie de cartaz panfletário – a imagem é acompanhada do título escrito à mão com a letra do artista –, estando intimamente ligada aos projetos de Beuys na Itália, tanto as exposições planejadas por Amelio, como diversos outros ao longo dos anos seguintes¹³. A fotografia se apresenta de maneira similar à obra de Pellizza da Volpedo: frontalidade, escala 1:1, olhar direto para o observador, contenção cromática e andar em direção frontal, o que junto às dimensões reais da imagem, tomam o espectador por uma força mobilizadora. No entanto, diferentemente da multidão em *Il quarto stato*, o artista se apresenta sozinho, representando um *noi* (nós) e atribuindo ao seu caminhar um sentido catártico de mudanças a serem alcançadas. Se em Giuseppe Pellizza da Volpedo, o caminhar, que é coletivo, não deixa claro para onde se vai, mas insinua à mudança, em Beuys a direção, que se torna individual, é explícita em seu título: à revolução.

O artista também explicou, em entrevista a Giancarlo Politi, o sentido do uso do “slogan” *La Rivoluzione Siamo Noi*:

O que quero dizer é que as pessoas poderiam fazer a revolução se usassem seu poder, mas não estão cientes do enorme poder que possuem e é por isso que nenhuma revolução acontece. Aqui está o que quero dizer com esse slogan. Mais uma vez as pessoas têm o poder de mudar a situação, mas não estão cientes disso; por isso considero meu dever informar o povo do enorme poder que possui, e trabalharei cada vez mais por esta causa.¹⁴

Como afirma Petra Richter, Beuys sentia que o projeto político italiano havia falhado em garantir condições humanas decentes, especialmente na região sul do país, onde ele estava, portanto, acreditava que era necessário remodelar o tecido social como um todo e a partir desse objetivo era convicto de que a arte era a força

¹² BEUYS, Joseph. “Partitura di Joseph Beuys: la rivoluzione siamo noi”, [entrevista concedida a] Achile Bonito Oliva, *Domus*, Milão, n. 505, dezembro de 1971, p. 49.

¹³ Refiro-me a projetos como: *Arena – dove sei arrivato se fossi stato intelligente!* (1970-72), *Terremoto in Palazzo* (1981) e *Palazzo Regale* (1985).

¹⁴ BEUYS, Joseph. Entrevista concedida a Giancarlo Politi, em ocasião da Documenta V, em 1972, publicada postumamente na revista *Flash Art* n.168, 1992.

capaz de provocar mudanças sociais, desta forma, ele continuou a desenvolver seu conceito de criatividade na Itália¹⁵.

Na esteira de suas formulações sobre o papel da arte, a mistura de fotografia e performance em seu trabalho, ao mesmo tempo em que evoca uma imagem – já famosa à época – da pintura, é um exemplo da experimentação de novas linguagens e da extrapolação dos limites da atuação dos artistas, tão características dos anos 1960 e 1970. Em um contexto marcado pela discussão a respeito da desmaterialização da arte e da a matéria transformada em energia e tempo-movimento, como afirmavam Lucy Lippard e John Chandler¹⁶, é importante destacar que não muito distante de Nápoles, onde inicialmente esteve Beuys, dois anos antes, a cidade de Amalfi tinha sido palco de uma mostra importante para a arte performativa e processual, intitulada *Arte Povera + Azione Povera*, na qual foi apresentada pela primeira vez a ideia ação pobre (*azione povera*).

Em sintonia com as formulações a respeito da desmaterialização da arte, a expressão surgiu em referência à *arte povera* (arte pobre) cunhada um ano antes. O termo “pobre” era empregado no sentido de reduzido ao que era elementar e, portanto, mais importante. Germano Celant, curador da mostra e agenciador das duas categorias – arte pobre e ação pobre – criadas por ele, defendia no texto do catálogo o seguinte:

Inicialmente, 1966-1967, era o estímulo para verificar o próprio grau de existência, a contribuição do próprio existir, a tentativa de projetar e recuperar o reprimido, a necessidade de construir objetos nos quais se reflete e focaliza a relação osmótica entre pensamento e matéria, intuição e construção, era uma sucessão de paralelos binários, arte e vida, em busca do valor intermediário, hoje é a exigência de se identificar com a ação e o processo em andamento, a tensão para ativar a dimensão psicofísica do comportamento factual e mental para fugir do uso no produto originado e do objeto criado, isto é, estamos tentando sair da integração objetual para liberar toda experimentação factual, da alienação ao objeto e pelo objeto.¹⁷

Portanto, para Celant, a ação pobre tratava-se de uma convergência da “arte” com a “vida” extremos entre os quais a vanguarda historicamente havia oscilado. Angelo Trimarco, que também comentou a mostra de Amalfi, destaca que naquela experiência se assistia a uma crise do objeto, imerso na lógica da produção e do consumo, negando assim um *status* linguístico definitivo e duradouro em favor

¹⁵ RICHTER, Petra. “Beuys in Italy”. In: *Entrare nell’opera: Process and Performative Attitudes in Arte Povera*, (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019, p. 366.

¹⁶ LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John, “A desmaterialização da arte”. In: *Arte & Ensaios - Revista do PPGAV, EBA, UFRJ*, n. 25, p. 150-165, maio de 2013.

¹⁷ CELANT, Germano. “Azione Povera”. In: CELANT, Germano. *Arte Povera: storie e protagonisti*, Milão: Electa, 1985, p. 118. Tradução nossa.

daquilo que era precário e possível.¹⁸ Também segundo o registro de Piero Gilardi sobre a mostra, exposições “abertas” do tipo que se via em Amalfi já haviam ocorrido em 1968 e também nos Estados Unidos os “projetos geográficos” e as “expressões desmaterializadas” eram exibidas em museus, galerias privadas e ilustrações de livros, mas o que distinguia àquela exposição italiana de outros eventos era a contiguidade física e os breves momentos de identificação individual e compreensão emocional que os artistas e outros participantes da mostra tiveram durante aqueles dias¹⁹.

A ideia de “ação pobre” influenciou toda uma geração de artistas, sobretudo italianos, como é o caso de Giovanni Anselmo, que participara da mostra em 1968 e três anos depois elaborou a obra *Entrare nell'opera*.



Figura 5. Giovanni Anselmo *Entrare nell'opera*, 1971. Fotografia de auto-temporizador reproduzida sobre tela, 390 x 266 cm. Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Em 1971, Anselmo colocou uma câmera em um tripé apontando a lente para o gramado à sua frente, escolhendo o modo de disparo retardado. Em seguida, ao disparar o botão, começou a correr, de costas para o alvo. O resultado foi uma fotografia na qual o artista é retratado por trás, em movimento.

¹⁸ “La critica all’oggetto e alla durata è, in sostanza, critica a una compagine linguistica compromessa con l’ordine autoritário e repressivo delle strutture socio-culturale.”. TRIMARCO, Angelo. “Uno spazio vitale precario e instabile”. In: CELANT, Arte Povera: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 94.

¹⁹ GILARDI, Piero. “L’esperienza di Amalfi”. In: CELANT, Arte Povera: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 92.

Compreendendo a fotoperformance como se cumprindo quando “a ação corporal do artista passa a compor uma fotografia como parte de um processo performático”²⁰, a fotoperformance de Anselmo, assim como a de Beuys, sugere um jogo com os limites da imagem como forma de atrair e envolver o espectador, além de trazer o corpo do artista em movimento como matéria significativa. Nesse sentido, podemos considerar o que afirmou Jorge Glusberg em *A arte da performance* para melhor compreender o recurso ao próprio corpo de ambos os artistas:

(...) ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a performance busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais. A figura humana e os movimentos foram objetivados pela escultura e pela pintura, porém o salto aqui vai se dar a partir de uma objetivação realista alienante até uma outra verdade, que é a oferecida pelo próprio performer e através de sua gesticulação. (...) O discurso opaco de inúmeras expressões se desvanece em torno do corpo, matriz de todas as manifestações do processo artístico.²¹

É claro que em ambos os casos, não existe audiência *strictu sensu*, o ato performático é registrado em fotografia, estabelecendo um outro tipo de relação na qual o espectador observa e interage com o resultado e não com o processo performático. Ainda sim, a maneira como tais registros são feitos e revelados – o tamanho das imagens em escala real e a ausência de limites na paisagem, por exemplo – tendem a trazer o espectador à cena, no caso de Beuys projetando o artista para fora e no caso de Anselmo “sugando” o espectador para dentro.

Segundo o historiador Stefano Chiodi, a obra de Anselmo “significa, literalmente, chegar a tempo para um encontro fatal: o instante do disparo e o de atingir o ponto predeterminado coincidem. O tempo para no instante em que a ação atinge seu pico”²². Com dimensões dignas de pintura, possuindo quase quatro metros de largura por mais de 2,5 de altura, a obra não é, como no caso de Pellizza, uma evocação de uma apologia à revolução ou à luta operária. Também não é uma proclamação revolucionária como a obra de Beuys. No entanto, ela pode ser pensada em relação ao empobrecimento, ou seja, à redução de elementos primários da criação artística. Através desse procedimento, artistas da geração de Anselmo expressavam suas críticas e empurravam a obra e o espectador para um outro tipo de relação participativa, como proposto pelo título.

Como sugere Trimarco: “a crítica ao objeto e à duração é, em essência, a crítica a uma estrutura linguística comprometida, com a ordem autoritária e estruturas repressivas socioculturais.” Assim, “entrar na obra” é chamar o

²⁰ OLIVEIRA, Wolney Fernandes, “Efêmeras Ocupações: Fotoperformance de lembranças imaginadas em paisagens de abandono”. In *Anais do I Encontro de Fotografia, Cinema, Artes Digitais*, Goiânia: Gráfica UFG/UEG, 2017, pp. 72-77.

²¹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 94.

²² CHIODI, Stefano. “Giovanni Anselmo: entrare nell’opera”. In: *Doppiozero*, Milão, 28 de janeiro de 2020.

espectador a adentrar o mesmo campo aberto suspenso no tempo no qual o artista se encontra, mas é também uma reflexão sobre a sua ação e o tempo da ação. Entendendo, como apontou Jacques Rancière, que olhar é também uma ação²³, o que Anselmo propõe é um entrar através do olhar, portanto, uma outra relação espectador e obra, na qual ele (espectador) observa e é observado, imergindo e rompendo a dicotomia olhar/passivo-ação/ativo.

Como dito, a maneira como o registro foi realizado, bem como a forma com a qual a imagem é apresentada, contribuem para esse efeito. O largo campo no qual Anselmo adentra se torna infinito, extrapolando a imagem; a ausência de margens faz com que não seja possível saber onde termina a paisagem, tanto na vertical quanto na horizontal, contribuindo para espacializar o plano da imagem e causando uma espécie de imersão que tem ainda uma dimensão onírica na imagem preto e branco. Além disso, como destacou Chiodi, a obra está ligada a uma preocupação constante em grande parte dos trabalhos de Anselmo entre os anos 1960 e 1980: o tempo:

O objetivo do artista é também escapar da ação do tempo entendido como uma ideologia progressiva da história e da tecnologia, como tempo dedicado exclusivamente à produção e ao consumo, para fazer da arte uma interface mental e corporal através da qual revela um entrelaçamento mais complexo e produtivo de linguagem, pensamento, sensação e o mundo.²⁴

É nesse sentido, portanto, que, tomando Rancière como referência, podemos pensar a obra de Anselmo enquanto política. Ainda que não seja um chamado explícito à revolução, ela é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações, não querendo direcionar, de modo fechado e direto, a recepção por parte do espectador, operando, assim como a política, com a noção de dissenso²⁵. Guéron Rodrigo em seu artigo sobre a relação entre arte e política nos estudos de Rancière chama atenção para a potência da arte contemporânea de provocar “impactos estéticos que alteram uma experiência sensorio motora dada, majoritária e hegemônica da vida, e que podem potencializar o próprio pensamento, alterar a partilha do sensível, e liberar novos sentidos para a vida.”²⁶ E é isto que observamos na obra de Anselmo.

Alargando a relação entre arte e política, podemos perceber, portanto, que nos três casos aqui apresentados, ainda de que de maneiras distintas, o espectador é chamado a uma espécie de responsabilidade, dada a existência de um espaço comum e partilhado que deve ser preenchido pela presença e pelo olhar.

²³ RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 17.

²⁴ CHIODI, op. cit.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. “Paradoxos da arte política”. In RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 63.

²⁶ RODRIGO, Guéron. “Arte e política: estudos de Jacques Rancière”. In: Aisthe, Vol. VI, nº 9, 2012, p. 46.

Demonstrando, assim, diferentes operações artísticas participativas, observadas desde a pintura italiana de temática social, no início dos anos 1900, até às artes performativas do pós-segunda guerra.

Referências

BÄTZNER, Nike. "Sculptural performance – Performative Sculpture". In *Entrare nell'opera: process and performative attitudes in Arte Povera* (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.

BEUYS, Joseph. "Partitura di Joseph Beuys: la rivoluzione siamo noi", [entrevista concedida a] Achile Bonito Oliva, *Domus*, Milão, n. 505, dezembro de 1971, pp. 48-50.

BIGI, Marina. *Filosofia de Il Quarto Stato: una possibile interpretazione*. Tese (Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche). Facoltà di Lettere e Filosofia, Universidade Ca'Foscari Venezia, Venezia, 2012.

CELANT, Germano. *Arte Povera: storie e protagonisti*, Milão: Electa, 1985.

CHIODI, Stefano. "Giovanni Anselmo: entrare nell'opera". In *Doppiozero*, Milão, 28 de janeiro de 2020.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John, "A desmaterialização da arte". In: *Arte & Ensaios - Revista do PPGAV, EBA, UFRJ*, n. 25, p. 150-165, maio de 2013.

MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Turim: Einaudi, 1992.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes, "Efêmeras Ocupações: Fotoperformance de lembranças imaginadas em paisagens de abandono". In *Anais do I Encontros de Fotografia, Cinema, Artes Digitais*, Goiânia: Gráfica UFG/UEG, 2017, pp. 72-77.

PIANTONI, Gianna. "Socialisme divisionniste". In *Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, (catálogo de exposição) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, pp. 223-246.

RICHTER, Petra. "Beuys in Italy". In *Entrare nell'opera: Process and Performative Attitudes in Arte Povera*, (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGO, Guéron. "Arte e política: estudos de Jacques Rancière". In: *Aisthe*, Vol. VI, nº 9, 2012.

TRIMARCO, Angelo. "Uno spazio vitale precario e instabile". In: CELANT, *Arte Povera: storie e protagonisti*, Milão: Electa, 1985.

Como citar:

SIMÕES, Gabrieli. Arte participativa como ação contestadora: da pintura à fotoperformance. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 443-455., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.037>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>