

Una "guerrilla" italiana celebra el 150 aniversario del Risorgimento

La historia del **Arte Povera** es indisociable de la ciudad de **Bologna**. Y esta coyuntura se pone de manifiesto en el **Museo d'Arte Moderna** (MAMbo) como escenario escogido para esta manifestación cultural que, junto con el **Futurismo** o la **Pittura Metafísica** – en el marco de las vanguardias históricas – suponen el sello artístico más genuinamente italiano y más profusamente internacional de la contemporaneidad.

MAMbo, PRIMEROS COMPASES

La idea de generar el MAMbo tiene su origen en la **Galleria d'Arte Moderna di Bologna** (GAM). La Galleria fue erigida en los años setenta del pasado siglo por el artista **Leone Pancaldi**[\[1\]](#) para atesorar unas cinco mil obras de arte; de entre ellas, las correspondientes a la historia del arte italiano desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, formarán el grueso de la colección permanente del futuro Museo d'Arte Moderna.

El MAMbo fue inaugurado en mayo de 2007, y es una parte esencial de la **Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna** – que comprende el Museo Morandi (en el Palazzo d'Accursio) junto a la Casa donde vivió este genial

artista[\[2\]](#), la Villa delle Rose (para exposiciones temporales de arte contemporáneo) y el Museo per la Memoria di Ustica[\[3\]](#) - .

A RITMO DE MAMbo

El edificio escogido para atesorar la colección de obras plásticas que integrará el MAMbo será un antiguo **horno de pan**, que data de **1915**. Esta panificadora fue erigida por iniciativa del alcalde del PSI **Francesco Zanardi** – cuyo lema era precisamente “pane e alfabeto” – para solucionar los problemas de abastecimiento que sufrió Bologna durante la Primera Guerra Mundial. Desde este momento, la construcción fue escenario de diversas ampliaciones y cambios de función, hasta seleccionarla como emplazamiento para el actual Museo d’Arte Moderna di Bologna, ya a mediados de la década de 1990.

Las sucesivas intervenciones que se operaron en la construcción siempre tuvieron en cuenta el respeto por lo preexistente (se ha conservado la sala con las chimeneas de la vieja panificadora, las arcadas decoradas y los capiteles con ornamentos de espigas de trigo). En principio, el diseño del Museo fue planteado por el prestigioso arquitecto y teórico milanés **Aldo Rossi**, aunque finalmente fue el **Ayuntamiento de Bologna** en colaboración con el **Estudio de Arquitectura “Arassociati”**[\[4\]](#) de Milán, quienes se ocuparán de este proyecto, entre los años **2000 y 2007**.

Su **estructura interna** mantiene un esquema de organización muy habitual en las instituciones museísticas internacionales: con un nivel para la exposición temporal y otro para la permanente, una planta que alberga la parte documental de biblioteca y hemeroteca, y otra superior para las oficinas y las obras en depósito, además de un subterráneo donde se sitúan la sala de conferencias y los proyectos

educativos. Cuenta con tienda y librería, restaurante, y un buen soporte para la sección audiovisual.

El **espacio interior** está marcado por la asepsia, según la tendencia expositiva del *white box*, con amplias salas diáfanas de muros blancos, bien iluminadas. Aunque las estancias son muy neutras en apariencia, están animadas por las huellas visibles del edificio impulsado por Zanardi, en una tendencia progresista y humanizadora que buscaba la integración de elementos artísticos en la arquitectura industrial, para mejorar así las condiciones del trabajador en el ambiente laboral, donde se desarrollaba una buena parte del tiempo de su vida.

EL MAMbo PASO A PASO

En cuanto a **la orientación y las líneas directrices** del MAMbo, el criterio fundamental es el apoyo a lo más actual, al presente, a la innovación cultural, la investigación y la experimentación. Y esto se hace patente a través de cuatro grandes bloques expositivos, establecidos según un criterio sobre todo temático.

Una primera sección es **“Arte e ideología”**, con una obra emblemática como es **“Funerali di Togliatti”**, de **Renato Guttuso**, en una línea de arte social que liga estrechamente con la ciudad de Bologna, donde el PCI y las tendencias de izquierdas y antifascistas siempre han contado con una importante presencia. Asimismo se incluyen piezas relevantes relacionadas con el **graffiti**, el **cómic** y otras derivaciones de **arte de masas**, que reflejan la apertura e influencia del ámbito anglosajón en el arte italiano más reciente. No podían faltar, en sintonía con esta estética, las diversas interpretaciones italianas del **Arte Pop**[\[5\]](#), variadas sobre todo en cuanto a medios expresivos, pues el compromiso

político despunta como un factor de primer orden que se convierte en su denominador común. En una vertiente más individual, aparece representado el diseño en la personalidad del **Dino Gavina** – quien marcó las pautas de lo que será el **“Italian Style”**-, fundamental en cuanto a la unión creativa de arte e industria aplicados al diseño del espacio cotidiano. También el **arte cinético y programado** tienen un papel de relevancia aquí en cuanto a la introducción de aspectos de la tecnología en las realizaciones artísticas, y que en Italia encontraron un potente apoyo teórico en personalidades como Umberto Eco –quien fue, además, Catedrático de Semiótica de la Universidad de Bologna-.

Otra de las secciones es **“Arte astratta e informale”**, con un amplio abanico de representantes y de direcciones de análisis, desde el formalismo de trasfondo marxista de los firmantes del manifiesto *Forma 1* (1947), hasta la pintura mecánica e industrial de Pinot Gallizio, o las obras en combustión de Alberto Burri, quien también cultivó la vertiente más abstracta.

Con un criterio muy particular, tenemos una nueva sección, **“Per una Storia Della GAM (1968-2008)”**, donde se concitan los movimientos más señeros de este período: el “Arte Povera” – del que hablaremos más adelante -, o un apartado titulado “Corpo e Azzione” – muy ligado a la celebración de la “Settimana Internazionale delle Performance”, que ha reunido a artistas de la talla de Marina Abramovic y Ulay, o Hermann Nitsch, y que luego se ha ampliado en un criterio más interdisciplinar, con sesiones dedicadas a la danza, al videoarte y otros. Y un apéndice centrado en la Transvanguardia italiana, con autores como Mimmo Palladino o Enzo Cucchi.

Y, por fin, un último espacio donde se refleja la voluntad del MAMbo de ser un ente volcado al diálogo con el presente más inmediato. En **“Focus on Contemporary Italian Art”**, se reúnen obras de los artistas activos en las últimas dos décadas. Así, el arte se hace en el museo como un proceso coetáneo, paralelo a la vida y dentro de ella.

[\[1\]](#) Leone Pancaldi (Bologna, 1915-1995) fue un artista y arquitecto racionalista, que realizó la sede de la GAM, en el distrito Fiera, entre 1970-1975. Dicho edificio se corresponde hoy con la llamada Salla Maggiore (integrada en el Palazzo della Cultura e dei Congressi) pues no fue mantenido como sede del MAMbo, que se ubicará en el distrito de la Manifattura delle Arti como parte de una operación de recuperación de dicho sector de la ciudad, en sintonía con la Cineteca o la Facultad de Ciencias de la Comunicación (cuyo edificio es una antigua manufactura de tabacos rehabilitada y refuncionalizada).

[\[2\]](#) Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) fue un pintor y grabador muy vinculado a su país y al devenir de su arte. Desde sus contactos con el Futurismo, o los espacios metafísicos de Giorgio De Chirico, hasta los guiños puntuales al Novecentismo. Sin embargo, si hubo un elemento que mantuvo un peso decisivo en la configuración de su estilo, fue el tratamiento del espacio pictórico de Cézanne, asociado a los objetos del entorno cotidiano como el tema más emblemático cultivado por Morandi.

[\[3\]](#) Centro dedicado a las víctimas de la tragedia aérea acaecida en 1980 en un vuelo Bologna-Palermo. Fruto de la acción de los familiares de las víctimas, los fragmentos del avión – un DC9 Itavia, que explotó a la altura de la ciudad de Ustica, sin dejar supervivientes -, fueron recuperados y

ensamblados para exponerlos públicamente junto a una instalación del artista Christian Boltansky en memoria de todos los fallecidos.

[4]Dicho estudio de arquitectos ya realizó con anterioridad la renovación del área del antiguo matadero de Bologna, entre 1998 y 2003. En este entorno se encuentra la Cineteca.

[5]El Pop italiano se nutre de representantes de muy variado signo, todos ellos presentan un talante crítico hacia el clima de bonanza económica que también se respiraba en Italia. Los medios técnicos serán diversos y en plena conexión con los empleados en el resto del mundo industrializado: desde el *décollage* de Mimmo Rotella, la utilización del lenguaje característico del mundo del consumo, códigos del ámbito de la publicidad y los *mass media*, como realizan muchos de los representantes de la “Scuola di Piazza del Popolo”, como Mario Schifano, Pino Pascali, o Janis Kounellis.



"ARTE POVERA 1968". EXPOSICIÓN TEMPORAL.

(Museo d'Arte Moderna de Bologna, 24.IX–26.XII 2011)

Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir. Puesto que a todo modo de pensar o de ser debe corresponder un modo de actuar, mis trabajos son verdaderamente la fisificación de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o un evento, etc., no su

experiencia en un nivel de anotación o de signo, o solamente de naturaleza muerta.

Es necesario, por ejemplo, que la energía de una torsión viva con su verdadera fuerza, no viviría desde luego sólo con su forma.

Giovanni Anselmo [\[1\]](#).



Una importante confluencia de causas se han unido para aportar una garantía de calidad a esta muestra. En primer lugar la participación en el comisariado de la misma de **Germano Celant**, reputado crítico y teórico genovés, autor del artículo “Arte povera: appunti per una guerriglia”[\[1\]](#) donde, ya en 1967, se habla por primera vez de este término y donde ofrece ciertos códigos para su comprensión -. También Celant fue quien decretó en 1971 – muy conscientemente – el fin del movimiento en pro de sus individualidades, intentando evitar así que todo este episodio creara escuela y se configurase como una vanguardia sistematizada y, en consecuencia, cerrada.

En segundo lugar, por los **escenarios escogidos**; y es que la muestra de Bologna se integra en un programa global que la asocia con otras exposiciones paralelas en el tiempo[\[2\]](#), y que conectan importantes ciudades e instituciones artísticas de la geografía italiana, todas ellas claves para la eclosión de este movimiento. Naturalmente, este ambicioso proyecto se enmarca en el conjunto de actividades ligadas al 150 aniversario de la Unidad Italiana, el llamado *Risorgimento*.

Otro elemento que hay que considerar, es que el modelo adoptado para la exhibición se inspira en la acontecida en **1968 en la Galleria de’ Foscherari de Bologna** –una de las primeras muestras consagradas al Arte povera-; pero fuera de pretender un estudiado *revival*, se traen hasta hoy algunas de las obras presentes entonces para analizar con otra perspectiva los orígenes y las implicaciones del Arte povera, así como su repercusión y valoración.

La **estructura de la exposición** cuenta con secciones documentales, de arte plástico y de audiovisual[\[3\]](#). Una de las primeras salas se dispone a modo de galería de retratos de los

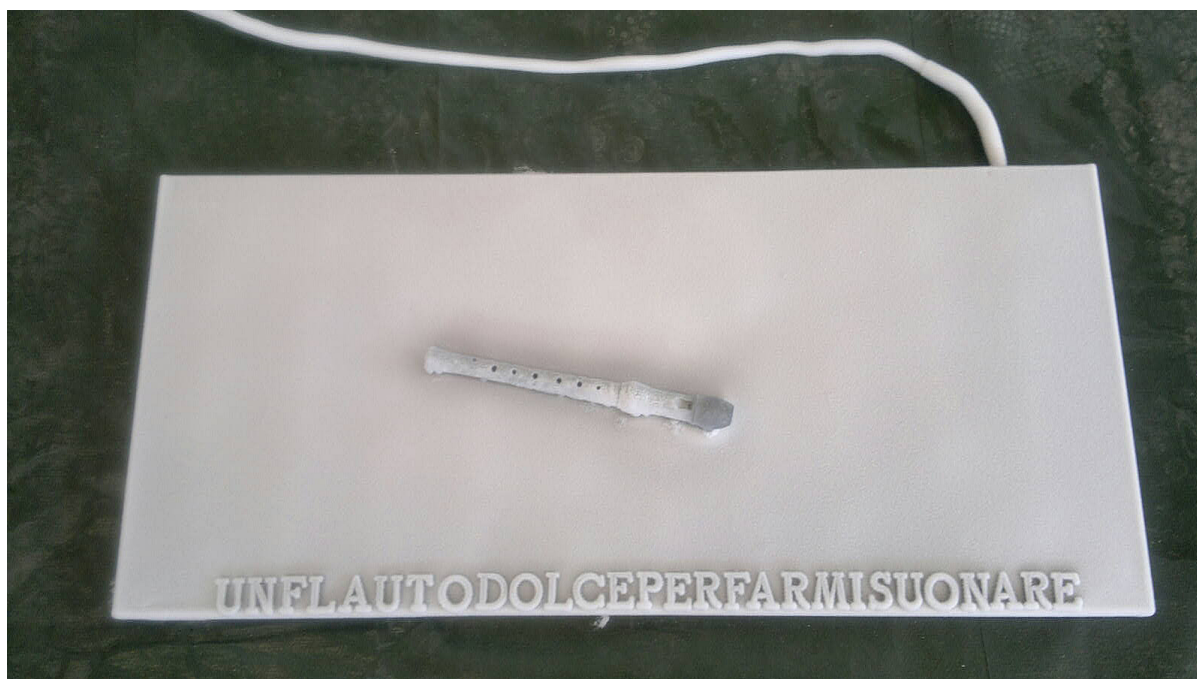
representantes del Povera, realizados entre 1968 y 1986 por el afamado fotógrafo de artistas Paolo Mussat Sartor. La “Sala delle Ciminiere” del Museo, se llena de trabajos de Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Mario y Marisa Merz, Pascali, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini o Zorio. Hay una sección titulada “Bologna 1968”, que reúne la muestra histórica anteriormente citada, con los documentos originales y obras de Boettti, Ceroli, o Piacentino. Junto a ésta, hay una parte dedicada a “I libri secondo l’Arte povera”, que aglutina el grueso de la documentación asociada al movimiento, de gran peso teórico y editorial.

A la hora de situar el Arte povera en una **perspectiva histórica**, debemos entenderlo en el seno de una serie de movimientos – la mayoría contestatarios –, surgidos a finales de la década de 1960, tras la explosión del Arte Pop y el enfriamiento minimalista. Entonces surgirán ciertos movimientos que se alejaban de la preponderancia del objeto como emisario de lo artístico, para abordar este fenómeno desde lenguajes alternativos encaminados a desmaterializar los productos del arte, y a avanzar un paso más en el proceso de superación de los límites tradicionalmente impuestos (incluso prescinden del soporte material, o lo trascienden).

En consecuencia, los materiales utilizados para vehicular estas pretensiones también habían de ser distintos, es más, en ocasiones serán elementos totalmente ajenos a lo habitual artístico, incluso se centran en lo inmaterial, el lenguaje, las acciones y todo proceso de pensamiento[\[4\]](#). El interés, en definitiva, se aleja del resultado final, de la obra conclusa, cerrada, para centrarse en el proceso, y entrar así en conexión con el concepto de “**obra abierta**” desarrollado a partir de la obra homónima de **Umberto Eco**. De ahí la importancia del soporte audiovisual para comprender una serie de piezas que se despliegan en el tiempo y en el espacio.

Asimismo, este modo de entender el acto creativo buscaba una respuesta particular en el público, pues no es tanto la reacción concreta hacia un objeto inmutable que, como decimos, nos es dado cerrado, sino hacia una entidad que quiere despertar múltiples percepciones producto de variadas experiencias. Y esto lo consiguen introduciendo variaciones en la obra, que dependen muchas veces de procesos efímeros orgánicos, físico-químicos y otros que hacen de la pieza algo cambiante y azaroso que, hasta cierto punto, el autor puede controlar.

Inoltre, l'avvento di un'arte efimera e temporale, sempre più protesa verso l'evento, se non la piena performance, inevitabilmente fa collassare l'idea di un oggetto permanente che potrà essere studiato nel futuro[\[5\]](#).



En este sentido son ilustrativas las esculturas de Giovanni

Anselmo, que dependen de los procesos de putrefacción de una lechuga para el mantenimiento de su estructura mutable. O, dentro de esta exposición, la pieza presentada por **Calzolari** "Un flauto dulce per farmi suonare" (1968), con un motor refrigerador para controlar el deshielo de los metales. El material pobre, humilde, es elevado a rango divino en la "Venere degli stracci" (1967), de **Michelangelo Pistoletto**, que confronta una estatua clásica de mármol con una montaña de trapos, aportando un matiz irónico y desmitificador. O los juegos de tensiones presentes en potencia en la estructura de plexiglás de **Anselmo**, curvada por una sirga que altera la percepción del espacio y, a su vez, ofrece una percepción de la obra en toda su fuerza concentrada, lo que nos posiciona ante una pieza no-finita. Una intervención espacial nos ofrece también aquí **Marisa Merz**, con "L'Altalena per Bea" (1968), donde a la estructura colgante de hierro y madera, se asocia el poder del símbolo femenino en su asociación geometrizable con el triángulo, base del columpio que, a pesar de los condicionamientos institucionales, contiene el poder de transformar el momento espacio-temporal mediante el desplazamiento.



Quizá estas obras tengan algo de absurdo, pero nos llevan a hacer una reflexión en torno a lo absurdo de la vida misma. Sus protagonistas intentaban abordar el acto creativo como un proceso liberador, que fuera un bálsamo para el artista y para un público condicionados por la posición de los mercados, del capricho político, y los avatares económicos, muy a tono con el ambiente asociado a episodios como el Mayo del 68, que marcaron fundamentalmente la comprensión del mundo, también desde el fenómeno de lo artístico.

Al hilo, destaca la serie de iglúes realizados por **Mario Merz**, donde se contraponen los materiales naturales y

orgánicos con los artificiales e industriales. La propia forma curva, orgánica, se asocia al desarrollo de lo infinito, de la espiral, que enlaza en forma gráfica con la progresión de Fibonacci – que también se exhibe en esta muestra, en neón, y firmada por Merz -. Esta vez, el MAMbo acoge el “Iglú con albero” (1968-1969), donde se contrapone el cristal, con los tubos de hierro, y las ramas de árbol. Cabe citar otro de sus iglús porque hace gala de un talante crítico más explícito, pues lo acompaña de una frase en neón que ilustra la táctica militar del general Giap, militar del Vietcong, lo que debe ser percibido como una conexión directa y comprometida con la realidad más inmediata[\[1\]](#).

Je dois dire que ... mes oeuvres finissent par ne plus être des tableaux, mais des simples projections de la sensibilité moderne[\[2\]](#).

En conclusión, estamos ante una excelente manifestación de un movimiento nacido de su época y ligado a ella, quizá una posible respuesta múltiple, o un pensamiento cristalizado de una actitud de vida que deja de lado los condicionamientos estéticos, y propiamente artísticos – y no sólo en su sentido más tradicional – para generar producciones, expresiones, que hacen del artista un individuo en abierta y crítica conexión con el mundo.



[1] Nos referimos al “Iglú de Giap” (1968, Centre Pompidou, París), donde figura esta frase escrita en letras de neón: “Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa pierde fuerza”, propia de una táctica militar de guerrilla, algo nada casual.

[\[2\]](#) *Debo decir que... mis obras acaban no siendo cuadros, sino simples proyecciones de la sensibilidad moderna* (Traduce la autora), Mario Merz en PISTOI, Mila, "Entretien avec Mario Merz", in *Marcatré*, nº 30-33, avril 1967.

[\[1\]](#) "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, nº 5, Milano, 1967.

El término proviene del llamado "teatro povero", teorizado por el director de teatro polaco Jerzy Grotowski, y hace referencia a la estrategia de reducción de los signos y a la búsqueda de lo primario y lo esencial para restablecer la importancia del hombre frente a la de sus productos.

El término "guerrilla" alude a su posicionamiento radical contra el poder establecido, y las estructuras de dominio político, económico y cultural, además del lingüístico y artístico.

[\[2\]](#) Nos referimos al programa global retrospectivo de "L'Arte povera in Italia", focalizado en instituciones artísticas de Nápoles, Roma, Milán, Turín, Bari, o Bérgamo, con una duración de más de medio año (desde septiembre de 2011 hasta abril de 2012) y que supone un esfuerzo de gran magnitud para la difusión y el entendimiento de este fenómeno artístico tan auténticamente italiano.

[\[3\]](#) Filme documental "Arte povera" (2000), realizado por Beatrice Merz y Sergio Aristti.

[\[4\]](#) No en vano, el propio término "povera" (pobre), se refiere al empleo de materiales de origen humilde, sencillos y frecuentemente desatendidos en su posible valor artístico (en esto recogen la herencia de algunas de las vanguardias históricas). Muchas veces suponen una reacción a lo industrial, a lo tecnológico y al desarrollo caníbal de la ciencia.

[\[5\]](#) Además, la llegada de un arte efímero y temporal, que mira más hacia el evento, cuando no a la plena performance, inevitablemente hace colapsar la idea de un objeto permanente que pueda ser estudiado en el futuro. (Traduce la autora, en CELANT, Germano, "Oltre Arte Povera", en dossier de prensa exposición "Arte Povera 1968", MAMbo, septiembre 2011, s.p.)

[\[1\]](#) Giovanni Anselmo, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969. In MOURE, Gloria, *Giovanni Anselmo*, Ed. Polígrafa y Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona, 1996.