



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

# Inspirace odkazem hnutí Arte povera v objektové realizaci aneb nová umění z druhé ruky

The Inspiration of the Message of the Movement  
Arte Povera in Object Realisation or a New Art  
from Second-Hand

Vypracovala: Bc. Kuchařová Klára  
Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

České Budějovice 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů literatury. Prohlašuji, že v souladu s §47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné databázi STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

.....

podpis studentky

## **Poděkování**

Děkuji svému vedoucímu práce MgA. Petru Brožkovi, Ph.D. za poskytnutí cenných rad a připomínek v průběhu psaní diplomové práce.

Dále bych chtěla poděkovat Bc. Julii Kamenské za nafocení praktické části této práce, Davidu Kroupovi, rodině a přátelům za podporu během celého studia.

## Abstrakt

Diplomová práce s názvem „Inspirace odkazem hnutí Arte povera v objektové realizaci aneb nová umění z druhé ruky“ se dělí na část teoretickou a praktickou. Teoretická část se věnuje vzniku a vývoji Arte povera jako umělecké skupiny šedesátých let, která byla ovlivněna především politickou a sociální nestabilitou v zemi. Pozornosti neuniknou jednotliví umělci tohoto hnutí, rozbor jejich děl a kolektivní výstavy spojené s Arte poverou. V krátkosti je zmíněn i československý kontext 60. a 70. let, jeho představitelé a případné spojení s tehdejší italskou uměleckou scénou.

Praktická část se inspiruje získanými poznatky z rozebraných děl představitelů Arte povera a její součástí jsou zmenšené modely výsledné práce a fotografie.

## Klíčová slova

Chudé umění, skupina Arte povera, protest, Itálie

## Formát bibliografické citace práce

KUCHAŘOVÁ, Klára. *Inspirace odkazem hnutí Arte povera v objektové realizaci aneb nová umění z druhé ruky*. České Budějovice, 2019. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

## **Abstract**

This thesis named The Inspiration of the Message of the Movement Arte Povera in Object Realisation or a New Art from Second-Hand is divided into a theoretical and practical part. The theoretical contains the beginning and evolvement of Arte Povera as an art group in the sixties which were affected by a political and social instability in Italy. Individual artists of this movement, analysis of their works and collective exhibitions connected with Arte povera will be part of the research. Thesis also takes a closer look at czechoslovakian context of the sixties and seventies, its representative figures and their connection with Italian art scene. The practical part is inspired by a knowledge acquired from the works of the representatives of Arte povera and its part are downsized models of the final work and photos.

## **Key words**

Poor Art, group Arte Povera, protest, Italy

# Obsah

Úvod.....	8
<b>I. TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>10</b>
1 Umělecká scéna bezprostředně před Arte poverou .....	11
1.1 Informel v Itálii.....	13
1.2 Neodadaismus a jeho vliv na italské umění .....	15
1.3 Pop art na italské umělecké scéně.....	15
1.4 Nová figurace v Itálii.....	16
2 Arte povera.....	18
2.1 Michelangelo Pistoletto.....	20
2.2 Jannis Kounellis.....	22
2.3 Mario Merz.....	24
2.4 Luciano Fabro .....	25
2.5 Giovanni Anselmo.....	26
2.6 Další představitelé Arte povery .....	27
2.6.1 Pino Pascali .....	27
2.6.2 Alighiero Boetti.....	28
2.6.3 Pier Paolo Calzolari .....	29
2.6.4 Marisa Merz.....	29
2.6.5 Giulio Paolini .....	30
2.6.6 Emilio Prini .....	30
2.6.7 Giuseppe Penone.....	31
2.6.8 Gilberto Zorio.....	32
3 Kolektivní výstavy Arte povery.....	33
3.1 První kolektivní výstava v Janově 1967.....	33
3.2 Výstava v Bologni 1968 – Arte povera.....	34
3.3 Výstava v Amalfi 1968 – RA3 Arte povera + Azioni povere.....	36
3.4 Výstava v Turíně 1970 – Conceptual Art, Arte Povera, Land Art.....	37
3.5 Mnichov 1971 – Arte povera: 13 italienische Künstler.....	39
4 Benátské bienále 1968 .....	40
5 Arte povera ve srovnání s tehdejším Československem.....	42
5.1 Výstava Nová citlivost.....	43
5.2 Fluxus v Čechách .....	45
5.2.1 Osobnost Milana Knížáka jako zástupce českého Fluxusu .....	45

<b>II. PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>47</b>
6 Praktické část inspirační zdroje .....	48
6.1 Vynález silonek .....	48
6.2 Ernesto Netto .....	49
7 Průběh a realizace instalace Průniky .....	50
Závěr .....	52
Seznam použitých zdrojů .....	54
Přílohy I .....	57
Příloha II .....	65
Zdroje příloh I .....	73
Zdroje příloh II .....	75

## Úvod

Pro současnou tvorbu umělců je charakteristická neomezená škála používaných materiálů, technik a technologií.

Již od poloviny 19. století začali umělci svou tvorbou polemizovat s oficiálními kritérii klasického akademismu. Přicházeli s novými tvůrčími postupy a vyjadřovacími prostředky. Jejich díla nebyla tehdejší společností přijímána pozitivně, neboť neodpovídala požadavkům tehdejšího oficiálního vkusu.

V následujícím dvacátém století začali umělci experimentovat s novými materiály a technologiemi. Vzniklo mnoho nových uměleckých stylů, skupin a směrů. Byl to především proud tzv. konceptuálního umění, v jehož rámci s novými myšlenkami přicházely i nové formy uměleckého vyjadřování.

Konceptuální umění není založeno na estetice samotného objektu, nýbrž jde o zprávu divákovi, již umělec předává v psané, vizuální anebo ústní variantě. Umělci svými myšlenkami – koncepty a jejich neobvyklými realizacemi, reagovali především na společenské, ekonomické a politické jevy tehdejší doby.

Body art, performance, instalace, video art, sound art, land art a fluxové aktivity, to vše jsou netradiční prostředky k vyjádření určité představy či myšlenky. Po celém světě najdeme spoustu umělců, skupin a stylů snažících se o podobná řešení problémů jako italské hnutí Arte povera, jež je tématem této diplomové práce.

Italský kritik Germano Celant v roce 1967 označil pojmem Arte povera (Chudé umění) tvorbu skupiny italských umělců, kteří ve svých konceptuálních instalacích využili obyčejné materiály a předměty denní potřeby v nových souvislostech, později byla tato skupiny označena za hnutí.<sup>1</sup>

Germanova první kniha, která nese stejný název Arte povera, se stala základní inspirací pro téma této práce, tato kniha vznikla jako vizuální průvodce hnutím. Arte povera si našla první pozitivní odezvu v Americe a poté až v Evropě. Všimneme si souvislostí této odezvy se společenským a politickým děním tohoto období.

Hnutí Arte povera bylo kritické k tehdejší politické situaci. Poveristé reagovali i na nadprodukcí průmyslové výroby a opouštění zemědělských oblastí kvůli snadnému zisku v továrnách. Další inspirací jim byly dělnické a studentské

---

<sup>1</sup> [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 266



revolty a politický nátlak na uměleckou scénu. Jedním z cílů této práce bude přesněji definovat vlivy, které daly základ pro vznik Arte povery. Mezi hlavní umělce Arte povery zmíníme Michelangela Pistoletta, Jannise Kounellise, Mario Merze, Luciana Fabra, Giovanniho Anselma a okrajově i zbylé umělce řazené do hnutí Arte povery. Nezapomeneme připomenout i kolektivní výstavy, které organizoval Germano Celant. Rozborem uměleckých děl těchto představitelů se pokusíme o užší definici Arte povery.

Samostatnou kapitolou budou i podobné projevy v českém umění v 60. letech. Mnoho tehdejších československých umělců tvořilo v duchu Arte povery a jí podobných stylů a směrů. Podíváme se i na propojení tehdejšího Československa s italskou tvorbou. Získané poznatky nám pomohou vytvořit vlastní koncept k realizaci praktické části. Součástí praktické práce bude realizace modelu ve zmenšeném měřítku, průběžná dokumentace celého procesu a finální kniha.

# I. Teoretická část

# 1 Umělecká scéna bezprostředně před Arte poverou

Umělecká scéna se bezprostředně po válce stala součástí velkých debat. Umění zažívalo krizi, která byla hluboce zakořeněná od doby prvních válečných konfliktů, avšak nevyplývala po roce 1945 na povrch ihned. Umělci se snažili obnovit kulturní spojení s Evropou. Velký vliv na umění v Itálii po válce měl časopis *Corrente*, který se vydával už od roku 1938. Právě díky tomuto listu mnoho Italů poprvé slyšelo jména jako Franz Kafka, Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, T. Eliot a mnoho dalších. *Corrente* slučoval nejružnější umělce a inteligenty země, poutal je společný odpor k fašistickému potlačování kulturního klimatu. Italským umělcům, již tvořili ve figurativní kubisticko-expressionistické podobě, byl za vzor obraz *Guernica* od Picassa, který poprvé viděli v Paříži roku 1937. Na přelomu let 1942 a 1943 byl vypracován dokument, který měl být vydán jako oficiální manifest nového umění, avšak policejní zatykače tomu zabránily.<sup>2</sup>

Po pádu fašistického státu v roce 1943 nebojovali na italském území pouze Němci a Spojenci, ale zavládla zde také občanská válka mezi zbylými fašistickými přívrženci a partyzánskými odboji, za které bojovali i umělci, kritici a intelektuálové. Itálie se rozdělila na severní republiku, kde vládl Mussoliniho fašismus, a jižní část Itálie, která stále spadala pod monarchii.<sup>3</sup>

Když byl roku 1944 osvobozený Řím, spadající do jižní části Itálie, stal se centrem uměleckých konfrontací. Hlavním námětem byly stylistické prostředky každého umělce, ti však byli svazováni politickým a sociálním nátlakem. Následkem toho se někteří umělci začali zabývat abstrakcí, aby se vyhnuli trestům v případě, že chtěli tvořit něco nového a nekonvenčního. Jiní měli pocit jistého závazku k politice národa a prosazovali bezpečnou a ověřenou cestu realismu, podporovali tak politiku, která měla posílit uměleckou sféru a vymezit jí další směr.

Dne 25. dubna 1946 padl fašistický režim v severní Itálii a země zůstala zpustošena. Tehdejší král ztratil u lidí důvěru, neboť nijak nezasáhl proti Mussoliniho režimu, a tak byla Itálie 2. června roku 1946 ustanovena republikou a připojila se ke straně Spojenců.

---

<sup>2</sup> [Srov.] BRAUM, Emily a Alberto ASOR ROSA. *Italian art in the 20th century: painting and sculpture, 1900–1988*. New York, NY: Neues Pub. Co. [distributor], c1989. str. 281

<sup>3</sup> [Srov.] PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. Dějiny států. s. 356–359

V uměleckých kruzích vzniklo několik manifestů na obnovu umělecké tvorby, jedním z nich byl manifest abstraktního umění, vydán v měsíčníku Forma. Tento manifest byl vydán roku 1947 a mezi signatáři můžeme zmínit kupříkladu jména jako Ugo Attardi, Piero Dorazio, Carla Accardi, Pietro Consagra, Achille Perilli, Giulio Turcato a další. Zde umělci jasně odmítali sociální realismus a vybrali si abstraktní formalismus, tedy upřednostňovali formu před obsahem. Skupina Forma 1 se seznámila i s Prahou, a to díky výstavě Mladé italské umění a Výstavě odboje z roku 1947, jež se uskutečnily v Národní galerii. Zde se výše zmínění umělci seznámili s díly Františka Kupky, který byl velkou inspirací pro další jejich činnost. Právě Achille Perilli přispěl k pevnému poutu v uměleckých kruzích mezi Itálií a Československem.<sup>4</sup>

Realistů byla v Itálii stále většina, ti se naopak obsahem snažili podpořit sociálně-politický kontext, věřili, že tehdejší komunistická strana má velikou moc změnit dějiny národa. Jedním ze sociálně realistických umělců, který svými díly podporoval komunistickou stranu, byl například Renato Guttuso. Nelze opomenout zejména jeho dílo Okupace nekultivovaných z roku 1949–1950 (viz příloha I., obr. 2). Právě Guttuso svým pevným postojem pomohl k rozpadu seskupení Forma 1, a to v roce 1950. Tento sicilský malíř se též dočkal výstavy v Praze, kam si ho pozval Svaz československých výtvarných umělců v roce 1954. V 50. letech měl československý pavilon na bienále v Benátkách na starost historik Miroslav Míčko, díky němuž se italský realismus dočkal kolektivní výstavy roku 1959 v Malé galerii v Praze, výstava nesla název Italská kresba a grafika.

Roku 1948 se Itálie připojila k NATO, dostalo se jí tak podpory od Západu v podobě Marshallova plánu (Plán evropské obnovy). Itálii byla od Ameriky poskytnuta půjčka k obnově a modernizaci státu. V důsledku uzavření Severoatlantické smlouvy roku 1949 se na Apeninském poloostrově začaly stavět vojenské základny západních vojenských sil. Do Itálie se tak začala protlačovat americká politika a kultura, ve velkém se začalo dovážet i americké zboží. Americkou kulturu v té době ovládl především abstraktní expresionismus, minimalismus či pop art.

V 50. letech 20. století vznikaly další dohody na podporu hospodářské spolupráce. V Itálii byl zajištěn mír a ekonomický růst. Roku 1957 byly

---

<sup>4</sup>[Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrtý*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: doc. Marie Klimešová, Ph.D., s. 18

podepsány takzvané Římské smlouvy a Itálie se stala hospodářskou velmocí. Římské smlouvy je souhrnný název pro Evropské společenství pro atomovou energii a Evropské hospodářské společenství. Tyto smlouvy podepsaly kromě Itálie i Nizozemsko, Belgie, Lucembursko, Francie a Spolková republika Německo. Průmysl byl na vzestupu a lidé se ve velkém stěhovali z venkova do měst a především z jihu na sever země, který průmysl naprosto ovládl.<sup>5</sup> Největší rozmach zažil automobilový průmysl značky FIAT a výrobce elektroniky Olivetti.

Ačkoli se zpustošená Itálie vzpamatovávala z hospodářské krize, v zemi stále panovaly boje, a to především mezi levicovými a pravicovými extremisty. Teroristické útoky extremistů si vybraly mnoho životů. K tomu se přidávaly i revolty studentů a dělnické stávky v letech 1968 a 1969, vše vyústilo v hluboký otřes kulturních vztahů. Jedním z dalších problémů byla mafie, ta se dostávala k moci především v jižní části Itálie. Když se již zdálo, že země dochází k jakési politické stabilitě, bylo to pouze vlivem korupce a prohnulosti tehdejších politiků.<sup>6</sup>

Především nárůstu průmyslové výroby a politicky nestabilnímu dění, které Itálii v 50. letech provázely, vděčíme za vznik hnutí Arte povera a podobným uměleckým stylům a hnutím. Přestože v zemi bylo najednou mnoho materiálního přebytku, Itálie se nedočkala stabilního politického vedení. Umělci tak masivně reagovali především na poválečné politické a hospodářské dění v zemi.

## 1.1 Informel v Itálii

Od poloviny čtyřicátých let se v mezinárodním umění formoval informel neboli umění bez tvaru. Toto umění se vymykalo jakékoli umělecké tradici předválečné doby. Jednalo se o abstraktní gestickou malbu. S názvem přišel francouzský spisovatel, hudebník a sochař Michel Tapié. Ačkoli se objevovalo vícero názvů pro tuto avantgardu poválečné doby, málokterý význam ji dostatečně obsáhl.<sup>7</sup> Tapié v roce 1952 zorganizoval výstavu umělců nové generace nazvanou Art Autre, která slučovala nepřítomnost formy v uměleckých dílech. Tito umělci dostali název po této výstavě, a až později přijali název informel.

---

<sup>5</sup>[Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 268

<sup>6</sup>[Srov.] *Společnost přátel Itálie: Dějiny Itálie* [online]. 2019 [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <http://www.prateleitalie-ol.eu/index.php?page=dejiny-italie>

<sup>7</sup> [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 184.

Informel svou gestickou malbou vyjadřoval svobodu, boursal jakékoli koncepty a kompozice předešlých stylů. Živost a spontaneita uměleckých děl byly tvořeny především vrstvou barev, umělci používali barvy jako pastu, krou nechávali v silných vrstvách, často do ní míchali různé písky či drcené omítky a sádry. Obrazy svým charakterem, barvou a dynamikou tvorby vyjadřovaly umělcovo nitro, jeho pocity.

Informel měl hned několik podob podle toho, jakým způsobem umělci pracovali. Známa je například Lyrická abstrakce, jak ji pojmenoval Georges Mathieu, ten se zaměřoval na fyzický akt při malování vlastního díla a díla dalších umělců. Další směr se zabýval materiální malbou, tedy přidáváním neobvyklých materiálů, z italské tvorby byl pro daný směr typickým zástupcem Alberto Burri. Velmi známý je termín Tašismus, z francouzského slova tache neboli skvrna, kaňka, vhodným příkladem může být malíř Emilio Scanavino.<sup>8</sup>

Michela Tapie v knize *Un Art Autre* z roku 1952, jež je vnímána jako první kritický text začínajícího informelu, uváděl obrazové příklady Italů Gianniho Dova a Giuseppa Capogrossi. Italský informel měl svoji originální formu a můžeme v něm spatřit dva různé přístupy umělců. Jedna část umělců se inspirovala americkou akční malbou, druhá se podobala evropskému informelu. V Itálii se však abstraktní umění vyvíjelo poněkud jinak než v západní Evropě, do roku 1957 v abstraktní tvorbě vedla geometrická nefigurativní nebo též post-kubistická tvorba. Italské umění stále prolínala tradice futurismu, který ovládl první dvacetiletí ve 20. století, napomohla tak originalitě Informelu. Umělci italského informelu byli především Lucio Fontana, Alberto Burri a Emilio Vedova, který je hlavním představitelem italské akční malby.

Kritik Lionello Venturi vedl hnutí nazývané *Atratto-Concrito*, šlo o středový proud abstraktní tvorby v Itálii. V tomto stylu umělci využívali přírodní barvy s atmosférickou svítivostí, vytvářeli krajiny, narativní situace a vzpomínky světského světa. Významnými umělci této dekády byli kupříkladu Renato Birlli, Antonio Corpora, Afro Basaldella, Enzo Brunori a Filippo Santomiso. Tito umělci se během let 1957–1958 pokoušeli o jakési rozbití obrysů forem, využili k tomu přemalování a poškrábání povrchů pláten, tato umělecká díla však neztratila kvalitu hnutí *Atratto-Concrito*.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 184.

<sup>9</sup> [Srov.] BRAUM, Emily a Alberto ASOR ROSA. *Italian art in the 20th century: painting and sculpture, 1900–1988*. New York, NY: Neues Pub. Co. [distributor], c1989. s. 289.

V roce 1957 se informel rozšířil po celé Itálii, ale již nepůsobil tak šokujícím dojmem jako na začátku. Na počátku šedesátých let byla ve městě Livorno uspořádána výstava, pojatá jako jisté završení, závěr informelu.

## 1.2 Neodadaismus a jeho vliv na italské umění

Směr, jenž dal dohromady experimentální umělce žijící v New Yorku, přetrvával od konce padesátých let. Tato skupina umělců se setkávala s ostrými spory veřejnosti, jejich umění bylo označováno i jako polymaterialismus, nový realismus, umění všedních předmětů nebo konkrétní umění. Označení neodada je vnímáno i jako obecný název pro nové proudy vznikající během padesátých a šedesátých let. V padesátých letech umění spíše k formální čistotě, načež neodadaismus záměrně stoupá do opozice a využívá kombinování materiálů, technik a prostředků k tvoření uměleckých děl. Tato díla nesou charakter humorného a výstředního ducha.<sup>10</sup>

Inspirací pro neodadaistické umělce byl samozřejmě dadaismus, především to byla díla Marcela Duchampa, ten se stal znovu aktuálním, stejně tak jeho „readymade“. Jeho využití starých materiálů šlo proti tradicím klasického akademismu. Další inspirací pro neodadaisty byl Pablo Picasso či Kurt Schwitters. Známými neodadaisty byli rovněž Larry Rivers, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Richard Stankiewicz, Lee Bontecou a John Chamberlain.

I v Itálii se našli zastánci přicházející vlny neodadaismu, především díky Marshallovu plánu se americká kultura skrz dovozní produkty dostala naprosto ke všem. Oblibě se tak těšily koláže, asambláže, dekoláže a fotografie. Neodadaismus se stal velikou inspirací pro mnohé italské figurativní malíře, jako byli Renza Vespijnani, Bepi Romagnoni nebo Giuseppe Guerreschi.

## 1.3 Pop art na italské umělecké scéně

Anglický kritik Lawrence Alloway byl první, kdo roku 1958 použil výraz „pop“. Ale již od počátku padesátých let se o populární kulturu zajímala skupina Independent Group, jež působila v Londýně. Členové této skupiny hovořili o

---

<sup>10</sup> [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Sloart, 2002. s. 201.

nastupující éře konzumní kultury, nových technologií, medií, průmyslového designu, reklamy, filmu a dalších.<sup>11</sup> Skrze jednoduchost a opakovatelnost se pop art přiblížil běžnému životu všech lidí. Nepůsobil na emoce lidí tak jako například abstraktní expresionismus. Svou jednoduchostí a pestrou barevností se dostal velice snadno do vědomí tehdejší populace.

První úspěchy v Itálii zaznamenal pop art v roce 1964, kdy proběhla výstava pop artu na konzulátu Spojených států v Benátkách, a to během Benátského bionále, hlavní cenu tam získal Rauschenberg. Italská verze pop artu je nejvíce spojována se jmény Ceroli a Schifano, dále pak se školou Piazza del Popolo. Občas se tam řadí i poveristé Pascali a Pistoletto.

Rok 1968 byl vrcholem pop artu v Itálii, od té doby už jen stagnoval. Na jeho místo se jako novinka dostal minimal art, který byl stejně jako pop art importován ze Spojených států amerických.

#### 1.4 Nová figurace v Itálii

S označením nová figurace přišel francouzský kritik Michel Ragon během šedesátých let. Jednalo se o reakci na abstrakci, která dominovala ve všech směrech umění.<sup>12</sup> Lidská postava se stává hlavním námětem uměleckých děl, avšak je znázorňována novým způsobem na rozdíl od klasického zobrazování v minulosti. Nová figurace zvýrazňuje rysy lidské postavy a její emoce.

Florence se v roce 1963 stala pořadatelem mezinárodní výstavy Nová figurace. Výstava se konala v paláci La Strozina, myšlenka této výstavy však přišla z Francie. Figurativní malbě se dostalo veliké obliby, rozšířila se po celé Itálii. Výstavě ve Florencii předcházely i výstavy jiné, kupříkladu Nová figurace – Nové perspektivy italského malířství, ta se konala roku 1962 v Bologni.<sup>13</sup> Jedněmi z hlavních představitelů nové figurace byli kupříkladu Antonio Recalcati nebo Bernardino Marinucci. Za součást italské nové figurace se považovali i malíři a sochaři Lucia del Pezza a Mimma Rotelly, některé z jejich děl však tíhnou spíše k pop artu.

---

<sup>11</sup> [Srov.] DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. s. 217.

<sup>12</sup> [Srov.] Tamtéž str. 292.

<sup>13</sup> [Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrtý*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. Marie Klimešová, Ph.D., s. 71.



K nové figuraci můžeme zmínit i díla Michelangela Pistoletta. Tento umělec je spojován i s již se zmíněným pop artem, ale sám se řadí do Arte povera. Do figurální tvorby se řadí díky svým zrcadlovým obrazům, zde zrcadlové plochy propojuje s fotografiemi postav.

## 2 Arte povera

*Stalo se [...], že všednost vstoupila do sféry umění. Bezvýznamnost začala existovat samostatně. Fyzická přítomnost a chování se stalo uměním [...]. Kina, divadla a vizuální umění uplatňují autoritu proti přítomnosti [...]. Vylučují ze svého bádání vše, co může být mimetickým odrazem a prezentací lingvistické tradice, tak aby bylo dosaženo nového druhu umění, který si zapůjčil název z Grotowského divadla, někdo by to nazval „chudé“.<sup>14</sup>*

Rok 1967 je zásadním pro tuto práci. Je to rok, kdy vyšel článek Arte povera napsaný Germano Celantem, a to v časopise Flash Art. Článek se stal oficiálním manifestem umělecké skupiny. Arte povera je uznána za hnutí až o mnoho let později. Ačkoli hlavní představitelé této skupiny byli z různých koutů Itálie a původně se neznali, Germano Celant vyzdvihl jisté spojitosti v jejich dílech a spojil je do skupiny, kam se oficiálně řadí těchto třináct umělců: Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Mario Merz a jeho žena Marisa Merz, dále Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Pino Pascali, Emilio Prini, Giuseppe Penone a Gilberto Zorio. Umělecká skupina neměla však dlouhé trvání, rozpadla se již po třech letech v roce 1971.

Germano Celant vystudoval v Janově dějiny umění pod vedením profesora Eugenia Battistiho. V roce 1962 Germano vstoupil do redakce Marcatre a se svým profesorem Battistim se pokoušeli o vznik experimentálního muzea umění, to však náhle vzniklo v Turíně. Pro mladé intelektuály a umělce se tak staly Turín společně s Janovem novými centry umění.

Název Arte povera byl podle polského režiséra Jerzy Grotowského, tehdy působícího v Itálii, odvozen od termínu „Teatro Povero“ neboli chudé divadlo. V jeho práci se jedná o ochuzení jazyka a využívání pouze minimálních výrazů, stejně jako se malíři omezili na geometrické tvary, linie a plochy. V kontextu s Arte poverou se chudé umění rozšířilo i kupříkladu do filozofie, lingvistiky, divadla a dalších aktivit.<sup>15</sup> Ačkoli v překladu Arte povera znamená Chudé umění, v dílech umělců se objevovaly i drahé materiály, jako například zlato, mramor či hedvábí, slovo „chudé“ nemůžeme tedy brát doslova, jde spíše o zrušení jakési

---

<sup>14</sup> Germano Celant, Arte povera in *Arte povera – Im spazio*, [cat] La Bertesca, Genoa, 1967, [See in this volume pp. 220–21]

<sup>15</sup>[Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999, s. 18

hierarchie materiálů<sup>16</sup>. Umění se pokouší především o oslovení všech lidí, bez ohledu na společenské postavení.

V Itálii Arte povera představovala novinku, ale v podstatě se jednalo o přirozený vývoj vymezený dějinami a kulturou, ačkoli se mladí umělci stále více inspirovali mezinárodní scénou, a to především tou americkou. Umělci skupiny Arte povera se snažili vzdálit od technik malby, reagovali tak na malířství a sochařství pop artu a neofigurace, poveristům tyto techniky připadaly skomírající a s přílišnou vazbou na poválečný informel, od kterého se snažili oprostit. Stále však byli omezováni politickým tlakem a nepokoji studentů, které narušily i 34. Benátské bienále v roce 1968. Celant si nevšímal pouze italských problémů, název manifestu byl inspirován i vietnamskou válkou nebo partyzánskými revoltami v Jižní Americe.<sup>17</sup>

Podle Celanta by měl být každý umělec revoluční, stejně jako partyzánská bojovníci. Umělec by neměl podléhat názorům konzumní společnosti a vidině zisku, měl by si zachovat svůj názor i svobodu vyjadřování. Při Celantově popisu umělce se často setkáváme se slovem „guerilla“, v překladu partyzánská válka. Kritik tak odkazuje především na studentské protesty. Celant stále doufal v ideál demokratičtější společnosti, který bude proměněn díky umění. Nemáme jednotnou odpověď, proti čemu poveristé konkrétně protestovali, jednalo se o celý kontext tehdejší doby v Itálii. Lidé se více zajímali o průmysl než o zemědělství, s tím je i spojené opouštění venkovů a přelidnění ve městech. Reakce umělců vedla k návratu ke kořenům umění, přesto se snažili vyhnout klasickému akademismu či tradičním vyjadřovacím prostředkům.

Jedním z významných znaků Arte povery se stalo hledání kontrastu použitých materiálů a okolního prostoru uměleckého díla. Pravděpodobně nejznámější příklad je *Venere degli stracci* (Venuše z hadrů) od jednoho z hlavních představitelů Michalengela Pistoleta. V Arte poverě nejde však jen o kontrast idylického obrazu starověku s odpadem současné doby, nýbrž i přírody k současným technologiím. Arte povera stavěla na ofenzivním postoji k novým technologiím, ačkoli jiné umělecké styly a hnutí hojně využívaly stále se rozvíjející média. Především to byli futuristé, kteří v Itálii ovládli první polovinu 20. století a kteří se zaměřovali na nový vývoj technologií. Poveristé tíhli spíše k minulosti, a to až ke kořenům antiky. V případě tohoto kontrastu u Arte povery

---

<sup>16</sup> [Srov.] RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F, ed. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, c2004. s. 557

<sup>17</sup>[Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrty*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D., s. 102–103

můžeme poukázat na dílo od Jannise Kounellise a jeho 12 koní v Galerii L'Attico, odporoval tak představě o skulpturálním předmětu ať už technologicky, nebo jako jednotlivé umělecké formě.<sup>18</sup> Dále se u tohoto hnutí můžeme setkat s častým důrazem na plynutí času, vhodným příkladem může být tvorba Giovanniho Anselma a jeho dílo skládající se z dvou žulových kvádrů a hlávkového salátu, časem salát uvadá a způsobí tak pád jednoho z kvádrů.

Ve světě umění vládl pop art, ale italské umění bylo odlišné od mezinárodního kontextu, ačkoli v něm někdo může sledovat jistou podobnost s uměním jiných zemí. Arte povera nese podstatu Itálie, tak jak se o to právě poveristé pokoušeli, totiž najít novou identitu italského umění spojenou s jejich kulturou. Poveristé si zachovali cosi z renesančního umělce, v dílech propojují všechny druhy umění s vědou, poezií, stavebnictvím a nebojí se přecházet z materiálu na materiál, z uzavřené galerie do otevřeného prostoru.

## 2.1 Michelangelo Pistoletto

Italský umělec se narodil v roce 1933. V Turíně se Pistoletto pod vedením otce učil restaurovat obrazy. V padesátých letech se Pistoletto věnoval figurativní malbě, jeho malby obsahovaly především autoportréty. První samostatné výstavy se dočkal v roce 1960 v galerii Galatea v Turíně. Jeho tvorba z 50. let byla především protikladem informelu.<sup>19</sup> Stejně tak jako všichni poveristé se pokoušel najít novou identitu italského umění a přidat mu patřičný ráz. Odpadní materiál, který využívá ve svých dílech, napovídá o odmítnutí uměleckého trhu.

Když roku 1967 Germano Celant zorganizoval výstavu Arte povera, Pistoletto se ji nechtěl zúčastnit. Názor změnil po přečtení katalogu k výstavě, tehdy se rozhodl přidat ke skupině poveristů a je považován za jednoho ze zakladatelů. Ještě dnes se řadí k pop artu, a to i proto, že měl několik skupinových výstav věnovaných pop artu a nové figuraci.

Jako většina umělců té doby se pokoušel umění oprostit od prostředí, jako jsou muzea a galerie, ideálem nového prostředí se měl stát skutečný svět. Pistolettovi se to podařilo, když v polovině 60. let vyšel do ulic Turína a pozval

---

<sup>18</sup> [Srov.] FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart, 2007

<sup>19</sup> [Srov.] Collection online: Michelangelo Pistoletto. *Guggenheim* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/michelangelo-pistoletto>

přihlízející lidi, aby vzali na procházku metrovou papírovou kouli (viz Přílohy I., obr. 1), kterou vyrobil. Samotnou kouli nazval Novinový glóbus, celou performanci pak Krácející socha.<sup>20</sup>

Pistolettovy série autoportrétů jsou neobvyklé kombinací použitých technik a materiálů. Umělec se nezaměřoval pouze na svůj obličej, ale u jeho portrétu šlo především o postavu, často i otočenou zezadu, či jen část postavy. Tyto známé autoportréty jsou namalovány především kombinací akvarelových a olejových barev, a to na zlatém, stříbrném či černém podkladě (viz Příloha I., obr. 2). Následně autor začíná využívat lesklých ploch, maluje na černý lesklý podklad. Od roku 1961 vystřihává z tenkého papíru malby a přidává je na leštěnou nerezovou desku. V dalších sériích autoportrétů používá zvětšování fotografií na hedvábné plátno a dále na ocel.<sup>21</sup> Tyto obrazy nejen že zachycují pohyb na plátně, ale zároveň diváci v odraze oceli vidí vlastní pohyb, obraz se neustále mění, vzniká tak další rozměr, odraz okolních prostor vtahuje diváka do díla, obrazové umění tak získává nový směr.

Nejen u dvojrozměrných děl využíval Pistoletto zrcadlovitý odraz, s tímto efektem se lze setkat i v mnohých prostorových tvorbách, jako je kupříkladu dílo *L'Etrusco* (viz Přílohy I., obr. 3). Zde umělec postavil antickou sochu etruského muže před zrcadlo, socha jako by se chtěla dotknout vlastního odrazu v zrcadle. Umělec využívá zrcadlo jako pohyblivé pozadí díla, ruší jakési hranice mezi uměním a životem, minulostí a současností, zároveň rozšiřuje a dotváří daný prostor, jak to můžeme vidět u díla *Divisione e moltiplicazione dello specchio* (viz Příloha I., obr. 7.). Především díky těmto dílům byl spojován s pop artisty, přestože sám mezi ně nikdy nechtěl zapadnout.

Neznámější dílo, jež Pistoletta definitivně zařadilo do *Arte povera*, bylo *Callipigia Venus* (viz Přílohy I., obr. 4), první verze vznikla v roce 1967 a jednalo se o reprodukci slídy a cementu, tato antická socha je postavena proti velké hromadě pestře barevných hadrů. Tyto hadry sám Pistoletto používal k leštění zrcadlových obrazů. Další dvě vystavované Venuše byly realizovány ze sádrových odlitků, odlitých podle originálu, a nesly název *Venere degli stracci*. Pistoletto si vyzkoušel vytvořit i mramorovou Venuši a v roce 1982 využil dokonce polyurethan s vrstvou skleněného vlákna. Proto můžeme Venuši najít v několika verzích. Hadry však zůstávaly stejné, ačkoli byl udán požadavek pouze na pestrost materiálu, jež

---

<sup>20</sup> [Srov.] GOMPERTZ, Will. *Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cuku letu*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. s. 245.

<sup>21</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 155.

krásně doplňuje čistou formu sochy. Pistoletto měl v plánu reinstalovat jednu ze soch z roku 1967, která se rozbila. Umělec chtěl tuto Venuši poskládat dohromady a části omítky ponechat v hromadě hadrů jako jakési slzy.<sup>22</sup> Tuto myšlenku lze vnímat jako opětovné poukázání na podléhání času, avšak realizace jsme se zatím nedočkali.

V díle Venuše z hadrů na naše smysly působí nejvíce kontrast mezi krásou a elegancí antického umění proti chaosu a plýtvání dnešní doby. Toto dílo tak může vzbuzovat otázku, zda si příliš neidealizujeme minulost, a dnešní době nepřisuzujeme pouze nepořádek a chaos. Idealizování historie však může narušit pouhé zjištění, že původní Venuše je vlastně jen levná reprodukce, kterou nalezneme v každém zahradnickém centru, stejně tak i jako náš umělec. Vracení se k minulosti pomocí antického umění nebyla pouze záležitost Pistoletta, zmínit můžeme i Giulia Paloiniho nebo původem řeckého umělce Jannise Kounellise.

Pistoletto se proslavil i pouliční divadelní skupinou Lo Zoo, účastníky byli i Maria Pistoletto a Henry Martin. V tomto pouličním divadle se setkáváme s rozmazáváním hranic skutečnosti a fikce. První scéna se odehrála roku 1968 ve městě Vernazza. Herci zde vyprávěli příběh o statečném šílenci narozeném z osla, který se mohl zhostit jakéhokoli úkolu. Diváci kolem se připojovali a bouřlivě tleskali.

## 2.2 Jannis Kounellis

Původem řecký umělec narozený v roce 1936 se v devatenácti letech přestěhoval do Říma, kde nastoupil na Akademii di Belle Arti. Zde byl žákem Scialojyho, hlavního představitele gestického informelu v Římě. Ačkoli tento umělec emigroval v roce 1956 do Itálie a stěží ho lze považovat za řeckého umělce, z jeho prací můžeme vyčíst blízký vztah k řeckým tradicím a náboženské kultuře.<sup>23</sup>

Tento umělec pracoval snad se všemi „chudými“ materiály – kovy, dřevem, pískem, kamenem, bavlnou, uhlím, dále využíval staré věci jako pytle, rámy postelí, dveře i sádrové fragmenty z rozbitých soch. V několika dílech se věnoval i ohni, například dílo *Senzatitolo* představovalo zapálenou tabletu pevného paliva

---

<sup>22</sup> [Srov.] CHRISTOV–BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 157.

<sup>23</sup> [Srov.] BANN, Stephen. *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Book, 2003. s. 63

přímo na zemi v jeho ateliéru, jindy připevnil plynový hořák na zeď do úrovně očí. Častým jevem byly obyčejné svíčky nebo odkazy k uhlí a kouři.

Během svého studia se dočkal první výstavy, ta se konala roku 1960 v galerii La Tartaruga. Krátce poté, co emigroval do Itálie, se rozhodl upřednostnit italštinu před řečtinou. V pozdějším rozhovoru toto rozhodnutí označil za traumatické, ale lze to brát jako předeheru pro jeho díla, ve kterých spatřujeme zaujetí umělce jeho jazykem.<sup>24</sup> Kounellisovy rané práce se skládaly především z písmen, čísel, značek a šipek (viz Přílohy I., obr. 5), jednalo se o jakousi osobní abecedu popisující každodenní život v Římě.

Součástí Kounellisových prací byly především instalace, které měly významnou roli. První instalace vznikla v roce 1967. Zde se setkáváme s kombinací živých a organických prvků s anorganickými. Instalace se skládala z osmi železných žlabů rovnoběžně sestavených za sebou, do těchto žlabů byla přidána zemina a v ní byly zasazeny kaktusy. Na stěně se pak nacházel kovový plát s bidýlkem, na kterém seděl papoušek. Další část tvořily čtyři svislé ocelové pláty, které stlačovaly surovou vlnu (viz Přílohy I., obr. 6). Pro diváky tímto způsobem vznikla divadelní scéna, které byli sami účastni.

Kounellis se dostal do povědomí lidí především díky instalaci 12 cavalli neboli 12 koní (viz příloha I., obr. 7). Tato instalace se skládá z dvanácti koní různé barvy a plemene, pravidelně rozmístěných od sebe. Koně jsou přivázáni ke kroužkům zakotveným ve stěně, v galerijních prostorách, které dříve sloužily jako garáže. Kounellis rád využíval zvířata ke svým instalacím, proti tomu však protestovalo mnoho ochránců zvířat. Živá zvířata v galeriích nám ukazují na Kounellisovu odvážnost a novátorství, napovídá to o jeho zájmu o živé obrazy a život celkově. Umělec si vybral pro tuto instalaci koně nejen pro jejich sílu a eleganci, ale i kvůli vazbě na umělecko-historický kontext. Už od dávných dob jsou koně znázorňováni ve všech podobách umění – ať se už jedná o jezdecké sochy, či hrdinské malby. Koně byli vystaveni v galerii po dobu tří dnů. Galerie, jejichž základem jsou ekonomické a ideologické zájmy, najednou konfrontovaly neschválená díla, jež nebyla k prodeji. Někteří v díle vidí Duchampův readymade, ale místo masově vyráběných produktů využívá živé tvory.

---

<sup>24</sup> [Srov.] BANN, Stephen. *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Book, 2003. s. 63

## 2.3 Mario Merz

Mario Merz je poveristický umělec, narodil se roku 1925 v Miláně. Vyrůstal v Turíně a dva roky navštěvoval lékařskou fakultu. V průběhu druhé světové války se přidal ke skupině antifašistů, roku 1945 za to byl zatčen. Vězení se mu stalo velkou inspirací pro různé materiály. Po propuštění se zprvu věnoval olejové malbě, jeho malby jsou velice živé, pestrobarevné a organické. První výstavy se dočkal roku 1954 v galerii La Bussila v Turíně.<sup>25</sup> Mario Merz nezůstal pouze u maleb, stejně jako ostatní členové Arte povera se věnoval především instalacím. Jeho nejoblíbenějším používaným materiálem byly neonové trubice v kombinaci s věcmi běžné potřeby, jednoduchou instalací se snažil zničit jejich funkčnost a probudit v nich uměleckou hodnotu.

Mario Merz dával najevo svůj nesouhlas s politicko-sociálním děním skrze umělecká díla. Jedno z nich byl kupříkladu *Sitin* z roku 1968 (viz Přílohy I., obr. 8), jednalo se o železnou konstrukci ve tvaru čtverce, jež byla naplněná voskem a pokrytá drátěným pletivem, uvnitř pak bylo neonem napsáno slovo *sit-in*, v překladu: stávka s přestávkami. Stejným pojmenováním Italové nazývali nelidské demonstrace na konci šedesátých let. Při zapojení neonů, které vyzařují mírné teplo, vosk v železné konstrukci začne měknout.

Mario Merz velmi často pracoval s konstrukcí iglů (viz Přílohy I., obr. 9), ta se pro něj stala charakteristická. Vyráběl různé velikosti a z různých kombinací materiálů. Touto instalací se Merz zabýval od roku 1968 až do konce svého života. Stavba iglů charakterizuje umělcův zájem o transformaci lidského života ve spojení s přírodou. Archetyp lidského obydlí provází nejrůznější místa světa, tak jak ho známe v podání Maria Merze, propojuje exteriér s interiérem, kolektivitu s individualitou a fyzično s duchovnem.<sup>26</sup> Podle nomádismu je kruh tvořící základnu iglů ideální pro zobrazení domova, současně je iglů symbolem svobody a volnosti pohybu, neboť se jedná o přenosný a znovu postavitelný domov. Všechny typy iglů začínají stejnou ocelovou konstrukcí, pokrytí této konstrukce se už ale liší, Merz využíval všechny možné materiály, jako jsou větve, kameny, železné pláty, juty, sklo, jíl a další. Ačkoli byly všechny konstrukce absolutně odlišné, spojovaly je neonové prvky, které tvořila čísla či celá slova.

---

<sup>25</sup>[Srov.] Collection online: MARIO MERZ. *Guggenheim* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/mario-merz>

<sup>26</sup> [Srov.] Mario Merz Igloos. *Pirelli Hangar Bicocca* [online]. Miláno: Pirelli Hangar Bicocca, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.hangarbicocca.org/en/exhibition/mario-merz-igloos/#>



## 2.4 Luciano Fabro

V roce 1936 se v Turíně narodil konceptualistický umělec, sochař a spisovatel Luciano Fabro. První samostatná výstava se konala roku 1965 v Galerii Vismara Arte Contemporanea v Miláně.<sup>27</sup> Fabro je vnímán jako umělec s „radikální“ praxí, a to díky jeho přísnému přístupu k vnímání prostoru. Umělec řeší kontext, materiál a význam daného prostoru. Zaměřuje se na jednoduché vymezování hranic, v divákovi se pokouší prohlubovat vnímání a současně ho vyzývá k zapojení se.

Rané práce tohoto umělce se často skládaly z teleskopických ocelových tyčí, jedna z takových prací byla i *Tubo da inserire tra i fiori* neboli *Trubice na místě mezi květinami*. Ocelová tyč v tomto díle má konce zahnuté v pravém úhlu tak, aby mohly být zapíchnuté do země či květináče mezi květiny. Toto dílo bylo vytvořeno pro menší zahradu v Miláně, k instalaci však nikdy nedošlo.

Další Fabrova díla vtahují diváka do prostoru, který je často zrcadlovým odrazem okolních prostor a s ním i všech diváků. Performance *Cubo di specchi* je toho příkladem. Toto dílo, v doslovném překladu *Krychle zrcadel*, je ve skutečnosti krychle o rozměrech 200 cm x 200 cm x 200 cm. Vnitřní i vnější prostory tvoří posuvná zrcadla, uvnitř krychle je pak schovaný muž a zvenčí kolem sedí diváci. Schovaná osoba uvnitř objektu čte text do mikrofону tak, že okolní publikum poslouchá a případně komentuje text. Muž uvnitř kostky může vidět pouze svůj odraz, který se v několika zrcadlech člení na stovky dalších odrazů, tvoří si tak publikum sám. Stejně tak publikum sedící kolem hledí pouze na svůj odraz. Aktér uvnitř kostky slyší komentáře ostatních lidí, ale jako by to komentovaly jeho vlastní obrazy. Tento koncept vznikl sice již v roce 1967, k jeho realizaci došlo až o osm let později. V roce 1994 v Paláci Fabroni ve městě Pistoii se do zrcadlové krychle zavřel dokonce i Luciano Fabro sám.<sup>28</sup> Fabro zorganizoval několik performancí, některé se týkaly i tvorby oblečení z různě nalezených materiálů, ty pak tvaroval přímo na nahé tělo.

Luciano Fabro je považován za silného vlastence, a to především díky jeho sérii *Italia rovesciata* neboli *Převrácená Itálie* (viz Přílohy I., obr. 10), jejíž tvorba byla započatá v roce 1968. Jedná se o mapu Itálie vystřiženou a vytvarovanou z plechu. Itálie je vyrobena v poměru 1:1 000 000 ke skutečnosti a výsledný objekt

---

<sup>27</sup>[Srov.] Luciano Fabro. *Simon Lee* [online]. New York: The Brooklyn Rail, 2018 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://www.simonleegallery.com/artists/154-luciano-fabro/>

<sup>28</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 100

je zavěšen na lanech vzhůru nohama. Následná díla této série jsou tvořena i za pomoci jiných technik a materiálů, jako je kůže, sklo a další.<sup>29</sup> Toto dílo evokuje především vyhocenou situaci, kterou Itálie v tomto roce prožívala. Zvrácenost tehdejší doby jako by měla být pověšena na oprátce.

## 2.5 Giovanni Anselmo

Mezi ty významnější poveristy řadíme Giovanniho Anselma, ten se narodil roku 1934. Do skupiny poveristů se akčně zapojoval již od prvních společných výstav od roku 1967. První samostatné výstavy se dočkal o rok později v Galerii Sperone v Miláně. Tento umělec je známý zkoumáním myšlenky jednotlivce jako detail v návaznosti na všeobecnou energii.<sup>30</sup>

Díla, díky kterým Anselmo proslul, ztvárňují plynutí času, jeho působení na vystavené předměty a přítomnost gravitace. Jedním z příkladů je nepojmenované dílo, které se poprvé ukázalo v roce 1968 na Anselmově první sólové výstavě. Jedná se o dva žulové kvádry, větší kámen o rozměrech 60 x 25 x 25 cm a menší 12 x 12 x 5 cm. Velký kvádr je postaven na stojato a v jeho horní části je drátem přivázán menší, mezi oběma kvádry je pak vložen hlávkový salát (viz Přílohy I., obr. 11). Hlávkový salát však postupem času uvadá, a pokud není vyměněn za nový, v důsledku vadnutí menší kámen upadne na zem. Na podobném principu vytvořil Anselmo hned několik takových prací. Většina se pojila na kámen, který je tak těžký, že působení gravitace je větší a její následek tak pravděpodobnější. Setkat se tak můžeme s několika neopracovanými kvádry, svázanými drátem po dvou a následně pověšenými za spojovací drát na hřebík na zdi. Únava materiálu, ať už drátu nebo hřebíku ve zdi, časem způsobí pád. Pokud se na stěně nachází vícero svázaných kamenů, pozorujeme, jak odpadávají postupně, podle velikosti kamenů a na ně působící gravitace a toho, kolik energie se vložilo do kvalitního upevnění ke stěně.

V dalších dílech představuje sílu energie jako napětí mezi materiály. Příkladem je další bezejmenné dílo, které se skládá z železného kroužku zakotveného ve zdi. Do kroužku je vložena tkanina o rozměrech 160 x 160 cm, do její spodní části je vmotána železná tyč co možná nejtěsněji. Toto dílo vytvořil Anselmo i ve variantě s betonovou krychlí, dřevem a tkaninou. V tomto případě

---

<sup>29</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 100

<sup>30</sup> [Srov.] Tamtéž s. 75

zalil část tkaniny do betonové krychle a na její konec opět vložil dřevěnou tyč, kterou co nejvíce zamotal do tkaniny, aby opět vzniklo co největší napětí. I zde časem napětí povoluje vlivem únavy materiálu.

Energii Giovanni Anselmo zkoumal z různých pohledů a za pomoci všech elementů. Kromě výše zmíněných se můžeme setkat s dílem z vlny a vody, rychlost absorpce vody do vlny z přihrádky a možnost vlny absorbovat co nejvíce. Energii tepla se pokoušel pochopit v díle se dvěma železnými tyčemi, mezi něž je vložena mořská houba. Zvyšování teploty způsobuje roztahování železných tyčí, tím i stlačování dané houby a vytlačování vzduchu z ní. Při ochlazení se tyče opět smršťují a houba opět absorbuje vzduch z atmosféry, s tím si lze představit dýchání této houby.

## 2.6 Další představitelé Arte povera

Oficiálně se do Arte povera řadí třináct umělců. Někteří vynikali více než jiní, ale svůj přínos pro skupinu měl jistě každý z nich. I dnes je problémem definovat Arte povera, a proto se kromě těchto hlavních umělců setkáváme i s dalšími jmény, které mají podobné znaky jako tito poveristé. Patří sem Claudia Cintoli, Aldo Mondino, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Paolo Icaro, Hidetoshi Nagasawa, Luca Patelia, Eliseo Mattiacci a Gianni Piacentino.

### 2.6.1 Pino Pascali

Velmi nadaný umělec, který však tragicky zemřel na motorce v roce 1968, dožil se pouhých 33 let. Pascali se narodil na jihu země v Bari roku 1935. V Římě vystudoval Akademii výtvarných umění. Velice se zajímal o scénografii a různé umělecké experimenty.<sup>31</sup>

První sólovou výstavu uspořádal v Galerii della Tartaruga v Římě roku 1965. Jak již bylo zmíněno výše, Pascali nebyl spojován pouze s Arte poverou, ale inspiraci hledal v americkém pop artu a minimalismu.

---

<sup>31</sup> [Srov.] Pino Pascali - biography. Fondazione Museo Pino Pascali [online]. Polignano a Mare: Fondazione Museo Pino Pascali, 2016 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.museopinopascali.it/pino-pascali-biography/?lang=en>

V dílech tohoto umělce se setkáváme s organickými tvary, napodobeninami částí zvířat.

Snad nejznámější prací byla série zbraní, které byly dokonalou imitací opravdových zbraní (viz Přílohy I., obr. 12), tyto zbraně byly však vyrobeny z nefunkčních materiálů, které umělec náhodně našel a natřel vojenskou zelenou. Tyto zbraně tak nemohly být nijak mechanicky využity. Výstava těchto imitací vznikla na protest proti vietnamské válce.

Pino Pascali vystavil v galerii L'Attico své dílo 1 m<sup>3</sup> di terra (1 m<sup>3</sup> země) a 2 m<sup>3</sup> di terra (2 m<sup>3</sup> země). Jednalo se o krychli a kvádr naplněné zeminou, tato zemina představuje kontrast mezi dokonalým geometrickým tvarem a nerovností zeminy. Pascali reaguje na minimalistické pojetí krychle od Donalda Judda. Ten staví krychle v jisté pravidelnosti na zemi. Pascali naopak krychli a kvádr větší do vzduchu a tím i nepravidelnost v podobě zeminy.

## 2.6.2 Alighiero Boetti

Umělec narozený roku 1940 v Turíně. Studoval obchodní školu, ze které odešel, aby se stal umělcem. Postupně si vytvořil velmi pevný vztah s poveristy Michelangelem Pistolettem a Lucianem Fabrem. Mezi lety 1966–1968 tvořil Boetti trojrozměrné konstrukce z materiálů každodenní potřeby. Kupříkladu dílo Zig zag je vyrobeno z hliníkových tyčí, které tvoří konstrukci krychle o rozměrech 75 x 75 x 75 cm. V konstrukci je pak připevněná tkanina z různě barevných pruhů (viz Přílohy I., obr. 13). Tyto barevné pruhy s ironií odkazují na abstraktní malby, které tvoří barevná pole.<sup>32</sup>

V díle *Lampada annuale* (Roční lampa) zas umělec odkazuje na nečekané situace, které se neustále odehrávají v našem okolí. Člověk je do určité míry rád svědkem zajímavých situací. Toto dílo se skládá z dřevěného kvádrů, který má v sobě zabudovanou žárovku s časovačem. Žárovka se rozsvítí však pouze jednou za rok, v divákovi to má vyvolat pocity očekávání, zda zrovna on bude mít to štěstí a v jeho přítomnosti se žárovka rozsvítí.

Boetti byl známý svým dopisním uměním, nejen že sbíral známky, ze kterých tvořil koláže, ale i posílal dopisy na chybné adresy, které mu většinou přišly zpátky, a on je poslal znovu. Další dílo popisuje tisíc nejdelších řek světa,

---

<sup>32</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 82

tyto řeky jsou vyšité bílou nití na zelené plátno. K tomuto dílu vyšla i knížka o sto stránkách, kde se věnuje každé řece.

### 2.6.3 Pier Paolo Calzolari

Pier Paolo Calzolari je původem z Bologni, kde se narodil roku 1943. Největší inspirací tohoto umělce byly Benátky, město postavené z luxusního mramoru a plné světla, jež se na něm odrážely. Bělost mramoru ho vedla k práci s mrazem, protože pouze mráz dá vznik té pravé čisté bílé barvy, k tvorbě tak Calzolari používá různé mrazicístroje, které většinou i obyčejný předmět díky atmosférické vlhkosti pokryjí bílou pokrývkou.

Nepojmenované dílo, ale občas známé jako Malina, je jedním z příkladů umělcovy práce s mrazem. Umělec zavře do místnosti albínského psa, pojmenovaného Malina, s třemi ledovými sloupy, led pomalu taje a zaplavuje místnost. Tání ledu společně s jasným světlem, jež psa oslepuje, přivádí Malinu k nepřičetnému šílenství, až dosáhne zuřivého stavu. Umělec se zde zabývá duchovní transcendencí, jako i v jiných dílech.

### 2.6.4 Marisa Merz

Jediná zástupkyně ženského pohlaví ve skupině Arte povera a zároveň manželka Mario Merze, se kterým se seznámila během padesátých let. Narodila se v Turíně roku 1926. Když začala sdílet domov se svým manželem, její práce se začaly týkat domácnosti, vytvářela houpačku pro dceru či různé rekvizity pro manžela. Celkově se oproti svému manželovi držela spíše v soukromí.

Marisa Merz ve svých dílech odkazuje na tradici ženského řemesla v domácnosti, především se můžeme setkávat s pletacími jehlicemi a s nimi spojeným pletením, či s dekami, různě smotanými a vystavenými na všelijakých místech.

Jedna z větších sérií, jež vznikla jako bezejmenná, začala vznikat od roku 1965. Jednalo se o takzvané „žijící sochy“, které byly tvořeny z tenkých, zaoblených plechových plátů, ty byly vrstveny na sebe a pověšeny na stropě po jejím bytě v Turíně (viz Přílohy I., obr. 14). Z jejího domova a současně pracoviště se postupem času stal jakýsi les či jeskyně těchto prací. Tímto způsobem se Marise

Merzové dařilo měnit obyčejný průmyslový materiál na „živé“ organické formy. Omezení času, místa a materiálního původu nezbavuje umělce víru v přetrvávající efekt tohoto díla.<sup>33</sup>

### 2.6.5 Giulio Paolini

Paolini, jenž se narodil v Janově roku 1940, jako svoje první dílo uznal *Disegno geometrico 1960* (Geometrické kreslení). Jednalo se o kombinaci tempery a inkoustu na plátně. Umělec tuto malbu nepopisuje jako obraz, ale jako výrok. Inkoustem jsou na plátně nakreslené uhlopříčky s vertikálou a horizontálou neboli se jedná o rozdělení plochy, připomínající tradiční měření při přípravě na prostorovou kresbu, což je pro Paoliniho tvorbu typické.

Společně s Jannisem Kounellisem a Michelangelem Pistolettem se Paolini ve svých dílech vracel k umění antiky, a tak se v mnohých dílech setkáváme s celými, ale i s pouhými fragmenty antických soch. Příkladem je dílo *Mimesis* z roku 1975 (viz Přílohy I., obr. 15). V podstatě se jedná o dva stejné sádrové odlitky soch, vytvořených v antice sochařem Praxitelem. Obě sochy stojí naproti sobě asi metr vzdálené. Umělcovi jde o scénu mezi dvěma sochami nežli o originální umělecké dílo. Paolini to komentoval tím, že když postavil dva stejné kusy starých soch vedle sebe, nechtěl být jejich objevitelem ani tvůrcem, chtěl být pouze jejich pozorovatelem. Pozorovat jejich vzdálenost, která je rozděluje, a zkoumat tak jejich vztah či absenci vztahu mezi námi a tímto obrazem.<sup>34</sup> Umělec často poukazuje na originalitu antického sochařství, používá tak fragmenty soch bez dalších úprav.

### 2.6.6 Emilio Prini

Italský umělec narozený roku 1943, začal jako fotograf. Prini dokonale představuje ducha *Arte povera* a to se projevilo v jeho další umělecké tvorbě. Umělec se nepokouší o zdokumentování happeningu a ani se nesnaží vytvářet umělecké artefakty. Převádí energii a subjektivitu do hmoty, v jeho podání dílo

---

<sup>33</sup> [Srov.] LIVING SCULPTURE. *Arte Institutve Chicago* [online]. Chicago: Arte Institutve Chicago, 2011 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artworks/207124/living-sculpture>

<sup>34</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 135

existuje v okamžiku, kdy vzniká. Kromě fotografií hojně využíval k prozkoumání zkušeností také psaného slova, zvuku a světla.

Setkáváme se s názorem, že se tento umělec vyhýbá jakékoli kategorizaci mezi hnutí a ideologie, ačkoli se hojně účastnil výstav nejrůznějších skupin, je spíše vnímán jako pozorovatel děje. Emilio Prini je jakousi záhadou, svá díla tvořil pro konkrétní situaci a místo.

### 2.6.7 Giuseppe Penone

Tento poveristický umělec je znám díky svému zkoumání života, konkrétně se zaměřoval na růst, dýchání a stárnutí. Giuseppe Pennone se narodil v Garresei roku 1947, využíval širokou škálu materiálů a výtvarných forem. Nejčastěji se v jeho dílech setkáváme se stromy, sádrovými odlitky, vodou a kamenem. Především na stromech se snažil o ovlivnění růstu za pomoci měděných drátů či kamenů, v jedné akci pomocí železného odlitku ruky omezil růst stromu. V těchto dílech spatřujeme zásah člověka do přírody jako její zhoubu, příroda ztrácí díky lidské činnosti dech. Penoniho zásahy do přírody po sobě zanechaly dlouhodobější stopu.

Zprvu se umělcova tvorba týkala spíše experimentů, ale časem tyto experimenty vylepšuje a tvoří přímo před obecenstvem. Kolem roku 1970 se Penone začal zabývat i zkoumáním dokumentace vlastní práce, k tomu využil kromě fotografií i frotáže všech materiálů, se kterými pracoval, a to i včetně svých vlasů a nehtů.

Jedním ze záznamů jeho okolí se stala fotografie nazvaná *Rovesciare i propri occhi* (viz Přílohy I., obr. 16). Jedná se o jeho portrét, ve kterém má v očích vložené zrcadlové kontaktní čočky, ty mu sice vzaly jeho vlastní pohled a vytvořily jakousi bariéru mezi vnějším světem a umělcem, ale v jejich odraze mohl spatřit objektivní odraz jeho okolí. Umělec vytvořil sérii těchto fotografií, odrážejících několik krajin podle umělcova pohybu.

## 2.6.8 Gilberto Zorio

Gilbero Zorio narozený roku 1944 v Andorno Micca vystudoval Accademii di Belle Arti v Turíně. První samostatné výstavy se Zorio dočkal roku 1967 v galerii Sperone v Turíně.

Tento poverista se zabývá zkoumáním přírodních procesů a jevů a jejich vlivy na různé materiály. Zkoumal i energie, především tu elektrickou, v jeho dílech se tak setkáváme se světly. Jindy se setkáváme s archetypálními formami energie ve tvaru, jako je hvězda nebo oštěp (viz Přílohy I., obr. 17).

Příkladem alchymistického díla je Scrittura bruciata (Spálené psaní). Toto dílo se skládá z obdélníkové klece, v níž se nachází elektricky vyhřívaný měděný plech. Součástí je i bílý papír a neviditelný inkoust. Během výstavy Gilberto Zorio psal na papír dopis neviditelným inkoustem. Tento dopis následně upustil do klece s rozehřátou destičkou. Při zahřátí papíru se na chvíli zobrazí text napsaný neviditelným inkoustem, následuje však vznícení papíru a jeho úplné spálení.

Na podobných principech staví i další svá umělecká díla, šlo třeba o odpařování vody, magnetismus či oxidace. Díla odkazují na křehkost materiálů a jejich pomíjivost vlivem fyzikálních jevů. Některé práce se jeví jako nebezpečné, ale zato napínavé.



### 3 Kolektivní výstavy Arte povera

Během šedesátých let se umělci Arte povera dočkali mnoha sólových i kolektivních výstav, málokdy se však setkali jako skupina poveristů. Poprvé, kde se sešli jako skupina, byla výstava v Janově roku 1967, následovala výstava v Bologni a Amalfi roku 1968, v Turíně 1970 a v Mnichově 1971. Od roku 1970 se však počet výstav snížil, neboť se každý umělec začal zabývat spíše individuální tvorbou. Od roku 1980 se sice Arte povera opět dočkala popularity, ale výstavy se týkaly spíše menších skupin výtvarníků nebo už jen samostatných jedinců.

Na výstavách se umělci pokoušeli přiblížit život jako takový. Umělecký objekt vytvářeli jednoduchý a co nejvíce se snažili zapojit diváka. Umělci svá díla transformovali buďto za pomoci lidské činnosti, nebo přírodní energie.<sup>35</sup>

#### 3.1 První kolektivní výstava v Janově 1967

Arte povera – IM Spazio (Chudé umění – IM Prostor) je oficiální název pro první výstavu poveristů, kterou zorganizoval mladý janovský kritik Germano Celant. Zkratka IM Spazio znamená Immagine (Zobrazení). Výstava se konala v galerii La Bertesca v Janově a trvala od 27. 9. do 20. 10. 1967. Hlavní myšlenkou bylo oprostít se od klasického dvojrozměrného obrazu a přejít k environmentu. Umělci měli do galerie instalovat jednu práci, která byla realizována přímo do těchto specifických prostor. Ačkoli se jedná o první kolektivní výstavu poveristů, nezúčastnili se jí všichni z hlavních představitelů tohoto hnutí, chyběli zde Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, Marisa a Mario Merzovi a Pier Paolo Calzolari, ti se k Arte poverě přidali později.

Výstava Arte povera se dělila na dvě části, první se věnovala „chudému“ umění a vystavovali v ní Luciano Fabro, Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Emilio Prini a Pino Pascali. V druhé části výstavy byly vystaveny práce zástupců římské školy na Piazzu del Popolo, jež se věnovala pop artu, jednalo se o Maria Ceroliho, Renata Mambora, Umberta Bignardiho, Paola Icara, Cesare Tacchiho a Elisea Mattiacciho.

Poveristická díla na výstavě v Janově podléhala konstruktivistickým a dekonstruktivistickým metodám, tedy že díla byla z různých materiálů skládaná

---

<sup>35</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 49

jako konstrukce a následně byla i tak rozebrána, docházelo tak ke změnám pozic instalací v prostoru galerie.

Jannis Kounellis a jeho dílo *Senza titolo* (Bez názvu), vystavené v galerii La Bertesca, je této metody dobrým příkladem. Jedná se o jakýsi kovový podnos, který je naplněný černým uhlím. Je postavené na podobném konceptu jako instalace Pina Pascaliho, který vystavil dílo *1 m<sup>3</sup> di terra* (1 m<sup>3</sup> země) a *2 m<sup>3</sup> di terra* (2 m<sup>3</sup> země). Obě díla kontrastují přírodním a umělým materiálem, přičemž přírodní materiál a jeho struktura narušuje čistotu a uhlazenost umělé formy.<sup>36</sup>

Jedním z nejkonceptuálnějších děl na výstavě bylo *Perimetro d'aria* (Obvod vzduchu) od Emilia Primiho. Jednalo se o instalaci, která se skládala ze čtyř žárovek umístěných po jedné v každém rohu místnosti. Takto umístěné žárovky vymezovaly neviditelný prostor vzduchu v galerii. Podařilo se tak z neviditelného učinit viditelné, zdůraznil tak i přítomnost energie a vzduchu v místnosti. Tento koncept můžeme vidět už u ruského umělce Vladimíra Tatlina a jeho *Protireliéf* v rohu z roku 1914.

Dalším dílem na výstavě v Janově bylo *Lo Spazio* (Prostor), které vytvořil Giulio Paolini. Tato instalace se skládá ze slova *Lo Spazio* vytvořeného ze dřeva a připevněného na zdi galerie. Uměleckým záměrem je vytvořit dojem prostoru z trojrozměrného nápisu, pokouší se o dematerializaci onoho díla.

Výstava *Arte povera – Im Spazo* byla pojata jako pomíjivá, umělci v galerii La Bertesca si své práce instalovali sami a přizpůsobovali je tamním prostorám, po skončení této výstavy byly instalace znovu rozebrány. Při znovuvystavení se musely tyto umělecké výtvořiny přizpůsobit novým prostorám, a tedy už nebylo možné je vidět a vnímat stejně jako na výstavě v Janově. Většina děl, která pouze představovala neviditelný prostor a materiál, který nebylo možno nahmatat, bylo obtížné představit veřejnosti a zůstala tak pouze symbolická.

### 3.2 Výstava v Bologni 1968 – *Arte povera*

Druhá kolektivní výstava v řadě nesla stejný název: *Arte povera*, jako ta první v Janově. V Gallerii De' Foscherari se o organizaci postaral kurátor Germano Celant za pomoci Pietra Bonfiglioliho a Renata Barillimiho. Celá výstava trvala od 24. 2. – 15. 3. 1968 a zúčastnili se jí už téměř všichni představitelé hnutí *Arte*

---

<sup>36</sup> [Srov.] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. s. 51

povera. Vystavujícími tentokrát byli Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, Mario Merz, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Emilo Prini, Pino Pascali a Gilberto Zorio, účastí stále chyběli Giuseppe Penone a Marisa Merzová. Oproti první společné výstavě, kde si umělci svá díla instalovali sami, nyní je někteří, jako kupříkladu Giovanni Anselmo, nechali prostřednictvím galerií posílat.

Charakteristické pro tuto výstavu oproti janovské byl více fyzičtější přístup nežli ten konceptuální. Podle Celanta se stává člověk hlavní zprávou uměleckého díla. Hlavní myšlenku v katalogu pro boloňskou výstavu popisuje: „Myslet a sledovat, vnímat a představovat, cítit a vyčerpávat pocit v zobrazení, v počínání, v objektu, umění a život, posun po paralelních kolejích toužící po místě v nekonečnu.“<sup>37</sup> Výstava se snaží o jasné a rychlé pochopení konceptu díla pro všechny. Proto umělci volí co nejjednodušší formu sdělení. V tomto případě Celant odkazuje na díla Michelangela Pistoletta, který odebírá materiály, aniž by přidal jiné.

Alighiero Boetti na výstavě představil dílo *Cittá di Torino* (Turín), jednalo se o nadživotní velikost objektů, nejvýraznějším objektem bylo takzvané Iglú. Dílo se skládalo ze starých plechů nastříhaných na pruhy, jež byly přehnuté přes sebe a jejich konce zatěžovaly kameny. Toto dílo mělo hned několik názvů jako *Bábovka*, *Hromada*, *Váha* a jiné.

Kounellis přišel se svým bezejmenným dílem z roku 1967, železnou konstrukcí ze čtyř plátů naplněných bavlnou. Luciano Fabro poukazoval na skutečnosti našeho světa, jako bylo u vystaveného díla *Ruoto* (Kolo), jednalo se o kruh z nerezové oceli balancující na tyči. Pod tíhou kruhu se tato tyč ohýbala, a poukazuje na přítomnost gravitace. Pino Pascali na výstavě znovu uvedl dílo *1 m<sup>3</sup> di terra* (1 m<sup>3</sup> země) a *2 m<sup>3</sup> di terra* (2 m<sup>3</sup> země), již popsané výše. Mario Merz vystavil dílo *Cestone* (Velký koš), Giovanni Anselmo zase zavěsil na dřevěný panel železný řetěz. Tématem prostoru se ve své performanci zabýval Emilo Prini, ten rozmístil různé předměty po podlaze a vše doplnil kresbou.

Michelangelo Pistoletto přišel se svým dílem *Bagno-barca*, zde vidíme duchampovský ready made, tedy ze staré, již nepoužívané vany vytvořil umělec loďku na souši.

---

<sup>37</sup> HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupického a Jiřího Padrty*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D. s. 155

Ve stejné době, kdy tato výstava probíhala, se sešli mnozí historici, kritici a umělci u takzvaného kulatého stolu, který byl uspořádán. Jednali o budoucnosti moderního umění, a to především kvůli bouřlivé společenské situaci. Tématem bylo i překonání poválečného informelu. Sešlosti se zúčastnil i kritik Germano Celant s Piero Bonfigliolim a Barilli, kteří pomohli s organizací výstavy v bolognském De'Foscherari. Právě Bonfiglioli pojmenoval toto sezení *La povera dell'arte* (Chudoba umění). Najednou jako by kritici nerozuměli umění, které vzniklo díky novým technologiím a průmyslu. Někteří se zastávali názoru souladu umění s životem, pro jiné toto tvrzení byla pouhá utopie a umění by mělo sloužit průmyslu a společnosti.<sup>38</sup> Vzhledem k tomu, že však poverističtí umělci směřovali k civilizaci před průmyslem, nesetkali se s pozitivní reakcí od všech. Jedním z těch, kdo se zastával tvorby poveristů, byl i Renato Guttuso, jenž považoval tato díla za revoluční.

Samotní zástupci *Arte povera* nebyli bohužel do této diskuze přizváni, nemohli se tak nijak vyjádřit k této problematice. V Bologni se toho roku nic nevyřešilo a celá debata o moderním umění byla posunuta do dalších italských měst, jako San Marino, Rimini či Verucchio.

### 3.3 Výstava v Amalfi 1968 – RA3 *Arte povera* + *Azioni povere*

Tato výstava vešla do dějin *Arte povera* jako nejzajímavější, a to především i díky performancím, které výstavu ve dnech 4. až 6. října 1968 doprovázely. Výstava se konala ve staré loděnici republiky Amalfi a jejím kurátorem byl opět Germano Celant. Výstava dostala název RA3 *Arte povera* + *Azioni povere* (RA3 Chudé umění + Chudé akce). Zatímco samotná výstava probíhala v loděnici, poveristické akce se konaly přímo v centru Amalfi. Výstava i performance v ulicích byly celkově bohatší na díla a představení nežli dvě předchozí výstavy. Výstavy se účastnili nejen hlavní představitelé tohoto hnutí, ale vystavili tu i mnozí jiní umělci, a to i ze zahraničí. Pozornosti se dostalo i díky celostátnímu vysílání v televizi, výstava se tak dostala do povědomí celé Itálie.

Za vznikem celé výstavy stála osobnost Marcella Rummoa, tento významný sběratel v Amalfi zorganizoval již dvě výstavy, které se prolínaly novou figurací,

---

<sup>38</sup> [Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrtý*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D. s. 159

minimalistickým malířstvím, neodadaismem až k pop artu, i zde se debata stáčela k problematice poválečného informelu a jeho překonání v moderním umění. Byl to právě Rummoni, kdo jmenoval Celanta kurátorem třetí výstavy. Poveristy a jejich tvorbu Rummoni považoval za směr, jakým se ubírat k vyřešení poválečného informelu.<sup>39</sup>

I výstavu v Amalfi doprovázely debaty kritiků, kromě opakující se problematiky moderního umění bylo tématem i postavení kritika v umělecké tvorbě. Ani zde se nedohodli na cílech moderního umění. Někteří kritici stále prosazovali zisk z uměleckého trhu nad estetickou hodnotou díla, jak prosazovali členové skupiny Arte povera.

Vystavená díla jednotlivých členů Arte povery se opět přizpůsobila galerijním prostorům a celý dojem působil propojeně a celistvě. Umělci dovezli i své instalace z předchozích výstav, poskládali je právě tak, aby vyhovovaly novým prostorům. Jako příklad můžeme uvést Maria Merze, který vystavil stejně jako v Bologni své dílo Cestone (Velký koš), vytvořené z netradičních materiálů, odkazoval tak na kulturu řemesel, která postupně zaniká. Gilberto Zorio vystavil svojí Velkou mísu naplněnou práškem ze síry, železnými kousky a magnetem, jednalo se o interaktivní dílo. Jediný, kdo se výstavy už nedočkal, byl Pino Pascali, který tragicky zemřel měsíc před výstavou.

### 3.4 Výstava v Turíně 1970 – Conceptual Art, Arte Povera, Land Art

Turín se stal hostujícím městem skupinové výstavy nejen pro členy Arte povery, ale i pro zahraniční umělce, které pozval sám Celant. Výstava trvala od 12. června – 12. července 1970 a zúčastnilo se jí kolem padesáti umělců z Evropy a Ameriky. Jak název napovídá, nejednalo o výstavu pouze skupiny Arte povery, ale protagonisté byli i z řad land artu a konceptuálního umění.

Germano Celant použil novou strategii pro vytvoření katalogu k této výstavě. V podstatě se vzdává role kritika a kromě krátkého úvodu, kdy vysvětluje, že se jedná pouze o seznam objektů, nevyjadřuje se žádnou myšlenkou k této výstavě či ke konkrétnímu dílu. Katalog tvoří pouze obrazovou a textovou

---

<sup>39</sup> [Srov.] The Free-Spirited Amalfi Coast Weekend That Launched Arte Povera [online]. New York: Artsy, 2019 [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited-amalfi-coast-weekend-birth-arte-povera>

dokumentaci, přidáním kritického názoru kurátora by se jinak způsobilo, že by divák vnímal dílo pouze částečně, tedy skrze kritiku od kurátora.

Tímto jednáním navazuje na předešlou debatu, která se odehrála nejen v Amalfi. Celant bere osobnost kritika jako někoho, kdo vynáší zdrženlivé soudy a nemoralizuje.

Kromě prostorových instalací byla výstava doplněna o mnohé fotografické dokumentace z uměleckých akcí, nástěnné malby či vlastní dokumentární nákresy z uměleckých akcí.

Kritériem této výstavy, a tedy i Celantovým byl výběr děl, každý umělec dostal prostor k představení nového díla, ale zároveň musel představit i dílo, které již někde vystavoval. Celant chtěl skupinovou výstavu obdařit „dějinnou perspektivou“, jako by již chtěl hnutí historicky zařadit.<sup>40</sup>

Na výstavě byla k vidění díla jako *Plant proliferation* (Rozmnožování rostlin) od Maria Merze, toto dílo bylo opět doplněné neonovými nadpisy a čísly. Alighiero Boeti vystavil dílo *Lastra di ghisia verniciata di verde*, jednalo se o litinovou desku, již umělec natřel zelenou barvou, k tomu patřily i kresby čtvercového formátu. Dílo *Confine* (Hranice) patřilo Gilbertu Zoriovovi, setkáváme se zde s nadpisem *Confine*, který je napsán za pomoci zářivkového drátu a vymezuje hranici ať už mezi jednotlivými osobami, nebo pouze myšlenkami či pocity. Fotografie z akce *Scrivo, legge, ricorda* vystavil Giuseppe Penone, tato akce byla typická jeho propojením s lesem, na fotografiích je tedy znázorněn, jak vyrývá do kmenů stromů nebo do nich zapichuje železný klín. Emilio Prini přišel se sérií fotografií, jež měly být tvořeny po dobu deseti let, součástí byl i fotoaparát, který měl jako jediný k tomuto účelu použít. Jednalo se tedy o umělecké dílo budoucnosti.

Tato výstava se dočkala velkého ohlasu od řady kritiků, z nichž můžeme jmenovat Tommasa Triniho. Tento kritik upozorňuje na blízký vztah děl této výstavy ke konceptuálnímu umění. Celanta zhodnotil jako kritika, který se stává spíše dokumentaristou výstavy. Interpretace děl posoudil jako hru mezi publikem a umělcem. Poveristická díla pak tento kritik označuje za „zmizelá“, neboť začínají postrádat svoji fyzičnost.

---

<sup>40</sup> [Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrtý*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D. s. 172

### 3.5 Mnichov 1971 – Arte povera: 13 italienische Künstler

Mnichov se stal místem poslední oficiální výstavy skupiny Arte povera. Nedlouho po této výstavě se skupina rozpadla, sám Germano Celant přestal ve výstavním katalogu používat označení Arte povera. Kurátorem této mnichovské výstavy, která se konala 26. května – 27. června 1971 byla Eva Madelungová. Vystavila se zde díla všech třinácti hlavních představitelů.

Po rozpadu skupiny Arte povera umělci vystavovali sami za sebe, i když během devadesátých let bylo uspořádáno několik výstav věnujících se retrospektivě Arte povery, ta se stala ikonou umělecké tvorby šedesátých let.

## 4 Benátské bienále 1968

Ačkoli byl rok 1968 v Itálii velice bouřlivý, nic nezabránilo zorganizování 34. Epsposizinone Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (34. Bienále umění v Benátkách). Kurátorem celého bienále, které trvalo od 22. června až do 20. října 1968, byl Gian Luigi Dall'Acqua. Italský Ústřední pavilon zahrnoval umění od padesátých let do poloviny šedesátých a dostal název *Le nuove dimensioni dello spazio: pittura – oggetto, opera – ambiente, strutture primarie* (Nové dimenze prostoru: malba – objekt, dílo – prostředí, primární struktury).<sup>41</sup>

Na zahájení byli účastníky stovky novinářů, protestující umělci a studenti z Akademie výtvarných umění v Benátkách. Proti protestům byli nuceni zasáhnout i policisté, kteří se snažili udržet veřejnost klidnou. Vystavující umělci přítomnost policistů vnímali s obrovskou nechutí, někteří své sály zavřeli, jiní psali petice za odchod policistů z bienále. Největší protesty se konaly před americkým pavilonem, umělci a studenti zde protestovali proti válce ve Vietnamu. Bienále bylo i podle některých pouze komercializací umění, ve kterém už jde jen o zisk, i to byl pro některé důvod k protestům a ti umělci, kteří se k protestům nepřidali, byli obviněni z toho, že podléhají zisku z umění. Násilné střety mezi studenty a policisty vyvrcholily mezi 20.-22. červnem toho roku. Pavilony se otevřely až po tom, co se situace uklidnila.

Ačkoli protesty ustaly, nikdo nebyl spokojený, neboť nedošlo k žádné kulturní ani politické změně. Historikové se po tomto bienále snažili o jeho reformu v oblasti organizace, především prosazovali autonomii umění od italské politiky a jeho demokratičnost. Roku 1973 se sice podařilo ve vládě prosadit autonomii, ale řízením přehlídky byli pověřeni zástupci této vlády, proto ani tak nedošlo k žádným změnám.<sup>42</sup>

Na Benátském bienále se představilo 34 zahraničních zemí, z nichž mělo 27 svůj vlastní pavilon. Nejvýraznější zemí se staly Spojené státy americké díky své masivní účasti.

Na výstavě proběhla i retrospektiva futurismu, který vládl Itálii v první polovině 20. století až do druhé světové války, společně byly vystavovány i práce a návrhy italských architektů.

---

<sup>41</sup> [Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupceckého a Jiřího Padrty*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D. s. 85

<sup>42</sup> [Srov.] Tamtéž s. 88



Počet italských umělců vystavujících v Ústředním pavilonu bylo 24 a každému z nich byl přidělen sál k vystavování, mezi těmito umělci byl kupříkladu Lorenzo Guerrini, Livia Marzoza, Frank Stella, Francesca Lo Savia a další.

Mezi pozvanými umělci byl i výše zmíněný Michelangelo Pistoletto či Pino Pascali. Pistolettovi byl přidělen výstavní sál, kde měl vystavit své Zrcadlové obrazy, svoji účast na Benátském bienále však jako podporu protestů zrušil. Piscioli naopak ve výstavě pokračoval.

Jeden z pavilonů na 34. Benátském bienále patřil i Československu. Mezi vystavovanými umělci můžeme zmínit Vladimíra Preclíka, Františka Ronovského nebo Albína Brunovského. Výpovědi umělců ohledně této přehlídky byly vzhledem k situaci celkem pozitivní. Policisty vnímali spíše jako dohled nad jejich vystavovanými pracemi a více si jich nevšíмали.

Během roku 1968 se uskutečnila ještě jedna významná přehlídka, a to Documenta 4 v německém Kasselu. Právě zde se rozhodl vystoupit i Michelangelo Pistoletto, jež odmítl vystavovat na bienále. Současně s Pistolettem zde vystavovali i Andy Warhol, Piero Manzoni, Robert Morris či Milan Dobeš a další.

V časopise Výtvarné umění, vydávaném v tehdejším Československu, vyšla anketa, která srovnává právě zmíněnou přehlídku s 34. Benátským bienále. V anketě odpovídali jak českoslovenští, tak i zahraniční umělci a kritici na otázky nejen ohledně oněch dvou přehlídek, ale i celkově umění. Ačkoli byly názory rozporuplné, mnoho z nich mluvilo o Benátském bienále jako o jednom z méně úspěšných nejen kvůli probíhajícím protestům, ale celková kvalita přehlídky oproti předchozím rokům upadla. Podle ankety na Benátském bienále měly největší úspěch francouzský, japonský a americký pavilon.

## 5 Arte povera ve srovnání s tehdejším Československem

Stejně jako Itálie, tak i Československo mělo své sociálně-politické problémy, jež zasahovaly do vývoje umění. Před válkou bylo Československo významným, moderním a ekonomicky vzrůstajícím státem. Když se komunistická strana roku 1948 dostala k moci, omezila konfrontaci různých proudů v umění a hlavním proudem se stal sociální realismus. V té době se v západní Evropě začal formovat informel. I Itálie, ve které padl fašismus, přecházela od sociálního realismu k abstrakci.

Jistě velký zlom pro umění v Československu mělo v roce 1956 zrušení Stalinova kultu osobnosti. Téhož roku proběhla i konference Ústředního svazu československých výtvarných umělců, probíralo se zde především povolení uměleckých spolků, které byly do té doby zakázány. Konference sdružování umělců do spolků opět schválila a hned toho roku se mnozí umělci pouštěli do společných aktivit a výstav. Vznikly skupiny jako UB 12, Trasa 54, Máj 57, Šmidrové či Etapa a mnoho dalších, vznikly z různých důvodů a málokdy je můžeme považovat za stabilní výtvarné projekty. Na konci padesátých let vznikaly skupiny v opozici Československého svazu výtvarných umělců, kteří byli právě tím pevným a vyhraněným bodem v českém umění.<sup>43</sup>

Na vývoj československého umění měla zajisté velký dopad i studená válka. Začlenění do východního bloku nás odtrhávalo od vývoje západoevropské a americké kultury.

Jedním z prvních, komu se podařilo prosadit výstavu nového umění, byl v roce 1957 Jan Kotík, podařilo se mu to díky jeho politickým konexím. Na výstavě představil nekompromisní expresivní abstrakci, kterou Rudé právo ve svém článku popsalo jako bezduchou a prázdnou, pouze pro snoby. Toho roku se začalo utvářet několik menších skupin, které se urputně pokoušely prosadit vlastní svobodu projevu v umění.<sup>44</sup>

Mezinárodní výstavy jako Benátské bienále, Expo 58 a další slučují umělce hned několika zemí. Tyto přehlídky byly obrovskou inspirací i pro umělce z Československa a mnozí z těchto umělců a kritiků navázalo blízké vztahy, často organizovali i společné výstavy, příkladem je Miroslav Míčko. V Československu toto propojení se světem přerušila železná opona, ale i tak se našly cesty některých umělců, jak se dostat do ciziny.

---

<sup>43</sup>[Srov.] BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007. s. 99

<sup>44</sup> [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H & H, 1994. *Ars pictura*, s. 27

Italské výstavní počiny nejavantgardnějších umělců se posouvaly po jakési ose, čím dál východněji od Jadranu přes Benátky, Chorvatsko, Slovinsko až do Československa. Demartini, Dobeš a Sýkora byli ti, kteří se hlásili k novým tendencím a díky tomu pronikla italská avantgarda do Prahy.

## 5.1 Výstava Nová citlivost

Spojitosť výstavy Nová citlivost a Arte povera vede přes osobnost Zdeňka Felixe. Jedna z retrospektiv Arte povera byla uspořádána právě kurátorem Zdeňkem Felixem. Ten si oblíbil Arte poveru při svém působení v mnichovském Kunstverein, zde působil jako ředitel od roku 1991. Právě Zdeňek Felix se stal i kurátorem výstavy Nová citlivost ve spolupráci s Miroslavem Lamačem a Vlastou Číhalovou. Výstavu jako první hostil Dům umění v Brně, březen–duben 1968, následovalo přesunutí do Oblastní galerie v Karlových Varech, zde kromě názvu Nová citlivost nesla podnázev Křižovatka a hosté, výstava trvala květen–červen 1968. Posledním místem výstavy byla Výstavní síň Mánes v Praze, i zde byla po dobu dvou měsíců červenec–srpen 1968.

Tato výstava spojovala nejrůznější tendence, které vznikaly v průběhu šedesátých let. K vidění tu tedy byla díla inspirovaná pop artem, abstrakcí, geometrickou tendencí nebo s náznaky environmentu či konceptualismu.

Mluvčím se stal Jiří Padrta, ten se zmiňoval o odloučení od organické přírody, jež byla do té doby hlavním centrem zájmu pro lyrickou abstrakci. Člověk přišel s novou, vlastní a moderní přírodou, stvořenou jeho civilizací.<sup>45</sup>

Mezi vystavovanými byli zástupci hned několika uměleckých skupin. Radoslav Kratina a Jiří Hilmar vystoupili za skupinu Klub konkrétních 1, skupina Křižovatka měla zástupce Jiřího Koláře, Karla Malicha, Vladimíra Burdu, Bělu Kolářovou, Jana Kotíka a Vladislava Mirvakda, dále vystoupili Alena Kučerová, Václav Boštík a Stanislav Kolíbal ze skupiny UB 12. Ačkoli se umělci vyznačovali odlišnými zájmy, měli všichni společnou citlivost v umělecké tvorbě, podle toho vznikl i název výstavy. Kromě výše zmíněných umělců se Nové citlivosti zúčastnili tvůrci konkrétní poezie.

---

<sup>45</sup> [Srov.] MORGANOVÁ, Pavlína a Jiří ŠEVČÍK, ed. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001 s. 311

Umělci této výstavy se hlásili ke dvěma proudům umění, jedni se zabývali spíše konkrétní a vizuální poezií, druhá skupina umělců se hlásí ke konkretistické a nekonstruktivistické tendenci.<sup>46</sup>

Umělci a jejich díla představená na výstavě Nová citlivost se v některých směrech lehce přibližují k hnutí Arte povera, především to byly některé stejné motivy, jedním takovým motivem byla krychle. Vidíme ji v díle Pascaliho a jeho 1 m<sup>3</sup> a 2 m<sup>3</sup> di terra, u Michelangela Pistoletta to bylo 1 m<sup>3</sup>, Giovanni Anselmo použil krychli v díle Torsion, Alighiero Boetti a jeho Zig Zag a další. Za umělce z Nové citlivosti můžeme jmenovat Zorku Ságlovou a její krychli z pingpongových míčků, Milana Dobeše s dílem Reverzní pohyb, Stanislav Kolíbal představil Krychli a pád či Prostorový objekt Huga Dematriniho. Rozdíl nalezneme ale hned, u umělců Nové citlivosti šlo spíše jen o konstruktivistický či kinetický prvek. Poveristé poukazovali na dokonalý geometrický tvar, často narušený organickým prvkem.

Pokud rozebereme podrobněji díla Zorky Ságlové, použití materiálu u některých jejích prací můžeme stejně jako u Arte povera nazvat „chudé“. Ságlová pracovala s přírodními materiály jako dřevo či seno. Instalace Seno a sláma měla lidem připomenout venkovskou přírodu a především působit na všechny smysly. Práce se podobala nejen přírodními a chudými materiály, ale i nahodilostí a pomíjivostí těchto materiálů. Tedy, že předměty byly nahodile rozmístěné po místnosti a neměly dlouhou trvanlivost, umělkyně neplánovala zachování této instalace.

Další spojení můžeme sledovat v díle Jiřího Koláře s názvem Loďka, velice podobném dílu Michelangela Pistoletta, který podobné dílo jak názvem i obsahem vystavil na výstavě v Bologni roku 1968. Rozdíl se však najdou, ačkoli v obou dílech spatřujeme duchampovský ready made. Dílo Jiřího Koláře byla ve skutečnosti papírová loďka skládaná z novinového papíru, který upravil formou koláže do prostorového objektu. Pistolettovu Bagno-barca (Vanu-loďku) představuje stará vana, které byla přiřazena nová role loďky na souši.<sup>47</sup>

Můžeme tedy říci, že výstava Nová citlivost byla završením obnovy českého a slovenského umění v 60. letech.

---

<sup>46</sup> [Srov.] HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupického a Jiřího Padrty*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D. s. 216

<sup>47</sup>[Srov.] Tamtéž, s. 157

## 5.2 Fluxus v Čechách

Jedná se o mezinárodní hnutí, jehož hlavní myšlenka je prožívat život jako umění. Roku 1961 tento termín poprvé použil George Maciunas. Fluxus slučoval různé podoby umění, jako byly koncerty, performance, asambláže, poštovní umění nebo publikace. Toto hnutí lze chápat i jako neodadaistickou odrůdu padesátých a šedesátých let.<sup>48</sup>

Performance skupiny Arte poevra se dosti přibližovaly těm fluxusovým, ačkoli nebyly tak razantního rázu. U Arte poverly šlo spíše o umělecké dílo a jeho představení divákům skrze akci a od běžných lidí byly přijímané pozitivněji. Fluxus se na československé půdě musel vypořádávat s tehdejší režimem, italská politika v 60. letech od té československé byla demokratičtější, a to i v chápání umění. V naší zemi tak byly performance spíše buřičské akce a i diváci byli ovlivněni tímto režimem. Umělci se snažili o propagaci nového umění, tak vznikla i skupina Aktuální umění, jejímiž představiteli byli Milan Knížák, Soňa Švecová, Jan Mach, Vít Mach a Jan Trtílek.

### 5.2.1 Osobnost Milana Knížáka jako zástupce českého Fluxusu

Jeden z hlavních představitelů Fluxusu u nás Milan Knížák krátce studoval vysoké umělecké učení a začíná experimentovat s nahromaděným materiálem z ulic a dvorků v Mariánských Lázních. Od roku 1964 se zajímá o nové umění, a jak to sám nazývá - „aktuální“. Milan Knížák se snažil o zpestření běžného života všech lidí okolo, zprvu se jednalo o demonstrace na pražských ulicích, dnes to však známe jako performance.<sup>49</sup> Nevědomky pracoval podobně jako americký umělec Allan Kaprow, který je známý svými happeningy, a zároveň se stal příslušníkem skupiny Fluxus. Známá se stala i hudební skupina Aktual, hudební nástroje se skládaly z všemožných předmětů ze strojů, jako byla motorová pila, hrnce, vařečky a tak dále. Všechny skladby si skupina psala sama.

Pokud se vrátíme k Arte poverě a budeme hledat spojitosti s Knížákem, jistě najdeme mnoho společných znaků. Už jenom začátky Knížákovy umělecké kariéry využívaly chudých materiálů, kterým umělec hledal nový smysl.

---

<sup>48</sup>[Srov.] DEMPSEY, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním. Praha: Sloart, 2002. s. 228

<sup>49</sup> [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. Nové umění v Čechách. Jinočany: H & H, 1994. Ars pictura. s. 146

Kupříkladu sestavil pouze starý nábytek do jakési instalace, kterou nazval Rozebíratelný objekt (viz Přílohy I., obr. 18), tedy ani tyto práce neměly dlouhodobé trvání. Jejich pomíjivost závisela na kolemjdoucích, kteří si mohli kdykoli a cokoli odnést. Jako performanci můžeme uvést například Kamenný obřad z roku 1971. Zde jsou umělci zároveň i herci a diváci. Skupina umělců si v kamenném lomu tvoří kruhy z kamenů, každý jeden. Následuje chvíle rozjímání, až do kruhu vykreslí zvláštní znamení, načež opouští kruh a vylezou na skálu, odkud kruhy pozorují.

„Mysleme tyto životy. Snažme se existovat v představě barevného života. Naše představa existence (barevného života) by měla být co nejtotálnější, tak aby se stíraly rozdíly mezi skutečností a představou. Zkusme v nebarevné skutečnosti reagovat barevně. Aplikovat představu barevného života na (alespoň část) života všedního.“<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> KNÍŽÁK, Milan. Milan Knížák: Nový ráj : výběr prací z let 1952-1995 : galerie Mánes, Praha, 1996. Praha: Galerie Mánes, 1996., s. 104

## **II. Praktická část**

## 6 Praktické část inspirační zdroje

Arte povera vznikla nejen díky sociálně-politickým nevolím v Itálii během šedesátých let, ale i jako kritika proti narůstajícímu průmyslu na severu země. Italové opouštěli zemědělské oblasti a šli za průmyslem a stálým příjmem. Nárůst průmyslu způsobil nadbytek výrobků, které se akumulovaly a dostatečně nevyužívaly a jejichž hromadění přetrvává dodnes. Mnoho uměleckých skupin se inspirovalo podobným problémem. Italští poveristé se ve svých dílech na rozdíl od ostatních umělců odkazovali na italskou historii a tradici řemesla, kritizovali nové technologie a vraceli se k civilizacím před průmyslovou revolucí.

Praktická část diplomové práce se inspirovala instalacemi poveristických umělců. Inspirací tak byl Jannis Kounellis či Luciano Fabro a jejich výběr netradičních prostor k instalaci, jako byly garáže, půdní prostory, či jen místa v přírodě. Kounellis byl inspirací i co se týče odkazu ke své kultuře, stejně tak jako Michelangelo Pistoletto a Giulio Paolini. Tito umělci zapojovali antické sochy, ale i jejich fragmenty do svých děl, Luciano Fabro se k Itálii obracel se svojí sérií italských map vzhůru nohama. Marisa Merz byla inspirací v podobě zavěšených objektů v domácím prostředí bez potřeby galerijních prostor a diváků. Mario Merz se inspiroval archetypální obydlím.

Můžeme tedy říci, že hlavní myšlenkou pro tuto instalaci se staly společné motivy a koncepty poveristů, tedy odkaz k jejich kultuře, hromadění přebytečného materiálu, ochuzení o přidané hodnoty uměleckého díla, kterými jsou komentáře k dílům, čisté galerijní prostory či samotní diváci.

### 6.1 Vynález silonek

Silonky jsou vynález, který je oficiálně připsán českému vynálezci Ottu Wichterlovi, postup na toto umělé vlákno vytvořil Wichterle v roce 1940. V té době pracoval pro firmu Baťa ve Zlíně. Je nutno podotknout, že Wichterle nebyl první, který pracoval s myšlenkou punčoch z umělého vlákna. Již v roce 1939 v New Yorku přišla firma Du Point s prvními punčochami z umělého vlákna, ta však punčochy vyráběla z nylonu, ne ze silonu, jako klasické české silonky. Americké nylonky (jak se jim říkalo) se přestaly vyrábět během druhé světové války, když se Amerika připojila k válce v Evropě a umělé materiály Američané začali využívat jinak. Společně s Wichterlem se na výrobě podíleli i Alois Novotný a Jiří



Procházka. Materiál z umělého vlákna se měl jmenovat podle těchto vědců Winop, nakonec však dostal podobné jméno jako jemu velmi podobný materiál, kterým byl nylon. Wichterle při výrobě silonu pracoval pouze s malým množstvím materiálu a v tajnosti, aby se tento vynález nedostal k Němcům a nebyl zneužit pro válečné účely. I když byl roku 1942 Wichterle zatčen gestapem, silon udržel dále v tajnosti. Až roku 1950 vznikla továrna nazvaná Silon, která začala tento materiál vyrábět ve velkém.

## 6.2 Ernesto Netto

Elastický materiál, z něhož se silonky vyrábí, není výtvarnému umění neznámý. Ačkoli se nejedná přímo o silon, ale o jiné velice podobné umělé vlákno, najdeme ho například v dílech brazilského umělce Ernesta Netta.

Ernesto Netto se narodil roku 1964 a tento materiál z umělého vlákna využívá v obrovském množství a v nadživotní velikosti. Tvoří organické abstraktní instalace, kterých se diváci mohou nejen dotýkat, ale i po nich chodit. Některé práce tvoří pouze různé stěny a plochy, vytvářející vlastní prostor. Spíše připomínají pavučinové tunely. Další plátna tohoto materiálu rozvěšuje umělec do prostoru a místy vkládá nejrůznější materiály, jako koření, které působí na lidské smysly nejen svojí vůní, ale i barevností. Místa, do kterých je vložen jiný, a především těžší materiál, se pod tíhou propadají a natahují, to může připomínat stékání nějaké tekutiny. Umělec se snaží působit na co možná nejvíce smyslů. Ernest Netto sdílí stejnou zálibu v pružnosti a průsvitnosti tohoto materiálu, Je až neuvěřitelné, jakou sílu tento materiál má. Jeho díla jsou tak monumentální, že se stala součástí několika celosvětových sbírek.

## 7 Průběh a realizace instalace Průniky

Jak již bylo zmíněno, hlavním materiálem této práce byly silonky, odkazující na českou kulturu a jejich hromadění téměř v každém ženském šatníku. Hromadění věcí byla jedna z hlavních myšlenek, která mě pojila k této práci.

Výběr místa byl zvolen jako kontrast k tomuto materiálu. Silonky se snadno při nošení roztrhnou, musíme si tak dávat pozor na ostré hrany a předměty. Prostor půdy je takových nástrah v podobě nezbroušeného dřeva plný.

Z možných půdních prostor, které jsem měla k dispozici, jsem schválně vybírala takovou, která nebyla zrekonstruovaná a shromažďovala mnoho starých předmětů. Právě taková místa byla pro poveristy velkou inspirací. Dalším důvodem výběru právě půdy pro tuto instalaci byl odkaz na chudé umění, které nepotřebovalo galerijní prostory k povýšení uměleckého díla na umění. Silonky měly být rozvěšeny a různě napínány přímo ve vybraném prostoru.

Dalším krokem byly experimenty se silonkami, obavy z práce s nimi byly obrovské, především pro zkušenost z jejich běžného nošení. Překvapující bylo zjištění, že pokud stříháte silon nůžkami a je jedno jakým směrem, rozstříhnuté části nemají tendenci se třepit nebo se jinak trhat, stále drží pevně pospolu a je možné s nimi pracovat v podobě sešívání, propichování či lepení. Po těchto experimentech jsem začala se skicami (viz Přílohy II., obr. 1,2), jak by přibližně měla hotová instalace vypadat. Následně vzniklo i pár modelů natahování a prošívání silonek (viz Přílohy II., obr. 3,4,5,6).

K samotné instalaci pak stačilo nasbírat dostatečné množství silonek. Kontaktováním nejbližšího okolí mi pomohlo během pár dnů nasbírat kolem stovky silonových punčoch a ponožek, z nichž se celkově využilo šedesát tři kusů různě rozstříhaných a sešitých k sobě.

V další části bylo zapotřebí připravit prostory půdy, její vyklízení, natažení světla a zpřístupnění cesty. Instalace silonek proběhla během dvou dnů, stříhání a sešívání se dělo přímo na místě (viz Přílohy II., obr. 7,8,9,10,11,12), vše se tak přizpůsobovalo místnosti. Stejným způsobem to dělali i poveristé u svých instalací. Velkým pomocníkem při natahování silonek byl rybářský háček, kterým se silonky snadno propichovaly, a pružný rybářský vlasec.

Dne 22. 4. 2019 byla expozice dokončena pod názvem Průniky. Tento název je odvozen od průniků světla skrze vrstvy silonek a průniky jednotlivých materiálů mezi sebou. Jednalo se o tři instalace ze silonek, všechny v jedné místnosti. Dvě

z nich se odehrávaly na protějších rozích. Poslední v prostoru. Ta byla zvolena úmyslně nad poklop v podlaze, kterým se do místnosti dostávalo světlo. Toto poslední dílo má podobu stanu nebo také Teepee. Podobně jako u Mario Merze a jeho Igloo se jedná archetyp obydlí dřívější civilizace. Jedna z rohových instalací obsahuje kromě silonek staré a špinavé okno, které je opřené o střešní trámy. Za ním je uměle zasazené světlo, které prosvítá skrze jednotlivými vrstvami silonek. Druhá z rohových instalací byla vytvořena z kombinace barevných punčoch, tvoří jakýsi les ze silonek.

Přidání světla v kombinaci s křížením, vrstvením a napínáním silonek dodává instalaci plasticitu a zdůrazňuje průhlednost tohoto materiálu.

Tato expozice proběhla v soukromí a zúčastnila se jí pouhá hrstka blízkých přátel. K vidění bude instalace do 5. 5. 2019, kdy bude následně opět rozebrána.

Instalace i její průběh byly zdokumentovány na fotografiích (viz Přílohy II., obr. 13,14,15,16,17,18,19,20,21). Dokumentace této instalace je pak svázaná do knihy formátu A4 v poloze vodorovné. Kniha obsahuje 10 fotografií ze všech tří instalací a další fotografie z přípravy samotné instalace. Nechybí ani krátký text s popisem díla. Fotografie byly pořízeny za tmy s využitím umělého osvětlení pro dramatičtější efekt.

## Závěr

Diplomová práce měla za cíl nastínit důvody vzniku Arte povera a přiblížit jednotlivé umělce a jejich díla, případně najít spojení s tehdejšími Československem.

Teoretická část se snažila o přiblížení italské atmosféry v druhé polovině dvacátého století, popisuje politické, sociální a kulturní dění působící na vývoj moderního umění v Itálii. Představa o tom, že Arte povera vznikla především díky hromadění odpadů, není zcela pravdivá. Jde tu především o kritiku celé společnosti. Italská umělecká tvorba byla střetnutím americké, východoevropské i západoevropské umělecké scény. Italské umění těsně po válce ovládl sociální realismus, ten vznikl díky politickému nátlaku levicových extremistů, tedy stejný jako u východní Evropy. Itálie však nespádala do východního bloku a pod nadvládu SSSR, spojila se se Západem, a to především s Amerikou, toto spojení ovlivnilo dovoz amerického zboží a s ním i americké kultury.

V další části práce představuje samotné hnutí Arte povera a jeho hlavní postavu – Germana Celanta. Tento kritik vnímá postavu umělce jako nespoutaného bojovníka, jenž bojuje za svůj názor, a ne za vidinu zisku. Komericializace v umění vzrůstala a dělila tak umělce na dva tábory. Poveristé patřili k těm, kteří žili pro krásu umění, ne pro jeho zisk. Kromě umělců hledal definici i pro kritika moderního umění, ten by měl být spíše „nekritickým“ kritikem, tedy by neměl být přísným soudcem, co vynáší rozsudky nad uměleckým dílem. Věřil v demokratičnost všeho a všech.

Rozbor jednotlivých umělců a přiblížení jejich děl nám napovídá, že se nejednalo o hnutí, ve kterém měli všichni jeden a ten samý cíl, ke svému sdělení však používali podobné výrazové prostředky a právě pro jejich neortodoxní způsob práce si je Germano Celant vybral. Byly to však i odlišné cíle, které vedly k rozpadu skupiny. Někteří umělci ve svých dílech poukazovali na chaos a uspěchanost dnešní doby, vraceli se ke krásám starých civilizací, zde jsme popisovali Michalengela Pistoletta a jeho Venere degli stracci, jiní řešili jazykovou bariéru mezi uměním a diváky, zde je příkladem Jannis Kounellis, další upřednostňovali sílu a energii přírody jako hlavní motiv umění, zde můžeme uvést Giovanniho Anselma.

Ačkoli se skupina rozpadla, zapsala se do historie italského umění jako identita umělecké scény 60.let. V 80. letech se dočkala řady retrospektivních

výstav, z nichž jednu uspořádal i český kritik Zdeněk Felix, který byl i jedním z kurátorů výstavy Nová citlivost, jež je v práci též zmíněná.

Praktická část diplomové práce byla inspirována hlavními představiteli Arte povera. Odkaz těchto umělců k italské tradici byl inspirací pro volbu materiálu, kterým byly silonky odkazující na českou kulturu, stejně jako italští umělci ve svých dílech odkazovali na svoji historii. I z tohoto důvodu je v práci zahrnuté srovnání tehdejšího Československa s Itálií a Arte poverou. Výsledným dílem byla instalace a její dokumentace.

Poveristé jsou velkou inspirací pro moderní umění, především svou netradičností, co se týče materiálů či živých tvorů a jejich kombinací. Toto hnutí nám ukázalo, že umění může vzniknout kdekoli a z čehokoli.

## Seznam použitých zdrojů

### Monografické publikace:

BANN, Stephen. *Jannis Kounellis*. London: Reaktion Book, 2003. ISBN 1861891520.

BITRICH, Tomáš, ALAN, Josef, ed. *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945- 1989*. Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 8071064491.

BRAUM, Emily a Alberto ASOR ROSA. *Italian art in the 20th century: painting and sculpture, 1900-1988*. New York, NY: Neues Pub. Co. [distributor], c1989. ISBN 3791309072.

BREGANTOVÁ, Polana, ŠVÁCHA, Rostislav a Marie PLATOVSKÁ, ed. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X.

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy: Stárnutí moderny : stati o výtvarném umění*. Přeložil Václav MAGID, přeložil Tomáš DIMTER, přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015. Edice VVP AVU. ISBN 9788087108598.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart, 2002. ISBN 8072094025.

FARTHING, Stephen, ed. *Umění: od počátku do současnosti*. V Praze: Slovart, 2012. ISBN 978-80-7391-622-0.

GOMPERTZ, Will. *Na co se to vlastně díváme?: 150 let moderního umění v cukru letu*. Přeložil Ladislav ŠENKYŘÍK. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. ISBN 9788074223006.

HORVATOVIČOVÁ, Zuzana. *Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrty*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. Marie Klimešová, Ph.D.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H & H, 1994. Ars pictura. ISBN 8085787814.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130.

KNÍŽÁK, Milan. Milan Knížák: Nový ráj : výběr prací z let 1952-1995 : galerie Mánes, Praha, 1996. Praha: Galerie Mánes, 1996.

MORGANOVÁ, Pavlína a Jiří ŠEVČÍK, ed. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. ISBN 8020009302.

PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. Dějiny států. ISBN 9788071067214.

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F., ed. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, c2004. ISBN 80-7209-521-8.

#### Internetové stránky:

The Free-Spirited Amalfi Coast Weekend That Launched Arte Povera [online]. New York: Artsy, 2019 [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited-amalfi-coast-weekend-birth-arte-povera>

COLLECTION ONLINE: MARIO MERZ. *Guggenheim* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/mario-merz>

COLLECTION ONLINE: Michelangelo Pistoletto. *Guggenheim* [online]. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2019 [cit. 2019-04-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/michelangelo-pistoletto>

LIVING SCULPTURE. Arte Institute Chicago [online]. Chicago: Arte Institute Chicago, 2011 [cit. 2019-04-12]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artworks/207124/living-sculpture>

MARIO MERZ Igloos. *Pirelli Hangar Bicocca* [online]. Miláno: Pirelli Hangar Bicocca, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.hangarbicocca.org/en/exhibition/mario-merz-igloos/#>

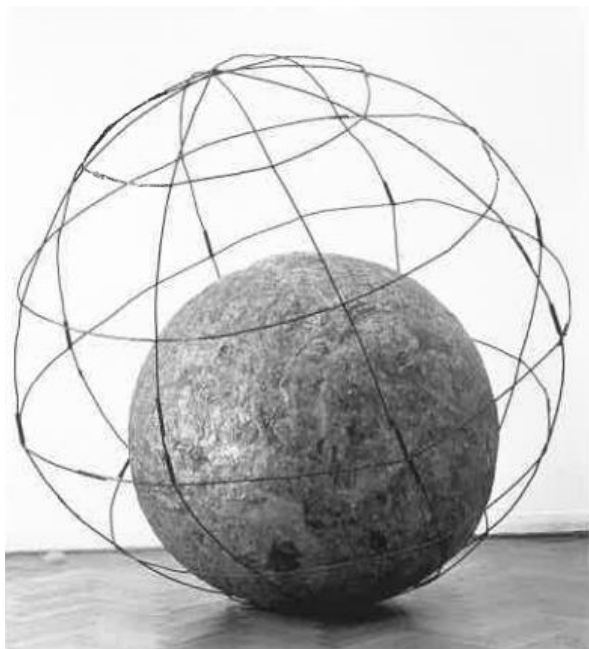
PINO PASCALI - biography. Fondazione Museo Pino Pascali [online]. Polignano a Mare: Fondazione Museo Pino Pascali, 2016 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <http://www.museopinopascali.it/pino-pascali-biography/?lang=en>

PLECHANOVÁ, CSC., Doc. PhDr. Běla. 60. léta. *Euroskop* [online]. Praha: Vláda České republiky, 2005 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z: <https://www.euroskop.cz/8886/sekce/60-leta/>

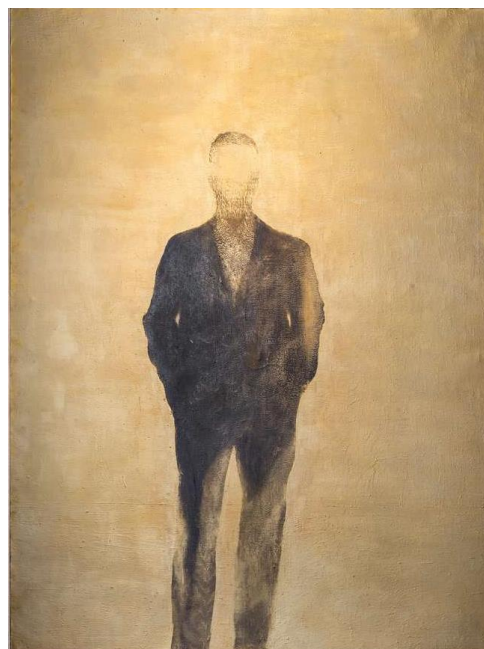
SPOLEČNOST PŘÁTEL ITÁLIE: *Dějiny Itálie* [online]. 2019 [cit. 2019-02-20]. Dostupné z: <http://www.prateleitalie-ol.eu/index.php?page=dejiny-italie>



## Přílohy I



Obr.1 Michelangelo Pistoletto  
Novinový glóbus



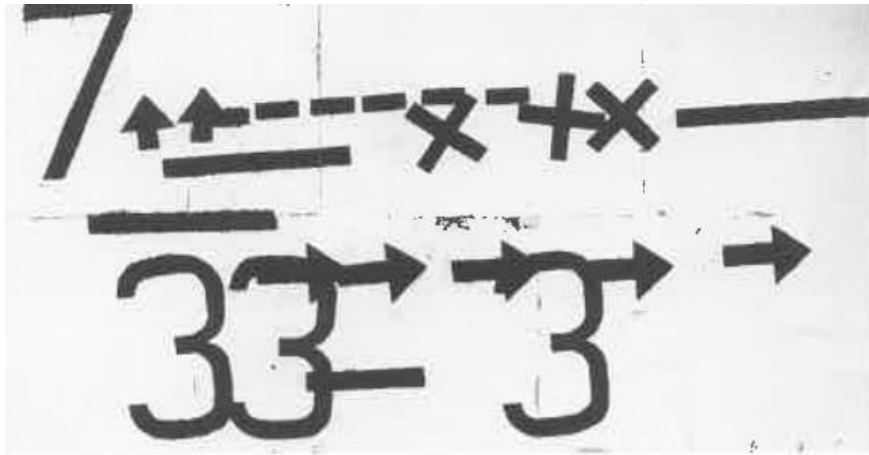
Obr.2 Michelangelo Pistoletto,  
Autoportrét 1960



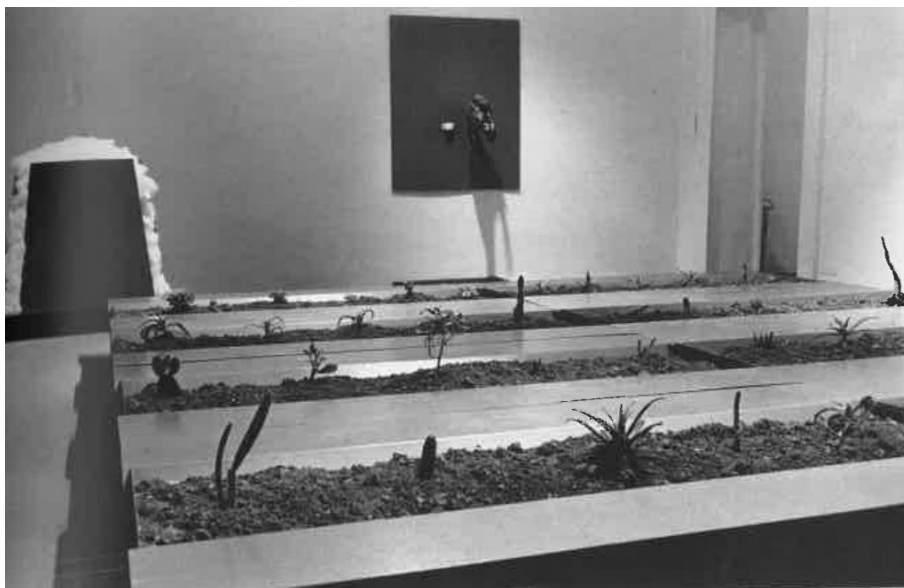
Obr.3 Michelangelo Pistoletto  
L'Etrusco, 1976



Obr.4 Michelangelo Pistoletto  
Venere degli stracci, 1967



Obr.5 Jannis Kounellis, Senza titolo 1959-60



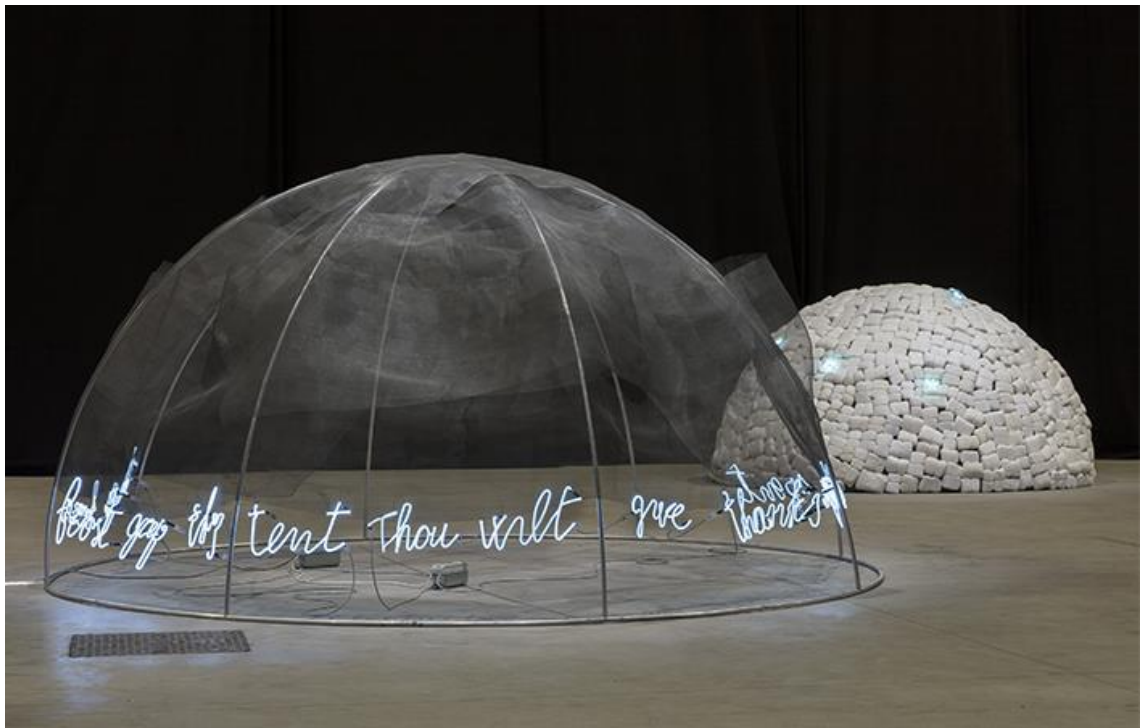
Obr.6 Jannis Kounellis, Senza titolo 1967



Obr.7 Jannis Kounellis, 12 Cavali



Obr.8 Mario Merz, Sitin, 1968



Obr.9 Mario Merz, Igloo



Obr.10 Luciano Fabro, Indumenti, 1966



Obr.11 Giovanni Anselmo, Senza titolo, 1968



Obr.12 Pino Pascali, Armi, 1965



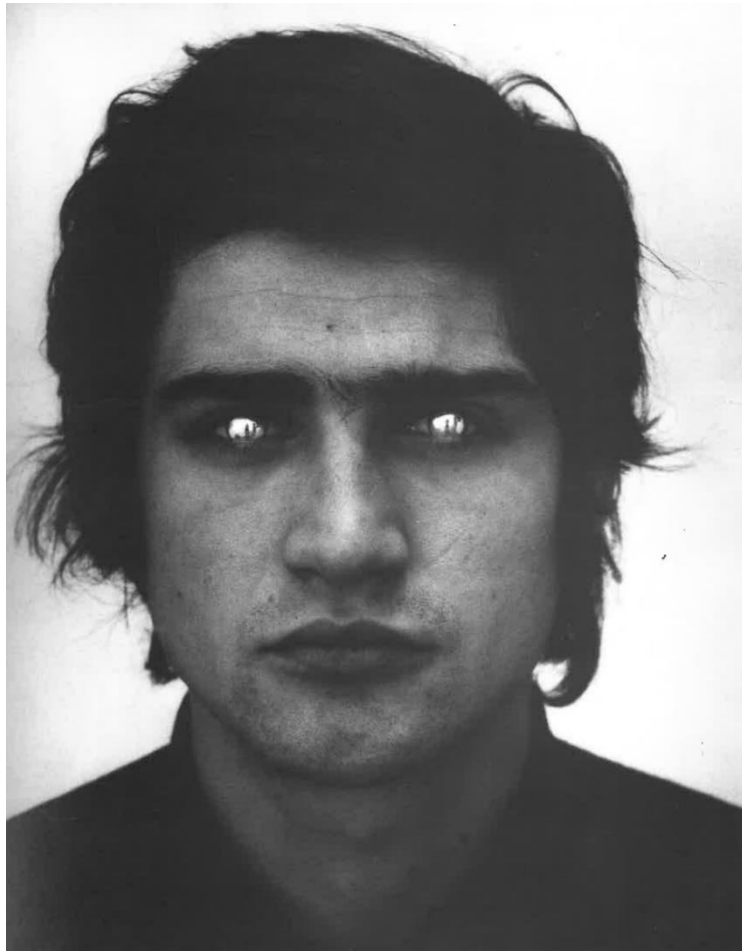
Obr.13 Alighiero Boetti, Zig Zag, 1966



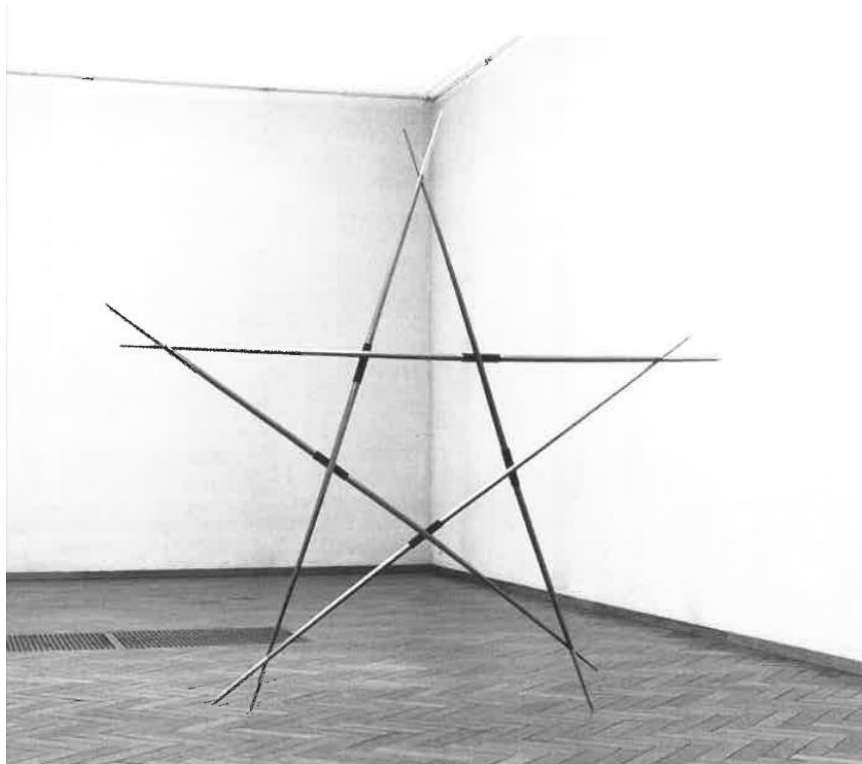
Obr.14 Marisa Merz, 1976



Obr.15 Giulio Paolini, Mimesi 1975



Obr.16 Giuseppe Penone, Rovesciare i propri occhi, 1970



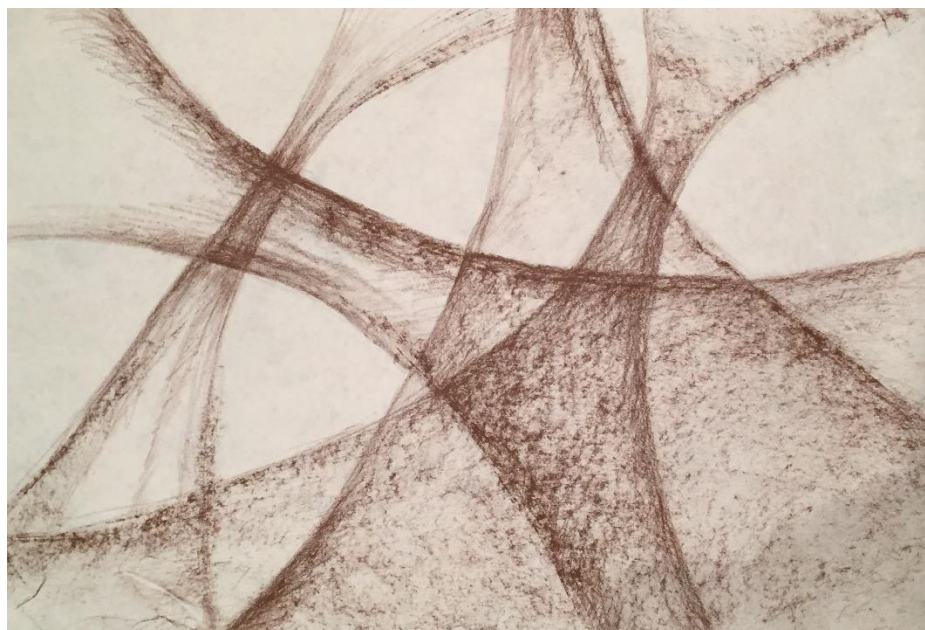
Obr.17 Gilberto Zorio, Stella di giavellatti, 1974



Obr.18 Milan Knížák, Rozebíratelný objekt, 1962



## Příloha II



Obr.1 Kresebná skica



Obr.2 Kresebná skica



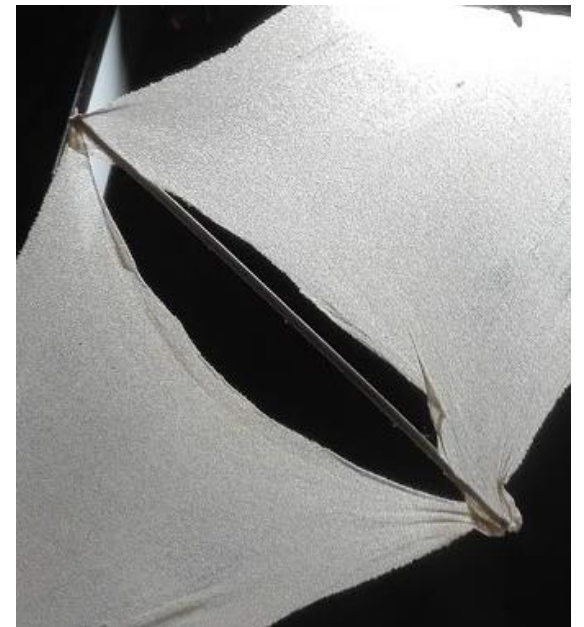
Obr.3 Model



Obr.4 Model



Obr.5 Model



Obr.6 Model



Obr.7 Příprava instalace



Obr.8 Příprava instalace



Obr.9 Příprava instalace



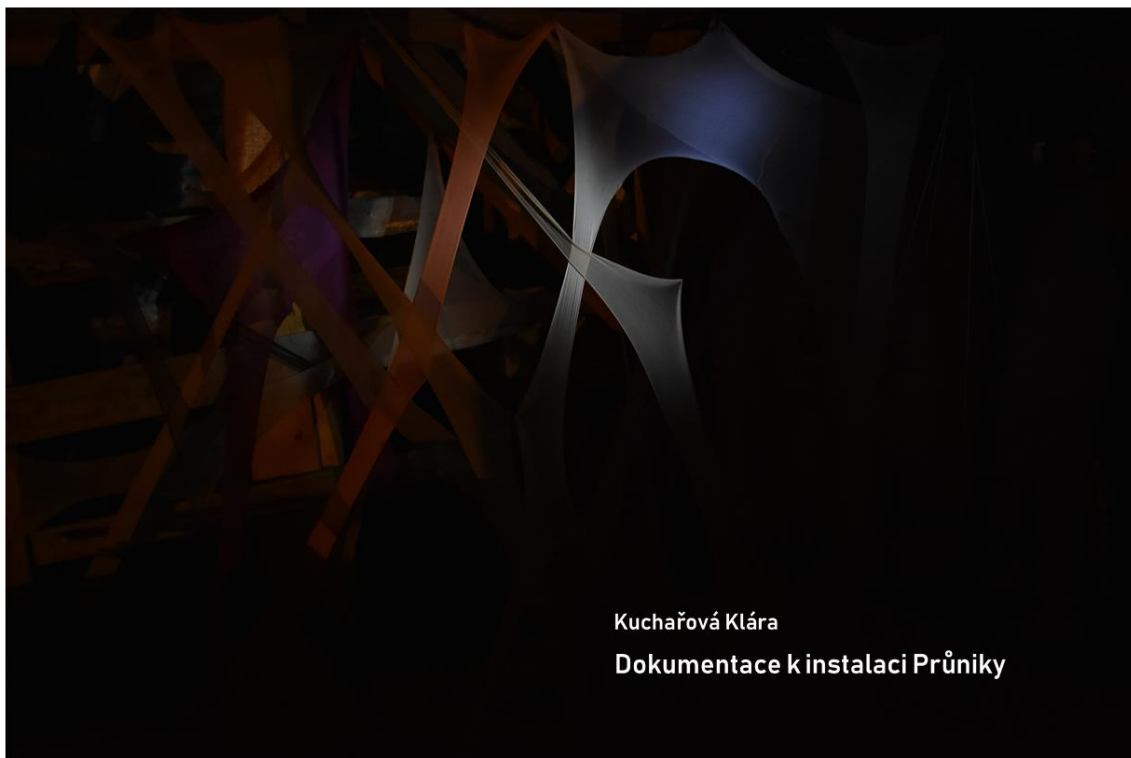
Obr.10 Příprava instalace



Obr.11 Příprava instalace

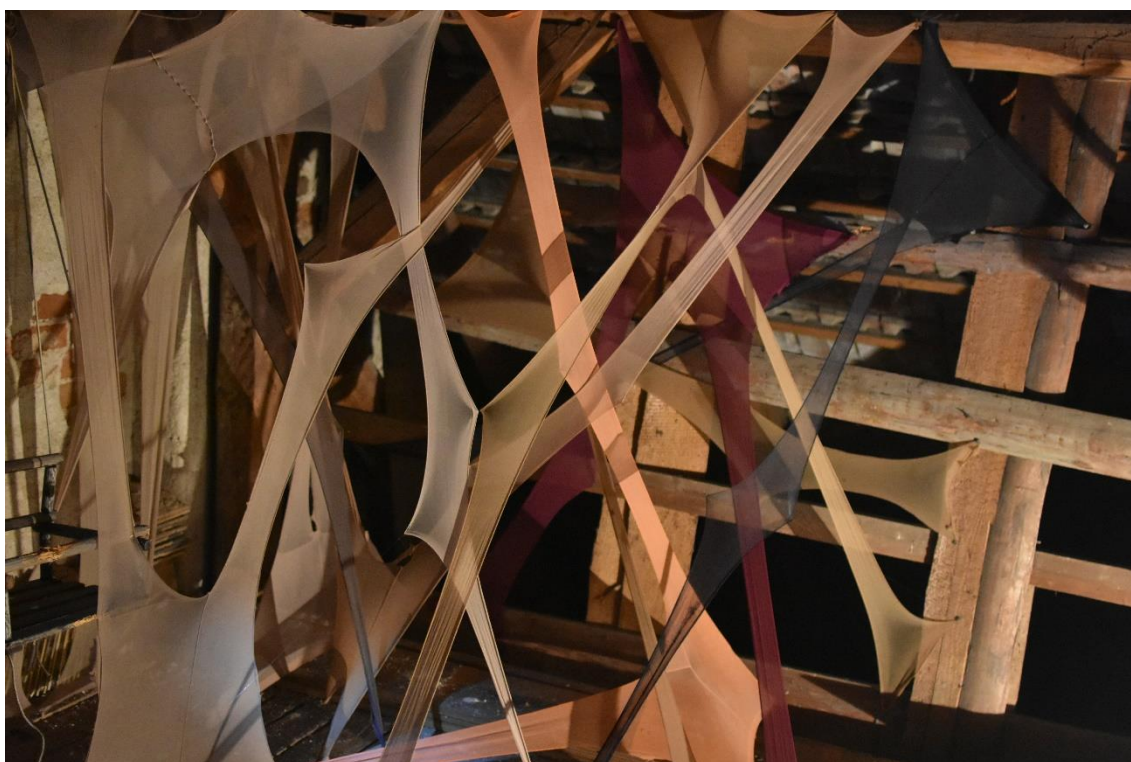


Obr.12 Příprava instalace



Kuchařová Klára  
Dokumentace k instalaci Průniky

Obr.13 Dokumentace k instalaci



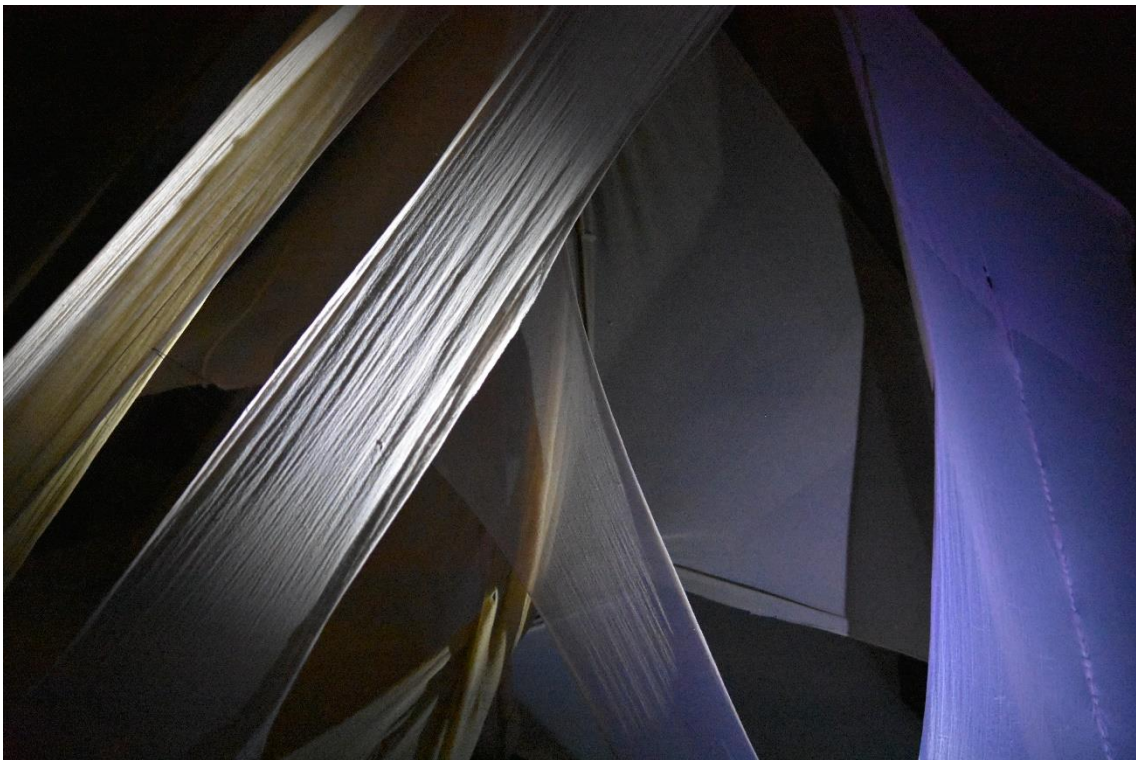
Obr.14 Dokumentace k instalaci



Obr.15 Dokumentace k instalaci



Obr.16 Dokumentace k instalaci



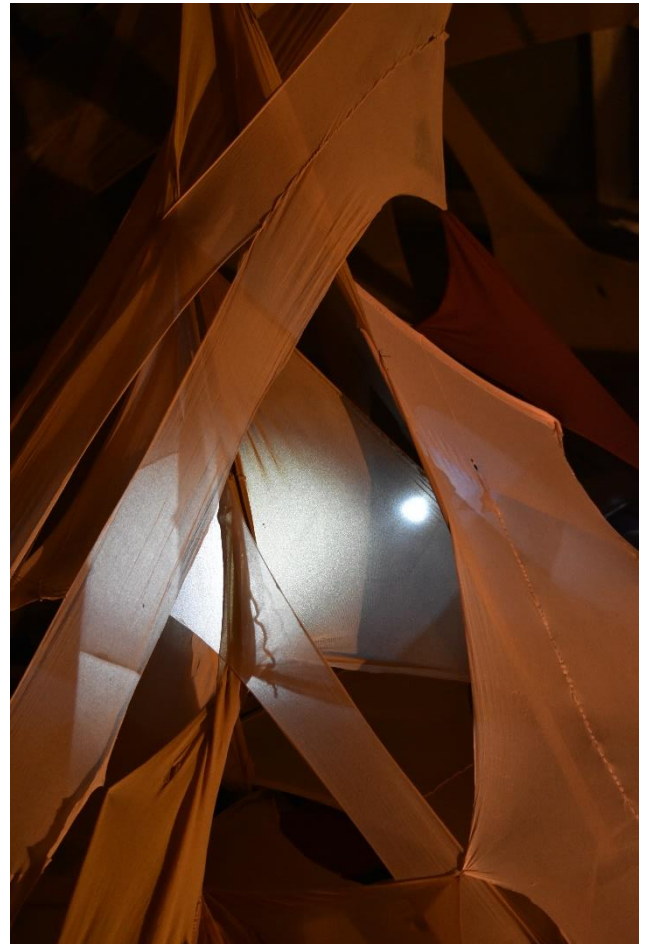
Obr.17 Dokumentace k instalaci



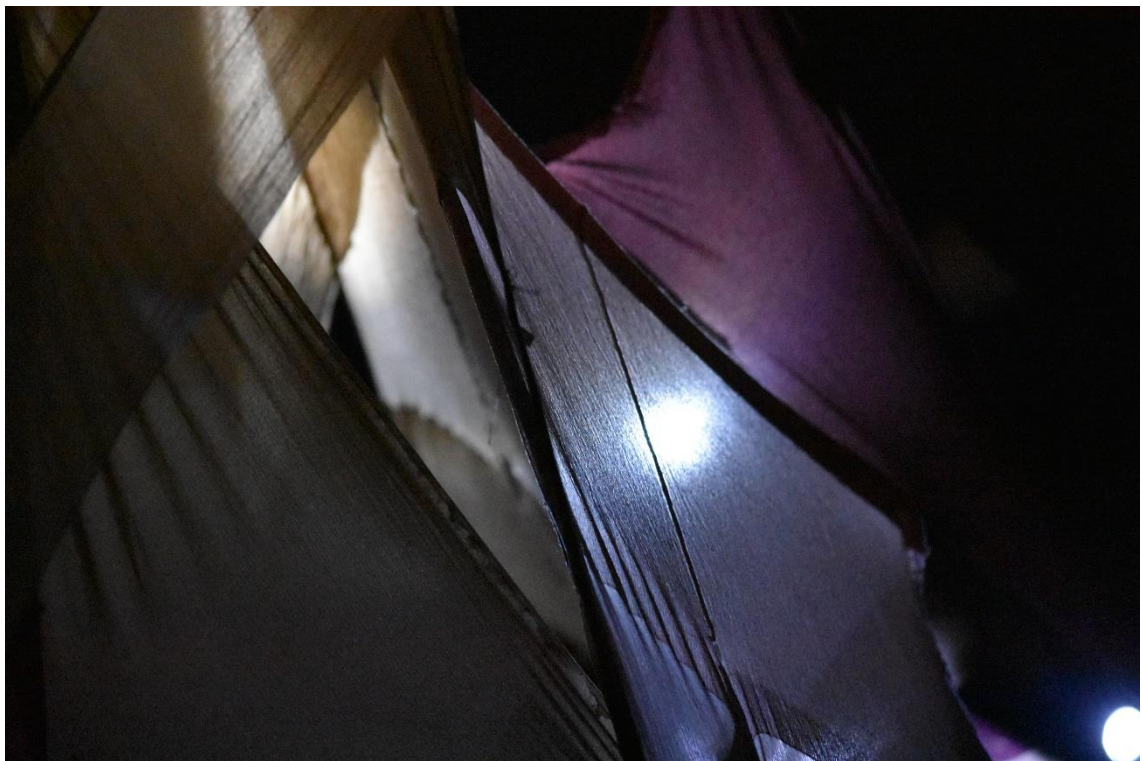
Obr.18 Dokumentace k instalaci



Obr.19 Dokumentace k instalaci



Obr.20 Dokumentace k instalaci



Obr.21 Dokumentace k instalaci



## Zdroje příloh I

Obr.1 Michelangelo Pistoletto, Novinový glóbus

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 156

Obr.2 Michelangelo Pistoletto, Autoportrét 1960

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 154

Obr.3 Michelangelo Pistoletto, L'Etrusco, 1976

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 159

Obr.4 Michelangelo Pistoletto, Venere degli stracci, 1967

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 157

Obr.5 Jannis Kounellis, Senza titolo 1959-60

NN, Stephen. Jannis Kounellis. London: Reaktion Book, 2003. ISBN 1861891520. s. 71

Obr.6 Jannis Kounellis, Senza titolo 1967

NN, Stephen. Jannis Kounellis. London: Reaktion Book, 2003. ISBN 1861891520. s. 145

Obr.6 Jannis Kounellis, 12 Cavali

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 110

Obr.8 Mario Merz, Sitin, 1968

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 116

Obr.9 Mario Merz, Igloo

MARIO MERZ Igloos. Pirelli Hangar Bicocca [online]. Miláno: Pirelli Hangar Bicocca, 2018 [cit. 2019-04-03]. Dostupné z:

<https://www.hangarbicocca.org/en/exhibition/mario-merz-igloos/#>

Obr.10 Luciano Fabro, *Indumenti*, 1966

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 102

Obr.11 Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1968

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 76

Obr.12 Pino Pascali, *Armi*, 1965

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 141

Obr.13 Alighiero Boetti, *Zig Zag*, 1966

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 82

Obr.14 Marisa Merz, 1976

Prodigious Talent and Influence of Marisa Merz Honored at Hammer Museum. Widewalls [online]. London: Widewalls, 2017 [cit. 2019-04-29]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/marisa-merz-art-hammer-museum/>

Obr.15 Giulio Paolini, *Mimesi* 1975

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 135

Obr.16 Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 149

Obr.17 Gilberto Zorio, *Stella di giavellatti*, 1974

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714834130. s. 176

Obr.18 Milan Knížák, *Rozebíratelný objekt*, 1962

KNÍŽÁK, Milan. Milan Knížák: *Nový ráj: výběr prací z let 1952-1995* : galerie Mánes, Praha, 1996. Praha: Galerie Mánes, 1996. s. 6

## **Zdroje příloh II**

Dokumentace expozice –nafotila Julie Kamenská