Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program Výtvarná umění
Ateliér Intermediální tvorby III / Škola Tomáše Vaňka

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hairy Earthtongue:
History of Art as the Life Cycle of a Mushroom

Hairy Earthtongue: History of Art as the Life Cycle of a Mushroom

Vypracoval: Lukáš Hofmann
Vedoucí diplomové práce: Tomáš Vaněk
Oponentka diplomové práce: Mgr. Edith Jeřábková
Akademický rok 2019/2020

Obsah: **Str.:**

0. Úvod **3**

1. Podhoubí: Vývoj umění, kurátora, umělce, výstavy do konce 19. století **4**

2. Plodnice: Dějiny umělce-kurátora do konce 50. let 20. století **6**
(*Poslední výstava futuristické malby 0.10*, *La Boite en Valis* a *Exposition surrealiste*, *International Experimental Art*, *Gutai*, *The Exhibit*, *Le Vide*)

3. Výtrusy: Dějiny umělce-kurátora do zbytku 20. století **8**
(*Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, *Museum of Modern Art: Department of Eagles*, *Raid the Icebox, with Andy Warhol*, Kurátor výtvarníkem? *documenta 5*, *Womanhouse*, *AIDS Timeline*, *Untitled*)

4. Spora klíčí v podhoubí: 21. století **11**
(*Manifesta 11*, *Magdalénina prádelna*, *Documenta 15*)

5. Hairy Earthtongue **13**

6. Závěr **15**

7. Seznam použitých zdrojů a literatury **16**

8. Příloha **18**

(Poznámka: Uvedené pojmy, jako jsou např. „umělci“, „kurátoři“, ad., označují v textu jakékoli pohlaví, znamenají tedy „umělci a umělkyně, lidé věnující se umění“, „kurátoři a kurátorky, lidé věnující se kurátorování“, pokud se nevztahují ke konkrétní osobě.)

Úvod

Tato teoretická část diplomové práce analyzuje postavu umělce-kurátora a na pozadí metafory životního cyklu houby popisuje, jak se historický vývoj a okolnosti postavení a vnímání nejen umělce, ale i kurátora nebo instituce výstavy proměňovaly tak, aby vyústily v dnešní praxi.

Volnost tvůrčího zájmu, která je podmíněna i samotným intermediálním studiem, způsobila, že v průběhu mého působení na Akademii výtvarných umění jsem během klauzurních prací prezentoval většinou dokumentaci vývoje, kterým jsem procházel, spíše než singulární dílo, jež by se stalo klauzurou-objektem. Tento formát se pro mě stal možností rámování vlastních strategií, *de facto* jsem povětšinou vystavoval gesto sebe-kurátorství.

Proto jsem se rozhodl v této linii pokračovat i svou diplomovou prací a prezentovat jako její praktickou část výstavu, jejímž jsem kurátorem, ale na níž nevystavuji sebe, ale prezentuji díla jiných umělců a účinkujících. Praktickou prací je samotná výstava *Hairy Earthtongue, weeping toothcrust, fairy rings*, trvající od 12. června do 26. července 2020 v Centru pro současné umění FUTURA v Praze. Jejími participanty jsou: Václav Girsa, Jakub Hájek a František Hanousek, Chlorofyl (Nikol Hoangová a Julie Slaba), Tomáš Kocka Jusko a Alex Selmeci, the Mycological Twist (Eloïse Bonneviot a Anne de Boer), Adelaide Ruff, Jitka Tomsová a další nelidské subjekty. Projekt obsahuje hudbu od Václava Hálka. Její koncepce a rešerše jsou prezentované v brožuře, která je také součástí praktické práce.

Když jsem se v červnu 2019 stal kurátorem ve FUTURA, zařadil jsem se do pomyslné linie kurátorujících výtvarníků, o níž jsem se chtěl lépe vzdělat. V teoretické práci proto využívám formát rešerše, která má stejně jako samotná výstava zvýrazňovat různorodost umělecko-kurátorského projevu a nastiňovat vývoj umění i rolí v něm jako životní cyklus houby:

- - V první části, „podhoubí“, práce popisuje vývoj dějin výtvarné tvorby, profese umělce a kurátora a instituce výstavy do konce 19. století, přičemž podhoubí vnímá jako rhizomatickou, horizontálně orientovanou a propojenou fázi nepříliš pevných kategorií.
- - V druhé části popisuje specificky dějiny kurátorujících umělců na příkladě přelomových výstav ve 20. století, ty nejdříve vnímá jako topologicky odlišenou, profesionalizovanou a roztodivnou kolekci jednotlivin (plodnic) a poté popisuje jejich globalizační a infiltrační potenciál (výtrusy).
- - Třetí část navrhuje znovunastolení fáze horizontality a propojenosti podhoubí ve 21. století.
- - Ve čtvrté části vztahuje závěry z předchozí rešerše na princip podhoubí v kurátorované výstavě *Hairy Earthtongue, weeping toothcrust, fairy rings*.

Cíl textu je předložit interpretaci dějin umění, která zpředmětňuje fakt, že naše dnešní vnímání institucí umělce, kurátora a výstavy a jejich vztahy prošly vývojem, který nefungoval jako souvislý proud, ale že se tyto instituce rozvíjely paralelně. Dále je cílem reprezentovat diverzitu umělecko-kurátorských přístupů a podpořit tezi, že přelomy v naší dnešní výtvarné imaginaci byly ve velké míře determinovány výstavami, které umělci ve 20. století kurátorovali sami. Posledním cílem je aplikace principu podhoubí jako metafory na mnou kurátorovanou výstavu.

podhoubí, -í *s.* bot. vegetativní část houby, skládající se ze sítě tenkých bílých vláken (hyphae)

Podhoubí, tyto gigantické, a přesto sjednocené shluky, fungují jako rozvětvené systémy přenosu informace. Jejich hyfy propojují kořenoví stromů, vytváří mykorhizní svazky a přemisťují živiny. Zabírají prostor pod povrchem země, jenž není pevně teritoriálně ani mentálně ohraničený. Tato neurčenost jakéhokoli začátku a konce aluduje na podobnou nemožnost uchopení západních uměleckých dějin jako jednolitého celku, neboť žádná z uměleckých profesí nemá dostatečnou autonomii. Houba pod zemí nezaujímá singulární místo a spíše se nachází ve stavu vegetace – je rozprostřena a propojena, stejně jako kategorie výtvarníka či kurátora, které ještě jednoduše nejsou jasně určené. Historie umění začíná dříve než historie umělce, koneckonců téma autorství jeskynních maleb povětšinou připisujeme kolektivní žilnatině „vědomí" různých prehistorických kultur spíše než konkrétnímu kreativnímu jedinci.

Přestože se západní uměnověda zpětně snaží popsat svůj příběh na přímce, spíše se nacházíme na ploše, v podhoubí. Stejně jako jeho žilnatina selektivně alokuje živiny, podobně se projevuje i princip takového nakládání s energií v lidské společnosti. V určitých momentech historie se na určitých místech sejdou ideální podmínky pro to, aby organismus mohl prosperovat.

Ve starověkém Římě, civilizaci proslavené svou výbornou infrastrukturou (a vykořisťováním svého okolí), byli *curatores* úředníci zastávající administrativní funkci ve fungování města. Měli na starosti dohled nad veřejnými stavbami, akvadukty, lázněmi či kanalizací. Z původního významu slova se do dnešní doby především zachovala přímo definice slovesa v neurčitém tvaru (*cūrāre (lat.)*: starat se, léčit), ačkoliv se okolnosti této funkce dramaticky proměnily.

Ve středověku byl naopak *curatus* kněz, jehož posláním se stalo opečovávání duše. Výtvarná tvorba byla v této době především v područí náboženství, povětšinou bezejmenní umělci-řemeslníci s omezenou autonomií vytvářeli malby a sochy, které měly podřadnou funkci ve vztahu k architektuře, jež je absorbovala. Výtvarné umění mělo především funkci propagandistickou a reprezentativní[1], zprostředkovalo fantaskní biblické příběhy negramotnému publiku nebo legitimizovalo panovnickou moc a tím i *status quo* sociální stratifikace. Další událostí, která se ustanovila (aby dodnes osifikovala v normu prezentace tvorby), je „výstava". Její formát se konstituuje v pozdním středověku. Úspěšní řemeslníci měli povinnost projít „*rituálem profesní certifikace*"[2], a to prostřednictvím výstav svých produktů při velkých městských procesích a oslavách.

Druhem ideálních podmínek byla i ekonomická prosperita, například koncentrace finančního sektoru v severní Itálii, který dmýchal „projekt renesance". Bankéři a podnikatelé Medicejští ve Florencii poskytli proaktivní patronaci umění v

1 Takové funkce se nevzdalo doteď. Velké společnosti, banky a movití sběratelé v dnešní době využívají výtvarné objekty nejen pro intelektuální a estetické obohacení, ale i jako nástroj investice, úlevy na daních při sponzorství kulturních institucí a jako reprezentativní nástroj tvorby kulturního kapitálu.

2 Hans U. OBRIST – Asad RAZA, *Ways of curating*, London: Penguin Books, 2015, s. 26.

kulturním megaprojektu propagujícím krásu, pravdu a vědění, který až do dnešní doby nemá obdoby – *„za čtyři důležitá desetiletí, mezi lety 1430 a 1470, Medicejští přispěli ekvivalent dnešních 11 miliard korun na intelektuální patronaci, architekturu a umění*“[3]. Umělec opatrně získal jméno, vzrostla role městského státu a racionality nastolené filozofií humanismu. Tehdy vznikla *Wunderkammer*, kabinet kuriozit, předvádějící heterogenní směsici *naturalia*, šperků, nábytku a umění. Bohatí a osvícení sběratelé těchto předmětů se skrze své kolektorské aktivity profesionalizovali a své objekty tematizovali a klasifikovali, čímž tvořili předvoj muzejnictví, a můžeme je tedy považovat za proto-kurátory jejich proto-muzeí.

V 17. století se kurátory v královských a šlechtických sbírkách stávali především umělci sami. Ve Francii v roce 1648 podali dvorní umělci tehdy desetiletého chlapce Ludvíka XIV. oficiální žádost o ustanovení Královské Akademie malby s cílem očistit svou tvorbu od nálepky řemeslnictví. Jako důkaz nadřazenosti malby (a výtvarnického ega) otevřeli přehlídku prací, v nichž pochlebovali vládci. Přes odpor cechů se jim povedlo prosadit profesi „umělce“ pracujícího pro francouzský dvůr. Základy Akademie položil Charles Le Brun a vliv akademismu rychle zakořenil i v Holandsku, Anglii, či Itálii. Status umělce se tím navždy proměnil.

Evropská společnost stále vnímala umění především v kontextu křesťanských staveb, ale v souvislosti se vznikem demokratických států a *„nové, sekulární abstrakce – totiž „veřejnosti“*“[4] se i výtvarná praxe demokratizovala, a tak v roce 1793, rok po pokoření monarchie, bylo založeno v budově dřívějšího paláce muzeum Louvre. Lid měl tři dny v týdnu možnost prohlížet si díla předešlé monarchie, stejně jako předměty konfiskované církvi a migrantům. „Kurátorem“ byl tehdy člověk dohlížející na sbírky muzea. Úkoly, které patří správcům sbírek dodnes, tedy uchování a výběr výtvarných děl, tvorba kánonu, výstavní a aranžérská funkce, se ustanovily již tehdy.

Podobně jako muzeum fungovala i oficiální *Exposition Universelle* francouzské Akademie. Jeden z prvních pokusů narušit zkostnatělou, normativní autoritu zkurátorovaných *expositions* proběhl v roce 1855, kdy jako první houba po dešti realistický malíř Gustave Courbet pomstychtivě otevřel hned vedle přehlídky svůj *Pavillon du Réalisme* jako svou samostatnou výstavu.[5] Tento *„mistrovský řemeslník realismu prodávající fotografické reprodukce obrazů, vybírající poplatek za vstupné a za uložení holí a deštníků v šatně*“[6] ztělesňuje nejen bytostnou touhu autonomně vystavovat své dílo, ale i dále s ním nakládat a být si vlastním podnikatelem na tomto poli.[7] Mezitím se ke konci 19. století definitivně vydělila role kurátora od role umělce a kurátor nachází svůj domov v instituci muzea. Podhoubí skromně čeká na příhodné prostředí, kdy bude svou plodnicí moci prorýt zem a vyrůst.

3 The School of Life, „HISTORY OF IDEAS - The Renaissance“, video, 17:44 min., *Youtube*, nahráno uživatelem The School of Life 6. listopadu 2015, https://www.youtube.com/watch?v=fI1OeMmwYjU (cit. 27. 8. 2020).

4 Hans U. OBRIST – Asad RAZA, *Ways of curating*, s. 27.

5 Ten otevřel ne proto, že by byl zcela odmítnut, přijato bylo jedenáct ze čtrnácti obrazů, a to kvůli nedostatku místa, znovu tedy můžeme zmínit jistou uměleckou ješitnost.

6 Elena FILIPOVIC, *The Artist as Curator : An Anthology*, Milan, London: Mousse Publishing, Koenig Books 2017, s. 7.

7 Stejně se například zachová Damien Hirst, tehdy pracující na půl úvazku v odvětví výzkumu trhu, a další Young British Artists na výstavě Freeze v roce 1988, kdy berou otěže své umělecké prosperity do svých rukou.

plodnice, -e *ž.* **bot.** dužnatý útvar vyrůstající z podhoubí a nesoucí výtrusy

Na přelomu století z půdy jako by počaly rašit nejrůznější plodnice různých barev a směrů, které si poprvé hrdě razily cestu tvrdou hlínou. Na rozdíl od podhoubí byly plodnice mnohostí individualit, ostentativně se předhánějící ve své radikalitě. Čím originálnější tvar klobouku, tím lépe. Některé plodnice rostly v podivných fragmentech a odhalovaly naráz všechny své strany, jiné měnily barvu podle emocionálního rozpoložení.

Důležitá byla též hrdost, s níž v tomto urbanizovanějším, technologicky vyspělejším světě houby rostly, jak byly modernisticky delineované, určité, jasně čitelné a solitérní. Již tedy žádná nepřehledně uspořádaná žilnatina, nýbrž plodnice preferující formální inovaci, manifestující svou výjimečnost, ale zároveň hledající podporu v komunitě. Toto období můžeme s jistotou prohlásit za dobu výtvarných skupin, tedy celků exkluzivních a inkluzivních zároveň. Umělecké proudy, často vznikající v zuřivém sledu, se vymezovaly proti společenskému řádu prostřednictvím manifestů a braly se prapodivně vážně.

Definice vysokého umění v minulém století nabobtnala do obřích rozměrů, mocné instituce jako francouzská *Beaux Arts* ztratily moc a *„byli to umělci, kteří první uchopili potenciál výstavy jako opravdu moderní, konceptuálně testující, sociokritické formy. Umělci uchopili medium výstavy jako prostředek prosazení formátu, konceptuálních a politických témat v širší veřejné sféře.*“[8] V roce 1908 se otevře první veřejně přístupná galerie moderního umění, Hugh Lane Gallery v Dublinu. Důvodem chopit se iniciativy kurátorství byla především motivace vystavovat svoje radikální díla a narušovat tak status quo výtvarného světa. Umělci museli sami vynalézt nové formy sebeprezentace. Tak či tak v této době bylo kurátorství především zaměřeno na konzervativní archivaci děl ve sbírkách.

Poslední výstava futuristické malby 0.10, organizovaná výtvarníkem Ivanem Puni, představila antagonismus radikálních avantgardních přístupů dvou nesmiřitelných táborů ruské avantgardy: na jedné straně Kazimira Maleviče a suprematisty, jejichž zájem byl o nastolení „bodu nula“ a rozdrcení sociální tradice, na straně druhé skupiny konstruktivistů kolem Vladimira Tatlina, pro niž *„byl umělec společensky ukotvený inženýr. Výtvarník byl dělník mezi dělníky. Jeho pozice uvnitř nové společnosti měla fungovat na principu zařazení se, spíše než disentu*“[9]. Malevičův *Černij kvadrat* šokoval kritika Benuu, který jej prohlásil za kacířství. Výstava přesto inaugurovala novou formu umění, předznamenala konec ruského kubofuturismu a Malevičův spirituální kvadrat hlasitě exklamoval, že umění je absolutní, nezávislé na lidském elementu.

Kromě formativní role Marcela Duchampa v posunu definice uměleckého předmětu a „vynálezu“ ready-made, se Dorothea von Hantelmann domnívá, že Duchamp vytvořil tímto činem „kurátorské paradigma“, protože to byl on, kdo „v poli

8 Alex GAWRONSKI, „Curated from Within: The Artist as Curator“, in: Brad BUCKLEY – John CONOMOS, *A Companion to Museum Curation,* Newark: John Wiley & Sons, Inc. 2019, s. 232.

9 *Ibid*., s. 234.

umění anticipoval, paradigmaticky vykonával a artikuloval nový archetyp kreativity". Hantelmann považuje totiž ready-made za kurátorskou volbu. Duchamp sám termín kurátor v souvislosti se svou aktivitou nepoužíval, přesto je nepochybné, že se etos kurátorství projevil na jeho kufříkové výstavě *La Boite en Valise*, kdy mezi lety 1938 a 1942 vytvářel přenosný indexikální systém prezentace reprodukcí svých 68 děl, čímž rozšiřuje možnosti dokumentace díla jako takového.[10] Ve stejnou dobu Duchamp hraje roli „generatora arbitratora" a organizuje *La exposition surrealiste*, v níž dává návštěvníkům do rukou louče, aby osvěcovaly výtvarná díla ve tmě.[11]

O několik let později byla otevřena ve Stedelijk muzeu v Amsterdamu výstava *International Experimental Art* (1949) organizovaná CoBrA, skupinou s jepičím životem. Byl to jeden z prvních příkladů, kdy velká muzeální instituce nejen vystavila avantgardní umělce, ale také jim nechala volnou ruku. Na projekt se snesla zuřivá kritika, při čtení poezie se strhla rvačka a všichni členové skupiny se rozhodli přestěhovat do Paříže. Odkaz této tentakulární skupiny, spojující dětinskou radostnou figuraci a abstrakci, přesto ovlivnil poválečnou evropskou scénu.

V roce 1955 v Tokiu proběhla *První výstava výtvarné asociace Gutai*, která měla za cíl přímou aktivaci nevizuálních smyslů. Kazuo Shiraga tehdy performoval akci *Challenging Mud*, při níž zápasil v tekutém bahně a maloval vlastním tělem. Murakami Saburo pak v proslulém díle *Passage* proběhl sérií napjatých listů papíru. Z aktivit této umělecké skupiny ve svém odmítnutí zobrazivé formy později čerpali například příslušníci arte povera, akcionismu či hnutí Fluxus.

Umělci Richard Hamilton a Viktor Passmore v roce 1957 představili výstavu *an Exhibit*. Zde zcela absentovala díla a místo nich byl prostor vyplněn barevnými kusy akrylátu v různých stupních průhlednosti. Exhibice v londýnské ICA a poté v Hatton Gallery v Newcastle tedy opravdu neměla nést téma, její tvůrci „*považovali samotnou výstavu za umělecké médium a artikulaci formy*".[12] Pop-artist Hamilton a konstruktivista Passmore tak rozšířili možnosti imaginace umění své doby.

O rok později Yves Klein v *Le Vide* vystavil zcela čistou, bílou a prázdnou galerii. Přestože si představujeme tento projekt jako prázdnotu, je třeba zdůraznit i s jakým úsilím umělec připravil podmínky pro maximální efekt daného gesta tím, že vyvinul vlastní lithoponový pigment kombinovaný se speciálním nánosem acetonu a vinylu, vytiskl 3500 pozvánek, zaplatil si kritika, vybíral vstup (což nebylo zvykem), měl proslov na otevření, servíroval speciální modré koktejly a galerii strážila republikánská garda, která vyprovodila ven člověka, který se snažil vandalizovat čistý prostor nějakým *tagem*. Jinými slovy jeho gesto nebylo pouze založené na prázdnotě, ale zároveň se Klein projevil jako dramaturg celistvé situace. Určitým způsobem Klein dosáhne svou volbou určitého limitu výstavnictví, který je obtížné překonat. Proto se umění zřejmě musí přeorientovat jiným směrem.

10 Podobný přístup užijí Francouzi ve svém Le Théâtre de la Mode (1945), kdy se v době poválečné ekonomické krize snaží oživit svůj polomrtvý módní průmysl využitím 228 malých panenek k prezentaci profesionálně provedených zmenšenin jejich šatů (potřebujících mnohem méně látky).

11 V roce 2014 se takto zachovává výtvarník-kurátor Milan Mikuláštík ve výstavě SPOT v Národní technické knihovně v Praze, kdy se střídavě rozsvěcují reflektory v různých místech v temné galerii a tím vedou diváka a upravují temporalitu návštěvy.

12 Elena FILIPOVIC, *The artist as curator : An Anthology*, s. 8.

výtrus, -u *m.* (6. j. -u) bot. rozmnožovací orgán nekvetoucích (výtrusných) rostlin a jednobuněčných organismů, vzniklý bez oplození; spora: v-y řas, hub, mechů, kapradin; rejdivý v.; endogenní v.

Pak se vzedmul vítr. Dlouho po vegetační fázi podhoubí nastal čas výtrusování. Spory postmoderny, pozbývající materialitu, efektní a dynamické ve své efemérní performativitě, jako rozesetá slova, sociální projekty a dematerializované ideje; jako beztížné buňky svištěly globalizačním vírem do daleka. Nikdo pak už nevěděl, kde se vlastně která modernistická plodnice původně nacházela – některé umění už nadobro pozbylo lokální specificity. Sice se trochu decentralizovalo, ale umělci, co nepocházeli ze západního diskurzu, byli nuceni se k němu nějakým způsobem vztáhnout nebo promlouvat jeho jazykem.

Též se formuje dnešní nuance kurátora a spolu s tím se mění i význam výstavy jako formátu. Jak píše Karel Císař: „*Na straně umění tyto posuny vedly k nahrazení role, kterou do té doby hrálo autonomní umělecké dílo komplexním celkem výstavy, a na straně publika došlo k záměně nezaujatého vnímání za zážitek události. S touto tendencí se mohly jen obtížně vyrovnávat tehdejší muzejní instituce, proto se postupně ustavuje pozice nezávislého kurátora, jehož cílem není uchování existujících kulturních hierarchií, ale naopak jejich produktivní destabilizace.*“[13]

V roce 1960 odstraní kurátor William C. Seitz rámy z Monetových děl na výstavě v MoMA v New Yorku „*a tím se sama galerie stává rámovacím mechanismem*“[14] a vrcholí proces autonomizace formátu výstavy nad díly, které jí konstituují. V daném období vzniká nový žánr – konceptuální umění, v němž pozbývá estetika na významu a její roli nahrazuje ideový základ díla. V souvislosti s tímto vývojem, a zřejmě v opozici k velikášským postavám kritiků typu Clementa Greenberga, se začíná vliv kritiky umenšovat, „*Teď opravdu neo-kritický kurátor uzurpuje evakuované místo kritika*“[15] a oplátkou samotný divák získává větší svobodu interpretace díla.

„*První konceptuální výstavu*“[16] kurátoroval umělec Mel Bochner na vánoční přehlídce v New York School of Visual Arts. Výstava *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* (1966) prezentuje levné fotokopie přípravných kreseb umělců, ale i vědců a intelektuálů. Čtyři pořadače, každý naplněný stovkou xerokopií, mezi nimi i instrukcemi k sestavení samotné xeroxové tiskárny, obsahují nepřeberné množství idejí, jež nelze mentálně pojmout v jejich celistvosti. Minimalistický princip a materiální podmínky výstavy se spojily s konceptuální metafyzikou a výstava zaviní příští „*dekády mizerných naxeroxovaných uměleckých knih*“[17].

V roce 1968 v Evropě zakládá Marcel Broodthaers tehdy ještě fiktivní *Musée d'Art Moderne* a ustavuje se za jeho

13 Karel CÍSAŘ, in: David KORECKÝ, *Médium kurátor : role kurátora v současném českém umění*, Praha: Agite/Fra s VŠUP Praha 2009, s. 24.
14 Hans U. OBRIST – Asad RAZĀ, *Ways of curating*, s. 28.
15 Paul O'NEILL, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in: Judith RUGG – Michèle SEDGWICK, *Issues in curating contemporary art and performance*, s. 255.
16 Michelle GRABNER „Mel Bochner", Frieze. 3. března 2007, https://www.frieze.com/article/mel-bochner (cit. 23. 8. 2020).
17 *Ibid.*

ředitele. Poté čtyři roky rozvíjí formát tohoto „muzea", které mezitím cestuje do Brusselu, Düsseldorfu a dalších měst. Jeho úsilí kulminuje ve výstavě *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1972). Tento kurátorský projekt zpracovává notně zatíženou symboliku orla, jíž se snaží pomyslně vykastrovat. Imperialismus, německý národní socialismus je v jeho oddělení *„interpretován ve vztahu k totalizujícímu vědění, univerzalistním aspiracím, akumulativní heterogenní politicko-ideologické zátěži tohoto symbolu tehdy a dnes, přičemž se snažil rozuzlit propagandistický balast, jímž bylo zvíře zatíženo*"[18] Tím také provádí Broodthaers kognitivní krok a usuzuje, že „*každá materialita, včetně umění, je objektem*".[19] [20]

Podobnou filozofii vyznává i Andy Warhol. Ani dnes, ani v roce 1969 není Museum of Rhode Island výsostně prestižní institucí. Je tedy překvapivé, když v něm proslulý umělec souhlasí kurátorovat projekt užívaje inventář instituce. Jeho *Raid the Icebox I, with Andy Warhol* se ale rychle vymkne kontrole. Warhol místo učesaného výběru nechá mechanicky přesunout objekty z nepřístupného depozitáře nahoru a mění v jejich rozložení absolutní minimum. Obrazy nadaných autorů a pochybné akvizice sedí na pytlích písku a jsou dál opřené o stěnu. Expozice je teď rozdělena podle kategorií na kresby a akvarel, malby, sochy, krabice na klobouky, košíky, keramiku, židle, doplňky (boty), doplňky (slunečníky a deštníky), textil a tapety. Jak je pro Warhola typické, nevyužívá žádná pevná kvalitativní kriteria a svou necitlivostí a ostentativním nezájmem překračuje hranici a zvýrazňuje vztah mezi tím, co je nám dáno vidět a co není. Takovým vysvléknutím muzea a vystavením předmětů z období mezi 1000 př. Kr. až 1966 n. l. demonstruje víc než svůj výsměch, místo toho zpředmětňuje fakt, že posuzování hodnoty díla je nahodilé.

Přestože Harald Szeemann, epitom über-kurátora, nezapadá do množiny kurátorujících umělců, je přínosné nastavenou posloupnost přetnout pro kontextualizaci dané doby. Szeemann se proslavil radikální výstavou *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, která způsobila zemětřesení v dobovém diskurzu výstavnictví jak například absencí podstavce, tak i využitím tak dynamických (a zábavných!) médií jako ohně, ledu, oceli, hrášků a uhlí. Roku 1972 se ale Szeemann ujímá kurátorování documenty 5 a místo demokratické volby děl jako v předchozích ročnících se ujímá tohoto procesu autokraticky, čímž nastoluje hierarchii, na jejímž vrcholu stane. Tehdy se tento samozvaný *Austellungsmacher* stává meta-umělcem a jeho persona je tak silná, že absorbuje celý veletrh jako jeden velký *Gesamtkunstwerk*. Výtvarník Buren tehdy napíše, že „*výstavy již přestávají být exhibicemi uměleckých děl, ale spíše výstavou jako umělecké dílo*"[21] Zvýrazňuje i ve svém textu, že muzea de facto zpředmětňují a vytvářejí institut díla.

Od 70. let ale také kulminuje zájem o sociální angažovanost ve výtvarné tvorbě. Ve stejném roce, asi 9 234 km daleko, v Los Angeles, se Judy Chicago a Mariam Shapiro rozhodnou založit v sedmnáctipokojovém rozpadlém domě *Womanhouse,* jako feministickou instalaci-výstavu-dům, „*kde se mohou ukázat, zveličovat a rozvracet konvenční sociální role žen*".[22] Každý pokoj v domě je tvořen jinou umělkyní a tematicky odlišený, nalezli bychom mezi nimi například růžovou kuchyň či koupelnu na menstruaci. Pokoje mohly na vernisáži navštívit pouze ženy, v průběhu výstavy již kdokoli.

---

18 Dirk SNAUWAERT, „Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", in: Elena FILIPOVIC, *The Artist as Curator : An Anthology*, s. 123.

19 Remy DEAN „The Artist as Curator", *Medium*. 26. července 2020, https://medium.com/signifier/the-artist-as-curator-d634f4100b08 (cit. 23. 8. 2020)

20 Podobné tendence využití muzeální estetiky se dopouští například Joseph Beuys ve svých Vitrínách, které považuje za sociální sochu, nebo Grayson Perry svým projektem Tomb of the Unknown Soldier v British Museu (2011).

21 Jean-Christophe AMMANN – Bazon BROCK – Harald SZEEMANN, *Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5*, p. 3.

22 Terry SMITH, *Contemporary art : world currents*, Upper Saddle River [N.J.]: Prentice Hall 2011, s. 40.

Po založení prvního feministického studijního programu na CalArts se dům stal zásadním místem shromáždění a tvorby a metoda participace celé skupiny, která měla členky podpořit v artikulaci vlastní zkušenosti a schopnosti vybrat téma zkoumání, rozšířila možnosti umělecké spolupráce. Projektu se navíc dostalo veřejnoprávní mediální odezvy a inicioval tak první fázi feministického umění[23].

Sociálně rezonující téma přinesla i výstava *The AIDS Timeline* (1989) od skupiny Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres a Karen Ramspacher) v Berkeley Art Museum, University of California (a později na Whitney Biennial). Ta prezentovala časovou osu i kulturní artefakty, podávající svědectví o stigmatizaci lidí s AIDS, naznačující, „*že AIDS bylo vytvořeno prostřednictvím biomedicínského diskurzu infekce, inkubace a přenosu, jakož i kulturního slovníku neviny a viny, dominance a deviace, ohrožení a stavu ohrožení, vlastního já a vnějšku*."[24] Po několikaleté nečinnosti vlády ohledně této epidemie byl projekt výtvarným ztvárněním historie nemoci skrze artefakty politické a populární kultury a samotnou časovou osu. Ve skutečnosti Group Material vytvořili heterotopie, kde byla reálná místa kultury „současně zastoupena, zpochybněna a převrácena"[25].

Rirkrit Tiravanija o několik let později připravil výstavu *Untitled* (1992) v galerii 303 v New Yorku. Přesunul její inventář do zázemí a prostor proměnil v dočasnou aktivní kuchyni a sebe v kuchaře. Thajské curry provonělo ulici a každý, kdo měl zájem, se mohl do galerie přijít najíst. Tím se stala návštěva galerie sociálním zážitkem, který epitomizoval to, co popisuje Nicolas Bourriaud, když se vyjadřuje o „vztahové estetice", tendenci zvýrazňující účast diváka a intersubjektivitu. Otázkou ale je, jaké participanty dílo propojuje, jestli dosahuje dál než mezi notně profiltrovanou skupinu aktérů světa umění. A přestože Tiravanija pokračuje v podobné praxi, sám ji jako jeden z nejúspěšnějších umělců zároveň i úspěšně komodifikuje, má vlastní merch, vytvořil postříbřený pingpongový stůl, dokonce i postříbřené nádoby na jídlo, jež se mohou jevit jako karikatury participace. Selhal tedy výtrus vztahové estetiky?

23 Balasz TAKAC „Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art", *Widewalls*. 2. června 2019, https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse (cit. 23. 8. 2020)

24 Richard MEYER „Group Material / MATRIX 132", *University of California, Berkeley Art Museum*. 1989, http://archive.bampfa.berkeley.edu/images/art/matrix/132/MATRIX_132_Group_Material.pdf (cit. 23. 8. 2020)

25 Michel FOUCAULT „Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984, s. 46-49

klíčení -í *s.* bot. proces, kterým organismus roste ze semen nebo podobné struktury.

Umění se znovunalezlo ve vegetativním stavu. Výtrusy postmoderny vrostly do půdy a znovu utvořily jemné předivo horizontálních propojení a projektů, jež se snažily navazovat mezidruhovou komunikaci, nebo alespoň uspět v té vnitrodruhové. Zatím houba měkce, přepečlivě oddechovala v zemi, znovu jako podhoubí, starajíc se o sebe tak, aby vůbec do přístí sezony neuschla. Bylo to romantické a oblé, když diskurzivní houba vystřízlivěla z ostré politiky identity a mohla zase, znovu, horizontálně zkonsolidovat svoje tělo. Přesto se nemohla zbavit pocitu, že se vše autentické už stalo. Nacházela se v divném stavu – jeden cyklus skončil, další začal. Jak se vyrovnat se současným světem skrz umění?

Multiplicita uměleckých center na mapě všech kontinentů způsobila velký nárůst bienálové kultury a došlo k určité změně kartografie umění. V roce 2016 se umělec Christian Jankowski stal kurátorem bienále Manifesta 11 v Zurichu. V rámci tématu *What people do for money* se rozhodl vytvořit seznam nejrůznějších profesí ve městě a nabídnout pozvaným umělcům vybrat si ze seznamu jednu profesi. Pak každému nalezl člověka s výrazným charakterem, který zastával danou pozici, a optal se, jestli jsou ochotni s daným výtvarníkem spolupracovat. „*I když Manifesta nepřispěla k dlouhodobé identifikaci umění s „ne-uměleckým" subjektem, nabídla těmto subjektům vzácnou příležitost k tomu, aby promlouvaly zpět*."[26] A kooperace se zdála jaksi méně performativní a více opravdovou.

Ani prostředí Prahy se tento horizontálně angažovaný ethos nevyhnul. Protože se trh s uměním stále dokonale nevyvinul, jako houby po dešti vznikaly nezávislé prostory, které mohly rychle reagovat na společenské změny a byly mnohem prostupnější pro tvůrce, kteří si ještě nevybudovali kariéru. V takovém podhoubném systému mohli v bezpečí vystavovat. Magdalénina prádelna (2019), kurátorovaná umělkyni Magdalenou Kwiatkowskou v pražské INI galerii, neměla intenci stát se uměleckou akcí, ale spíše být prostorem, kam mohly přijít klientky neziskové organizace Jako doma a kde se mohli pracující s nepracujícími, lidé bez domova i s domovem setkávat a povídat si při čekání na vyprané prádlo. Projekt také explicitně zval lidi sdílet nejdražší komoditu, svůj vlastní čas, a neustavovat se vůči klientkám do pedagogické pozice a nevytvářet prostředí charity, nýbrž solidarity. Podle klientely prádelny byl rozdíl mezi komunitním centrem a tímto prostorem v tom, že nikdo nemusel čekat na žádný příděl, protože jídlo bylo vždy k dispozici všem. Na vánoce klienti otočili stromek vzhůru nohama, ozdobili jej šálami a brýlemi, mohli sledovat televizi a jít na záchod, kdykoli bylo třeba. Projekt byl prodloužen o dva měsíce, ale pak utnut po dalším měsíci majitelkami domu.

V roce 2022 bude kurátorovat diskurzivně nejdůležitější umělecký veletrh, totiž Documentu, indonéský kolektiv výtvarníků, sociologů a architektů ruangrupa. Koncept bude založen na tzv. *lumbung* (stodola na rýži), již kolektiv popisuje jako „hromadný hrnec nebo akumulační systém, ve kterém jsou plodiny produkované komunitou ukládány jako budoucí sdílený společný zdroj"[27] Podle ruangrupa je takový konsenzus fungování důležitější než kdy dřív. Základem jejich přístu-

26 Mostafa HEDDAYA „Occupational Hazards: Manifesta 11 Employs the Working Class", *Artnews*. 3. srpna 2016, https://www.artnews.com/art-news/reviews/occupational-hazards-manifesta-11-employs-the-working-class-6764/ (cit. 23. 8. 2020)

27 RUANGRUPA „Ruangrupa, the Collective in Charge of the Next Documenta, Reflect on What It Means to Curate in Times of Crisis", *Artnet*. 4. června

pu je nevytvářet formální prostor s určeným cílem využití, proto pronajímají domy a převádějí je na doménu veřejných prostorů, aniž by jim museli přezdívat „výstavní nebo rezidenční prostory". V Kasselu mají také v plánu založit ruruHaus, který bude pracovat na principu lumbungu. ruangrupa se podle svých slov snaží tvořit hodnoty a skutečně svou praxí měnit životy. Tím dle svých slov může „*léčit zranění, zejména ty s kořeny v kolonialismu, kapitalismu nebo patriarchálních strukturách*". Tato volba je od vedení veletrhu překvapivá, protože je to poprvé, co jej zkurátoruje umělecká skupina. Umělec prošel vývojem z bezejmenného subjektu v autonomního tvůrce, kurátor několikrát změnil okruhy zájmu až do současnosti, kdy získal hvězdný status a nahradil vyprázdněný prostor po kritikovi, výstava byla povýšena na samostatnou výtvarnou formu. Tak se ve výtvarném světě naskytla možnost znovu nastolit princip podhoubí a setřít hranice mezi umělcem a kurátorem. Pokud se umělec cítí, že „*rutina dělá umění bezmocné a že nemá jinou možnost než nechat někoho jiného, organizátora, realizovat výstavu*"[28], historie ukazuje, že má sám autonomii, kterou může uplatnit stejně jako jeho předchůdci, a má možnost hledat alternativy, kurátorovat dílo ostatních i svoje. A třeba má H. U. Obrist pravdu, když tvrdí, že „se stává veřejným tajemstvím, že umělci jsou vlastně nejlepší kurátoři".

2020, https://news.artnet.com/opinion/ruangrupa-the-collective-in-charge-of-the-next-documenta-reflect-on-what-it-means-to-curate-in-times-of-crisis-1878111 (cit. 23. 8. 2020)

28 Anton VIDOKLE „Art Without Artists?", *e-flux*. roč. 16, 2010, https://news.artnet.com/opinion/ruangrupa-the-collective-in-charge-of-the-next-documenta-reflect-on-what-it-means-to-curate-in-times-of-crisis-1878111 (cit. 23. 8. 2020)

Hairy Earthtongue

Zatímco pavouci splétají svoje sítě rozkladu a obnovy, počíná se bouřlivý dialog se sopkou. Z cihlových zdí tryskají kovové filamenty, bulbózní pytle se prohýbají pod masou sesbírané organické hmoty a houby zvučí svou umami symfonií. Okultní karty tedy nelhaly; hegemonie zadnice byla jednoho dne svržena. Zahradu střeží smutně vyhlížející strašák a břečťan s podivnou chutí po kyselince. Motýli začali tančit, opilí nektarem. Vybudovala se nemocnice pro rostliny s výhledem na voňavé polštáře zeleně a rozptýlené fungální výtrusy se v zemi rozrostly v podhoubí nečekaných tvarů.

Již v předchozí mnou kurátorované výstavě, *A guiding dog for a blind dog*, jsem zkoumal multiplicitu, již dnešek nabízí. Pokoušel jsem se spíše než jednotlivé téma popisovat mnohost realit, které jsou paralelně vyprávěny vedle sebe v jednu chvíli, ukazovat svět jako podnos různých bonbónů. Kurátorovaný objekt, finasteridové pilulky, odkazovaly na komunitu guevedoces ve Střední Americe, v níž některým členům rostly pohlavní orgány až na začátku puberty, a symbolizovala společnost, která přemýšlí jiným způsobem o genderu. Karetní hra Illuminati měla zábavně-didaktickou cestou odhalovat všechny možné konspirační teorie. Chlebový kmen Veroniky Čechmánkové vytvářel komunitu této umělkyni. Kniha Ursuly Le Guin s názvem Always Coming Home popisovala jí vymyšlenou komunitu a svět, Artist Lottery Saemundura Thor Helgassona zpracovávala téma nepodmíněného příjmu, a tak dále. Témata se větvila, bez jasné hierarchie a vedoucí myšlenky, jako podhoubí.

Ale teorie podhoubí jako horizontálně členěného myšlenkového systému, reprezentanta růstu ve vegetativním stavu, spojence v mezidruhovém dialogu, demokratizujícího činitele, představitele vlastní topologie a především vitality v odolnosti, se stala mnohem čitelnější na výstavě Hairy Earthtongue.

Žilnatina se stala mentálním útočištěm. Měsíce před výstavou, kdy vypukla zdravotní pandemie, poskytly silné alibi prohloubit svou společenskou distanci a nadobro se odpojit od lidských vztahů, zatímco jsem otevřeným oknem pozoroval, jak proudí život. Chvílemi se zdálo, že řešením je povolit, sestoupit a schovat se ve sklepě, dokud se hrozba nerozpustí, jen skrýt své tělo-plodnici a stát se rozprostřeným vláknem v podzemí.

Princip podhoubí vnímám i v růstu a nerůstu zároveň, tento motiv dobře ilustruje přístup k zahradě ve výstavě. Motiv zahradní architektky Jitky Tomsové a můj byl jasný: nechat zahradu volně prosperovat a pracovat s tím, co na zahradě již existuje, a podporovat přirozený růst v kontextu vnitrobloku s žíznivými stromy a jejich nepropustným stínem, netolerantním břečťanem. Ve spodním patře se nacházely anatomie utvářené Adelaide Ruff, parafrázující biologické a chemické procesy poločasu rozpadu a jeho opaku – doby zdvojení, symbolizující růst / zrod a ztrátu / degradaci. Stejně jako při otáčení listů, tkaní pavučiny nebo rozpadu masa a kostí na prach, tyto procesy fungují podle řádu přírodního cyklu života a času.

Podhoubí je zároveň reprezentantem úspěšného dynamického organismu, ale ve stejnou chvíli i organismu ve fázi vegetace, tedy ne-místa, poskytujícího přirozený růst a nerůst, kdy jako nerůst vnímáme i omezení zátěže způsobené „pokrokem“. Z tohoto důvodu přestavěly Chlorofyl (Nikol Hoangová a Julie Slaba) skleník v zahradě FUTURA z použitých skleníků, které našly v bazarech. Stres způsobený rostlinám později zapříčiňuje různé „nemoci“, které se

mohou projevit, jakmile je přineseme domů. Forma péče, kterou pro mě žilnatina hyf představuje, je patrná i v tom, že se duo pokouší tyto rostliny zachránit a množit je lokálně.

Podhoubí propojuje svými hyfami rostlinné druhy a tím funguje jako symbol mezidruhového dialogu. Houba límcovka obří, dočasně spolupracující s duem the Mycological Twist, teď tvoří na zahradě tvar améby a postupně prorůstá štěpku. Ve svém Rozhovoru se sopkou uvnitř galerie Václav Girsa brilantně komunikuje se sopkou, na promítaných diapozitivech vítá sopečnou entitu (Ahoj sopko, rozcvička), klade otázky intimní (jsi muž nebo žena, žije v tobě něco?), vzdělávací (slouží sopky jako prostředek k regulaci teploty planety?) a existenciální (přežije lidstvo rok 2050?) a pomocí automatického kreslení zaznamenává sopečné proroctví.

Podzemní žilnatina jako rovnostářský systém se projevil narušením hegemonie zadnic, tedy soch od Davida Černého na zahradě FUTURA, a vytvořením systému, který se částečně organicky samoreguloval. Kakosty zasazené pod hrozivě velkými bílými chodidly za nějaký čas vytvoří aromatické polštáře libující si ve stínu. Vedle skleníku ze semínek bryskně vyrostla vysoká loučka. Buddleia, „motýlí keř", klidně čeká v rohu na vhodnou dobu, aby začala lákat motýly.

Podhoubí znázorňuje i specifické vnímání topologií a kartografií**.** The Mycological Twist (Eloïse Bonneviot a Anne de Boer) často chodí do lesa sbírat rostlinstvo, choroše a další organický materiál. Tři obrovské pytle ve spodním patře, naplněné bezem, kopřivami, divokou růží, lípou, bodlákem, jetelem, listy ostružin, jitrocelem a javorovými semeny, byly plněny podobným způsobem zde v Praze. Každá vystavovaná edice je prostředkem vyjednávání s přírodním prostředím, protože hostitelská instituce musí jít a hledat jedlé a léčivé rostliny ve svém okolí, a tak se řídí dočasnou dostupností bylinného materiálu. Stejně jako Jeníček a Mařenka nakonec naleznou svoji cestu zpět z temného lesa, pokud si my povšimneme modelů kvetení a cyklů růstu rostlin, vytváříme si mentální mapu lesa nebo parku. Taková kartografie se projevuje i v mapách od V. Girsy, v nichž velmi neorganizovaně popisuje svůj výlet na jakési asociativní mapě.

Čas od času se v prostoru výstavy vyrojila vlastní „žilnatina", vytvořená Jakubem Hájkem a Františkem Hanouskem. Ta jako by prostupovala a prorůstala zdi instituce a ve vybraných chvílích vystřelila na povrch. Hudba Václava Hálka z jeho Atlasu hub čas od času nečekaně vystupovala z architektonických struktur Tomáše Kocky Jusko a Alex Selmeci a rozezněla zdi písně různých druhů hřibů, které k němu „promluvily". Stejně jako v podzemní žilnatině hub splývala občas díla s prostorem, jenž je obsahoval.

Zjistili jsme, že i když se nám dvůr zdál být neúrodnou krajinou, v křoví se vždy skrýval život v podobě dvou koček, které vstupují do budovy, kdykoli se jim zlíbí, kosů, doufajících, že vyhladí každou jednu žížalu, odolného plevele, který vždy nalezne cestu skrz. Toto uvědomění, že vitalita je všude kolem nás, a dynamické symbiotické procesy odolně, a vlastně radikálně probíhají i bez našeho tušení, pro mě ztělesňuje právě podhoubí.

Závěr

Výstavy, které kurátoruji, někdy provokují otázky, jsou-li jako celek nevyhnutelně výtvorem umění, pochází-li od „umělce“. Spíš než abych poskytoval nějakou autoritativní odpověď, se tento text snaží ilustrovat vývoj, v němž se postavy umělců a kurátorů setkávají, často obě v jednom těle, a který poukazuje, že tato otázka není vůbec nová, nýbrž je vyřčená již sto let. Houby ukazují dějiny umělců kurátorů jako historii proplétaní, vztahů, a návrat cyklu do podhoubí nabízí možnost přehodnotit lineární vnímání vývoje.

Výstava *Hairy Earthtongue* se nezjevila ve vakuu, ale je chtě nechtě vyústěním společenských změn v roli umělce a kurátora. Uplatnit metaforu podhoubí mi pomohlo sjednotit si myšlenky o mém projektu a uvědomit si, že kurátorská pozice může vycházet z pozice kontroly, která je politickou. Proto je důležité v ní vyznávat ekologické a etické ideály, a přestože nevyznávám názor, že umělecké vyjádření je nejvhodnější formou aktivismu, v době klimatických katastrof a politického extremismu jsou lekce podzemní žilnatiny o růstu v nerůstu, rovnostářské propojenosti a přehodnocení kartografií moci užitečnější než kdy dřív.

Seznam použitých zdrojů a literatury

Literatura

Jean-Christophe AMMANN – Bazon BROCK – Harald SZEEMANN, *Erläuterungen zum Ausstellungsmodell documenta 5*, 1972

Karel CÍSAŘ, in: David KORECKÝ, *Médium kurátor : role kurátora v současném českém umění*, Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha 2009

Elena FILIPOVIC, *The artist as curator : An Anthology*, Milan, London: Mousse Publishing, Koenig Books 2017

Michel FOUCALT „Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984

Alex GAWRONSKI, „Curated from Within: The Artist as Curator", in: Brad BUCKLEY – John CONOMOS, *A Companion to Museum Curation*, Newark: John Wiley & Sons, Inc. 2019

Hans U. OBRIST – Asad RAZĀ, *Ways of curating*, London: Penguin Books, 2015

Paul O'NEILL, „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in: Judith RUGG – Michèle SEDGWICK, *Issues in curating contemporary art and performance*

Terry SMITH, *Contemporary art : world currents*, Upper Saddle River [N.J.]: Prentice Hall 2011

Dirk SNAUWAERT, „Marcel Broodthaers: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", in: Elena FILIPOVIC, *The artist as curator : An Anthology*

Internetové zdroje

Remy DEAN „The Artist as Curator“, *Medium*. 26. července 2020, https://medium.com/signifier/the-artist-as-curator-d634f4100b08 (cit. 23. 8. 2020)

Michelle GRABNER „Mel Bochner“, *Frieze*. 3. března 2007, https://www.frieze.com/article/mel-bochner (cit. 23. 8. 2020).

Mostafa HEDDAYA „Occupational Hazards: Manifesta 11 Employs the Working Class“, *Artnews*. 3. srpna 2016, https://www.artnews.com/art-news/reviews/occupational-hazards-manifesta-11-employs-the-working-class-6764/ (cit. 23. 8. 2020)

Richard MEYER „Group Material / MATRIX 132“, *University of California, Berkeley Art Museum*. 1989, http://archive.bampfa.berkeley.edu/images/art/matrix/132/MATRIX_132_Group_Material.pdf (cit. 23. 8. 2020)

RUANGRUPA „Ruangrupa, the Collective in Charge of the Next Documenta, Reflect on What It Means to Curate in Times of Crisis“, *Artnet*. 4. června 2020, https://news.artnet.com/opinion/ruangrupa-the-collective-in-charge-of-the-next-documenta-reflect-on-what-it-means-to-curate-in-times-of-crisis-1878111 (cit. 23. 8. 2020)

The School of Life, „HISTORY OF IDEAS - The Renaissance“, video, 17:44 min., *Youtube*, nahráno uživatelem The School of Life 6. listopadu 2015, https://www.youtube.com/watch?v=fI1OeMmwYjU (cit. 27. 8. 2020).

Balasz TAKAC „Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art“, *Widewalls*. 2. června 2019, https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse (cit. 23. 8. 2020)
Anton VIDOKLE „Art Without Artists?“, *e-flux*. roč. 16, 2010, https://news.artnet.com/opinion/ruangrupa-the-collective-in-charge-of-the-next-documenta-reflect-on-what-it-means-to-curate-in-times-of-crisis-1878111 (cit. 23. 8. 2020)

Příloha

Obrázky jsou dokumentací výstavy Hairy Earthtongue, weeping toothcrust, fairy rings, trvající od 12. června do 26. července 2020 v Centru pro současné umění FUTURA v Praze. Jejími participanty jsou: Václav Girsa, Jakub Hájek a František Hanousek, Chlorofyl (Nikol Hoangová a Julie Slaba), Tomáš Kocka Jusko a Alex Selmeci, the Mycological Twist (Eloïse Bonneviot a Anne de Boer), Adelaide Ruff, Jitka Tomsová a další nelidské subjekty. Projekt obsahuje hudbu od Václava Hálka. Kurátor výstavy: Lukáš Hofmann

Anotace obrázků: „Autor: Název díla, Rok“
Autorem všech fotografií je Tomáš Souček.
Autorem mapek je Jan Brož.



Václav Girsa: *Bez názvu*, 2020, Jitka Tomsová: spolupráce na zahradě



Václav Girsa: *Tarot (série)*, 2020



Chlorofyl (Nikol Hoangová a Julie Slaba): *Sklenik*, 2020



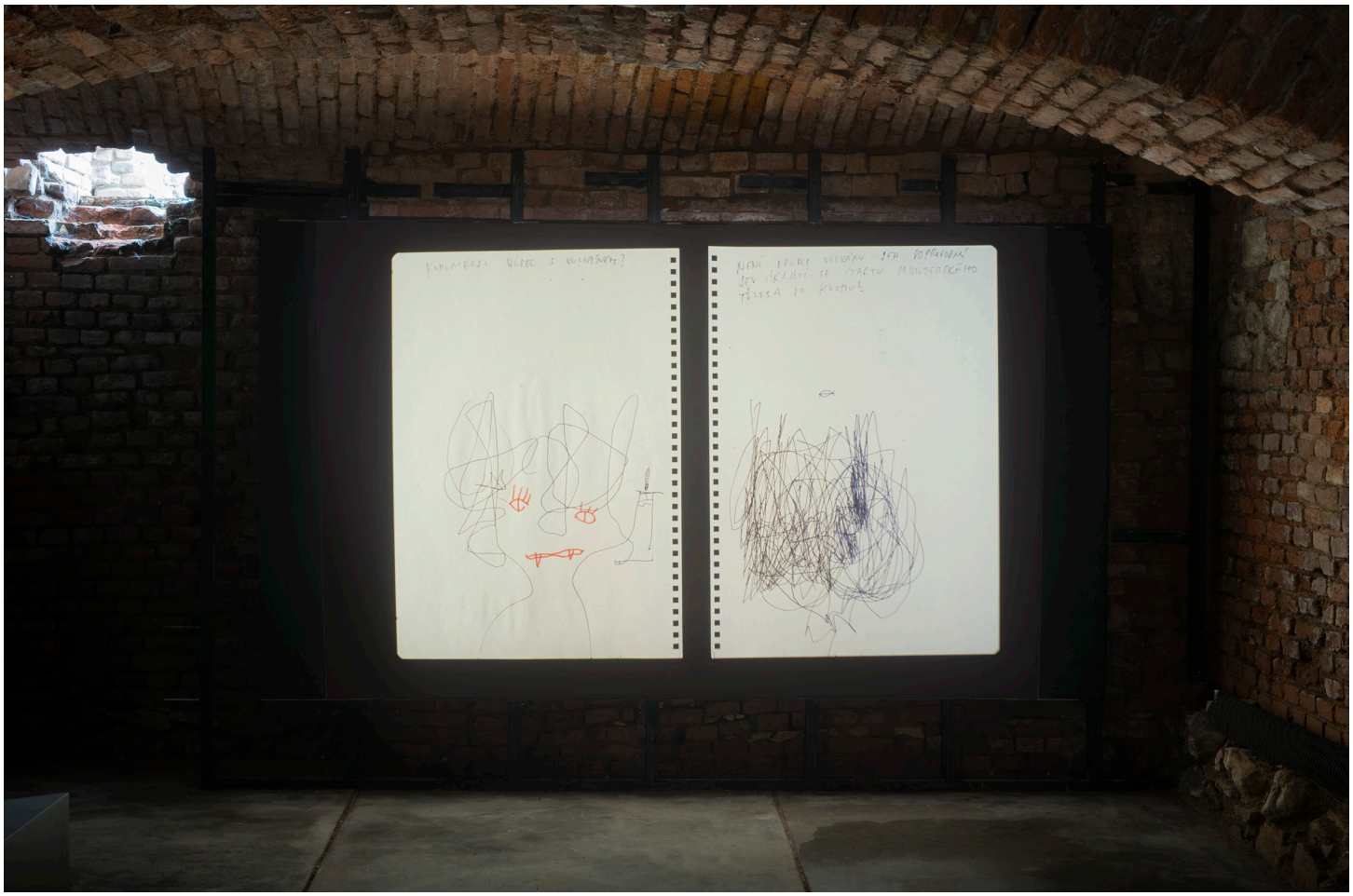
The Mycological Twist, límcovka obří, 2020



Chlorofyl (Nikol Hoangová a Julie Slaba): *Sklenik*, 2020



Jakub Hájek, František Hanousek: *Fumigator glysis*, 2020



Václav Girsa: *Rozhovor se sopkou*, 2020



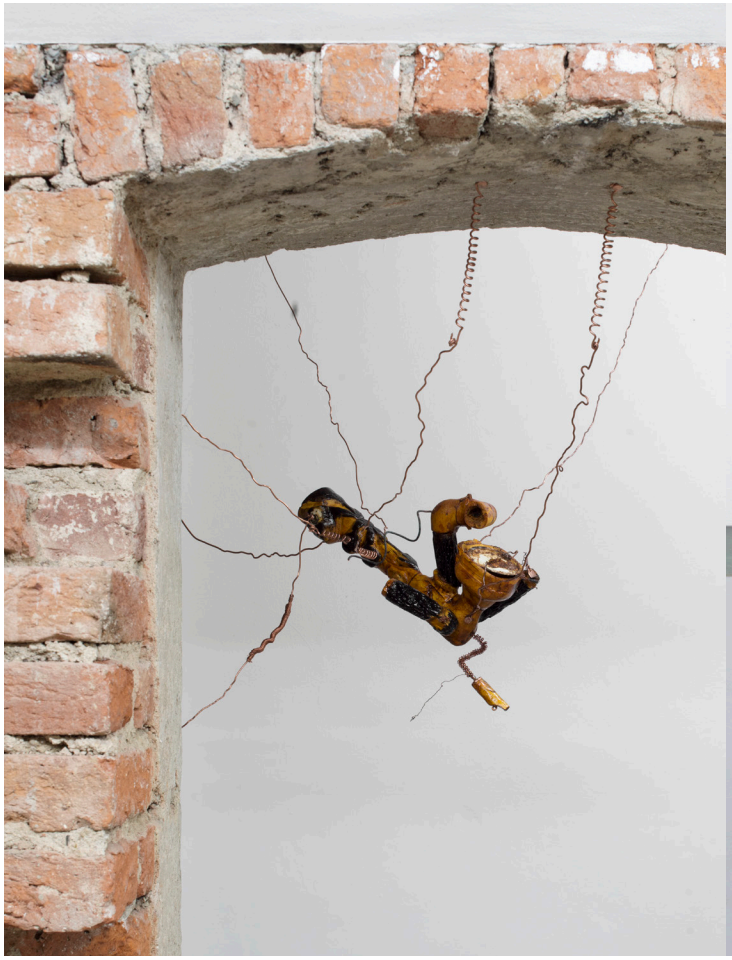
Adelaide Ruff: *Half-Life*, 2020



Adelaide Ruff: *Doubling Time*, 2020



Adelaide Ruff: *Half-Life* (detail), 2020



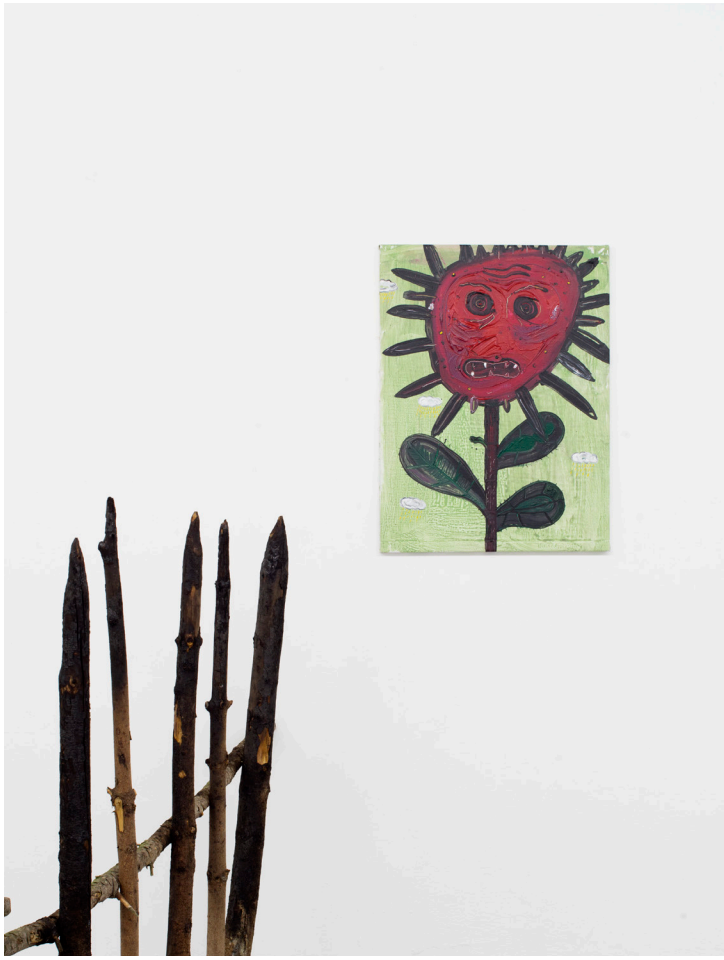
Jakub Hájek, František Hanousek: *Fumigator glysis*, 2020



Kurátorovaný objekt, 2020



Tomáš Kocka Jusko, Alex Selmeci: *Bez názvu*, 2020



Václav Girsa: *Špinavé černé léto*, 2020



Jakub Hájek, František Hanousek: *Fumigator glysis*, 2020



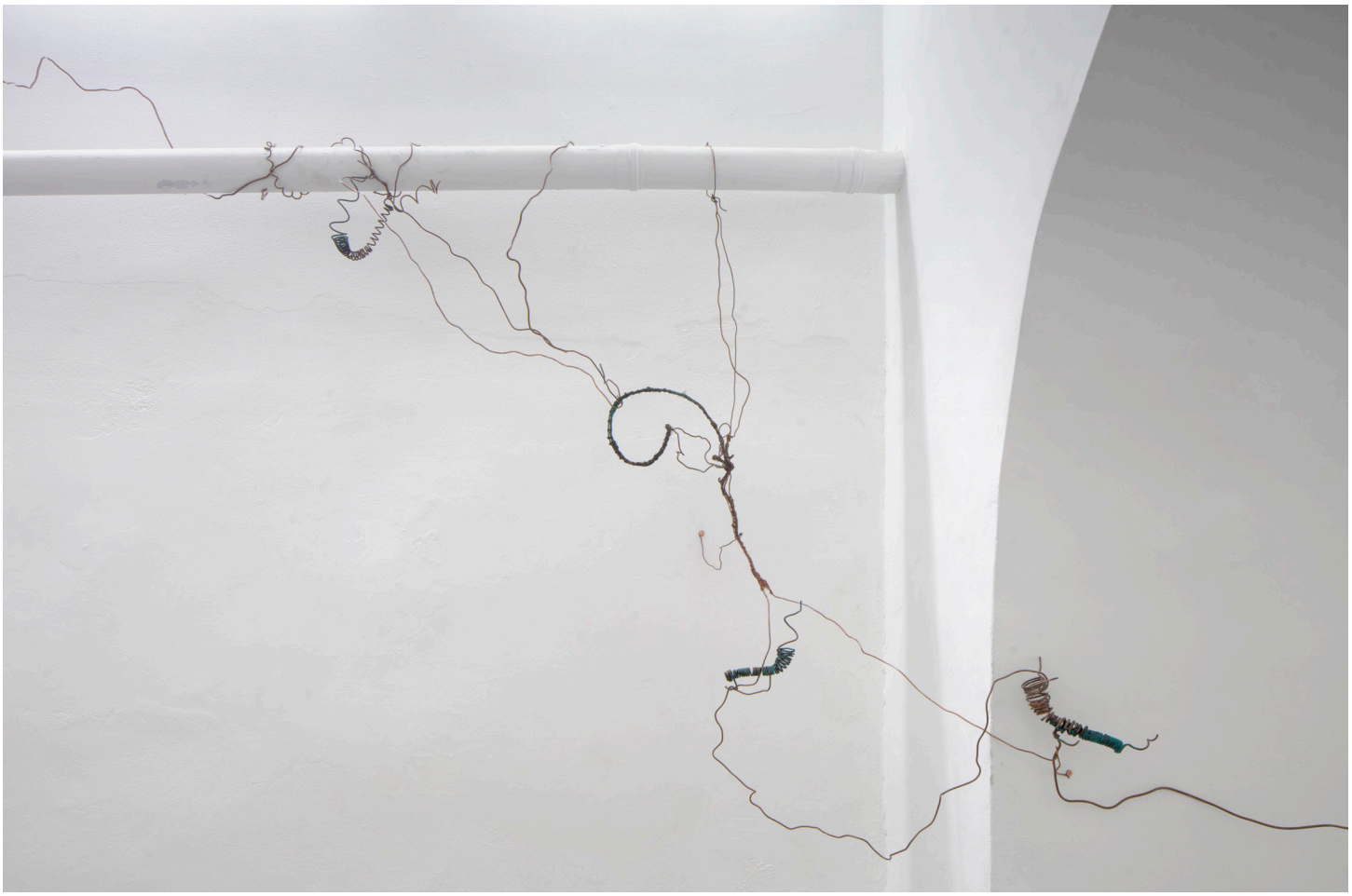
Václav Girsa: *Živý plot*, 2020



Václav Girsa: *Živola*, 2020



Tomáš Kocka Jusko, Alex Selmeci: *Bez názvu*, 2020



Jakub Hájek, František Hanousek: *Fumigator glysis*, 2020



The Mycological Twist: *Fomes Fomentarius, Greater Celadine, Ramalina Farinacea*, 2019

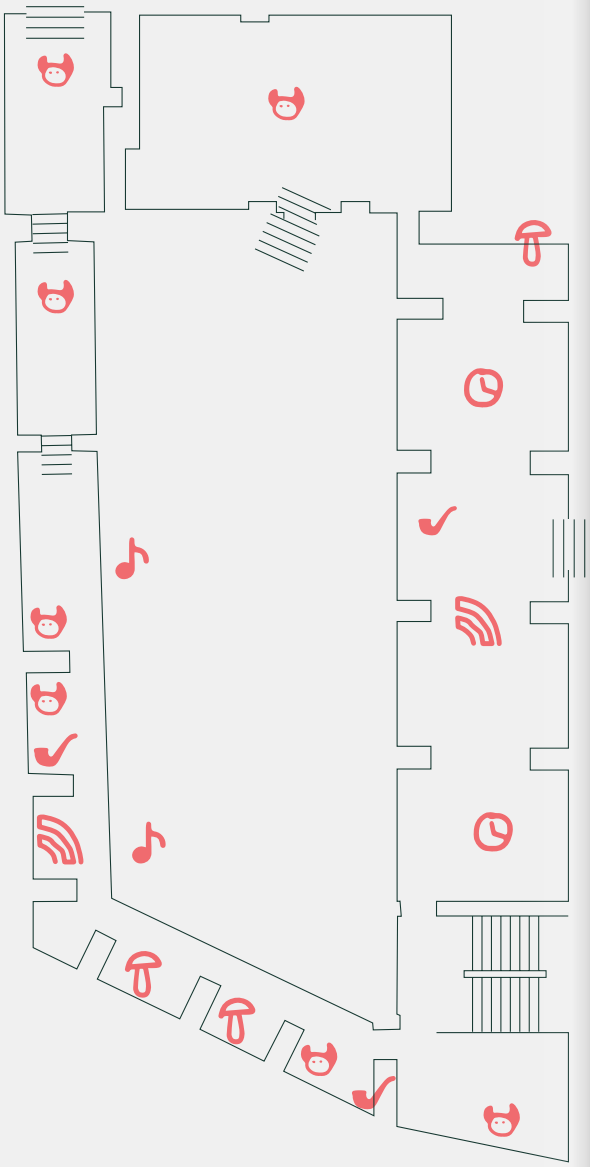


Václav Girsa: *Auto Cannibal*, 2014

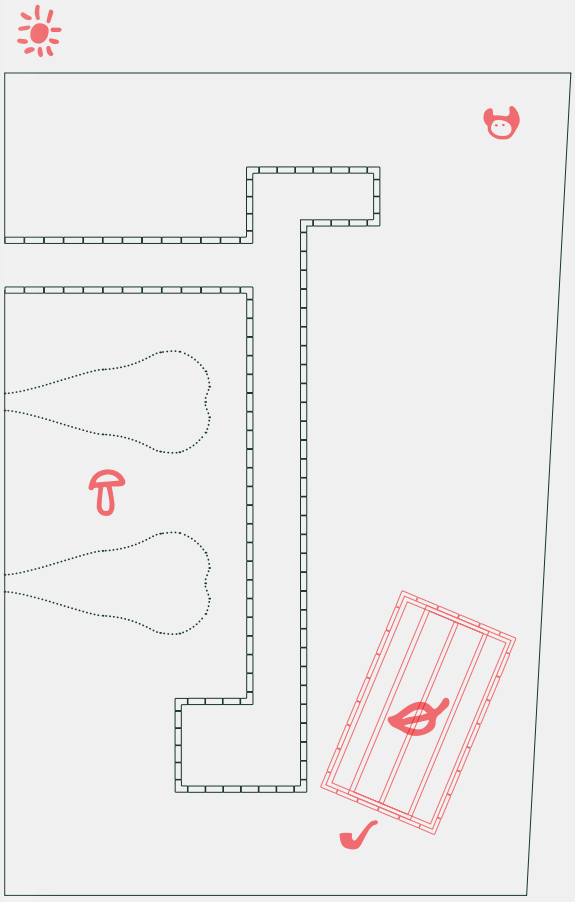


Tomáš Kocka Jusko, Alex Selmeci: *Bez názvu*, 2020

Spodní patro
Lower Floor

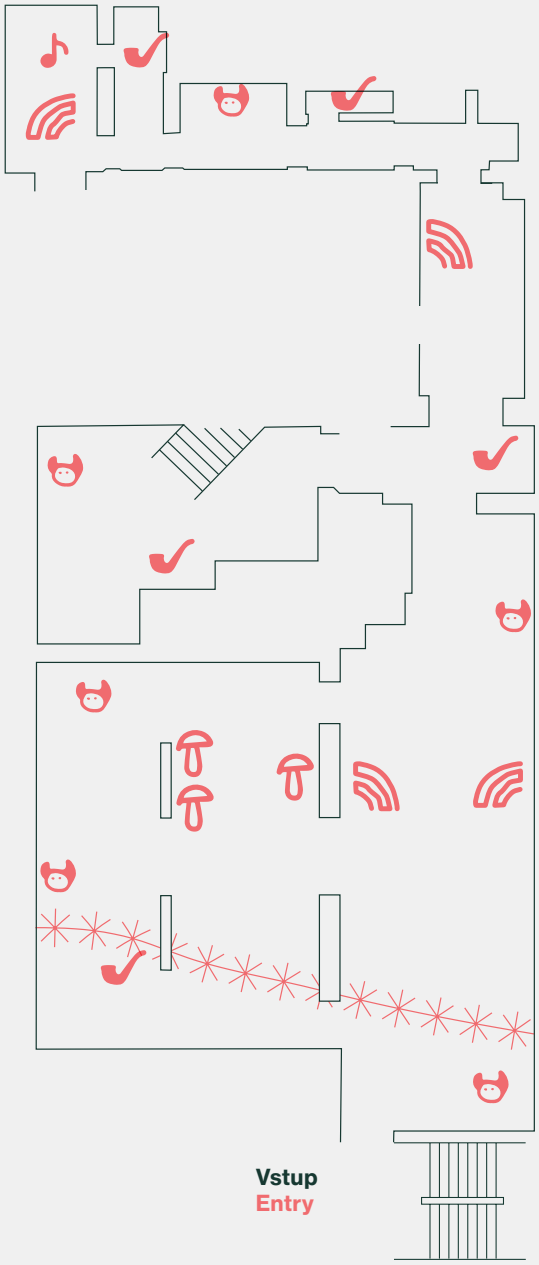


Zahrada
Garden



Mapka výstavy. 2020

Přízemí
Ground Floor



Václav Girsa
Živý plot, Bez názvu, Bird of Pray, Krtek, Auto Cannibal, serie Tarot (Měsíc, Viselec, Spravedlnost, Blázen, Soud Aeon, Kněz, Mág, Věž, Universum, Smrt)
Hedge, Untitled, Bird of Pray, Mole, Auto Cannibal, Tarot Series (Moon, Hanged Man, Justice, Fool, Judgement Aeon, Priest, Magician, Tower, Universe, Death)
akryl na plátně, akryl na HDF desce, kombinovaná technika
acrylic on canvas, acrylic on HDF board, combined technique
2005-2020

Rozhovor se sopkou
Conversation with a Volcano
diapozitivy
slides
2018

Krmelec (s Edith Jeřábkovou)
Feeding Rack (with Edith Jeřábková)
olej na dřevě
oil on wood
2011

série *Mapy z Holandska, Atlas hub, Živola, Špinavé černé léto, Žlutý déšť*
series *Maps from Holland series, Pocket Fungi, Zivola, Dirty Black Summer, Yellow Rain*
akryl na plátně, vodové barvy na papíru
acrylic on canvas, watercolors on paper,
2005-2020

Jakub Hájek, František Hanousek
Fumigator glysis
balsové dřevo, kukuřičný klas, žalud, šelak, měď, oxidovaná měď
balsa wood, corn on the cob, acorn, shellac, copper, oxidized copper
2020

Chlorofyl (Nikol Hoangová, Julie Slaba)
Skleník
Glasshouse
2020

Tomáš Kocka Jusko, Alex Selmeci
Bez názvu
Untitled
lazurovaná MDF deska, KGEM potrubí, sklenářský tmel, pigment
glazed MDF board, KGEM pipe, glazing putty, pigment
2020

the Mycological Twist
(Eloïse Bonneviot, Anne de Boer)
Fomes Fomentarius; Greater Celadine; Ramalina Farinacea
hedvábí, přírodní barvivo, přírodní inkoust z vlašského ořechu, sítotisk, nasbírané předměty z okolí galerie FUTURA
silk, natural dye, natural walnut ink, silkscreen print, foraged items from FUTURA Gallery surroundings
2019

Upper West Bratwet; New Basin; Oblivion Outpost
papír z březovníku obecného, sítotisk
birch polypore paper, silkscreen print
2020

Adelaide Ruff
Poločas rozpadu
Half Life
Ocel, keramika, samoschnoucí hmota, pájený drát, korálky, epoxidová pryskyřice
steel, ceramic, air dry clay, soldered wire, beads, epoxy
2019

Doba zdvojení
Doubling Time
Ocel, hliník, pájený drát, piercing do pupíku, komponenty šperků, korálky
steel, aluminium, soldered wire, belly button rings, jewelerry fasteners, beads
2019

Bez názvu 1–5
Untitled 1–5
pájený měděný drát
solder, copper wire
2019

Jitka Tomsová
krajinářské řešení zahrady galerie
landscape architecture
2020

Václav Hálek
Hudební atlas hub: Hřiby
Musical pocket fungi: Boleti
2003

zahrada
límcovka obří / Garden Giant

přízemí
březovník obecný / Birch Polypore
houževnatec jedlý / Shiitake

a další druhy hub / and other kinds of mushrooms.

Mapka výstavy. 2020