

Within an Extended Field. Kateřina Žák Konvalinová
Notes on Art, Agriculture je absolventkou Akademie
and the Rural výtvarných umění v Praze
a v současnosti dokto-
randkou Ateliéru envi-
ronmentu na brněnské
Fakultě výtvarných umění
Vysokého učení technic-
kého. Ve své tvorbě propo-
juje umělecké přístupy se
studiem a praxí ekologic-
kého zemědělství. Tento
text vznikl jako výstup
specifického výzkumného
projektu FaVU-J-23-8291
v roce 2023.

konvaka@gmail.com

Esej

V rozšířeném poli.
Poznámky k umění,
zemědělství a venkovu

Kateřina Žák Konvalinová

„Art and art-related practices that are oriented toward usership rather than spectatorship are characterised more than anything else by their scale of operations: they operate on the 1:1 scale. They are not scaled-down models – or artworld-assisted prototypes – of potentially useful things or services [...]. Though 1:1 scale initiatives make use of representation in any number of ways, they are not themselves representations of anything. [...] 1:1 practices are both what they are, and propositions of what they are.“⁽¹⁾

V současné situaci globální klimatické krize, finanční nestability a válečných konfliktů se někteří ptají po smyslu či roli umění vůbec. V posledních dekádách tak můžeme v určitých oblastech kulturní produkce pozorovat proměny umělecké praxe, které souvisí s přesunem zájmu od vytváření objektů k vytváření dočasných či dlouhodobějších, procesuálních a participativních projektů. Pro tyto mnohohvrstevnaté, nelineární a propletené trajektorie hledáme ukotvení a pojmenování – popisujeme je často jako „obrať“, ať už performativní, participativní, edukativní, etické, environmentální, či posthumanistické. Společným jmenovatelem těchto tendencí může být kromě jiného také posun od reprezentace k měřítku jedna ku jedné, jak jej například formuloval Stephen Wright, kdy se umělecká reprezentace v modernistickém slova smyslu vytrácí a samotné dílo je aktérem ve stejném poměru k fyzickému světu kolem nás.⁽²⁾

*(Současné) umění,
venkov a zemědělství*

Předkládaný text vychází z mého zájmu o umění v rozšířeném poli, tedy o projekty, iniciativy a kolektivní praxi, pohybující se mezi uměním, aplikovaným uměním a kulturní

V rozšířeném poli. Poznámky
k umění, zemědělství a venkovu

1 Stephen WRIGHT, *Toward a Lexicon of Usership*, London: Van Abbemuseum 2013, s. 3.

2 *Ibid.*

krajinou. Tento zájem kopíruje mou vlastní „kariérní“ odbočku, kdy jsem po absolvování pražské Akademie výtvarných umění nastoupila na tříletý vzdělávací program Farmářské školy v oblasti ekologického a biodynamického zemědělství. Rozhodnutí vydat se směrem do zemědělství a získat tak vlastní zkušenost s tímto odvětvím vychází částečně z mého zapojení v aktivistických strukturách ekologického a sociálně-levicového hnutí, ale i ze zájmu o samotné „řemeslo“.

Zemědělství je již od neolitické revoluce jednou z hlavních činností, jimiž člověk proměňuje krajinu a podmaňuje si okolní ekosystémy. První zemědělci se pravděpodobně snažili o určitou synergii s těmito systémy a přírodními procesy. Bohužel v době vrcholného antropocénu je současná standardizovaná podoba vysoce industrializovaného, efektivizovaného, chemizovaného a mechanizovaného zemědělství a živočišné produkce jedním z výrazných činitelů ovlivňujících a urychlujících proměny klimatu.⁽³⁾ Zajímalo mě proto, jaké existují alternativy – menší ekologická hospodářství, komunitní farmy, systém komunitou podporovaného zemědělství, zemědělské kolektivy a družstva –, které se snaží o vytvoření udržitelnějších způsobů hospodaření nebo nekomerčních potravinových systémů. Rozhodla jsem se proto přesunout do tohoto pole a porozumět tomu, co vlastně v současnosti znamená živit se ekologickým zemědělstvím – jak v praxi funguje, co za boje, konflikty a problémy tato sféra obnáší a jaká je denní realita lidí, kteří se v ní pohybují. Přemýšlela jsem, jakým způsobem by se dal využít humanitně zaměřený umělecký kapitál v této oblasti, aby se umělecké myšlení a praxe mohly prolnout s ekologickým zemědělstvím.

Ve stejné době jsem narazila na španělský projekt Inland (ve španělštině Campo Adentro), který byl v roce

3 *Climate Change and Land. An IPCC Special Report on Climate Change*, <https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2019/11/SRCCL-Full-Report-Compiled-191128.pdf> (cit. 13. 3. 2024).

2009 založen s cílem znovu promyslet pozici a téma venkova v rámci současného umění i světa. Inland se aktivně pohybuje na scéně současného globálního umění,⁽⁴⁾ přičemž pod tímto projektem vzniká i agroekologické hospodářství (Centrum pro umění, agroekologii a udržitelný rozvoj) v Asturii na severu Španělska – Inland village. Činnosti této organizace jsou natolik různorodé a komplexní, že vytvářejí ideální případovou studii a referenční zdroj k výzkumu témat, kterým se ve své umělecké a farmářské praxi věnují. Při studiu umění v rozšířeném poli se nezaměřuji tolik na individuální umělecké praxe či konkrétní díla, ačkoli je řada současných umělkyň a umělců v tomto ohledu inspirativních. Soustředím se spíše na projekty, které mají komunitně-kolektivní charakter, operují především mimo galerijní prostory a pojímají umění ve více projektově-procesuálním-beuysovském stylu. Jde tedy o umění, které vystupuje z bezpečného prostředí *white cubes*, a naopak vstupuje do veřejného života nebo se s odkazem na avantgardní tendence snaží prolínat uměleckou praxi s každodenností.

O událost v podobném duchu jsem se například pokusila v roce 2023, kdy jsem s pomocí Jiřího Žáka, Terezy Špinkové a Eriky Velické uspořádala Svatojánské slavnosti na farmě Jednorozec, kde pracuji. Sešlo se zde okolo padesáti lidí, zazpíval zde dívčí sbor LADA a promítl se film *All Sounds Within* (2022) režisérky Salky Tiziano. Portrétovali jsme slepice, pracovali s ovčí vlnou, vypleli chřestové pole, jedli a pili. Nejednalo se o nijak experimentální formu. Tyto akce ani nepotřebuji nazývat uměním nebo „sociální sochou“, jen mi přijde zábavné a inspirativní „hackovat“ obdobné existující formáty a aktualizovat je o témata, která se řeší na poli současného umění.

Zároveň mě zajímá téma sociální role umění, umělkyň a umělců, představa umění jako humanitního vzdělání, které může podobně jako například neziskové organizace

4 Inland byl součástí přehlídky documenta 15 v roce 2022 a bude zastoupen i na připravované Manifestě 15 v Barceloně v roce 2024.

vytvářet chybějící infrastruktury a terénní (lokální) praxi. Ta může nabývat různorodějších forem, v rámci kterých není nejdůležitější estetická stránka věci, ale komplexnost záměru a prožitku. Umění vstupuje do dění, aniž by šlo jen o jeho exhibici, a stává se tak přístupnějším a v jistých případech dlouhodobé praxe i radikálnější, protože působí přímo v místě problému a může ovlivňovat politické dění. Již citovaný teoretik Stephen Wright v tomto kontextu mluví o posunutí určité pasivity spojené s „diváctvím“ do aktivnější polohy, vyjádřené termínem „uživatelství“.⁽⁵⁾ Umění by podle Wrighta nemělo jen reprezentovat a vytvářet zmenšené modely či prototypy potenciálně užitečných věcí a služeb, ale mělo by být samo oním prototypem a propozicí toho, čím je a čím by mohlo být. Jeho teze mohou být z hlediska autonomie umění kritizovány za to, že umění navrácí k určité služebnosti, k myšlence, že by mělo být nějakým způsobem funkční. Sama si nemyslím, že jediné správné umění je to, které se vytváří na farmě a má nějaký praktický přesah. Důležitá je diverzita uměleckých přístupů, které mohou existovat vedle sebe, vzájemně se ovlivňovat a prolínat.

Věřím, že na základě zkušenosti z přibližně tříleté praxe v oblasti ekologického zemědělství mohu mluvit o jistých podobnostech těchto oborových polí (umění a zemědělství). Jsou jimi bez pochyby kreativita, nutná dávka improvizace, prekarita, určitý druh podnikání a zájem o environmentální, politické, ekonomické a sociokulturní dění.⁽⁶⁾ Převážná část zemědělských podniků, podobně jako kulturních institucí, je závislá na grantových a dotačních titulech (státních, evropských, krajských ad.). Administrativa s tím spojená je časově dost náročná a pro řadu menších i středních zemědělských podniků značně zatěžující. Nicméně z hlediska pracovního režimu, časového

5 WRIGHT, *Toward a Lexicon of Usership*, s. 60–62 a 66–68.

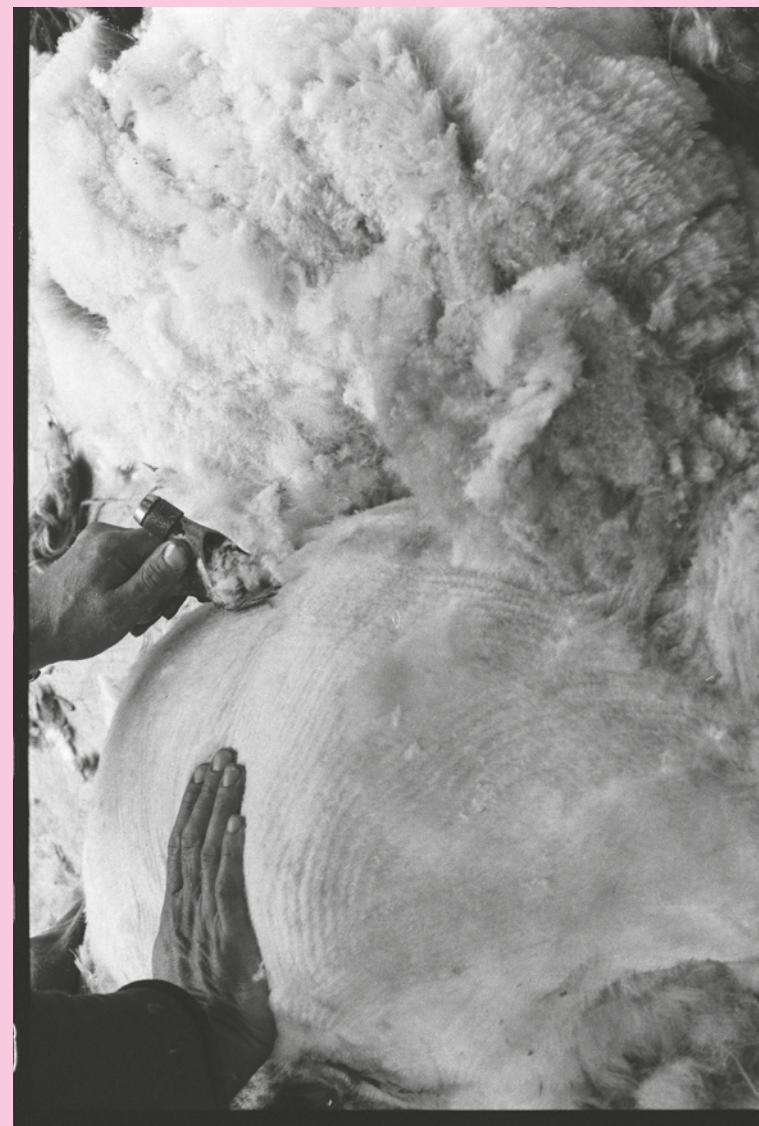
6 Jana BALEROVÁ, „V zemědělství je nejistota ještě přítomnější než v umění. S Kateřinou Konvalinovou o práci na ekologické farmě, umění a rapu“, *34.sk*, 2023, <https://34.sk/premyslim-jak-umeni-a-zemedelstvi-propojit> (cit. 13. 3. 2024).

nasazení, flexibility a zodpovědnosti (především co se péče o hospodářská zvířata týče) jsou tato pole stále dosti odlišná. Předně zemědělství je opravdu podnikání, pokud se jím člověk má živit. Na rozdíl od umění musí spoléhat na přírodní procesy, jež může (a měl by) ovlivňovat jen do určité míry. Nejistota spojená s touto lidskou činností, na níž jsme jako společnost existenčně závislí, pravděpodobně vedla k rozvoji mnoha rituálů, obřadů a slavností, které měly vyvážit nejistotu a „zaručit“ úrodu i pomocí magického myšlení (což je například v biodynamickém zemědělství dodnes stále přítomné) a které se staly součástí kulturní tradice (masopust, oslavy slunovratu, Velikonoce, dožínky apod.). V tomto smyslu jsou umění a zemědělství historicky propojeny už dávno.

Obecně jeden z nejvýraznějších nákladů v zemědělství (potažmo i v umělecké praxi a neziskovém sektoru vůbec) je lidská práce, kterou je náročné adekvátně zaplatit. Z mé zkušenosti je práce okolo farmy a hospodářství vždy nekonečně mnoho, a to především v hlavní sezoně. Bohužel menší podniky často nedosahují dostatečného obrátu, aby uživily ideální množství pracovní síly. Mnohdy se tak musí spoléhat buď na práci dobrovolnic a dobrovolníků, WWOOFerů,⁷ rodinných příslušníků nebo na extra pracovní směny „srdcařských“ zaměstnankyň a zaměstnanců. Pro řadu menších farem, především těch ekologických, je proto volba této profese spíše otázkou životního stylu, osobního poslání nebo rodinného dědictví než vidiny závrtných zisků a exotických dovolených.

V posledních několika letech zároveň pozorují zvyšující se trend v současném angažovanějším proudu umění, který se zaměřuje na rurální oblasti a témata s tím spojená, jako jsou agroekologie, commons, zemědělství, potravinová politika či víc-než-lidská realita. Vývojovou linku tohoto směru

V rozšířeném poli. Poznámky
k umění, zemědělství a venkovu



7 WWOOF – World Wide Opportunities on Organic Farms – je celosvětová výměnná síť založená roku 1971, která zprostředkovává a organizuje výpomoc dobrovolnic a dobrovolníků na ekologických farmách výměnou za ubytování a stravu ze strany farmářů. Více viz: <https://wwof.cz/cs/> (cit. 11. 4. 2023).

↩
*Fiesta del Esquileo (Slavnost ovčáckých žní)
v Puebla de la Sierra, Madrid 2023,
foto: Maria Teresa Neira.*



↩
Fiesta del Esquileo (Slavnost ovčáckých žní)
v Puebla de la Sierra, Madrid 2023,
 foto: Maria Teresa Neira.

lze sledovat minimálně od druhé poloviny dvacátého století, kdy například slovinská umělecká skupina OHO group v roce 1971 založila umělecko-zemědělskou komunitu The Šempas Family,⁽⁸⁾ až po současnou mezinárodní nadaci Myvillages (fungující nyní pod projektem Rural School of Economics),⁽⁹⁾ jejíž zakladatelky se podílely i na editování antologie *The Rural*, hledající průsečík mezi uměleckou a „rurální“ praxí.⁽¹⁰⁾

Jedním z nejvýraznějších propagátorů tohoto angažovanějšího proudu umění na globální umělecké scéně byl patnáctý ročník přehlídky documenta v roce 2022, kurátorovaný indonéským kolektivem ruangrupa, který svůj koncept postavil na idejích *lumbungu* (indonéský termín pocházející ze zemědělství a označující komunitní rýžové sýpky). *Lumbung* je jakožto umělecký a ekonomický model založený na principech kolektivity, komunitního sdílení zdrojů, spravedlivého a rovného přerozdělování (rýžové úrody). V kontextu documenty reprezentoval především „kurátorskou metodu“, spočívající v solidární redistribuci pravomocí, finančních a jiných zdrojů mezi všemi zúčastněnými a v tom, že je součástí celkového procesu spolupráce s participujícími subjekty. Documenta 15 tak v závěru představila vizi umění především jako kolektivní činnosti a způsobu budování komunit. Umění nahlížela více jako prostředek a podpůrný systém vytvářející příležitosti pro vyjádření a adresování sociálních a jiných otázek než jako individuální snažení konkrétních jedinců. Navíc pro mnoho kolektivů a iniciativ účastníků se documenty 15 bylo přizvání na tuto mezinárodně uznávanou přehlídku, kde se setkaly s dalšími podobnými iniciativami, určitým holdem jejich dosavadní činnosti, uznáním a motivováním

Kateřina Žák Konvalinová

8 Vice viz: <https://avantgarde-museum.com/en/museum/projects/standstill/artists/Porodica-iz-Sempasa~pe4368/> (cit. 20. 10. 2023).

9 Vice viz: <https://myvillages.org/> a <https://www.ruralschoolofeconomics.info> (cit. 10. 10. 2023).

10 Kathrin BÖHM – Wapke FEENSTRA (eds.), *The Rural. Documents of Contemporary Art*, Cambridge MA: Whitechapel Gallery a MIT Press 2019.

pro další vývoj v tomto směru – jak potvrzovala i Amelie López-Aranguren, členka Inlandu, v našem společném rozhovoru.⁽¹¹⁾

V dnešní individualizované společnosti je určitě výzvou vytvářet kolektivní, skupinové projekty, které mohou být součástí aktivní občanské demokratické společnosti, platformou pro sdílení a adresování společných cílů. Nicméně kolektivní praxe může mít kromě svého někdy idealizovaného obrazu kolektivního „souznění“ i temnou stránku v podobě neformálních hierarchií a různým způsobem probíhajícími vztahově-osobnostními dynamikami. Častým úskalím (ne)hierarchických kolektivů bývá vzájemná komunikace, nejasné způsoby organizace a rozhodovacích procesů, dělba práce a rozložení zodpovědnosti, jak mimo jiné popisuje radikální feministka Jo Freeman ve své legendární esejí *The Tyranny of Structurelessness*.⁽¹²⁾ Bohužel tento aspekt kolektivní praxe – tedy to, jakým způsobem se kolektivy organizují, aktivizují či fungují v běžném denním rytmu – nebyl, dle mého názoru, v rámci dokumenty 15 nijak zvlášť akcentován.

V případě kurátorského přístupu kolektivu ruangrupa je rovněž důležité si uvědomit kontext, z něž vychází. Jak poznamenává Tereza Stejskalová v recenzi pro *Artalk*:

[V] případě takové Indonésie, Indie nebo Vietnamu se jedná zřejmě o jediný způsob [kolektivní – pozn. aut.], jak je vůbec možné dělat kritickou uměleckou praxi s nulovou lokální institucionální podporou. Na přehlídce, především v instalaci *The Question of Funding*, se řeší i závislost na zahraničních nadacích a zahraničních zdrojích peněz, kdy se do kritické kultury promítají

V rozšířeném poli. Poznámky
k umění, zemědělství a venkovu

11 Kateřina KONVALINOVÁ, „INLAND: Promyšlený vztah venkova a současného umění. Rozhovor s Amelií López-Aranguren“, *Artalk*, 21. září 2022 (cit. 26. 1. 2024).
12 Např. Jo FREEMAN, „The Tyranny of Structurelessness“ (1972), <https://www.jofreeman.com/joreen/tyranny.htm> (cit. 5. 11. 2023).

politické a ekonomické zájmy jiných, bohatších států.⁽¹³⁾

Nad deklarovanou ekonomickou redistribucí a zdůrazňovanou sociální rolí umění se zamýšlí i profesorka umění a ekonomie Mi You ve své reflexi dokumenty 15 pro *e-flux*, kde podotýká, že „transformace komunitního, kolektivního a participativního umění z formálního principu na metodu propojování umění a politiky vyžaduje soustavné zkoumání“. Mi You zde připomíná rozhovor s Claire Bishop pro *art-of-assembly.net*, kde se Bishop vrací ke své knize *Artificial Hells* a kritice participativního umění, které nahradilo umění politikou.⁽¹⁴⁾ Rozlišuje umělecké praktiky přelomu devadesátých let a počátku jedenadvacátého století, kdy umělci přenášeli politické diskurzy na pole umění a přidružených institucí, od pozdějších uměleckých postupů, které měly tendenci přebírat prvky participativního, komunitního, ale i vztahového umění na podporu politického aktivismu (Occupy Wall Street, Black Lives Matter, hnutí žlutých vest, environmentální aktivismus, probíhající protesty v Chile atd.).⁽¹⁵⁾

Podle Mi You tak Bishop nastiňuje různé modalitky kolektivního a komunitně laděného umění globálního Severu, a tím problematizuje a nuancuje Benjaminovo rozlišování mezi „estetizací politiky“ a „politizací estetiky“. ⁽¹⁶⁾ Upozorňuje na tendenci k určité zkratkovitosti při vystavování kultury globálního Jihu na přehlídkách globálního

13 Tereza STEJSKALOVÁ, „Documenta 15. Dekolonizace jako kulturní střet“, *Artalk*, 4. července 2022, <https://artalk.info/news/documenta-15-dekolonizace-jako-kulturni-stret> (cit. 23. 1. 2024).
14 Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso 2012.
15 Claire BISHOP – Tania BRUGUERA – Ann Liv YOUNG – Florian MALZACHER, „XIV. Audience as Allies, Witnesses, and Enemies“, *The Art of Assembly*, 25. března 2022, <https://art-of-assembly.net/podcast/xiv-audience-as-allies-witnesses-and-enemies-claire-bishop-tania-bruguera-ann-liv-young-florian-malzacher/> (cit. 13. 3. 2024).
16 Mi YOU, „What Politics? What Aesthetics? Reflections on documenta fifteen“, *e-flux*, listopad 2022, <https://www.e-flux.com/journal/131/501112/what-politics-what-aesthetics-reflections-on-documenta-fifteen/> (cit. 13. 3. 2024).

Severu, kde se kurátorská praxe příliš často řídí myšlenkou, že oddělení umění a (každodenní) kultury je pro umělecké diskurzy v zemích globálního Jihu zcela irelevantní. Dle You se tak chápání umění z těchto regionů často zplošťuje – buď je vnímáno v čistě utilitární společenské roli, nebo naopak jako transcendentální síla, která má působnost v každodenním životě daných komunit (jak ukazuje množství rituálů a performance, které byly součástí programu documenty 15).

Bez ohledu na formu, která je v jednotlivých případech zdůrazňována, jsou tato díla prezentována jako zcela nesouměřitelná s logikou autonomního umění spojeného s globálním Severem, čímž je vyloučena jakákoli politická nebo dokonce estetická kritika založená na rozlišování mezi uměním a neuměním. Umění globálního Jihu přitom není nutně rámováno jako záměrný a radikální protipól depolitizovaného globálního umění, ale spíše jako integrovaná sociální praxe, kdy jednotliví umělci a kolektivy údajně reprezentují principy „své kultury“,

tvrdí You. Největší výzvou documenty 15 bylo překročit toto sterilní rozdělení a podpořit i lokální praxe, nejen vystavit různorodý repertoár přístupů.⁽¹⁷⁾ Jako příklad „dobré praxe“ umělecko-sociální iniciativy, která operuje nad rámcem uměleckého světa a radí například Evropské unii, jak využít umění pro politiku rozvoje venkova, Mi You v závěru své recenze zmiňuje i projekt Inland.

Problémem podobných hodnotících reflexí takto velkých akcí, jako je documenta 15, bývá nicméně jistá míra zobecnění, z něhož se pak vytrácí podstatné detaily. Právě ty mě zajímají, a právě ty jsem se rozhodla zkoumat na

konkrétním případě aktivit Inlandu. Jakým způsobem iniciativy tohoto typu propojují zemědělství, rurální oblasti, agroekologii a svět současného umění? Jsou tyto projekty schopné operovat na obou polích zároveň, tj. být fungujícím agroekologickým hospodářstvím a zároveň aktivní uměleckou organizací, vytvářející inspirující obsah a pohybující se na scéně současného umění? Nebo se odehrává vždy jedno na úkor druhého? Jaký důraz kladou na udržitelnost, péči, diverzitu a férovost i vůči víc-než-lidským aktérům? Jakým způsobem zaměstnanci a dobrovolníci v organizaci pracují, jaké jsou jejich podmínky a jak se organizují v rámci kolektivu? A vůbec...*what art has to do with all of that?* Nestává se pak umění pouhým dekorem či manýrou? Není to jen příklad uměleckého parazitování, kdy si umělec buduje vlastní kulturní kapitál na zajímavém tématu, tedy určitý druh *art greenwashingu*?⁽¹⁸⁾ A proč je například pro Inland důležité propojení s globální uměleckou scénou a její uznání?

Inland a všechny jeho podoby

Představa Inlandu začala klíčit někdy okolo let 2008 a 2009, a to z velké části na popud umělce Fernanda Garcíi-Doryho,⁽¹⁹⁾ jehož motivací bylo vytvořit projekt promyšlející vztah venkova či rurálních oblastí a současného umění a přistupující k venkovu jako k prostoru a materii současného umění.⁽²⁰⁾ Nejprve byl uspořádán týdenní seminář Training for Artist in Rural Environments, který se konal v roce 2010 v kastilské vesnici Amayules de Abajo. Diskutovat „rurální otázku“ se zde kromě umělecké

18 Termín greenwashing označuje klamavé využívání ekologických témat pro marketingové nebo statusové účely. Art greenwashing odkazuje k situacím vyvolávajícím otázky ohledně autenticity a záměrů kulturních iniciativ či umělkyní*ců a jejich možného dopadu na místní komunity.

19 Více viz: <https://inland.org>; <https://www.fernandogarciadory.info> (cit. 5. 10. 2023).

20 Kateřina KONVALINOVÁ, „INLAND: Promyšlime vztah venkova a současného umění. Rozhovor s Amelií López-Aranguren“, *Artalk*, 21. září 2022, <https://artalk.cz/2022/09/21/inland-promyslime-vztah-venkova-a-soucasneho-umeni/> (cit. 5. 10. 2023).

komunity sešli i lidé z oborů psychologie, zemědělské politiky, legislativy, anarcho-zemědělství či teorie lidové hudby nebo kočovného divadla.⁽²¹⁾ Od roku 2011 do roku 2013 pak Inland propojil formou krátkodobých rezidencí 22 umělkyní*ců s 22 vesnicemi, aby byla vytvořena nová umělecká díla, která se budou k těmto vesnicím vztahovat a ideálně vycházet z potřeb tohoto místa či lidí v něm žijících. Po dvou letech organizování rezidencí byla ale tato praxe týmem Inlandu přehodnocena. Organizátoři „cítili, že je to vlastně málo času na to, aby se dala pochopit realita konkrétního místa v daném čase...“, popisuje Fernando důvody přehodnocení.⁽²²⁾ „[U]mělecká díla vzešlá z mezio-borové spolupráce a prezentovaná na výstavách totiž někdy fungovala jako privilegovaná podívaná, která šla na úkor dlouhodobějších přístupů, jež by více přispívaly k rozvoji smysluplných vztahů.“⁽²³⁾

Na přelomu roku 2015 a 2016 začal kolektiv Inlandu s rekultivací usedlosti a pozemků v Asturii, patřícím Fernandově rodině, s plánem vytvořit zde Centrum pro umění, agroekologii a udržitelný rozvoj, nyní existující pod názvem Inland Village. V roce 2018 byl projekt finančně podpořen nadací Carasso⁽²⁴⁾ a následně zde byla zorganizována série setkání New curriculum,⁽²⁵⁾ inspirovaná tradicí tzv. „pedagogických misí“ – státního vzdělávacího kočovného projektu v oblasti kultury, realizovaného během druhé španělské republiky (1931–1939). Program Nového kurikula se snažil o propojení znalostí a dovedností z různých oborů, vztahujících se ke konkrétní lokalitě, a jeho

V rozšířeném poli. Poznámky
k umění, zemědělství a venkovu

21 Fernando GARCÍA-DORY, *New Curriculum*, Madrid: Inland 2018.

22 KONVALINOVÁ, „INLAND: Promýšlíme vztah venkova a současného umění“.

23 GARCÍA-DORY – OORTHUIZEN (eds.), *INLAND Volume* (předmluva).

24 Nadace byla založena v roce 2010. Je sesterskou organizací přidruženou k Fondation de France (založené francouzskou vládou v roce 1969) a nese název po Danielu Carasso, zakladateli společnosti Danone, a jeho ženě Nine Carasso. Zaměřuje se na podporu projektů ve Španělsku a Francii, orientovaných především na udržitelné potravinové systémy, jež jsou ohleduplné nejen k lidskému zdraví, ale i k okolním ekosystémům, a na *citizen art*, které přispívá k vytváření kritického myšlení a sociální koheze. Viz: <https://www.fondationcarasso.org/es/> (cit. 10. 10. 2023).

25 Více viz: <http://newcurriculum.inland.org/> (cit. 11. 4. 2024).

cílem bylo vytvoření edukativního, výzkumného, na praxi založeného, interdisciplinárního a přenosného modelu.⁽²⁶⁾ Postupně utvořené pracovní skupiny složené převážně z agroekologicky zaměřených umělkyň a umělců iniciovaly setkání se zdejší pasteveckou komunitou, specialisty na tradiční architekturu, socioložkami a místními iniciativami nad konkrétními tématy spojenými s danou oblastí. Jedna z pracovních skupin například vypracovala chartu s cílem zavázat obyvatele z okolních usedlostí k respektování základních principů udržitelného rozvoje.⁽²⁷⁾ Obecně šlo o propojení praktické činnosti rekonstrukce s cílem znovu oživit polorozpadlou venkovskou usedlost a současně vypracovat přehled pravidel a teoretických rámců udržitelné praxe. Během několika setkání v létě 2018 se obnovil včelín a část stodoly, vybudovala se sýrárna, venkovní kuchyň a sociální zařízení.

V roce 2019 vypsala madridská vláda otevřenou výzvu na dům v městské části Quintana s požadavkem na vznik kulturního centra. Skupina okolo Inlandu vypracovala návrh toho, co zde funguje dnes – centrum zabývající se vztahem umění a venkova (CAR) –, a ve výběrovém řízení získala dům na pět let. Z důvodu následné rekonstrukce a dalších investic ze strany Inlandu město pronájem prodloužilo prozatím na deset let, tedy do roku 2029.

Amelie López-Aranguren je vedoucí madridského týmu, který zde sídlí. V rozhovoru, který mi poskytl v roce 2022 pro *Artalk*, zmiňuje, že o budovu měli zájem především proto, aby měli kde pokračovat ve výzkumu a vzdělávání se v oblasti španělského venkova a vztahu mezi rurálním a urbánním a aby mohli vytvořit prostor pro setkávání komunity zabývající se těmito tématy. Důležitou součástí domu je knihovna, která reprezentuje kriticko-intelektuální přístup k venkovu, a jídelna, jež se více vztahuje ke konceptům udržitelnosti a politice potravin, ale také

26 Fernando GARCÍA-DORY, *New Curriculum*, Madrid: Inland 2018.

27 *Ibid.*, s. 14.

k péči a pohostinnosti, jak dokládají pravidelné společné obědy ve všední dny, kdy si členky a členové týmu vzájemně vaří. Nedílnou součástí programu CAR jsou i veřejné páteční obědy. Teprve získáním tohoto fyzického prostoru začaly aktivity Inlandu nabírat konkrétnější obrysy; stalo se naprosto zásadní podmínkou pro další rozvoj projektu. Jak Amelie podotýká: „V Asturias se snažíme o spojení fungující farmy a kulturně-komunitního centra, ale důležitý je i tento samotný dům, je to fyzický prostor, kde společně pracujeme a rozvíjíme naše aktivity.“⁽²⁸⁾ Osobně jsem svoji stáž absolvovala právě pod vedením Amelie v madridském CARu a způsob jejího vedení považuji za velmi pečující, citlivý a inspirativní ve schopnosti vytvářet skoro až rodinné pracovní prostředí.

V současné době Inland rozvíjí tři hlavní podprojekty: Inland Village (agroekologické hospodářství a centrum pro umění a udržitelný rozvoj) v Asturias na severu Španělska, CAR alias Centro de Acercamiento a lo Rural (Centrum pro výzkum vztahování se k venkovu) v Madridu a Elemental School of Crafts na Mallorce. Dále buduje vztahy v rámci lumbung network (navazující na činnost dokumenty 15), organizuje projekty v síti Confederacy of villages, hájí práva pastevecké komunity i na poli Evropského parlamentu a pokračuje v pořádání pastevecké školy. Pastevecká škola spadá pod edukační aktivity Inlandu, kterou jako samostatný projekt započal Fernando v roce 2004 v Asturii ve spolupráci s místním pastevcem Nelem Cañedo a následně také v okolí Madridu s pastevci z kolektivu Los Apisquillos.

Inland (village) jako prototyp

Osobně jsem měla možnost Inland Village dvakrát navštívit v roce 2023, poprvé v květnu a později začátkem října v rámci ateliérového výjezdu a vlastní pedagogické praxe. V současnosti se Inland Village skládá z jednoho již plně

zrekonstruovaného domku, kde jsou tři pokoje a zázemí pro stážistky a stážisty, a rodinného domu Fernandovy rodiny, který si zachoval podobu středověké venkovské usedlosti. Najdeme zde také přestavěné stodoly s půdním prostorem a matracemi pro letní rezidence, venkovní kuchyně s posezením, kapličku, sýrárnu, včelín, chlévy pro ovce a kozy a kamennou rotundu pro prasata. Současně probíhá i rekonstrukce dalšího rozbořeného domku. Během ateliérového pobytu jsme pomáhali se stavbou „lesního pavilonu“. Jedná se o dřevěnou stavbu „Cheese pavillion“, který byl postaven jako součást architektury Inland programu pro documentu 15 v Kasselu, následně rozložen, poslán do Asturie, znovu postaven a překřtěn na lesní pavilon. Tento objekt se má do budoucna stát rezidenčním prostorem pro literaturu a teorii. Vedle pomoci na stavbě pavilonu jsme měli v dopoledním programu na výběr i z dalších dobrovolných „village tasks“ – pletí zahrady, sběr žaludů či kaštanů nebo pasení prasat. Odpolední program se vytvářel organicky, většinou z iniciativy studentstva či pedagožstva, a jedno odpoledne pro nás Fernando připravil přednášku a představení Inlandu.

Fernando García-Dory, který je hlavním hybatelem celého projektu, má teoretické i praktické zázemí ve studiu umění, sociologie a agroekologie. Už jako studentovi volného umění mu přišla představa, že se má podílet na chodu umění, které je založené na tvorbě objektů a ornamentů cirkulujících v galerijních prostorách či aukčních síních, omezujících.⁽²⁹⁾ Současně, ovlivněn četbou *The Limits to Growth*,⁽³⁰⁾ promýšlel roli umění tak, aby samo nebylo součástí problému (tzn. aby nepřispívalo k prohlubování environmentálních krizí), ale aby bylo spíše součástí jeho

29 Vycházím zde z Fernandovy prezentace pronesené během našeho pobytu v Inland Village.

30 *Limity růstu* vyšly v roce 1972 v nakladatelství Potomac Associates Books jako závěrečná zpráva výzkumu, který byl zadán nevládní organizací Římský klub. Publikace, jejímiž autory byli Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers a William W. Behrens III, se zabývala možnostmi exponenciálního ekonomického a populačního růstu a ukazovala, že je nemožné mít neomezený růst s limitovanými zdroji.

řešení. Inspiroval se například hnutím *Arts and Crafts* z devatenáctého století (William Morris, John Ruskin) nebo Josephem Beuyssem, který přes svou kontroverznost rozšířil pojetí umělecké praxe ve vztahu k okolnímu prostředí. Ať už se jedná o projekt *7000 dubů* pro Kassel, nebo o založení Free International University v Düsseldorfu. Na Beuysův koncept sociální sochy se Fernando odkazoval právě i ve vztahu k Inland Village, což je poněkud problematické, o to více v momentu, kdy jsou další lidé považováni za spolutvůrce vytvářející obsah či podobu díla (řemeslné práce při rekonstrukcích budov, architektura včelína aj.), ale celkové kredity (tj. umělecké uznání) jdou za „otcem myšlenky“. V tomto ohledu se samozřejmě mohou jevit jako problematické i některé kolektivní praxe obecně, v nichž je nutné rozlišovat míru pracovního nasazení a míru viditelnosti, aby nedocházelo k nerovným situacím a vztahům – jedni dřou a vytvářejí obsah, a druzí tuto práci sice prezentují jako kolektivní věc, ale sami si připisují sociálně-kulturní zásluhy. Kolektivní praxe by měly být opravdu kolektivní a demokratické ve svém vnitřním fungování, nacházet a zároveň neustále reflektovat vnitřní pravidla. Inland sice nevznikl vyloženě jako kolektivní činnost (zpočátku šlo o iniciativu Fernanda, jenž k projektu přizval Amelii López-Aranguren, Davida Prieta a Sergia Montero Bravo, kteří jsou oficiálními členy a členkou spolku), ale v současnosti se již jeho forma zcela proměnila.

Na oficiálních stránkách je dnes Inland představen jako umělecký kolektiv,⁽³¹⁾ zároveň tu však nenajdeme jediné jméno členky nebo člena. Mohlo by to na jednu stranu znamenat radikálně odindividualizovanou uměleckou praxi, zároveň se zde však setkáváme se jménem Fernanda jako iniciátora projektu. Záběr tolika různorodých aktivit přirozeně nemůže zvládat pouze jedna osoba, a tak podobně jako u uměleckého díla by se i zde měly přiznat kredity všem, kteří se na této „sociální soše“ podíleli. Z vlastní zkušenosti

z pracovní stáže v CAR (a produkční zkušenosti obecně) vím, kolik práce „dělnic a dělníků kultury“ stojí za každým eventem, výstavou, sympoziem apod. Inland jako prototyp uměleckého kolektivu tak zatím nepředstavuje nijak radikálně inovativní příklad kolektivní praxe. Restrukturalizace je proto v tomto ohledu nutná, aby fungování projektu nepřipomínalo spíše prototyp novodobé mistrovské dílny.

Sociální úlohu umění při vytváření kulturních vzorců, které ovlivňují naši každodennost a náš vztah s prostředím a materiálními statky, považuje Fernando za důležitou součást umělecké praxe. Být součástí uměleckého světa a globální umělecké scény je pro něj otázka vytváření určitého standardu – například tvrzení, že pastevecká škola je umění, znamená podívat se na kritéria takového uměleckého díla. Tato kritéria se budou lišit od těch, kterými je definována například akademická malba. Zároveň to, co považujeme za akademickou malbu, také prošlo a prochází určitým vývojem. Určité normy musela splňovat akademická malba během Pařížských salonů, které byly nicméně zpochybněny příchodem avantgardy s vlastními kritérii a standardy umělecké praxe. Být aktivní a uznávanou součástí uměleckého světa proto pro Fernanda znamená vytvářet jiná a nová kritéria a standardy a ovlivňovat jimi obecný diskurz tak, aby představa toho, co je umění, nekončila u Jeffa Koonse nebo Damiena Hirsta.

Důležité je tedy operovat a pracovat s kulturními vzorci a předpoklady v mainstreamovém diskurzu. Ideální scénář pro projekt Inland je ale postupné přesunutí umělecké praxe z etablovaného světa současného umění do aktivit pouze v rámci Inland Village, která by byla jako zemědělské družstvo ekonomicky soběstačná. Současné jsou to právě umělecké aktivity, které tvoří podstatnou část společného rozpočtu. Ten je nyní tvořen z 25 % vlastní produkcí (sýry, maso), dalších 25 % pochází z kulturní produkce (účast na uměleckých výstavách, přednášky, workshopy ad.) a zbylých 50 % pochází z veřejných a kulturních grantů. V plánu je zvýšit příjem z vlastní hospodářské produkce Inland Village pomocí sítě komunitou podporovaného zemědělství, která

by zahrnovala ideálně kolem sta podílníků. V této rovině je pro mě Inland zatím nejzajímavějším prototypem sociálně angažované umělecké praxe.

Inland village se dále identifikuje více jako sociálně angažovaný projekt než jako posthumanistický (tedy zaměřující se na perspektivu více-než-lidských aktérů); podporuje spíše tradici místních způsobů obživy, spojených právě i s chovem ovcí, koz, prasat a skotu. Vztah mezi více-než-lidskými a dalšími aktéry (hospodáři, pastevci) může přesto nabírat různé etické podoby. Jak chovy intenzivní a industriální, redukující hospodářská zvířata na pouhé „prostředky produkce“, tak chovy extenzivní či zájmové by měly být podmíněny snahou o zajištění základního welfare, tedy určitého ideálního stavu, kdy má zvíře podle Johna Webstera dostatečný komfort a může svobodně projevit přirozené chování, netrpí žízni, hladem, podvýživou, nemocí a zbytečným stresem.⁽³²⁾

Mark Fisher rozlišuje v publikaci *Animal Welfare Science, Husbandry and Ethics* mezi zbytečným či bezdůvodným, a nutným či opodstatněným utrpením, s nimiž spotřebitelé nemají zásadní eticko-morální problém.⁽³³⁾ S hospodářskými zvířaty může být tedy z mnoha důvodů zacházeno různě – od důsledného zajišťování jejich potřeb a pohodlí přes nepozornost a ignoraci po lhostejnost až sadismus. Zbytečné utrpení zvířat někdy vychází z prosté lidské nevědomosti, ignorance či lhostejnosti, ale jsou i extrémní případy, kdy je pro určité jedince trápení a týrání zvířat vyloženo zábavou. Fisher dále poznamenává, že zvířata mohou trpět, protože lidé, kteří je mají na starost, nejsou z osobních důvodů schopni se o ně postarat. Špatné fyzické i psychické

32 John WEBSTER, *Animal Husbandry Regained. The Place of Farm Animals in Sustainable Agriculture*, New York: Routledge 2012.

33 Mezi „nutné utrpení“ se řadí např. zákroky, které považujeme za běžnou součást chovatelského managementu. I tak ale mohou zvířata stresovat stříhání vlny či paznehtů, známkování, kastrace, brzký odstav telat u dojných krav či odstav beránek a jehniček putujících na jatka. Mark FISHER, *Animal Welfare Science, Husbandry and Ethics. The Evolving Story of Our Relationship with Farm Animals*, Sheffield: 5M Pub, s. 18–19.

zdraví, obtížná finanční situace, problémy v osobních či pracovních vztazích, nepříznivé či zhoršující se klimatické podmínky (sucho, povodně, vysoké mrazy) nebo nedostačující rodinná či pracovní podpora – to vše prokazatelně ovlivňuje způsob zacházení s hospodářskými zvířaty.⁽³⁴⁾

Společným znakem mnoha případů zanedbané péče je fakt, že majitelé-muži trpí depresemi či jinými nemocemi, jsou pod značným tlakem, nevyhledají pomoc, a přestanou jednat racionálně.⁽³⁵⁾ Bariéry, které jednotlivcům brání v žádosti o pomoc, jak zdravotní, tak pracovní, zahrnují rezistenci, soběstačnost a averzi či neschopnost mluvit otevřeně o svých problémech a duševním zdraví. Přijde mi důležité pozorovat, jakým způsobem fungují určité patriarchální kulturní vzorce – například obecně přijímaný obraz či atribut farmáře je spojený se silou a soběstačností a schopností vyřešit jakýkoliv problém po svém. Podlehnout stresu, pochybovat, přiznat si problém a říct si o pomoc je tudíž známkou slabosti. Často pak dochází k ignorování, bagatelizování a neschopnosti si jakékoliv potíže či pochyby připustit, natož je s někým sdílet.

Inland Village by se jako prototyp agroekologického podniku propojeného se současným uměním měl touto problematikou zabývat. Prosazování ekologických či agroekologických principů je totiž spojené s chovem hospodářských zvířat a s tím souvisejícím welfare. A právě pohled současného umění, které se zaměřuje na perspektivu víc-než-lidských aktérů, by mohl vést k progresivnějším řešením chovu i v rámci Inland Village, který nebyl (v době mé návštěvy) v tomto ohledu radikálně inovativní či inspirativní. Konstatování, že se jedná více o sociální než posthumanistický projekt, může v tomto kontextu působit alibisticky, protože Inland Village po dobu mého sledování nevytvářela mnoho dalších pracovních či veřejně kulturních příležitostí pro místní komunitu nebo blízké okolí.

34 *Ibid.*, s. 14.

35 *Ibid.*, s. 15.

Inland Village v Asturias je opravdu pozoruhodné místo, nicméně jako na každé farmě či venkovské usedlosti je tu spousta práce, nejen co se údržby a oprav týče, ale především ve vztahu k péči o nejen-lidské či víc-než-lidské bytosti – ať faunu, či floru. Hospodářství o podobné velikosti (asi patnácti hektarů) potřebuje alespoň dva až tři stálé zaměstnankyně nebo spolupracovníky, kteří o místo společně pečují a udržují je v chodu způsobem, jenž je zvládnutelný bez přílišného psychického vypětí. Stejně jako pěstování zeleniny je starost o hospodářská zvířata dennodenní záležitostí a zodpovědností. Nejde jen o přípravu, obstarání běžných úkonů a hlídání různých termínů, ale také o každodenní pozorování a pohotové reagování na jakékoli nenadálé události (útok dravců, napadení škůdci, vysoké teploty, nefunkční technické zařízení apod.). Právě skrze každodenní pozornost a citlivost si lze všimnout nějaké změny oproti běžnému stavu a adekvátně na ni reagovat. V tomto smyslu má každé hospodářství vlastní rytmus a potřeby, nerespektující osmihodinové pracovní směny či rozložení pracovního týdne a víkendu. Z tohoto rytmu pak vyplývá, že je velice náročné si během sezony cokoli plánovat, natož důstojně budovat uměleckou kariéru, která si často žádá flexibilitu. V situaci, kdy se pohybujeme na globální umělecké scéně, se jedná o flexibilitu mezinárodní, obnášející nutnost zahraničních cest.

Z vlastní zkušenosti, kdy jsem přes rok pracovala na farmě Jednorozec, starala se o hejno slepic, občas asistovala u ovcí a v rámci možností vypomáhala v zelinářské a pěstební divizi, musím říct, že skloubení této starosti s jakoukoli jinou činností (vlastní tvorba, řešení doktorského studia a celkově život mimo farmu) bylo dosti náročné a většinou na úkor jednoho či druhého. Pro příklad – symptomaticky přesně v moment, kdy jsem si vzala dovolenou, abych se mohla soustředit na přípravu své svatby, začaly útoky dravců na slepice, s nimiž jsme od té doby sváděli každodenní tance smrti. Zároveň však mluvím o farmě, která produkovala

V rozšířeném poli. Poznámky
k umění, zemědělství a venkovu

přes sto podílů KPZ (komunitně podporované zemědělství) týdně, kde současně probíhalo intenzivní pěstování zeleniny a kde se každý den pohybovali alespoň tři stálí zaměstnanci. Z mé osobní zkušenosti a pozorování vyplývá, že být dobrá farmářka a zároveň „úspěšná“ praktikující umělkyně je perfektní způsob, jak docílit vyhoření. Je to podobné jako se snažit kvalitně zastávat dvě manažerské pozice zároveň a k tomu mít i něco jako osobní život. Člověk se potom dostává do situací, kdy je například nemocný, nebo jen ohromně přetažený a vyčerpaný, potřebuje si odpočinout, ale není nikdo jiný, kdo by nakrmil nebo jinak obstaral zvířata. I proto vnímám hospodaření či zemědělství jako bytostně kolektivní záležitost, a to hlavně s ohledem na udržitelnost. To je i důvodem, proč mě zajímají kolektivní praxe, zemědělské kolektivy či družstva, jako například Los Apisquillos nebo síť francouzských družstev Longo Maï, na jejichž praxi a způsoby organizace se chci v budoucnu zaměřit.

Inland Village je pro mě přesto inspirativní realizovaný prototyp umělecko-agroekologické praxe s osobitým přístupem a estetikou. Nicméně z pohledu samotné agroekologie či zemědělství je to hospodářství v rozvoji, s určitými rezervami, které jsem se zde pokusila pojmenovat. Stejně tak z pohledu organizační struktury je v Inland Village nutná určitá reflexe a s tím související restrukturalizace zohledňující perspektivu udržitelnosti a péče. Současně je celý projekt Inlandu orientovaný na dlouhodobější cíle, jako je budování komunity, mezinárodního pasteveckého hnutí nebo fungujícího hospodářství, které vznikají i řadu let. I proto mě zajímá, jakým směrem se bude jak Inland Village, tak celý projektový balíček Inland dále profilovat a rozvíjet.