

UNIVERZITA KARLOVA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
katedra výtvarné výchovy



VÝTVARNÝM UMĚNÍM K ENVIRONMENTÁLNÍ SENZITIVITĚ

Developing Environmental Sensitivity through the Fine Art

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jan Vaněk

Horní Libchava 46, 471 11

3. ročník

pedagogika a výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání (B Pg-VV)

prezenční studium

červen 2013

Vedoucí diplomové práce: **Doc.ak.mal. Zdenek Hůla**

Konzultant: **PhDr. Kateřina Jančaříková Ph.D.**

Praha 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci vypracoval samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze, dne 21. 6. 2013

.....

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi a konzultantce PhDr. Kateřině Jančaříkové PhD. za cenné podněty k práci.

Děkuji Miloši Šejnovi, Franku van de Venovi a všem účastníkům Bohemiae Rosa 2012, za krásné a podnětné zážitky.

Děkuji všem odvážným otužilcům, kteří přišli na první envisenzu v mrazivou neděli 7. dubna 2013. Jmenovitě Ondřeji Vaverkovi, Markétě Píchové, Zuzaně Kolebabové, Karině Zarápové, Elišce Vaňkové, Filipu Airisovi Kubínovi, Tanye Taliesi Ratajové, Alici Raven Ratajové a Karolíně Řehulkové. Karině Zarápové navíc za obětavou pomoc s přípravou výtvarného vybavení.

Mé poděkování patří také mé rodině a mému spolubydlícímu Janu Mudruňkovi za trpělivost a ochotu mluvit se mnou o tématu práce.

Anotace

VANĚK, Jan. *Výtvarným uměním k environmentální senzitivě* [bakalářská práce]

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta. 45 stran, příloha 16 kreseb

Práce se zabývá interakcí mezi člověkem a prostředím (zejména přírodním) skrze jeho vnímání a prožívání, a to v souvislosti s výtvarným uměním. Autor hledá způsoby, jak tuto interakci kultivovat, a tím v člověku rozvíjet environmentální senzitivitu, jakožto empatický přístup k prostředí. Takovýmto přístupem si člověk utváří k prostředí osobní vztah, potřebný k proenvironmentálnímu chování. Práce je zaměřena konkrétně na senzitivitu vůči celku prostředí (a to hlavně přírodního) a na afektivní a smyslovou stránku takovéto senzitivity.

Klíčová slova

environmentální senzitivita, environmentální výchova, zážitková pedagogika, zážitek, vnímání, prostředí, environmentální psychologie, environmentální estetika, ekopsychologie.

Annotation

VANĚK, Jan. *Developing Environmental Sensitivity through the Fine Art* [bachelor thesis] Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 45 pages, annex 16 drawings

The thesis is concerned with the interaction between a man and an environment (mostly natural) through human perception and experience in relation with the fine art. The author is searching for the ways, how to cultivate this interaction through which to develop the environmental sensitivity in man as an empathic approach to the environment. By this approach a person develops a personal relationship to the environment, necessary for the pro-environmental behavior. The thesis is specifically aimed at on the sensitivity to the whole environment (mostly natural) and to the affective and the sensual side of this sensitivity.

Key words

environmental sensitivity, environmental education, experiential education, experience, perception, environment, environmental psychology, environmental esthetics, ekopsychology

Obsah

Úvod	7
1 TEORETICKÁ ČÁST	8
1.1 Vnímání prostředí	8
1.2 Environmentální senzitivita	13
1.3 Průniky výtvarné výchovy a environmentální výchovy	16
1.4 Historicko-kulturní kontexty	17
1.5 Výtvarně umělecké kontexty.....	20
2 VÝTVARNÁ ČÁST	27
2.1 Tvůrčí zaměření	27
2.2 Vlastní umělecko-výzkumná praxe.....	29
2.3 Postprodukce	38
2.4 Závěry - celková reflexe tvorby	39
3 DIDAKTICKÁ ČÁST	41
3.1 Učení zážitkem.....	41
3.2 Koncepce pedagogického díla	43
3.3 Provedení pedagogického díla.....	45
3.4 Závěrečná reflexe	49
SEZNAM LITERATURY.....	52
PŘÍLOHY	55

Úvod

Motivací k mé bakalářské práci byla touha naučit se pozorněji vnímat a hlouběji prožívat svět kolem sebe, více si uvědomovat svou přítomnost v něm, dokázat se trvaleji obohacovat svým bytím tady a teď. Učit se nejen z knih, ale i ze světa samého a z prožívané zkušenosti s ním. Od počátku jsem také chtěl své prožitky sdílet a předávat získanou dovednost druhým.

Ve své činnosti jsem se rozhodl postupovat ve třech krocích: 1) percepce (pozorné vnímání, „naslouchání“ vybranému prostředí), 2. exprese (vyjádření prožitku skrze proces tvorby), 3. reflexe s důrazem na sdílení zážitků. Proto se zaměřuji na takové kulturní fenomény, které s touto metodou buď přímo souvisí, anebo je v nich kladen zvláštní důraz na **empatické vnímání prostředí**, na **proces tvorby** nebo na **poznání skrze zážitek** (z vnímání, z exprese, z tvorby).

Rozhodl jsem se v této práci hledat mimo-racionální prostředky poznání světa kolem nás. Ukázalo se, že to znamená především poznání intuitivní a poznání skrze vlastní tělo. Takové poznání je na rozdíl od poznání rozumového vždy více či méně subjektivní. Neprodukuje tedy exaktní údaje a tvrdá data, ale zato je skrze takovéto vztahování se k světu možné poznávat sám sebe: svojí jedinečnost a zároveň i svoji sociální a druhovou podmíněnost a sounáležitost s druhými – svoje lidství. Proto nás budou krom samotného tématu environmentální senzitivity zajímat i témata **intuice, tělesnosti a sebepoznání** jakožto vybrané prostředky jejího rozvoje (jedny z mnoha).

Svůj cíl jsem si tedy stanovil takto: Prostudovat a popsat, jakými způsoby je možno rozvíjet environmentální senzitivitu člověka skrze výtvarné umění. Navrhnout výtvarnou metodu pro rozvoj environmentální senzitivity, která bude mít hodnotu uměleckou, výchovnou a výzkumnou. Prakticky ji provést jako umělecko-zážitkovou akci, jejíž účastníci účinnost této metody potvrdí.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Vnímání prostředí

K vnímání prostředí jako vědeckému tématu je možno přistupovat z více hledisek. Pro naše téma se jeví jako důležitá zejména hlediska environmentální psychologie a environmentální estetiky. Environmentální psychologie bývá vymezována jako „*studium vlivu prostředí na lidskou psychiku*“ (Krajhanzl, 2008, s. 3). Předmětem zájmu environmentální estetiky je estetická hodnota prostředí (zejména přírodního). Vztahem člověka k přírodě a otázkami jeho posilování (čehož se dotkneme níže) se pak zabývá obor ekopsychologie.

Samotné vnímání můžeme definovat jako „*proces přijímání a vnímání vnějších i vnitřních podnětů smyslovými orgány a receptory*“ (Kognitivní server). Patří sem i *jejich výběr, organizace a interpretace, proces získávání vjemů*. (Kognitivní server). Prostředí se jeví samo o sobě jako pojem velmi obecný, je proto třeba říci, že v rámci našeho tématu k němu přistupujeme především ve významu prostředí percepčního. Percepční prostředí, jinak též vjemové prostředí, je „*prostředí, které vzniká zpracováním smyslových vjemů, předchozí zkušenosti, kulturním a sociálním působením, a je individuálním, a tedy aktivně spoluvytvářeným, obrazem jevového prostředí. Jeho součástí je behaviorální prostředí (resp. percepční prostředí je s behaviorálním prostředím úzce provázáno)*.“ (Kognitivní server)

Pojem životní prostředí, podstatný pro otázky samotné environmentální senzitivity, se pak dá zjednodušeně popsat jako „*vše, co vytváří přirozené podmínky existence organismů včetně člověka a je předpokladem jejich dalšího vývoje*.“ (Kognitivní server)

I když si to možná často neuvědomujeme, měníme s každou změnou prostředí naše jednání, prožívání, naše reakce i vnímání. Jak podotýká psycholog Michal Černoušek, „*tentýž člověk se úplně jinak pohybuje v kostele nebo v bráně fotbalového stadionu, na exkurzi*

v jeskyních či na přeplněné hlavní třídě velkoměsta“. (Černoušek, s. 13) I přes hluboký pocit své identity v čase i v prostoru člověk *„mění své jednání a jinak prožívá sám sebe v závislosti na fyzikálních a prostorových strukturách různého prostředí.“* (Černoušek, s. 13)

Vnímání podle Černouška *„není pouhý sběr dat nebo příjem informací, je to složitá poznávací aktivita, obsažená i v myšlení a rozhodování.“* (Černoušek, s.28) Jsou situace, kdy vnímání přímo vede k činnosti, například když se rozhodneme rychle uniknout z nepříjemného prostředí.

1.1.1 Selektivnost lidského vnímání

Životní prostředí nevnímáme jen jako kolekci objektů, ploch, tvarů, barev, zápachů či vůní. Prostředí vnímáme jako nadsumativní celek, tedy celek který je více než jen sumou svých částí. Teprve na jeho pozadí můžeme ostře vnímat jednotlivé detaily. Naše možnosti jsou však omezené. *„Prostředí obsahuje vždy více informací, než jsme schopni vědomě postihnout a zaregistrovat.“* (Černoušek, s. 35) Nemůžeme na vědomé úrovni vnímat všechny vjemy, jež k nám z prostředí přicházejí, jinak by došlo k informačnímu přehlcení, k dezorientaci, k chaosu. Lidské vnímání je tedy zákonitě selektivní - výběrové.

1.1.2 Člověk je s prostředím v neustálé interakci

Životní prostředí tvoří i v procesu vnímání s člověkem neoddělitelnou jednotu. Jsou spolu spjati v jednotě poznávajícího a poznávaného. (Viz Černoušek, s. 29) Tato neustálá interakci probíhá skrze různé vědomé nebo podvědomé reakce. Aniž bychom si to uvědomovali, prostředí na nás neustále působí a ovlivňuje naše chování v něm. Už samotným vnímáním prostředí měníme: Určité aspekty své zkušenosti si spojujeme se světem kolem sebe, projektujeme do něj své představy. S vnímání většinou souvisí i jednání, na jednoduchých i komplexních úrovních.

1.1.3 Estetické vnímání prostředí

Z hlediska výtvarného umění je podnětný pojem environment, který koncem sedmdesátých let významně rozpracoval americký estetik Allen Carlson: *„Pojmem environment chce nahradit tradiční pojmy, jako je krajina, ke kterým se staví velmi kriticky. Environment podle něj umožňuje zahrnout jak postoj vůči krajině, tak i např. vůči zcela omezenému přírodnímu místu, stejně jako zcela lidskému „prostředí“ jako může být i naše pracovna.“* (Stibral)

Svou kritikou se Carlson vymezuje vůči dvěma základním modelům vztahování se k přírodě, které označuje jako objektový a krajinný (object and landscape model). Objektový model vztahování podle něj oceňuje přírodní prostředí takovým způsobem, jako by bylo nějakým ohraničeným objektem, jakým je kupříkladu socha. Tím tento model vytrhává přírodní objekty z jejich prostředí. Krajinný model zase oceňuje krajinu, jako by to byla krajinomalba a tím ji rámuje a zplošťuje do „scenérií“. Pro oba platí, *„že se na přírodu díváme, jako by byla nějakým individuálním objektem nezávislým na svém prostředí. (...)Příroda ale nezná žádné rámy ani podstavce.“* (Stibral 2012)

Nejlepším příkladem specifického vnímání přírody jako environmentu je podle Stibrála les: *„Pokud jsme uvnitř něj, tak před námi neleží v pravém slova smyslu ani žádná "krajina", tedy výhled do krajiny, nemůžeme ho ale vnímat ani jako nějaký objekt, co leží pouze před námi.“* (Stibral 2012)

Už před Carlsonem upozorňoval na "bezrámcovost" přírody Ronald W. Hepburn - přírodní objekty podle něj nemají žádný předem stanovený kontext. Přírodní objekty nemají rámce ani podstavce (jsou tedy „frameless“), které by určovaly, z jakého pohledu mají být dané objekty vnímány. To lze chápat jak ve fyzickém smyslu, tak i pomyslně. Není od věci připomenout, že u nás se v souvislosti s estetickou výchovou velmi podobně vyjadřoval už před sto lety Otakar Hostinský.

Ještě dál než Carlson šel americký filosof a estetik Arnold Berleant. Ten radikálně kritizoval estetiku, která staví na nezainteresovanosti a distanci. Proti ní staví Berleant svou estetiku účasti (aesthetics of engagement). Prostředí v ní „není chápáno jako něco vnímateli vnějšího, jako prostor vyplněný objekty, ale jako komplexní a víceméně kompaktní síť vztahů, závislostí, vazeb.“(Stibral 2012) Berleantův obraz prostředí je až natolik provázaný, že zde ztrácí smysl a oprávněnost běžné rozlišování na vnímající subjekt a vnímaný objekt: „*Neexistuje vnější svět... není vnějšek... Člověk a životní prostředí tvoří kontinuum.*“ (Berleant in Stibral, 2012)

1.1.4 Paralela se sociálními vztahy

Podle sociální psychologie si člověk vybírá a udržuje vztahy s jinými lidmi pro určitý prospěch, který mu poskytují ve formě pozitivního emocionálního prožívání a uspokojování potřeb. Podobně si též vybírá místa (pokud má možnost) k usazení a pak se na nich zdržuje. U hmotného prostředí je však možnost výběru většinou mnohem omezenější. Také k socializaci, jakožto vrůstání člověka do společnosti a kultury, lze vystopovat určitou paralelu ve formě vrůstání člověka do krajiny a veškerého hmotného prostředí vůbec. (viz Cílek, 2002).

Člověk se během života socializuje, ale zároveň stejně tak vrůstá do prostředí, ve kterém žije. Ona paralela mezi těmito dvěma procesy však není zcela dokonalá, v mnoha bodech nám vyvstávají otázky. Stejně jako v socializaci zde dochází k určité dlouhodobé interakci s prostředím a utváření osobnosti, i když méně zřetelné, pod vlivem typu a velikosti sídla, typu zástavby (tj. zda člověk žije např. na panelovém sídlišti nebo ve čtvrti rodinných domků), urbanistického uspořádání, typu okolní krajiny a nezanedbatelné jsou také přírodní či kulturní dominanty, se kterými se lidé často identifikují. Toto vrůstání do prostředí se většinou odehrává v oblasti více či méně hlubokého lidského podvědomí. Patrná je spíše než u jednotlivců u větších sociálních skupin a asi nejvýrazněji se projevila na utváření povahových rysů národů a etnických skupin z různých oblastí.

Při socializaci člověk přijímá za své určité hodnoty, zásady, způsoby chování. Stejně tak prostředí skrze barvy, tvary, zvuky nebo pachy působí na určité stránky lidské osobnosti a podněcuje určité hodnoty a životní pocity s ním spojené. Prostor může evokovat harmonii, dekadenci, nespoutanost, úzkost, mužskost i ženskost, dobrodružství i bezpečí.

1.1.5 Symbolická hodnota prostředí

Na člověka tedy prostředí působí i svým *symbolickým významem*. Je to specificky lidská kvalita, která vznikla v průběhu dlouhého historicko-společenského vývoje. Aktivita lidí v prostředí byly totiž sociálně definovány a vymezeny. *Symbolický význam prostředí nám prostředkuje motivační sdělení, regulující naše jednání, v čemž nakonec spočívá integrální složka vnímání životního prostředí jako celku.* (Černoušek, s. 52) Každé prostorové uspořádání vyvolává určité pocity, asociace a příslušné postoje. Ty se dohromady pojí v pocit *vůkolnosti*, jenž výrazně spoluurčuje způsob, jak prostředí citově vnímáme.

V oblasti environmentální estetiky s tím souvisí to, na co upozorňuje filosof a estetik Malcolm Budd, totiž, že estetická hodnota přírody je pevně svázána s její živostí, že vzhled živých organismů je určován životními procesy, které jsou začleněny do okolního prostředí: Při pohledu na kvetoucí strom jej můžeme zakoušet nejen jako něco krásného, ale zároveň *„jako projev i krásný výraz opětovného vzkříšení života probuzeného příchodem jara.“* (Budd in Stibral 2012)

1.1.6 Vnímání a tělesnost

Fyzické tělo je významnou částí naší osobnosti: Tělo podmiňuje samotnou naši přítomnost ve světě, skrze tělo se primárně vztahujeme ke svému prostředí. Maurice Merleau-Ponty o tom řekl: *„Co se týče těla jiných, stejně tak jako mého těla vlastního, nemám žádný jiný způsob jak poznat lidské tělo než žít v něm – což znamená převzít zodpovědnost za drama, jež protéká mnou a nechat splynout svou identitu s ním.“* (Merleau-Ponty in Morganová, s. 99). Naše tělo je náš „přijímač“ a nejpřirozenější nástroj. Skrze tělo můžeme přijímat

zpětnou vazbu k našim myšlenkám, tím že je vyjadřujeme. Na toto vyjádření pak zpětně reagujeme, vyjádření daných myšlenek zpětně prožíváme.

Lidské tělo je možno brát jako na kus přírody nebo dokonce kus krajiny, který je součástí nás samotných. Lidská tělesnost vytváří most mezi naším já a přírodou, krajinou, prostředím.

1.2 Environmentální senzitivita

„Environmentální senzitivitou se rozumí citlivost, vztah a empatie vůči přírodě a životnímu prostředí, včetně citlivého vztahu ke zvířatům a rostlinám.“ (Doporučené očekávané výstupy, s. 6)

Jan Krajhanzl ji vymezuje jako *„vnímatost a všímavost k okolnímu přírodnímu světu, která vzniká z tendence pozornosti jedince býti přitahována okolním přírodním světem.“* (Krajhanzl, 2010, s. 105). Původně je termín environmentální senzitivita jedním z těch, které se používají vágně a různorodě. Krajhanzlovovo vymezení volně navazuje na pojetí environmentální senzitivity jako *„soubor afektivních vlastností, jejichž výsledkem je osobní pohled na přírodu z empatické perspektivy,“* (Peterson, 1982 in Krajhanzl, 2010, s. 106), či prostě *„empatický pohled na prostředí“* (Hungerford, Volk, 1990 in Krajhanzl, 2010, s. 106).

Jako ústřední složka se zde jeví pozornost k životnímu prostředí, *„která je spojena nejen s emocemi a empatií, ale také s její intelektovou, estetickou a spirituální stránkou.“* (Krajhanzl, 2010, s. 106).

Vzhledem k výše uvedené širokosti pojmu environmentální senzitivita se dále budeme zaměřovat pouze na některé její aspekty: na senzitivitu vůči celku prostředí (a to hlavně přírodního) a na afektivní a smyslovou stránku takovéto senzitivity.

1.2.1 Jak rozvíjet environmentální senzitivitu?

„Rozvoj environmentální senzitivity podporují pobytové akce v přírodě nebo vhodně architektonicky vyřešená školní zahrada.“ (Doporučené očekávané výstupy, s. 6) Podle odborných výzkumů je pro rozvoj environmentální senzitivity nezbytné i kritické myšlení, kreativita a především, jak opakovaně dokázaly výzkumy z různých zemí, rozvoj environmentální senzitivity není možný bez venkovních aktivit (volného i organizovaného pobytu v přírodě). J. Krajhanzl v souvislosti s nimi mluví o odhazování „civilizační glazury“. Tím myslí nejen přebytečné vrstvy oblečení ale obecně jakékoliv civilizační vymoženosti, které člověka až příliš izolují, omezují jeho tělesné vnímání přírodního prostředí ale i vnímání sebe sama jako živého tvora, jako součást přírody. Známé přísloví „šaty dělají člověka“ bychom tak mohli chápat nejen z hlediska mezilidských vztahů ale i z hlediska vztahu sama k sobě: Při cestě přírodou se cítíme být determinováni tím, co máme na sobě a s sebou.

Mezi doporučenými očekávanými výstupy (Doporučené očekávané výstupy, s. 6) jsou i dva body, sdělující, že žák (1. stupně):

„1) vyjádří své pocity při fyzickém kontaktu s přírodou.

2) různými způsoby (slovy, výtvarně i jinak) reflektuje svůj prožitek smyslového (zrakového, sluchového, hmatového, čichového i chuťového) kontaktu s přírodou“

Od žáka 2. stupně se očekává, že svá vyjádření už i zdůvodní.

1.2.2 Proč rozvíjet environmentální senzitivitu?

Environmentální senzitivita *„je základním předpokladem k projevení zájmu učit se o životním prostředí, mít o něj starost a podnikat kroky k jeho ochraně.“* (Doporučené očekávané výstupy, s. 6) S mírou environmentální senzitivity přirozeně stoupá i zájem člověka o prostředí, ve kterém se pohybuje. Utváří si skrze ni jasnější představy o hodnotě tohoto prostředí a jednotlivých jeho prvků.

1.2.3 Pozitivní vztah k životnímu prostředí

V základu každého morálního postoje vždy jsou nějaké vztahy, většinou vztahy společenské. Pokud tedy chceme, aby lidé se svým životním prostředím zacházeli eticky (jinými slovy jednali eticky ve vztahu k prostředí), je třeba posilovat jejich pozitivní vztah k tomuto prostředí. Podle socioložky Hany Librové je takový silný pozitivní vztah k prostředí spjat i s určitým intuitivním smyslem pro procesy, které v něm probíhají a také s vědomím, že toto prostředí existuje bez nároků člověka k němu. Pozitivní vztah je podle Librové spjat i s úctou „k hodnotě přírody překračující představu, že je třeba si vážit jenom toho, co bylo vytvořeno lidskou rukou.“(Librová, 1988, s. 16)

Librová poukazuje na to, že „ekologické cítění a láska k přírodě jsou silné tam, kde jsou slabiny kognitivně a racionálně založeného ekologického myšlení. Jsou založeny mnohem elementárněji, v lidské psychice mají „hlubší kořeny“. Proto má citová stránka věci i mnohem lepší motivační schopnost.“(Librová, 1988, s. 16)

1.2.4 Osobní vztah a smyslové zážitky

Pojem „smyslový zážitek“, se již delší dobu ukazuje jako velmi důležitý. Operují s ním vesměs všechny současné ekologické programy a kladou na něj velký důraz. Skrze smyslové zážitky si děti vytvářejí intenzivní osobní vztah k věcem a místům, na které si mohou šáhnout, které viděli a s nimiž se opakovaně setkávali, mají s nimi nějaké zkušenosti, mají z nich nějaké pocity, nějaké dojmy.

Vztah k přírodě je z hlediska psychologie možné považovat za konstrukt odkazující k „souboru vzájemně propojených psychických jevů, dějů, stavů a vlastností vztahujících se k mimolidskému světu. Jako takový je nazírán jako subsystém duševní činnosti jedince.“ (Krajhanzl, 2006, s. 11)

1.3 Průniky výtvarné výchovy a environmentální výchovy

Širším „hracím polem“, tedy výzkumnou oblastí této práce jsou průniky výtvarné výchovy a environmentální výchovy. Položme si tedy otázku: Jak souvisí environmentální výchova s cíli výtvarné výchovy? Souvislostí lze nalézt velké množství, uvádíme zde tedy ty, které se nejvíce dotýkají našeho tématu:

Jako jedna z možností „co dělat“ (tedy čím řešit současné ekologické problémy) se uvádí i *„Učit se vnímat krásu, milovat přírodu, pomáhat ostatním.“* (Základy ekologie, s. 91 in Cikánová, Sedlák, s. 6) Tento apel je zároveň pevnou součástí oblasti zájmu předmětu výtvarná výchova. *„Bez vnímání, pochopení a citového prožití reality se neobejde tvorba vědce, ani umělce, v přenosu a výhledu ani námi vzdělávaného a vychovávaného dítěte. Věda a umění jsou dvě strany téže mince. Environmentální i výtvarná výchova se dotýká obou stran.“* (Cikánová, Sedlák, s. 6)

Výtvarná výchova má v tomto směru určité specifické rysy. Jedním z nich je její práce s obraznými znakovými systémy. Dalším specifikem výtvarné výchovy, jakož i celé vzdělávací oblasti Umění a kultura je fakt, že *„umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa.“* (RVP pro základní vzdělávání, s. 64) Umění je procesem specifického poznání a dorozumívání. V tomto procesu vznikají informace o vnějším a vnitřním světě a jejich vzájemné provázanosti. Tyto informace nelze formulovat a sdělovat jinými než uměleckými prostředky. (viz RVP pro základní vzdělávání, s. 64) Výtvarná výchova nabízí tzv. umělecké osvojování světa, které rozvíjí specifické cítění, tvořivost, vnímavost jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému i k okolnímu světu.

Výtvarnou interpretací lze zviditelnit to, *„...co je důležité a očím neviditelné. To je nejen sugestivní moc výtvarného umění, ale i možnost subjektivní interpretace žáků.(...) Žák realitu výtvarně posouvá fantazií, intuicí v obsahu i formě, proměňuje expresivním cítěním, parafrázuje*

např. v pocitové malbě. *Zajímá jej lidský smysl, přesah, metafora, symbolické vztahy.*“ (Cikánová, Sedlák, s.9)

1.4 Historicko-kulturní kontexty

Při hledání kulturních kontextů je třeba si uvědomit, že kultura je „to, co je pěstováno“. Hledáme tedy pouze takové případy, kdy jsou prvky environmentální senzitivity *pěstovány*, kdy ji jedinec rozvíjí nejen v sobě, ale i v druhých.¹

Na základě dosavadního poznání tématu se domnívám, že v historii výtvarné kultury neměla větší potenciál k rozvoji environmentální senzitivity většinou ani tak samostatná „umělecká díla“, jako spíše jejich větší celky, nejčastěji spojené v rámci nějakého náboženského nebo kultovního systému. Patřily by sem nejspíše různé rituály, magické a kultovní praktiky „rozmlouvání s přírodou“ či s „duchy místa“.

1.4.1 Environmentální senzitivita v umění lovců a sběračů

Jak již naznačuje úvodní odstavec, pokud máme hlouběji do historie hledat výtvarné památky po lidském rozvíjení environmentální senzitivity převážně mimo-racionálními prostředky a vybírat ty nejsilnější doklady, dostaneme se až k samým počátkům lidské kultury. *„V té době tanec, hudba, divadlo a výtvarné umění nerozlišeně účinkovali na poli rituálu. Umění ještě plně patřilo životu, bylo jeho nedílnou součástí jako náboženství, které pomáhalo reprezentovat.“* (Morganová, s. 8-9)

Pro animistické vnímání světa, které tvůrcům paleolitického umění přisuzujeme, je typické, že pojímá přírodní prostředí jako „živé“ a „vnímající“, tedy obdařené vlastní subjektivitou. Pro lovecko-sběračský prožitek přírody je určující, že příroda člověka nekonečně přesahuje a on je k ní ve vztahu naprosté závislosti. *„V prožitku lovce-sběrače má příroda skutečně všechny rysy, které lidstvo odedávna připisovalo Bohu.“* (Kohák, 2006, s. 62)

¹ Vybrané fenomény vnímám spíše jako nesouvislou, útržkovitou mozaiku, proto také používám raději plurál „kontexty“.

Podle Erazima Koháka se v tomto stavu příroda jeví jako epifanie – jako zjevování se božského, posvátného. Tehdejší člověk podle něj prožíval sám sebe a přírodní prostředí jako kontinuum, ve kterém nelze vyznačit jasné meze.

Vzhledem k motivu poznání skrze proces tvorby považuji za důležité si položit tuto otázku: Šlo tvůrcům pravěkého umění vždy hlavně o výsledek tvorby, nebo byl pro ně někdy podstatnější zážitek z procesu tvorby? A mohli těmito zážitky rozvíjet empatický pohled vůči svému prostředí?

Pozůstatkem činnosti, kdy pravěký člověk mohl rozehrávat intenzivní dialog s prostředím (fyzický i symbolický) by mohli být dekorativní klikatky z období aurignacienu. (obr. 1) V jeskyních Gargasu (Pyreneje) je lidé kreslili do hliněných stěn. Jiný druh klikatek se zachoval v jeskyni la Piletě (Španělsko). Lidé zde „*prsty namočenými do okru nebo hlíny klouzali po čisté skalní ploše, aby na ní zanechali čtyři rovnoběžné čáry.*“ (Huyghe, s.30)

Výtvarným dialogem s prostředím, analogickým k současným uměleckým intervencím, je doplňování různých přírodních tvarů, jako je např. „Fantom“ z Altamiry (obr. 2): Všímavý pravěký umělec zde domalováním skalního výčnělku vytvořil lidskou tvář („fantoma“, „masku“). S tímto aktem dodání tváře vlastně objekt a potažmo celé prostředí symbolicky ožívujeme, tedy mu přiznáváme subjektivitu.

1.4.2 Vnímáme pod vlivem kultury

Je třeba zdůraznit, že vnímání prostředí, ať jakkoliv empatické je vždy ovlivněno naším způsobem života a kulturními vzorci, které se na něj vážou. Při vnímání prostředí vždy vstupuje do hry také lidská kultura, ke které náležíme. Erazim Kohák uvádí tři možnosti lidského vztahení k celku života či k přírodě, tři modalities prožívání přírody: První je již výše uvedený prožitek lovce – sběrače, ve kterém dominuje pocit posvátné přítomnosti. Druhý je prožitek přírody pastevce a zemědělce, který již není na přírodě zcela závislý a příroda se mu stává partnerem: jeho prožitku přírody tedy dominuje pocit partnerství s ní. Třetím

způsobem prožívání přírody je prožívání řemeslníka-trhovce. Dá se velmi obecně říci, že vnímání přírodního prostředí jako subjektu s vlastní hodnotou s rozvojem městské civilizace postupně klesá, neboť klesá přímý, každodenní styk s přírodou. Klesá bezprostřední vědomí partnerství i pocit závislosti. „*Příroda není partnerem, je však darem.*“ (Kohák, s. 64). „*Řezbář, kameník i pekař přírodu s úctou zpracovávají.*“ (Kohák, s. 63)

1.4.3 Environmentální senzitivita v evropské kultuře

V našich zeměpisných šířkách empatický přístup, přisuzující přírodě vlastní subjektivitu a vědomé prožívání „posvátné přítomnosti“ končí do značné míry s přijetím křesťanství, které přisuzuje nesmrtelnou duši (a tedy přeneseně i subjektivitu) pouze člověku. Prožívání dialogu s prostředím přežívá většinou pouze podprahově v lidové kultuře. (O vývoji vztahu evropské kultury ke krajině viz Librová, 1988) Mění se způsob interpretace přírody; co však trvá, je každodenní smyslový prožitek z ní.

Environmentální senzitivitu rozvíjel například lidový zvyk jarního obcházení hospodářství, který byl vlastně každoročním obnovováním vztahu k místu. Konkrétně tento zvyk zároveň poukazuje na nutnost tohoto obnovování a připomínání: Vesnický člověk, trávící většinu života venku, totiž bral své prostředí do značné míry jako samozřejmost. Přistupoval k němu užtkově, ale zároveň si jej vážil. V. Cílek mluví v této souvislosti o zkušenostech rolníků, kteří „*mnuli půdu mezi prsty, aby poznali, jestli bude dost vláhy na dobrou úrodu; kteří si všímali barev osení, aby věděli, jak mají hnojit.*“ (Cílek, 2002, s. 192) Skrze některé lidové zvyky si pak lidé připomínali, že prostředí, ve kterém žijí, pro ně nemá jen užitnou hodnotu, že je současně něčím víc – totiž částí jejich identity.

P. Koucká poukazuje na to, že „*v české lidové slovesnosti se příroda a krajina vyskytují často – ovšem pouze jako rámeček lidského příběhu.*“ (Koucká, 2007) Na druhou stranu lze namítnout, že skrze tento lidský příběh si také můžeme ke krajině vytvářet osobnější vztah, krajinu si tím polidštit. Vždyť takový příběh je možno z psychologického hlediska popsat

jako vyjadřování osobních zážitků a jejich sdílení. Prostředí tak dostává další (a velice silný) emoční rozměr, totiž napojení na osobní nebo kolektivní paměť. (k paměti krajiny viz Cílek, 2002)

I oficiální kultura křesťanské církve se pozitivně vztahovala k přírodnímu prostředí, i když s odlišným přístupem. Svět byl pojímán jako Boží stvoření a pro člověka mohl být prostředkem poznávání Boha. Příležitostmi k takovému prožívání a poznávání *skrze* přírodní prostředí mohla být do určité míry různá náboženská procesí a hromadné nebo individuální poutě. K intenzivnímu vnímání prostředí dochází i v samotných křesťanských svatostáncích, jež působí na člověka *skrze* všechny smysly a násobí tak jeho prožívání.

1.5 Výtvarně umělecké kontexty

1.5.1 Tradice evropského krajinářství

Environmentální senzitivitu rozvíjelo samozřejmě i tradiční evropské krajinářství. První samostatné znázornění krajiny pochází od Leonarda da Vinci (viz Malířské umění od A do Z) brzy po něm začal rozvíjet krajinomalbu Albrecht Dürer. V 15. století se hojně objevují krajiny fantastické a ideální. Jako samostatný obor se pak krajinomalba plně vyprofilovala v době baroka, obzvláště u holandských mistrů. Podle P. Koucké to byli holandsští krajináři, kdo poprvé ve větší míře oceňoval reálnou, neidealizovanou krajinu. Navíc k ní přistupovali spíše smyslově (z hlediska Jungovy typologie přístupu k umění) oproti převážně racionalizujícím Italům. Krajina se tehdy pro Holanďany stala fenoménem národní identifikace.

Další posun ve vnímání přírodního prostředí přinesl romantismus, jenž vyzdvihoval *paralely mezi přírodou a niternými pocity člověka: „V přírodě nalézali romantici lásku i nostalgii, divoké vášně i trpělivost. Použili ji jako zrcadlo své duše, měli pocit, že příroda chápe je a oni chápou ji.“ (Koucká, 2007)*

Nejvýraznější tendence k zachycování vlastních prožitků v malbě můžeme nalézt u Williama Turnera (1775-1851), v obrazech jako je „Děšť, pára a rychlost – Velká západní dráha“ (1844), „Lod' s otroky (1840)“, „Parník ve sněhové bouři (1842)“, „Poslední plavby lodi Téméraire“ (1838).

Míra tělesného prožívání prostředí začala stoupat s tím, jak malíři začali tvořit přímo v plenéru. K malbě v krajině se zcela přiklonili impresionisté. U Clada Moneta (1840-1926) je na svou dobu nevídaná míra intuitivnosti v přístupu k tvorbě dobře znát v jeho slavném obraze „Imprese: východ slunce“ (1873), dále v obraze „Rue Montergueil“ (1878) a „Houses of Parliament“ (1904). Velmi silné pocity „prostoupení“ vnímaným prostředím můžeme zažít obzvláště v dílech vytvořených na samém sklonku jeho života a zachycujících Monetovu zahradu v Giverny (obr. 3), která sama byla jeho vlastním uměleckým dílem. V těchto obrazech dokázal zachytit pocit hluboké emocionální jednoty sebe a své zahrady, který zažíval při své tělesné přítomnosti v ní. Tyto malby se svou uvolněnou formou dostávají až do podoby abstrakce (např. Růžová alej v Giverny, 1920-1922).

Způsob, jak dostat do zobrazení prostředí vícesugestivnosti a empatie a podnitit tak osobní vztah k prostředí, představuje vložení lidské figury, tak jak ho znázorňuje obraz Caspara Davida Friedricha (1774-1840) „Poutník nad mořem mlh“ (1818) (obr. 4). Při pohledu na něj dochází u diváka k velmi zajímavému efektu. Skrze postavu muže, který je k divákovi otočen zády a hledí do krajiny ze skalnatého vrcholu můžeme jakoby vstoupit do zobrazovaného prostoru, postava nám tento prostor pocitově zprostředkovává. Tento „poutníkův efekt“ funguje pouze, když je postava pozorující krajinu zobrazena zezadu, je tedy anonymní a divák se s ní může identifikovat, může do ní projektovat sám sebe. Efekt je nejsilnější, pokud je postava zasazena na osu obrazu. Dalo by se říci, že obraz zachycuje celek prostředí, jenž zahrnuje i subjekt pozorovatele. Je často vykládán jako výraz splynutí člověka s přírodou.

Podobný dojem vyvolávají také Friedrichovy „Křídové útesy na Rujáně“, 1818, kde do krajiny hledí tři postavy uspořádané v centrální kompozici. Tento efekt můžeme zažít i na obrazech jiných malířů, mimo jiné i na obraze Antonína Hudečka (1872-1941) „Večerní ticho“ (1900).

1.5.2 Akční malba, uvolnění tělesnosti a intuice

Ohledně prožívání skrze vlastní tělesnost je třeba podotknout, že „evropská konzervativní tradice, vrcholící v devatenáctém století a přetrvávající v kulturním kontextu po celé dvacáté století, potlačovala neverbální komunikaci. Dodnes se tradují normy a příkazy: *džentlmen nemává rukama, žák i student se nemají u tabule klackovat, apod.*“ (Hůla, s. 16)

Až během 20. století se věci začaly měnit. Tělesné prožívání i intuice se v malbě naplno projeví s objevem akční malby na přelomu 40. a 50. let 20. století. Akční malba se dá definovat jako „Automatické, vůlí a rozumem nekontrolované přenášení podvědomých psychofyzických hnutí na plátno.“ (Slovník světového malířství, s. 670) Objevil ji americký abstraktní expresionista Jackson Pollock (1912-1956). Pro abstraktní expresionisty získal primární význam samotný proces malby coby bezprostřední výraz, živelný projev pocitů a energií vyvěrajících z podvědomí. Pollock se inspiroval surrealistickou metodou psychického automatismu. Dalo by se říci, že jí vlastně dodal tělesný, gestický charakter či aspekt. Sám k tomu řekl: *„Své obrazy nemaluji podle připravených skic nebo barevných studií. Tvořím zcela bezprostředně. Má malířská metoda odpovídá přirozenému řádu organického růstu.“* (Slovník světového malířství, s. 670) V návaznosti na tato jeho slova lze říci, že i Pollock vlastně rozvíjel určitou vnímavost vůči přírodě – totiž vůči přírodě v sobě samém.

Je podnětné si uvědomit, že v téže době se uvolnění tělesnosti projevuje i v hudbě: *„Jazz, blues, rock a na ně navazující populární hudba uvolnili pohyb a znovu vtáhly tělesnost do prožívání hudby. Tento průlom se již nedá zastavit a území neverbální komunikace se rozšiřuje.“* (Hůla, s.16)

1.5.3 Aktivity Vladimíra Boudníka

Vladimír Boudník je v souvislosti s environmentální senzitivitou významný hned ze dvou důvodů. První z nich je ten, že kolem poloviny 50. let vyvinul svou tzv. „aktivní grafiku“, při které používal „aktivní“ stopy nejrůznějšího továrního odpadu. Co je pro naše téma podstatné, je že v těchto svých dílech dokázal zachytit hloubku továrního prostoru, že sugerují akustický zvuk jeho horečné práce i celkovou atmosféru industriálního prostředí, ve kterém se pohyboval.

Druhým důvodem jsou jeho zvláštní aktivity v pražských ulicích. *„Boudník při nich demonstroval na reáliích oprýskaných zdí „všemocnou sílu“ umění. Objektem názorných euforických proklamací byli kolemjdoucí, kteří mu ztělesňovali „lidstvo“; apeloval v nich na potenciál obrazotvornosti a tvůrčích schopností každého člověka, aby se zapojil do tvořivého a tedy pozitivního přetváření lidské společnosti.“* (Larvová) Tímto svým konáním Boudník aktivizoval všímavost lidí pro prostředí, ve kterém se pohybují.

1.5.4 Happening a aktivizace všímavosti

Z potřeby některých umělců přiblížit umění životu se během padesátých let zrodil happening. *„Jedná se o spontánní kolektivní akci s důrazem na aktivní zapojení diváka.“* (Češková, s. 17). Mezi prvními tvůrci happeningů je z hlediska tématu environmentální senzitivity podstatný Wolf Vostell (1932-1998). Ten se snažil svými akcemi *„ukázat na omezené obzory většiny dnešních lidí: Běžný život je nevzrušuje, cítí se přitahováni biografem a televizí, v nichž obdivují dění hrané a umělé“* (Zhoř, s. 58) Impulzem k rozvoji vztahu k místu byl Vostellův happening „V Ulmu, o Ulmu a kolem Ulmu“ (1964). Vostell v něm vyloženě zážitkovým způsobem prováděl účastníky po zajímavých místech města, kde žijí. Aktivizoval v nich tak vlastně osobní vztah k místu. Obzvláště důležitá je z hlediska tématu environmentální senzitivity jedna část, která měla podobu rozvoje vztahu k přírodě tím nejpřirozenějším způsobem – skrze tělesný zážitek: účastníci v ní totiž absolvovali průchod oraništěm.

V tvorbě Milana Knížáka (1940) z 60. a 70. let se vyskytuje velké množství akcí, kde je rozvoj environmentální senzitivity přímo samotným námětem, resp. jeho součástí. Většinou jsou zaměřeny na sblížení se s konkrétním objektem nebo přírodním elementem („Poznávání kamene“, 1977, „Přátelství se stromem“, 1980). Na aktivizaci všímatosti pro celek prostředí byl (mimo jiné) zaměřen Knížákův první happening „Aktuální procházka po Novém Světě – Demontrace pro všechny smysly“ (1964)(obr. 5).

1.5.5 Umění dialogu s prostředím: Tvorba Miloše Šejna

Všechna témata, jež jsme si vytkli na začátku práce (empatické vnímání celku prostředí, důraz na proces tvorby, poznání skrze zážitek, intuice, tělesnost a sebepoznání) se spojují v tvorbě Miloše Šejna (1947). Tento český výtvarný umělec, performer a autor využívá širokého rejstříku výrazových prostředků od kresby a malby, přes nová média a projekty site specific, až po realizace v historické krajině. Pro jeho celoživotní tvorbu je podstatné, že v krajině vytváří minimum zásahů. To vyplývá jednak z povahy jeho výrazového gesta, jednak z jeho chápání krajiny coby živoucí entity.

Nejranější formou jeho uměleckého projevu bylo od 60. let bloudění a putování (např. „Tři dny bloudění bažinami Dyje, 1964). Během putování fotografoval, kreslil, sbíral a popisoval svá pozorování přírody. *„Tyto výlety však nebyly pouhou turistickou rekreací, nýbrž velice osobní činností, která pramení z Šejnovy hluboké potřeby přiblížit se tajemství přírody a pozorovat prvotní zázraky, jež v ní probíhají.“* (Morganová, s.102) Toto „umělecké bloudění“ se plynule vyvinulo z jeho procházek a průzkumných ornitologických, botanických či geologických cest, které Šejn podnikal od dětských let. Skrze tyto průzkumné cesty se postupně rýsuje propojení Šejnovy tvorby s vědou a výzkumem, stejně jako s přirozeným a bezprostředním dětským objevováním světa, jež si Šejn dokázal podržet i do dospělosti.

Toto pojetí cesty – tvorby jako bloudění je podmíněno jakýmsi snovým nastavením vědomí: *„Mysl autora a mysl krajiny se ocitají v trvalém stavu jakési vzájemné eroze a emoční*

výměny, ze které se postupně rodí jazyk uměleckého díla. Bloudění evokuje představu ponoru do tajemství přírody, vlastní já se rozpouští v širším celku bytí.“ Typickou ukázkou osobního vztahu k místu jsou jeho „charakteristické návratné momenty“ (Zemánek, s. 515), tedy jeho opakované návštěvy stejných míst.

V letech 1966-1967 realizoval Šejn sérii krátkých soukromých akcí, nazvaných „Bdělé snění“ (obr. 6), při nichž usiloval o splynutí s přírodou. „Položil se například do spadaneho listí a intenzivně prožíval chvíli své sounáležitosti s přírodou.“ (Morganová, s.105) Na ni navázala série „Kontakty“ (1967-1969): „Šlo o různé dlouhé kontakty lidského těla s různými přírodními elementy (skálou, trávou, obilným polem, hlínou, stromem).“ (Morganová, s.78)

Od 70. let Šejn zážitky putování krajinou transformuje malbou a kresbou, později někdy přecházející v text a kresbu textem. Otázku postprodukce nalezených předmětů, kresebných záznamů apod. řeší svým celoživotně budovaným archivem, ve kterém vše systematicky uspořádává. Tyto sbírky, jež se opět pohybují na hranici umění a vědy jako jeho cesty, představují jednu z mnoha podob uměleckého výzkumu. Způsobem postprodukce je u něj i autorská kniha, jejíž možnosti rozvíjí. Při tvorbě těchto knih používá také pigmenty, nalezené cestou těmito místy.

Miloš Šejn hledá „nové cesty těsného prolnutí vlastního subjektu do výtvarného díla. Svě tělo využívá v krajině jako objekt, přičemž spojuje dva principy - pozorovatelský přístup k přírodě a přístup čistě subjektivní, tělesný a prožitkový.“ (Schnetzlová) Šejnův prožitek vlastního těla a krajiny se projevuje v podobě prostých „doteků“ a stop, coby gest ztotožnění. Často jsou to jeho dotekové akční kresby přírodními pigmenty. Všechny tyto akce mají výrazný rituální charakter.

Šejnova osobnost je z hlediska rozvoje environmentální senzitivity významná i kvůli jeho „dvacetiletému projektu Bohemiae Rosa, na české scéně výjimečným kontinuitou a

metodologií práce“(Schnetzlová). Jedná se o každoroční workshop na významných místech české krajiny, který se zabývá uměleckým zkoumáním vztahů mezi krajinou, tělem a uměním.

2 VÝTVARNÁ ČÁST

„Zkušenému věř: Poněkud více najdeš v lesích než v knihách. Dřevo a kameny tě naučí, co od učitele slyšet nemůžeš.“

- sv. Bernard z Clairvaux

2.1 Tvůrčí zaměření

Cílem výtvarné části je hledat vhodné způsoby vyjádření svých prožitků z konkrétních míst a zkoumat, jak vhodná je pro tuto problematiku malba. Skrze tvorbu objevuji různé nové pohledy na prostor kolem sebe a skrze její reflexi si lépe uvědomuji hodnotu celku i částí. Ze současných umělců se nejvíce opírám o tvorbu Miloše Šejna. Proto jsem se zúčastnil v srpnu 2012 workshopu Bohemiae Rosa které M. Šejn spolu s Frankem van de Venem vede.

Vymezení se vůči tradiční realistické krajinomalbě

Nezachycuji ani tak prožitek z krajiny, na kterou hledím, jako hlavně z místa, na kterém stojím. Zaměřuji se hlavně na bezprostřední okolí, které mohu poznat i hmatem a čichem. Pokud ztvárňuji dojem ze vzdálenější krajiny, pak jediné jako celkový (komplexní) dojem z širokého prostředí, tedy prožitek z místa a jeho širokého okolí, dojem z krajinného celku, ve kterém se nacházíme, z typu krajiny, z krajinného rázu.

Mnou zvolený přístup je blízký přístupům environmentálních estetiků Carlsona a Berleanta (s.10) Chci se oprostít od tradičního zachycování jediného pohledu. Proto se pojmu krajina spíše vyhýbám. Pracuji s představou celku prostředí, jenž by zahrnoval i subjekt pozorovatele, tedy mne samotného.

„Akčnost“ a tělesnost

K dílu přistupuji tak, že pojmám jako umění nejen výstupní umělecký artefakt, ale i prvotní vnímání (percepci) vybraného objektu a následnou tvorbu. Snažím se učinit umělecké

dílo ze samotného aktu vnímání, rozjímání a obzvláště ze zprostředkování prožitku z místa (při happeningu). Dalo by se to nazvat „umění prožívání věcí a míst“, ve smyslu aktivního vztahování se k nim, emocionálně intenzivního kontaktu s nimi, vyjádření vlastních prožitků nějakým úkonem.

Dalším rozdílem proti tradiční krajinomalbě je fakt, že při tvorbě někdy využívám více tělesného pohybu a snažím se více vnímat své vlastní tělo. To pak tvoří pomyslný most mezi mnou a přírodou.

Subjektivita

Zabývám se přednostně vnímáním a prožíváním místa, ve smyslu percepčního prostředí, a směřuji k vnímání tohoto prostředí jako jednolitého celku. Zpočátku jsem to chápal tak, že nezobrazuji, co mám v sobě uloženo, nýbrž to, co se do mě v okamžiku tvorby ukládá. Ukázalo se však, že má metoda v tomto do určité míry připomíná dětský výtvarný projev, a to v tom smyslu, že děti nezobrazují svět, jak ho vidí, nýbrž zobrazují to, co o světě vědí. Taktéž já si při pozorném, rozjímavém vnímání nevědomky oživuji své zkušenosti a různé podvědomé struktury.

Výstupem by mělo být malířské dílo, individuálním způsobem reflektující široké spektrum vjemů, přicházejících z prostředí, a to skrze spontánní vyjádření vlastního prožitku.

Interdisciplinarita

Projekt je na hranici několika oborů: Po obsahové stránce to je výtvarná výchova (nebo též artefietická expresivní výchova) a environmentální výchova, po stránce formální to je zážitková pedagogika a umění akce (umělecký happening s využitím akční malby, v některých rysech až bodyartový „piece“).

Pojem envisenza

Název „Envisenza“ je odvozen z cíle mé činnosti, kterým je rozvoj environmentální senzitivity. Poslední písmeno znamená „akce“ a zároveň „art“ (nebo „ars“) – umění. Vzhledem

k značné interdisciplinárnosti mé praktické činnosti jsem na jejím počátku nevěděl, jak ji mám označovat. Navíc nebylo zcela jasné, jakého nabyde v dalším vývoji charakteru. Chtěl jsem ale, abych mohl jedním slovem označovat jak svou samostatnou činnost, tak skupinovou činnost. Věděl jsem také, že tato činnost nebude zaměřena jen na můj vlastní rozvoj, ale i na zprostředkovávání rozvoje druhým lidem. Proto jsem za určující zvolil to, co zde bylo pevné a neměnné – tedy obecný cíl mého snažení.

S postupem práce jsem si ujasňoval pojmosloví a užívání termínu „envisenza“ jsem postupně omezoval.

Cíl tvorby

Směřuji k co nejhlubšímu ponoření se do místa a jeho prožití. Rozjímáním nad vybranými podněty i nad celkem místa se snažím prohloubit svůj vztah k místu a tvorbou toto citové pouto vyjádřit. Percepční a akčně-výtvarné aktivity mohou nabývat až podoby rituálu.

2.2 Vlastní umělecko-výzkumná praxe

Je to poctivé, nebo jenom chytré? Je to skutečné jako televizní noviny nebo jako kámen?

- Václav Cílek

3. března 2013, Markétská zahrada

První samostatná envisenza trvala jen asi hodinu a půl času. Akci tvořila nakonec pouze percepční činnost s textovým výstupem (poznámky jsem zabudoval do konceptu umělecko-zážitkové akce). Zkoušel jsem postupné „otevírání“ smyslů od stavu se zavřenýma očima a zacpanýma ušima. Zkoumal jsem pocity při dlouhodobějším pozorování. Vyjasnil jsem si lépe, jakým způsobem vnímám prostředí, a jak chci při akci postupovat. Rozhodl jsem se vyzkoušet použití suchého pastelu.

5. března 2013, obora Hvězda a Markétská zahrada

ES-L01 „Jaré slunce a chladná zem“ (obr. 7)

Vytvořeno na základě zrakového vjemu se zacpanýma ušima („Hluchý v oboře Hvězda“). Je zajímavé, že i zrak, jakožto nejdominantnější smysl ještě zesílí, najednou člověk i zrakový vjem mnohem více prožívá.

ES-L02(obr. 8)

Stanovil jsem si zásadu, zaznamenávat své prožitky komplexně, tedy včetně zdánlivě negativních, rušivých vjemů. Je to určitý ideál, nejspíše tuto zásadu vícekrát nevědomky poruším. Například pokud chceme být důslední a upřímní, pak bychom měli zmínit nejen chodidla, ale i hýždě, jakožto zprostředkovatele haptického vjemu z kontaktu s hmotou, na které sedíme.

Osahal jsem si nejbližší tři stromy a keř a vyjádřil jsem prožitek z dotyku kůry. Vyjádření prožitků jsem komponoval podle reálného rozmístění - zleva doprava: borovice, neznámý keř, další borovice, buk. Zvukové vjemy zde představuje praskání sněhu a občasný ptačí zpěv.

ES-L03(obr. 9)

Stejně prožitky které ale nejsou ale zobrazeny prostorově: Prostor jsem zde zcela opomenul, ale zobrazoval jsem prožitek jako bych psal či spíše jako když seismograf zaznamenává otřesy země. Téměř souvislou linkou jsem „napsal“ tři řádky. Jedná se o kresbu uhlem a z této série je toto dílko nejpodobnější tomu, co jsme vytvářeli na Bohemiae Rosa 2012 s M. Šejnem. Šejn tehdy vyloženě mluvil o přechodu mezi kresbou a písmem.

ES-L04(obr. 10 a 11)

Kresba za chůze. Papír jsem si přiložil na hrud' a čáráním jsem vyjadřoval prožitky převážně z vizuálních vjemů (šel jsem téměř přímo proti slunci).

Zpětně jsem si uvědomil, že jsem zde vlastně porušil svou zásadu komplexnosti zaznamenávaných prožitků, když jsem v tvorbě zcela ignoroval ženu se psem, která šla po cestě proti mně. To mě přivedlo na myšlenku, že máme určitý podmíněný reflex vyčleňovat určité vjemy z přírodního prostředí (lidské postavy, možná obecně pohybující se figury) a automaticky je brát jako rušivé. Když však tento podvědomý reflex narušíme tím, že se pokusíme na danou figuru vědomě pohlížet jako na přirozenou součást vnímaného celku, může dojít k zajímavému posunu v prožívání. Některé vjemy, v našem podvědomí původně uložené jako rušivé (nemusíme si je tak vědomě označovat) nás mohou paradoxně obohatit. Inspiroval mě současně kamarád V. J., když řekl: „*Pomáhá mi, když беру různý ty бѣзце а пејскаре јако прирозену соучасть леса, јако таковý лесní tvory. Přestanou mě rušit а ceјtim se pak líp.*“

ES-L05 (obr. 12)

Markétská zahrada (sad), za šera. První slabé závany nadcházejícího jara. Vlhká předjarní zem. Zpěv ptáků. Uvědomil jsem si problém s prostorovým vyjádřením zpěvu ptáků - často se jejich hlasy ozývají z přibližně stejné výšky, ale z různých směrů. Pro takovýto případ je vhodnější jakoby ptačí perspektiva, která však může být v rozporu s předchozím způsobem vyjádření - člověk buď musí kombinovat dvě perspektivy, dva způsoby vyjádření, anebo začít novou kresbu. Určitě mi to potvrzuje pravidlo, že nejdříve bych měl vjemy zachycovat samostatně (jen zvuk, jen hmat) a teprve pak kombinovat.

ES-L06 (obr. 13)

Markétská zahrada, už téměř za tmy. Stoupl jsem si pod lucernu a kreslil jsem zpěv ptáků. Doplnil jsem ho o dojem z černých siluet okolních stromů, pomalu se nořících do tmy. Použil jsem papír s předpřipravenou akrylovou podmalbou v barvě karmínově červené. Chtěl jsem vyzkoušet, jak bude kresba působit na barevném pozadí.

Použitá barva má výhodu v tom, že nejsilněji ze všech potlačuje dojem prostorovosti a podtrhuje tak dojem „jiné skutečnosti“, totiž že se nejedná o zobrazení vnější skutečnosti, ale spíše o cosi vnitřního – o *inscape*, čili vnitřní krajinu. K použití červeného pozadí jsem se inspiroval u Mistra třeboňského oltáře, využil jsem ho už ve své dřívější tvorbě. Při použití fixativu došlo k reakci - akrylová barva na některých místech vybledla a vytvořily se tak světlejší skvrny. Je ovšem otázkou, zda je to pro obraz skutečně negativum.

Závěry

Je třeba zdůraznit, že jako hlavní cíl této akce jsem si stanovil ujasnit si podobu základního „envisenzního“ cvičení, které by sloužilo jako výchozí forma pro další aktivity. Jelikož způsobů jak vnímat prostředí i jak následné prožitky zachycovat je opravdu velké množství, pro didaktické účely jsem považoval za nutné tyto možnosti uspořádat od nejsnadnějších k nejnáročnějším. Opíral jsem o své zkušenosti z Bohemiae Rosy 2012. V oblasti média a materiálu jsem ovšem začínal od nuly, při všech výtvarných aktivitách na Bohemii Rose jsme totiž používali výhradně přírodní uhly a bílý kancelářský papír.

Médium

Suchý pastel se mi jako médium dobře osvědčil a byl jsem s ním spokojený. Pro tuto akci jsem si zakoupil základní sadu šesti pastelů. Následně po ní jsem si pořídil sadu s dvanácti pastely. S počtem barev je spjato několik praktických otázek: Jednak samotná otázka fyzických (případně technických) možností jejich držení v případě, že při tvorbě stojíme a dále hlavně limit počtu barev, ze kterých může tvůrce v průběhu tvorby vybírat, aniž by pro něj byl moment výběru rušivý. Jde o to, aby jeho konání zůstávalo intuitivním. Tuto otázku patrně musí řešit každý akční malíř.

Materiál

Jako základní materiál pro kresbu jsem si zvolil balicí papír a to z několika důvodů. Předně jsem chtěl začít od materiálu, který dobře znám. Jeho hrubý, rustikální charakter

dobře rezonuje s přírodními motivy a s experimentálním charakterem tvorby. Jeho tmavá barva nepůsobí tak „prázdně“ jako bílý papír a potlačuje křiklavost pastelových barev.

Bílý kancelářský papír jsem přeci jen jednou vyzkoušel. Potvrdil jsem si, že mi pocitově nevyhovuje, v přírodě na mě působí nepatříčně. Uvažoval jsem o jeho použití s tím, že by se nejdříve zmačkal (což už by mohlo být samo o sobě součástí exprese) ale došlo mi, že by se na něj pak špatně kreslilo.

Formát a upevnění

Co se týče formátu a upevnění, pracoval jsem při této akci pouze s formátem A4, neboť se s ním snadno manipuluje vsedě, vestoje i při pohybu a předpokládal jsem, že bude pro účastníky skupinové akce nejpohodlnější. Několikrát jsem cítil nutkání vyjádřit se na čtvercový formát. O menších formátech neuvažuji, naopak zvětšování formátu považuji pro tuto oblast za důležitou otázku a výtvarný problém, který si zaslouhuje pozornost. Papír jsem měl většinou upevněný na plastové podložce se sponou. Pouze u kresby za chůze (ES-L04) jsem si papír přidržoval na hrudi a kreslil jsem tedy „poslepu“, pouze s hmatovou zpětnou vazbou.

Faktem je, že možnosti formátu A4 jsou omezené především co do tělesnosti vyjádření. Proto chci v další tvorbě směřovat k používání větších formátů a řešit otázku jejich upevnění.

14. dubna 2013, Markétská zahrada (obr. 16)

ES-L07 a ES-L08 – „Zpěv ptáků v Markétské zahradě“ (obr. 14 a 15)

Kreslil jsem podle sluchu, vsedě a vstojе. Chtěl jsem kreslit za chůze, ale cosi tomu bránilo.

ES-L09 - „Za šera v klášterním sadu“ (obr. 17 a 18), 30x36 cm

Zaměřeno na prostor a vlastní tělo. Tato kresba na mě působila jako mnohem skutečnější a zároveň srozumitelnější než předchozí dvě. Došlo mi, že je to tím, že jsem zachytil prožitek vlastního těla. Opět se ukázalo, jak dobře se mi kreslí za šera a že je v tom pro mou metodu cosi příhodného.

Upozadění zvuků - jednotlivostí

Rozhodl jsem se, že zachycování zvuků (což v současné situaci znamená hlavně zpěv ptáků) se budu spíše vyhýbat. Většina zvuků se totiž jeví jako jednotlivosti, jako nezávislé detaily, u nichž postrádám vztah k celku. A protože jsem se rozhodl zabývat přednostně prostorem, budu se dále zaměřovat pouze to, jak se skrze zvuk vyjevuje daný prostor. Krásně to popsal při první skupinové akci kamarád F. K.: „*Ticho borového lesa je jiné než ticho dubového lesa a úplně jiné, než ticho jeskyně.*“ V takovém zvuku se totiž vyjevuje prostor daného místa a o prostor nám jde především. Takový aspekt zvuku je zvukem celku.

Dostal jsem se i do situace, kdy jsem cítil, že zpěvu ptáků je pro zachycování až příliš, že se mi vlastně jeví, jako rušivé. Prožitek jednotlivostí pak ruší prožitek celku. A od prožitku jednotlivostí jsem se rozhodl raději odhlížet. Musím si vybírat taková místa a takové situace, aby prožitek z jednotlivosti nepřebíjel prožitek z celku, protože tím by byl celek rozbíjen a stával by se FRAGMENTOVANÝM - ROZTRŽIŠTĚNÝM. Výjimku tvoří samozřejmě takové situace, když jednotlivost je v daném celku dominantní a zásadním způsobem určuje jeho charakter.

18. dubna 2013, Obora Hvězda (obr. 21, 22, a 23)

Vedle obrazů jsem se rozhodl vystavovat také popisky, fotky, videa. Proto od této envisenzy pořizuji z každého zachycovaného místa také důkladné záznamy fotografické a filmové.

ES-L10 – „Ležím na zádech v trávě a vnímám zemi pod sebou“ (obr. 19 a 20)

Ležel jsem na zádech se zavřenýma očima a pozorně vnímал své tělo a zemi pod sebou. Velmi silně jsem ji cítil v soustředných kruzích.

ES-L11 – „Hebká tráva a suché listí“ (obr. 24 a 25)

Papír jsem položil na trávu. V duchu těsnějšího kontaktu s prostředím jsem ho záměrně nepodložil pevnou deskou. Ukázalo se, že tvorbě to nijak nevádí. Ohmatal a očichal jsem si tři nejbližší stromy a zeleň v půlkruhu před sebou asi do dvou metrů. Bylo teplo, takže jsem mohl poprvé využít bosá chodidla. Při důkladnějším zkoumání jsem zjistil, že i kůra stromu má svoji vůni, i když často jen sotva znatelnou.

Suché listí vespod jsem intuitivně zobrazil jako šedo zelené vertikály. Pak mi došlo proč zrovna vertikály: Protože listí bylo suché, ostré a uvádělo mě spíše v napětí. Zato květiny, které z onoho listí vyrůstaly, byly na dotek jemné a hebké. Tím ve mně vyvolávali pocit uvolnění. Proto jsem je intuitivně zobrazil jako horizontálu, která na pohled uklidňuje. Napětí a uvolnění, dva protikladné prožitky z jednoho vjemu.

Hmat a fyzická existence

Rozhodl jsem se ve svém dalším výzkumu přednostně zabývat poznáváním hmatem. S vědomím našeho těla, naší hmotné existence stejně jako hmotné existence všeho kolem nás se mi hmat zdá být spojen nejsilněji a nejtěsněji.

Hmat je to, co dělá z metafyzických dojmů fyzické prožitky. Při této envisenze (18. dubna) jsem si potvrdil rozdíl mezi prožitkem a pocitem: Prožitek je tělesnější než pocit.

Co vlastně zachycuji?

Položil jsem si otázku: Odkud se ty emoce, ty pocity z pohledu na dané objekty berou? Došlo mi, že přicházejí z našich vlastních vzpomínek, ze zkušeností s minulými prožitky. Zjišťuji, že člověk symbolizuje mnohem více, než se zdá.

Z pedagogicko-psychologických výzkumů víme, že malé děti nekreslí svět tak, jak ho vidí, nýbrž tak, jak ho znají. Z mého uměleckého výzkumu se zdá, že částečně tento jev možná přetrvává po celý život. I dospělý tvůrce zdá se zachycuje do určité míry ani ne tak to, co vidí, ale to, jak svět zná. Příkladem je totiž hmat a případně i vůně. Ohmatal jsem si nejbližší stromy kolem sebe a následně jsem vyjadřoval společně se zrakovým prožitkem i vzpomínku na prožitek hmatový.

4. května 2013, Markétská zahrada (obr. 26, 27, 28)

ES-L12 a ES-L13 - „Pod rozkvetlou třešní I a II“ (obr. 29 a 30)

Tyto dvě kresby vznikly na stejném místě bezprostředně po sobě. Při tvorbě první jsem ubral na akčnějším přístupu předchozí tvorby: Na začátku jsem se velmi jemně dotknul několika květů a pak už jsem celou dobu pouze seděl, zády opřen o kmen třešně. Soustředil jsem se na vztah rozumového poznání a intuice. Při první kresbě jsem záměrně ubral na spontánnosti a tvořil více vědomě a tím pádem i konstruktivně: Už při kreslení jsem reflektoval svoje konání. Každý tah jsem „konstruoval“ zároveň s poznáním jeho významu.

Pozice vsedě omezovala můj pohyb a já jsem tak mohl ohmatávat kmen stromu rukama nad sebou (kam jsem zároveň neviděl) nebo pod sebou anebo se ho dotýkat zadní stranou paží uprostřed. Krom dotyku temenem hlavy a zády, mé tělesné možnosti tak vytvářely tři oddělené plochy, které jsem mohl poznávat hmatem. Takto vznikla „šestiruká“ figura mého těla uprostřed.

Racionálnější přístup při první kresbě vyvolal zajímavý jev: ve druhé kresbě jsem se dostal do zcela opačného pólu. Důkladné poznání prožívaného mi umožnilo nebývalou míru spontaneity a hluboké ponoření se do intuitivního výtvarného dialogu s vnímaným prostředím.

3. června 2013, Horní Libchava

ES-L16 - „Pokus o dialog“ (obr. 38),

Rozhodl jsem se své finální dílo realizovat v místech, která znám nejlépe – v okolí Horní Libchavy u České Lípy, odkud pocházím. Chtěl jsem uzavřít svůj umělecký výzkum větším dílem, kde by mé tělo nebylo jen prostředkem vnímání, ale i vyjádření. Dostal jsem se do oblasti umění akce - jako umělecké dílo byl pojat celý proces tvorby od příchodu na místo, přes vnímání a nalad'ování se na místo až po samotnou tvorbu – kresbu.

Našel jsem místo, kde by se dalo finální dílo realizovat. (obr. 35, 36, 37) S tímto místem jsem se předem důkladně seznámil a nakresli zde dvě „podpůrné“ kresby (ES-L14 a ES-L15, obr. 31, 32, 33, 34) abych napomohl hlubšímu prožívání místa při samotné akci.

Kreslil jsem na papír 100 x 185 cm, který odpovídal přirozeným možnostem mého těla. Papír jsem položil na zem a pod něj dal pouze pláštěnku, abych tak byl i při kresbě v kontaktu se zemí. Navíc jsem si při kresbě klekal přímo na papír. Záměrně jsem vstoupil do rizika, že papír pomačkám a na některých místech i protrhnu (což se také stalo). Moje vyjádření tak dostalo i haptický rozměr.

Možnosti vyjadřovacích prostředků

Při této práci jsem si ujasnil, že doplňkem k samotným kresbám musí být především text, tedy písemná dokumentace. Skrze reflexi mi došlo, že verbální vyjádření má v celkové výpovědi natolik důležitou roli, že se vlastně pohybuji na samotné hranici výtvarného umění, v oblasti intermediální tvorby.

Možnosti prostorového vnímání

Objevil jsem (a později si to ještě potvrdil), jak je mé prostorové vnímání znatelně oslabené, pokud nestojím zpříma. V předklonu člověk nemá prostor kolem sebe tak dobře pod kontrolou. Zvedne se mu horizont, přirozená rovnováha nahoře-dole je narušena a stejně tak vnímání vpředu vzadu je oslabené a nejisté. Ale i v kleku a v sedu s narovnanými zády i hlavou není prostorové vnímání tak silné. Člověk tedy potřebuje mít osu celého těla rovnou (od chodidel po hlavu), aby opravdu plně vnímal své nahoře-dole, vpravo-vlevo, vpředu-

vzadu. Tedy aby naše tělo bylo v souladu s pomyslnými třemi osami trojrozměrného prostoru. Narazil jsem na to, už když jsem kreslil ES-L11 (18. dubna v oboře Hvězda). Tedy jsem si původně lehl na břicho a takto jsem chtěl kreslit. Stalo se ale, že „pocity nepřicházely“, mé prožívání prostoru bylo utlumené a nevěděl jsem proč. Jeví se to jako banální samozřejmost, ale přišel jsem na to až nyní, skrze tvorbu „finálního díla“ ES-L16.

Jedinou pozicí, kdy cítím, že vnímám prostor stejně silně (nebo alespoň přibližně) jako ve stoji zpříma je leh na zemi (v rovné poloze). V takové pozici je člověk v souladu s pomyslnou horizontální osou, jeho tělo je v rovnováze se zemskou přitažlivostí a prostor kolem sebe vnímá v v pozměněných osách vpravo - vlevo, za hlavou - za nohama a nade mnou – pode mnou. Prostor je jinak prožíván, ale zdá se, že stejně silně.

Zjistil jsem tedy, že se opravdu v prostoru kolem sebe orientujeme také tím, že ho tělesně prožíváme. Vnímání a prožívání jakoby zde zcela splývalo. Nadále se tedy budu soustředit na tyto dvě pozice.

2.3 Postprodukce

Samotné mé kresby jsou zákonitě vytržené z kontextu a nemohou být většinou prezentovány samostatně. Proto je třeba se pokusit skrze postprodukci tento kontext rekonstruovat zasadit kresby do většího celku, skrze který je bude možné interpretovat. Výstupním artefaktem tedy nemohou být samotné kresby, musí to být mozaika dílčích výpovědí, kde kresba bude doplněna v první řadě textem (nejlépe ne zcela popisným), dále fotografiemi nebo videem zachycujícími dané místo, a obrazovou dokumentací procesu tvorby (pokud byl zachycen), případně i fotografií autora tvořícího na místě (z pohledu zezadu, nejlépe ve stylu Friedrichova „Poutníka nad mořem mlh“). Taková výpověď by tak do značné míry měla reportážní charakter. Pro zvýšení výpovědní hodnoty se zároveň ukazuje jako vhodné vytvářet více kresebných záznamů z téhož místa.

Tato mozaika může mít podobu umělecké instalace. Pokud by byla tato instalace prostorová, vznikl by tím vyloženě environment – tedy nové percepční prostředí. Tím by se symbolicky uzavřel kruh celého uměleckého procesu. Druhou, alternativní možností postprodukce je ještě autorská kniha.

2.4 Závěry - celková reflexe tvorby

Je třeba zdůraznit, že mnou používaná „metoda hlubokého prožívání“ nemůže nahradit realistické zobrazování skutečnosti. Může ho pouze obohatit. Především mi došlo, že se nejedná o čistě výtvarné vyjadřování, ale o intermediální tvorbu, kde kresba je doplněna textem a fotkami.

Tvořit v přírodě a navíc „skrze přírodu“ (svého těla a emocí) znamená přijmout určité riziko. Od začátku jsem si uvědomoval nebezpečí „bludů“ a sebe-manipulace, které se váže na vybranou oblast lidských pocitů, intuice, subjektivity. Skrze praktickou tvorbu jsem si toto nebezpečí jenom potvrdil. Přesto nebo možná právě proto bych se ho chtěl i nadále dotýkat. Nejspíše proto, abych se tomuto nebezpečí dokázal sám účinně bránit a třeba to i předat druhým.

Skrze důraz na kontext, kterého jsem se jakožto zásady snažil držet, jsem si nakonec uvědomil, jak je u výsledků mé práce stále nedostatečný: Pokud bych chtěl zprostředkovávat obraz konkrétního místa v co nejplnějším kontextu, musel bych svou „mozaiku“ doplnit o výraznější znalostní a objektivní prvek. Následné racionalizující reflexe vlastního subjektivního poznání k vyváženosti nestačí. *„O každé výtvarně mapovatelné lokalitě je nutné předem více vědět.“ (Cikánová, Sedlák, s.7)*

Zajímavé je, že jsem přirozeným vývojem skrze praxi dospěl ke stejným prvkům, jaké používá Miloš Šejn, u kterého jsem se inspiroval. Tím jsem tyto prvky mohl hlouběji pochopit.

Jde o vnímání skrze vlastní tělo, intermediální charakter tvorby, která je zároveň výzkumem, stejně jako zásada vracet se na stejná místa, jež logicky vyplynula z celkové reflexe.

Musím říct, že má tvorba mi neobyčejně otevřela oči. Věřím, že je to nejen tím, že jsem „dělal, co mě baví“, ale i tím, že jsem se skrze ni učil hlouběji prožívat (v tomto případě materiální prostředí), snažil jsem se poznávat „bytí jsoucen“ a objevil jsem, jak může být toto „bytí“ radostné.

Zdá se, že tento způsob tvůrčího vyjadřování připomíná vlak, do něho je snadné naskočit ale obtížné ho více rozjet: Je snadné s ním začít, ale pokud se chce člověk povznést nad pouhé experimentování a dostat se na vyšší úroveň, kterou by mohl prezentovat, musí se potýkat s řadou překážek i nezdarů. Přesto chci tuto metodu dál rozvíjet a překážky, na něž narážím, беру jako výzvy.

„Nejkrásnějším zážitkem, kterého se nám může dostat je mystérium... Komu je tato emoce cizí, kdo se už neumí v údivu zastavit a zůstat stát ve vytržení s posvátnou úctou, ten jakoby byl mrtev.“

- Albert Einstein

3 DIDAKTICKÁ ČÁST

„Básník je člověk, který se hodně raduje a hodně trápí, lehce se rozzlobí a hluboce miluje, který se dojíká, soucítí a všechno silně prožívá. A takové jsou děti. Filozof je pak člověk, který hodně přemýšlí a chce znát skutečnou podstatu věcí. A znovu – takové jsou děti. Děti obtížně vyjadřují své pocity a myšlenky, protože myslet musíme ve slovech. A ještě těžší je psát. Ale děti jsou básníci i filozofové.“

(Janusz Korczak: Zásady života, 1929)

Pomyslným jádrem mé práce je umělecko-zážitková akce, kterou jsem nazval „envisenza“. Envisenza je akce na pomezí několika oblastí, především pak zážitkové pedagogiky, akčního umění a environmentální výchovy. Výsledný produkt lze tedy též popsat jako environmentálně - výchovný program s využitím umělecké tvorby. Na rozdíl od edukačních programů běžných v environmentální výchově nebo galerijní edukaci však není moje akce zaměřená na přímé předávání znalostí. Chci znalosti pouze zprostředkovávat skrze navozené zážitky a větší důraz chci klást na utváření postojů, hodnot a dovedností. Jinými slovy znalostní složka učení je zde omezena ve prospěch složky dovednostní a postojové.

3.1 Učení zážitkem

*„Řekni mi to, a já to zapomenu. Ukaž mi to, a možná si to zapamatuji.
Nech mě to zažít, a já to pochopím.“*

(Čínské přísloví)

Pedagogické dílo je založeno na principu učení zážitkem používaného v zážitkové pedagogice. Zážitková pedagogika je přístup ke vzdělání založený na vyšší schopnosti lidské paměti vstřebávat informace, jejichž vnímání je provázeno intenzivní emocí.

Nositelem takových informací je zážitek. Tento zážitek může být různého typu – od tichého rozjímání přes aktivní tvořivost až k pohybu na hranici osobního maxima; součástí může být dokonce pocit osobního ohrožení a rizika. Po navození každého zážitku skrze zážitkovou situaci musí vždy následovat reflexe, při níž je zážitek zpracován a zakotven do širších souvislostí. Tím dochází k jeho převedení na zkušenost, která může být opětovně využita. Zážitková akce, která má účastníky někam v jejich životě posunout, musí mít tedy pečlivě promyšlený záměr, naplňující program a odborně vedenou reflexi.

Zážitková pedagogika je účinná především ve formaci afektivní (emocionální) a konativní (výkonové) stránky osobnosti, působí hlavně na dovednosti a postoje. Jak připomíná J. Krajhanzl, *„Rozsáhlá tradice přírodních národů i experimenty z nedávných desetiletí ukazují, že zážitkové aktivity otevírají cestu k bytostně novému vnímání přírody.“* (Krajhanzl, 2010, s. 112) Následující dva diagramy ukazují pozici zážitkové pedagogiky (a tedy i mé činnosti) mezi ostatními pedagogickými směry (diagram 1) a metody pedagogického působení (diagram 2), z nichž jsem využíval hlavně zažití zkušeností, trénink a reflexi.

Diagram 1: Pedagogické směry a jejich zaměření

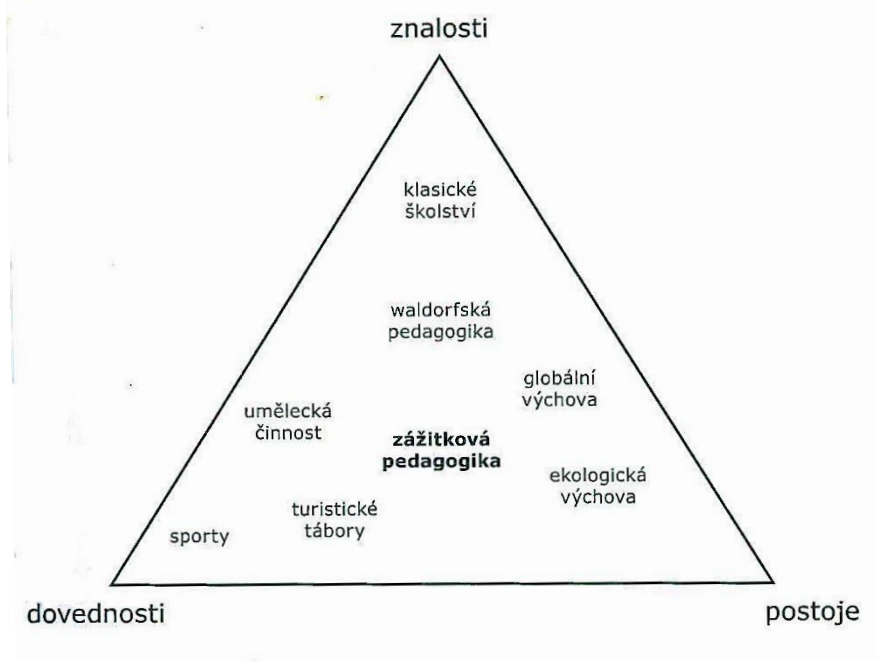
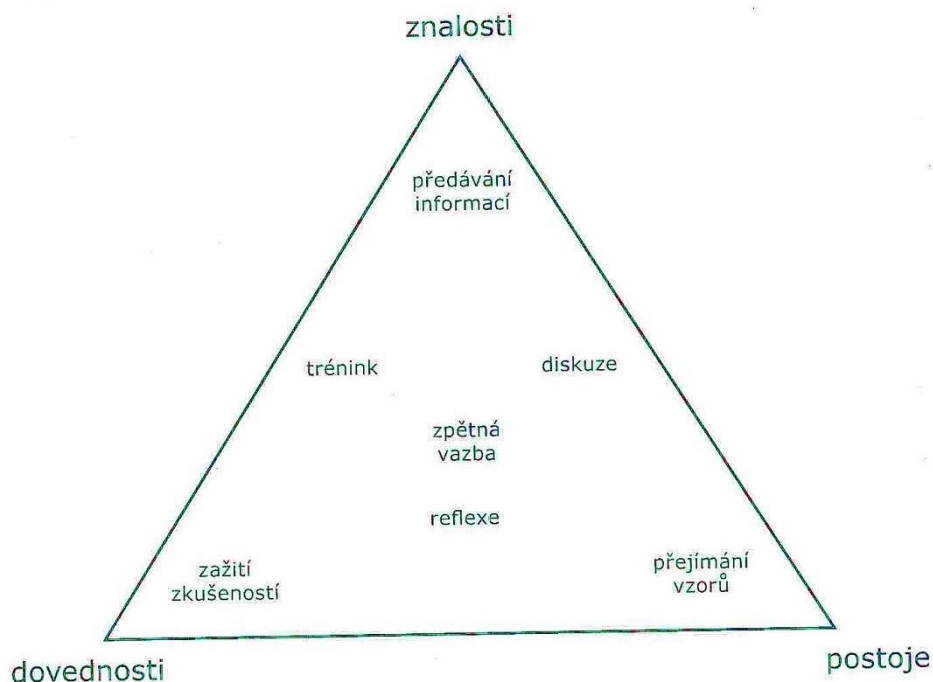


Diagram 2: Metody pedagogického působení



3.2 Koncepce pedagogického díla

Výzkumná otázka: Jak zvýšit environmentální senzitivitu dětí, mládeže, dospělých?

Tento problém řeším především skrze trénink smyslové citlivosti a nepřímo i práce s vlastními emocemi a uvědomování si svých vnitřních pochodů.

Cíle: Probudit či posunout u účastníků akce schopnost citlivěji vnímat své všední okolí a hlouběji ho prožívat. Chci tak u nich zvýšit zájem o prostředí, ve kterém se pohybují.

Indikátor dosažení cíle: Účastníci akce u sebe vnímají posun v oblasti environmentální senzitivity a považují akci za přínosnou.

Dílčí výstupy:

1. Účastníci si utvoří jasnější představy o hodnotě prostředí, v němž žijí a dovedou tuto představu vyjádřit.

2. Účastníci dovedou vyjádřit uměleckými prostředky své ekologické vědomí.

Charakter: Pracuji zde s pojmem akční umění ve významu umění, u kterého je proces, tedy průběh tvorby, důležitější než výsledný produkt a sebevyjádření je důležitější než estetická kvalita.

Struktura:

A) Percepce (pozorné vnímání, průzkum, naladění se) – Kocháme se přírodou na sto způsobů, hrajeme si se všemi svými smysly, pozorujeme svět z různých úhlů pohledu. Chci pobývat v krajině a hlavně s krajinou.

2) Expres (tvorba) – Z pozorování a sžívání se s přírodou plynule přecházíme k tvorbě, při které se snažíme spontánní pocitovou kresbou vyjádřit své prožitky z prostředí, ve kterém se nacházíme. Chci co nejautentičtěji zachytit otisk, jenž ve mně zanechává kontakt s prostředím. Účastníci nepotřebují žádné zvláštní vybavení ani dovednosti. Samotné aktivity jsou ve své podstatě dětsky prosté.

3) Řízená reflexe – Aby náš zážitek nebyl jenom příjemný, ale také užitečný, tedy aby nás někam posunul, je třeba jej náležitě zreflektovat, tedy popsat, pojmenovat, vysvětlit, zařadit zážitek do svého obrazu světa. Teprve reflexí se ze zážitku stává zkušenost, kterou můžeme využít v každodenním životě. *„Vlastní osobitost si můžeme uvědomit teprve při setkávání s druhými lidmi. Dialogy podmíněné vědomím rozdílnosti proto patří k neplodnějším zdrojům poznání.“* (Slavíková, Slavík, Eliášová, s. 24)

Předpokládané přínosy akce

1) dovednostní složka: zdokonalení schopnosti kritické reflexe a kompetence uvědoměleji pracovat s psychickými procesy, které utváření postoje a hodnoty

2) afektivní složka: rozvoj osobního vztahu k prostředí (ke konkrétnímu místu i obecně k přírodě), respektive schopnost si jej sám vytvářet a nepřímo tak podporovat lokální či vlasteneckou složku osobní identity účastníků. Posílení vlastní identity pozitivně ovlivňuje sebevědomí a tím pádem i výkonnost.

3) postojová složka: rozvoj proenvironmentálního chování.

4) další složky: sociální (např. zlešení schopnosti začlenit se do kolektivu, mluvit s druhými o svých pocitech apod.) a psychohygienické (naučit se efektivněji odpočívat, prožívat přítomný okamžik, i když třeba zrovna není příjemný).

3.3 Provedení pedagogického díla

Umělecko-zážitková akce „EnviSenza“ proběhla v neděli 7. dubna 2013 v Praze, v přírodní rezervaci Divoká Šárka. Sraz byl stanoven na 9:30 na zastávce Divoká Šárka. Počasí nám příliš nepřálo (místy dokonce ještě sněžilo), proto jsem byl nucen průběh akce co nejvíce zhušťovat. Akce se zúčastnilo celkem devět účastníků, většinou ve věku 20-30 let. Byli mezi nimi lidé s uměleckým vzděláním, ale i úplní laici.

3.3.1 Úvodní aktivity

Nejdříve proběhlo stručné představení účastníků, poté jsem zjišťoval jejich očekávání (prekoncept), abychom je po akci mohli porovnat s výsledkem.

Následně jsme si zahráli dvě seznamovací hry. Obě využívali socializační potenciál hmatu: První spočívala v podání ruky při maximálně zpomaleném pohybu. Místo slov se měli účastníci pouze dívat jeden druhému do očí. Hra skončila neúspěchem, neboť se ukázalo, že

přímý pohled z očí do očí je pocitově příliš silný až agresivní. S velkým úspěchem se ale naopak setkala druhá hra „Na chaloupku“: Dva hráči se chytí za paže čelem k sobě a utvoří tak „chaloupku“. Ostatní chodí dokola a postupně každý po svém žádají o „vpuštění do chaloupky“, tedy o přijetí do kolektivu. S každým nově přijatým členem se všichni pevněji obejmou. Hra by měla odbourat bariéry a vytvořit pocit přátelského kolektivu. Její účelnost potvrdili účastníci i při závěrečné reflexi:

M.P.: Jak jsem se otáčela a najednou tam byli ty lidi, tak jsem byla hrozně spokojená z toho pocitu, že jsou tady všichni z toho domečku kolem.

O.V.: ...bych se určitě tak nemohl uvolnit a soustředit se na tu tvorbu, kdybych přemejšlel o těch lidech kolem a takhle to bylo v pohodě.

Na vybrané místo tvorby jsme se pak přesunuli zcela mlčky, abychom intenzivněji vnímali přírodu kolem nás a celkově se zklidnili na nadcházející aktivity. Na místě jsme si pak sedli a já jsem vysvětlil všeobecné pokyny. Kreslili jsme suchými pastely nebo přírodním uhlem na balicím papír.²

3.3.2 První cvičení – zrak (obr. 43)

Účastníci se maximálně pomalu otáčeli kolem vlastní osy a bez otáčení hlavy hleděli před sebe s využitím periferního vnímání. Po dvou opsaných kruzích přešli na kresbu za otáčení na podlouhlý formát 26x60 cm. Velmi trefně popsala periferní vnímání M.P.:

M.P.: Mě to připomínalo, když se díváš na takový ty „trojrozměrný“ magický obrázky. Že když rozostříš, tak se tam něco objeví.

O.V.: Je pravda, že jak jsme se snažili vnímat periferním viděním, tak tam ty barvy jsou hodně potlačený a spíš vystávají jenom tušené tvary a podvědomí si dokresluje, co by tam asi mohlo být.

² Zde je také vhodné zařadit nějakou tělesnou aktivitu pro rozhýbání a uvolnění. Dobře se pro tuto situaci hodí např. „oplácávání se“ používané v tai-chi a v body weather.

Neříkal jsem účastníkům podrobnější pokyny, co a jak kreslit, což se potvrdilo jako užitečné. Účastníci si s úkolem poradili i tak velmi dobře a sami našli cestu, kudy se při tvorbě ubírat:

K.Z.: Mě spíš vadilo to, že jak to máme kreslit v celku, tak já bych chtěla nakreslit třeba tenhle strom a pak ten – ten – ten - a pak si ještě všímám, že tady je ta cesta a ještě něco a ještě něco – a to všechno chci nakreslit, ale ono to pak vlastně zas není tak důležitý.

Tímto postupem se přirozeně dostali k tomu, co jsem po nich chtěl, totiž odhlédnout od jednotlivých detailů a zaměřit se na celek. Při tomto cvičení si tak účastníci museli vybrat určité priority ve svém percepčním prostředí:

E.V.: ...jako že třeba si uvědomíme, že je tu před námi tahle cesta a že je důležitější nakreslit tu cestu než všechny ty stromy kolem. Oddělit zrno od plev – dostávat se k jádru věci a vytěšňovat tu „omáčku“.

3.3.3 Druhé cvičení – zvuk a hmat (obr. 39, 40, 42, 44, 45, 46)

Vybral jsem formát 36 x 30 cm (6:5), nabídl jsem i několik menších papírů 30 x 25 cm (6:5). Abych zkrátil čas, rozhodl jsem se zde spojit dvě cvičení do jednoho, přičemž kdo chtěl, mohl vytvořit dvě kresby. Doporučil jsem účastníkům, aby při vnímání hmatem vnímali i své vlastní tělo.

F.K.: (obr. 45) Mě se líbilo, že se mi tak nějak imaginačně rozložilo, že tady mám uši – tady mám nozdru – a tady mám ruku. A líbilo se mi, že spodní část nozdry tam vnímá tu vlhkou zemi, tu hlínu a to podhoubí a tak - a ten zbytek zmrzlýho nosu. Líbí se mi drsnost toho stromu – že je taková pevná ta kůra, ten zvuk byl takovej vláčnější. To jsou ty pevný řady, zatímco tady to je to ticho toho lesa. To ticho toho dubovýho lesa tady je jiný, než třeba ticho borovýho lesa nebo ticho jeskyně.

M.P.:(obr. 46) Já jsem se snažila udělat celou sebe, ne jako kus sebe. Dělal jsem borovice a sebe mezi nima a je to tady ta tenká čára s tím životem uprostřed.

Mezi kresbami jednotlivých účastníků jsme nacházeli zajímavé shody:

O.V.: Docela mě zaujalo, že na většině obrázků tady je znázorněné letadlo černou barvou.

Během druhého cvičení se účastníci více oprostili od viděné podoby k abstraktnějšímu vyjádření svých prožitků:

E.V.: Já jsem během toho kreslení zvuku přemýšlela, jak mám tendence vyjadřovat to, co slyším, tím jak to vidím. A snažila jsem se toho zbavit a víc to kreslit tak, jaký emoce ve mně ten zvuk vyvolává. A oprostit se od toho, že to je sníh a sníh padá dolů a tudíž dělá nějaký čárky v tom prostoru.

M.P: Když jsem měla dělat po hmatu ty stromy, tak jsem vůbec nevěděla, jakou má ten pocit barvu. A pak jsem si šla vyměnit papír a přišla jsem k nim podruhé, šáhla jsem si na ten buk a hned jsem cítila, že je modrej.

3.3.4 Třetí cvičení – kresba za chůze (obr. 41, 47)

Používali jsme stejný formát jako v předchozím cvičení, tedy 36 x 30 cm (6:5). Účastníci pomalu procházeli bukovým lesem a papír si přidržovali na hrudi. Měli tedy zpětnou vazbu jen po hmatu. Zpětně to pak hodně oceňovali:

K.Z.: To poslední cvičení bylo fakt zajímavý, že jsme kreslili bez toho, abychom se dívali na to, co kreslíme. Takže jsme spoléhali jen na to, jak to cítíme.

Vnímání bylo tentokrát zaměřeno obecně na celkový vjem. Záměrně jsem vybíral hodně stejnorodé až monotónní prostředí, aby byl prožitek percepčního prostředí po celou trasu přibližně stejný. Na konci trasy bylo stoupání do svahu. Přesný konec trasy jsem

nestanovil. Instruoval jsem účastníky, aby s kresbou skončili individuálně, až pro ně stoupání bude příliš rušivé.

Posun od čistého pozorování k intenzivnímu prožívání zde už byl jasně znatelný:

E.V.: Já jsem měla hodně silnej prožitek z toho, jak jdu a čím jdu. Je tady hodně toho listí. Taková ta hutná, ta nejvýraznější část, to je taková měkká půda, kterou se člověk prodírá, je trošku těžká... Tak to jsem vnímala nejvíc a teprve když jsem potom už byla na konci nebo se tam trochu zlehčila ta půda, tak jsem začala vnímat ty stromy a třeba ten horizont, který se tam třeba odráželi vejš. Jako že to bylo takové mírně monotónní, ale v tom byla zase ta síla.

M.P.: Já jsem taky nejvíc zaznamenávala to brouzdání – to jsou všechny tady ty čáry – a pak ty zajíci, jak běhají, to jsou ty modré čáry. A pak teprve, když jsme stoupali, tak jsem si uvědomila, že jsem si vůbec nevšímal toho, jak ty věci vypadají – že po tom cvičení, jak jsme dělali předtím, mě vůbec nezajímalo tvar čehokoliv, ale že jsem všechno vnímala, jak to na mě působí. Ani mě vůbec nenapadlo, dělat tam ty zajíce, ale dělala jsem tam ten pohyb těch zajíců.

3.4 Závěrečná reflexe

Přestože jsem byl v časové tísní nucen ubrat na kvalitě a ustupovat ze stanovených zásad, proběhla akce víceméně úspěšně. Účastníci byli i přes nepřízeň počasí nadšení. Možnosti posunu v oblasti environmentální senzitivity byly samozřejmě omezeny krátkým trváním akce a rušeny mrazivým počasím. Účastníci ale potvrdili posun, co se týče kresebného zachycování pocitů či prožitků a i posun v citlivosti vnímání se dal z jejich výpovědí vyčíst:

E.V.: Jsem ráda za ten posun, to mě potěšilo, jak se to vyvíjelo – Jak to bylo zpočátku takový popisný, tak jsme se nakonec dostali víc do hloubky.

M.P.: Bavilo mě, jak se posunula práce všech těch lidí od těch poměrně konkrétních až pak k tomu poslednímu, kterej byl vlastně čistej záznam těch pocitů u všech.

Jedna z účastnic mě dokonce požádala, zda by mohla tuto metodu použít ve své vlastní pedagogické činnosti a o dva měsíce později se mi pochlubila, že úspěšně provedla vlastní akci podle mého vzoru.

Pro hlubší naladění se na přírodu je záhodno, aby celá akce probíhala v pomalém a rozjímavém duchu. Lepší by tedy bylo si na takovou akci vyhradit celý den. Rozhodně nejideálnější se jeví provádět takovou činnost v létě, kdy člověka neoddělují od přírody vrstvy oblečení a i naše tělesné prožívání a vyjadřování je tak nějak nejprobuzenější. Při méně příjemném počasí však může být využita k tomu, co se v zážitkové pedagogice označuje jako „rozšiřování komfortní zóny“, tedy rozšiřování pomyslných hranic, uvnitř kterých se cítíme bezpečně.

Ve své činnosti bych tedy rád i nadále pokračoval a rozvíjel ji. Tuto akci jsem bral jako testovací a zkušenosti z ní chci zúročit při pořádání dalších. Především bych ji rád provedl s dětmi. Domnívám se, že zejména předškolní děti by mohli mít k této činnosti zvláštní vlohy (jak to vyjadřuje J. Korczak v úvodním mottu). Samozřejmě od nich nelze očekávat takové výpovědi jako od dospělých účastníků. Také bych rád do budoucna zkusil vystavovat sebe i účastníky akce některým trochu náročnějším prožitkům v nějaké vyšší úrovni „pro pokročilé“, jak jsem se zmínil výše (už jen chůze na bosu po lese není vždy zcela příjemná).

Po provedení akce se mi ale jeví její užití jako mnohem univerzálnější, než jsem si původně představoval a stále objevuji nové a nové souvislosti.

Na základě svých zkušeností z této akce jsem došel k přesvědčení, že skrze sdílení svých subjektivních zážitků, a to především zážitků ze subjektivního prožívání stejné události, je možné lépe pochopit názor druhého a tím s ním navázat účinnější komunikaci.

Dalším motivem, který se mi velmi silně vyjevil, je hledání celku ve fragmentovaném světě. Věřím, že má práce by mohla být nápomocná proti roztěkanosti. A ta velice úzce a silně souvisí s fragmentárností, s roztříštěností dnešního světa – toho světa, ve kterém každý z nás žije. Dnešní svět se zdá být neobyčejně roztříštěný, a to nejen společensky a názorově, ale i smyslově, jak na nás neustále útočí houfy textu a obrazů. ...A celek jakoby se ztrácel v moři jednotlivostí.

„Mnoho barev oslepuje, mnoho tónů ohlušuje, mnoho chutí otupuje jazyk.“

(Lao C’)

Je jasné, že pro rozvoj environmentální senzitivity je třeba především dlouhodobé působení. Věřím však, že má akce k němu může být užitečným impulsem.

„Jaké důsledky pro nás může mít, jestliže svět mimolidské přírody prožíváme jako živý a oduševnělý a nikoli jen jako libovolně využitelné nakupení inertních objektů či pouhou zásobárnu surovin? A není právě toto obsáhlejší pochopení přírody pro nás dnes cestou k tomu, jak rozvinout společnost, která život a vitalitu této planety dokáže podporovat a nikoli degradovat či dokonce nevratně ničit?“

(Symposium Poetika živého světa aneb cesty ke společnosti podporující život, Praha 2013)

SEZNAM LITERATURY

- ABC.cz: Slovník cizích slov.* [on-line] Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>
- Bedrník*. časopis pro ekogramotnost [online]. 2007, roč. 6, č. 2 (téma čísla: Psychologie)
Dostupný z WWW: <<http://www.pavucina-sev.cz/pdf/bedrnik-kveten-2007.pdf>>.
- Bedrník*. časopis pro ekogramotnost. 2008, roč. 6, č. 1 (téma čísla: Umění). Praha: SEV Pavučina, 2008
- BLÁHA, J., SLAVÍK, J. *Průvodce výtvarným uměním V*. Praha: SPL – Práce, 1997
- CIKÁNOVÁ, K., SEDLÁK, M. *Výtvarná výchova k projektu environmentálním vzdělávání. Metodika pro 2. stupeň ZŠ a víceletá gymnázia*. Praha: PedF UK, 2007
- CÍLEK, V. *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Nakladatelství Dokořán, 2002
- CREPELLE, J.-P. *Monet*. Bratislava: Fortuna print, 1992
- Český portál ekopsychologie. [on-line] Dostupný z <http://www.vztahkprirode.cz/>
- ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*. Praha: Karolinum, 1992
- ČINČERA, J. *Výchova jako projekt pro budoucnost*. Brno: Paido, 2007
- Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1957/2000*. (kol.) Praha: Academia, 2007
- Doporučené očekávané výstupy. Environmentální výchova v základním vzdělávání*. (kolektiv autorů) Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2011
- HŮLA, Z. *Výtvarné vyjadřování plošné. Malba. Svět jako obraz, obraz jako podobenství světa*. Praha: PedF UK, 2010
- HUYGHE, R. (hlavní vydavatel) *Umění pravěku a starověku* (edice Umění a lidstvo. Larousse)
Praha: Odeon, 1967
- Ilustrované dějiny světa Larousse. *Úsvit civilizací*. Bratislava: Gemini 1992
- Jackson Pollock* [filmový dokument, on-line] režie Kim Evans. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=lfwUxQrDGqw>

- Je moje červená stejná jako tvoje?* [video, on-line] Dostupné z:
<http://www.videacesky.cz/navody-dokumenty-pokusy/je-moje-cervena-stejna-jako-tvoje>
- JUKLOVÁ, K. *Základy obecné psychologie*. Hradec Králové : Gaudeamus, 2005
- KOHÁK, E. *Zelená svatozář. Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: SLON 2002
- KOUCKÁ, P. *Láska ke krajině* [on-line] 13. 9. 2007 Dostupné z:
<http://www.vztahkprirode.cz/view.php?cisloclanku=2007090002>
- KRAJHANZL, J. *Cesta do LESa*. in *Bedrník: Časopis pro ekogramotnost* [online]. 2007, roč. 6, č. 2, s. 7-9. [cit. 2009-10-23]. Dostupný z: <http://www.pavucina-sev.cz/pdf/bedrnik-kveten-2007.pdf>.
- KRAJHANZL, J. *Charakteristika osobního vztahu člověka k přírodě. Úvod do teorie a pojmosloví* [disertační práce]. Praha: Katedra psychologie FF UK, 2010
- KRAJHANZL, J. *Osobní vztah člověka k přírodě* [diplomová práce]. Praha: Katedra psychologie FF UK, 2004
- KRAJHANZL, J. *Ekopsychologie: Psychologie pro časy environmentálních problémů in Sedmá generace: Společensko-ekologický časopis*. 2008, č. 5, s. 3.
- KRAJHANZL, J. *Psychologie ve službách země* [on-line] 2006. Dostupné z:
<http://www.vztahkprirode.cz/soubory/Psychologie%20ve%20sluzbach%20Zeme.pdf>
- Krajinomalba*, In: *Malířské umění od A do Z*, Praha: Rebo production 2007
- LARVOVÁ, H. *Vladimír Boudník* [anotace na serveru Artlist.cz, on-line] Dostupné z:
<http://www.artlist.cz/index.php?id=1681>
- LIBROVÁ, H. *Láska ke krajině?* Brno: Blok, 2004
- LICIE-SMITH, E. *ARTODAY - současné světové umění*. Praha: Nakladatelství Slovart, 1996
- Miloš Šejn: Na vrcholu Zebína*, 1988. [video, on-line] Dostupné z:
<http://www.youtube.com/watch?v=n7pEP3-UsNE>
- MORGANOVÁ, L. *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009
- PELÁNEK, R. *Příručka instruktora zážitkových akcí*. Praha: Portál, 2008

PIJOAN, J. *Dějiny umění /I.* Praha: Odeon, 1977

Kognitivní server – Univerzita Hradec Králové [on-line]. 13. 3. 2013. Dostupné z:
<http://fim.uhk.cz/cogn/>

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [pomůcka na pomoc učitelům] Aktuální znění k 1. 9. 2010. Praha: VÚP 2007

SCHMETZELOVÁ, R. – *úvodní slovo k výstavě Miloš Šejn: RARERIROVRI*, (Galerie Makráč, listopad 2012). [osobně, on-line] Dostupné z:
http://www.imc.cas.cz/cz/umch/vyst_1211.htm

SLAVÍK, J. *Od výrazu k dialogu: Artefiletika*. Praha: Karolinum, 1997

SLAVIKOVÁ, V., SLAVÍK, J., ELIÁŠOVÁ, S. *Dívej se, tvoř a povídej. Artefiletika pro předškoláky a mladší školáky*. Praha: Portál, 2007

Slovník světového malířství. Praha: Odeon - Artia, 1992

ŠMÍD, J. *Výtvarná výchova v environmentálním vzdělávání. Příručka k projektu Alma Mater Studiorum*. Praha: PedF UK, 2010

STIBRAL, K. *Environmentální estetika poprvé česky* in *Ekolist* [on-line] 16. 2. 2012. Dostupné z:
<http://ekolist.cz/cz/publicistika/eseje/environmentalni-estetika-poprve-cesky>

ZEMÁNEK, J. *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa* in *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1957/2000*. Praha: Academia, 2007

ZHOŘ, I. *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha: SPN, 1992

Výtvarným uměním k environmentální senzitivě

Název v anglickém jazyce: Developing environmental sensitivity through the fine art

environmental sensitivity, environmental education, experiential
Klíčová slova anglicky: education, experience, perception, landscape, landscape character, ekopsychology, esthetics

Akademický rok vypsání: 2011/2012

Typ práce: bakalářská práce

Jazyk práce: čeština

Ústav: Katedra výtvarné výchovy (41-KVV)

Vedoucí / školitel: [doc.ak.mal. Zdenek Hůla](#)

Řešitel: [Jan Vaněk](#) - zadáno vedoucím/školitelem

Datum přihlášení: 13.03.2012

Datum zadání: 13.03.2012

Konzultanti: PhDr. Kateřina Jančaříková Ph.D.

Zásady pro vypracování

Teoretická část: Zkoumejte průniky výtvarného provozu a environmentální výchovy. Nastiňte možnosti uměleckého vnímání krajiny a lidské postoje, jež se od nich odvíjejí. Zaměřte se na zkoumání procesů, kterými se u člověka utvářejí postoje a hodnoty.

Výtvarná část: Hledejte vhodné způsoby vyjádření svých prožitků z konkrétních míst. Zkoumejte, jak vhodná je pro tuto problematiku malba. Skrze tvorbu zkoumejte různé nové pohledy na prostor kolem sebe.

Didaktická část: Navrhněte environmentálně výchovný program, který bude sestávat ze série jednoduchých aktivit v přírodě, výtvarné tvorby a řízené diskuze. Cílem bude schopnost kritické reflexe a kompetence uvědoměle pracovat s procesy utváření postojů a hodnot.

Seznam odborné literatury

Bedrník, časopis pro ekogramotnost. Číslo 1, ročník 6, únor 2008. (téma čísla: Umění). SEV Pavučina: Praha, 2008

CIKÁNOVÁ, Karla, SEDLÁK, Michal Výtvarná výchova k projektu environmentálním vzdělávání. Metodika pro 2. stupeň ZŠ a víceletá gymnázia. PedF UK: Praha 2007

CÍLEK, Václav. Krajiny vnitřní a vnější. Praha 2002. Nakladatelství Dokořán. ISBN 80-86569-29-2

ČINČERA, Jan. Výchova jako projekt pro budoucnost. Paido: Brno 2007

KOHÁK, Erazim. Zelená svatozář. Slon: Praha 2002

KRAJHANZL, Jan. Osobní vztah člověka k přírodě. Katedra psychologie FF UK: Praha 2004

LIBROVÁ, Hana. Láska ke krajině? Blok: Brno 2004

SMRTOVÁ, E., ZABADAL, R., KOVÁŘÍKOVÁ Z., a kol. Za naturou na túru. Metodika terénní výuky. Apus: Praha 2012

ŠMÍD, Jan. Výtvarná výchova v environmentálním vzdělávání. Příručka k projektu Alma Mater Studiorum. PedF UK: Praha 2010

PŘÍLOHY

Přílohy k teoretické části.....61

obr. 1: „Klikatky“, Rouffignac (s. 18)

obr. 2: „Fantom“ z Altamiry (s. 18)

obr. 3: Claude Monet: Růžová alej v Giverny (1922)(s. 21)

obr. 4: C. D. Friedrich: Poutník nad mořem mlh (1818)(s. 21)

obr. 5: M. Knížák: Aktuální procházka po Novém Světě (1964)(s. 24)

obr. 6: M. Šejn: Bdělé snění, 1969 (s.25)

Přílohy k výtvarné části.....63

5. března 2013, obora Hvězda a Markétská zahrada.....63

obr.7: ES-L01 (s. 30)

obr. 8: ES-L02 (s. 30)

obr. 9: ES-L03 (30)

obr. 10 a 11: ESL-04

obr. 12: ES-L05 (s.31)

obr. 13: ES-L06 (s. 32)

14. dubna 2013, Markétská zahrada.....65

obr. 14: ES-L07 (s. 34)

obr. 15: ES-L08 (s. 34)

obr.16: Markétská zahrada za Vojtěškou (s. 34)

obr. 17: Klášterní sad (s. 34)

obr. 18: ES-L09 (s. 34)

18. dubna 2013, obora Hvězda.....66

obr. 19 a 20: ES-L10 (s. 35)

obr, 21, 22, 23: obora Hvězda (s. 35)

obr. 24 a 25: ES-L11 (s. 35)

4. května 2013, Markétská zahrada.....67

obr. 26, 27, 28: Klášterní sad (s. 36)

obr. 29: ES-L12, obr. 30: ES-L13, (s. 36)

3. června 2013, Horní Libchava.....68

obr. 31, obr. 32: ES-L14, obr. 33, obr. 34: ES-L15 (s. 37)

obr. 35, obr. 36, obr. 37, u Horní Libchavy (s. 37)

obr. 38: ES-L16, *Pokus o dialog* (s. 37)

Přílohy k didaktické části.....69

obr. 39 (s. 48)

obr. 40 (s. 48)

obr. 41(s. 49)

obr. 42 (s. 48)

obr. 43 (s. 47)

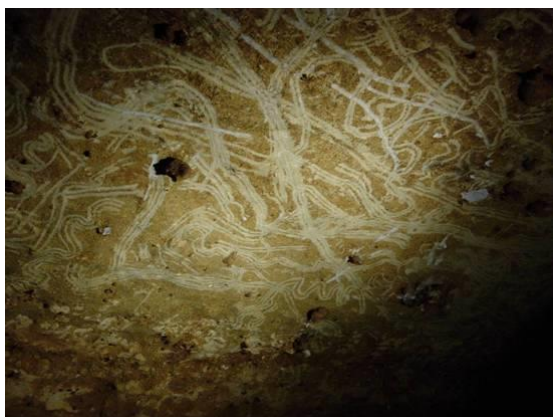
obr. 44 (s. 48)

obr. 45 (s. 48)

obr. 46 (s. 48)

obr. 47 (s. 49)

Přílohy k teoretické části



obr. 1: „Klikatky“, Roufignac (s. 18)



obr. 2: „Fantom“ z Altamiry (s. 18)



obr. 3: Claude Monet:
Růžová alej v Giverny
(1922)(s. 21)



obr. 4: C. D. Friedrich: Poutník nad mořem mlh (1818)(s. 21)

obr. 5: M. Knížák: Aktuální procházka po Novém Světě (1964)
(s. 24)



obr. 6: M. Šejn: Bdělé snění, 1969 (s.25)



Přílohy k výtvarné části

5. března 2013, obora Hvězda a Markétská zahrada



obr.7: ES-L01 (s. 30)

Suchý pastel na balicím papíře A5

Jaré slunce a chladná zem

Dažbog a Morana



obr. 8: ES-L02 (s. 30)

Suchý pastel na balicím papíře A5,

*Dotkul jsem se borovic,
dotknul jsem se buku.*

Zaznamenávat všechno! I promrzlé nohy!



obr. 9: ES-L03 (s. 30)

Přírodní uhel na balicím papíře A5

To samé „seismografickou“ kresbou

(Praská sněh, občas zazpívá pták.)



obr. 10 a 11: ESL-04 (s. 31)

Suchý pastel na kancelářském
papíře A5

původní kresba za chůze a
dotvořené vyjádření

pomalou chůzí, čelem ke slunci



obr. 12: ES-L05 (s.31)

Suchý pastel na balicím papíře A5

Klášterní sad za šera.

Vlhká předjarní zem. Zpěv ptáků.

*Myslel jsem si, že už cítím závan jar,
ale byl to klam.*



obr. 13: ES-L06 (s. 32)

Suchý pastel na nabarveném balicím papíře A5

Markétská zahrada, už téměř za tmy.

Stojím pod lucernou a kreslím zpěv ptáků.

Černé siluety stromů se pomalu noří do tmy.

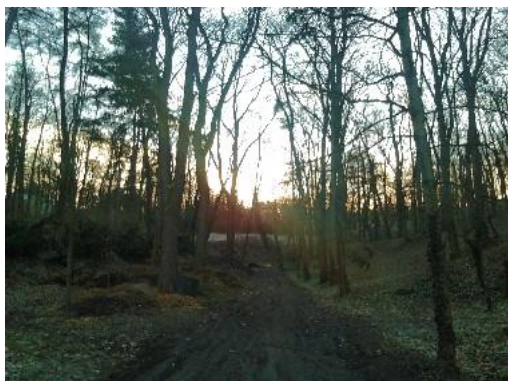
14. dubna 2013, Markétská zahrada



obr. 14: ES-L07 (s. 34)

obr. 15: ES-L08 (s. 34)

obě suchý pastel, 36x30 cm



Zpěv ptáků v Markétské zahradě

obr.16: Markétská zahrada za Vojtěškou (s. 34)



obr. 17: Klášterní sad (s. 34)

obr. 18: ES-L09 (s. 34)

suchý pastel, 30x36 cm

Za šera v klášterním sadu

Jsem trochu sklíčený – jdu po správné cestě, či snad ne?



18. dubna 2013, obora Hvězda



obr. 19 a 20: ES-L10 (s. 35), suchý pastel, 36x30 cm

Ležím na zádech a vnímám zemi pod sebou



obr. 21, 22, 23: obora Hvězda (s. 35)



obr. 24 a 25: ES-L11 (s. 35)

suchý pastel, 36 x 46 cm

Suché listí,, hebké kvítí. Letos poprvé chodím bosý.

4. května 2013, Markétská zahrada



obr. 26, 27, 28: Klášterní sad (s. 36),, obr. 29: ES-L12, suchý pastel, 38x60 cm.



obr. 30: ES-L13, (s. 36) suchý pastel, 26x60 cm *Sedím pod rozkvetlou třešní*



3. června 2013, Horní Libchava



obr. 31, obr. 32: ES-L14, obr. 33, obr. 342: ES-L15 (s. 37), obě suchý pastel 36x30 cm

dvojice mohutných dubů – Král a královna



obr. 35, obr. 36, obr. 37, u Horní Libchavy (s. 37)



obr. 38: ES-L16, *Pokus o dialog* (s. 37), suchý paste 100x185 cm

Přílohy k didaktické části



obr. 39 (s. 48)



obr. 40 (s. 48)



obr. 41(s. 48)



obr. 42 (s. 48)



obr. 43 (s. 47)



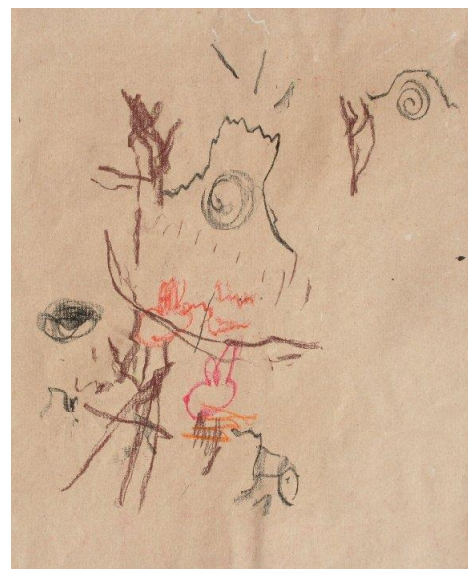
obr. 44 (s. 48)



obr. 45 (s. 48)



obr. 46 (s. 48)



obr. 47 (s. 48)