

ZPROSTŘEDKOVÁNÍ ARCHITEKTURY

**VZDĚLÁVÁNÍ PROSTŘEDNICTVÍM ARCHITEKTURY
A
MOŽNOSTI INTERPRETACE**

Mgr. Olga Búčiová

ARCHITEKTURA JAKO PROSTŘEDEK VZDĚLÁVÁNÍ

Potenciál daný ze samotné podstaty oboru, slibující široké propojení napříč vědními obory i bohatou praxi ukotvenou v každodenně prožívané zkušenosti.

Phenomenon-based learning

je multidisciplinární, konstruktivistická forma učení, kde studenti prozkoumávají téma holistickým přístupem namísto předmětového přístupu.

Je reakcí na tradiční, předmětové učení je zastaralé a odstraněné ze skutečného světa a nenabízí optimální přístup k rozvoji dovedností 21. století.

Umožňuje propojení napříč obsahem a oblastmi předmětu v mezích konkrétního zaměření.

Principem *učení skrze fenomény* je studium určitého jevu nebo tématu (jako je atmosferický úkaz, historická událost nebo zajímavá osobnost) namísto izolovaných předmětů (jako je geografie, historie nebo literatura).

V tradičním přístupu založeném na výukových předmětech žák tráví stanovené množství času studiem každého předmětu; u tohoto způsobu učení je trendem trávení většího množství času zaměřeného na širší téma. Během tohoto studia by byly specifické znalosti nebo informace z jednotlivých předmětů obvykle zavedeny v relevantním kontextu namísto izolovaně interpretovaných abstraktů.

Phenomenon-based learning (P-b.l.) zahrnuje další progresivnější metody výuky vyžadující aktivnější přístup studentů/žáků - jako je například **problémové učení, projektová výuka, nebo učení prostřednictvím vhodně kladených otázek**. Začíná studiem a rozvíjením porozumění tomuto jevu prostřednictvím průzkumu, vede k objevování odpovědí a vypracování závěrů.

Dalším významným určením je **výuka ukotvená v reálném světě** (nemusí se nutně jednat pouze o technologie). Otázky a studovaná problematika jsou založeny na praktickém fungování ve světě. Dovednosti a získané informace mohou být aplikovány napříč obory a v reálných situacích.

Výuka je založena na **kontextualitě** (namísto zkoumání vlastností předmětu nebo fenoménu jsou zkoumány spíše vnější podmínky a okolnosti formující tyto vlastnosti) a **autenticitě**.

V tomto smyslu je P-b.l. součástí *tzv. konstruktivního učení*, při kterém jsou studenti vnímáni jako aktivní tvůrci svých znalostí a informace jsou považovány za konstruované v důsledku řešení problémů. Informace a dovednosti jsou sestaveny z „malých kousků“ do celku, který je relevantní pro danou situaci v určité době. Dojde-li k učení založenému na fenoménu ve spolupráci, informace je považována za utvářenou v sociálním kontextu.

Finsko začalo od akademického roku 2016–2017 postupně zavádět novou reformu vzdělávání v rámci Národního vzdělávacího kurikula.

Tato reforma spočívá v zavedení současného jevového učení vedle tradičního vyučování na základě předmětů.

Opatření se vztahuje na všechny základní školy pro studenty ve věku 7–16 let. Finské školy používají P-b.l. již několik desetiletí, ale dříve to nebylo povinné.

Kurikulum lze chápat jako „obsah vzdělávání (učivo) v širším slova smyslu a proces jeho osvojování, tj. jako veškerou zkušenost žáka (učícího se), kterou získává ve školském (vzdělávacím) prostředí, a činnosti, které jsou spojeny s jeho osvojováním a hodnocením“.

In: MAŇÁK, Josef, JANÍK, Tomáš a ŠVEC, Vlastimil. *Kurikulum v současné škole*. Brno: Paido, 2008

V roce 1993 vytvořila Finská národní agentura pro vzdělávání základ kurikula vzdělávání o architektuře. Architektura byla jako nové téma v oblasti umění. Architektura začala být na základních finských školách nabízena jako volitelný předmět. /4.-6. ročník/
- cca 8h/rok – 1h/měsíc (tzn. 70 -100hodin architektury na ZŠ)

Kurikulum vzdělávání o architektuře je ve finském školství rozděleno do
Raných studií (skupiny dětí od 4 do 6 let v doprovodu rodičů)
Výuky základů vizuálního umění (od 7 do 14 let)
Pokročilých studií (14 až 19 let).

Struktura studia:

- Úvod a popis okolního prostředí – přírody, vystavěného prostředí, historické a kulturní dědictví; pochopení principů proměn
- Zkoumání, experimentování a tvorba 3D objektů a modelů, konstrukcí a prostorových návrhů
- Zkoumání interakce přírody a vystavěného prostředí, vlastní estetické a kritické hodnocení, reflexe klíčových faktorů - estetické, etické, ekologické, sociální perspektivy, ...
- Úvod do výrazových prostředků, stylových prvků, lokální tradice architektury a designu
- Pozorování, plánování a výstavba prostoru, uvedení do procesu plánování a navrhování, zkoumání vztahu mezi použitým materiálem a zamýšleným záměrem
- Seznámení s největšími představiteli finské architektury a designu

V roce 2004 byla finskou vládou stanovena nová funkce nazvaná **„*Childrens Architecture Education Consultant*“**.

U příležitosti Mezinárodního dne architektury (první říjnové pondělí) byl vyhlášen **tematický den architektury a designu na školách**.

Začala vznikat řada podpůrných tematických akcí, výstav, byly zakládány **informační webové portály pro pedagogy**, do finských škol byly distribuovány publikace o vzdělávání a architektuře.

Učitelům začaly být nabízeny k dispozici speciální přípravné kurzy organizované Ministerstvem školství, Národní radou pro vzdělávání či Universitou Umění a Designu v Helsinkách.

... Spolupráce učitelů s architekty tedy ve Finsku funguje dobře.
Po podobném modelu volají také architekti angažovaní ve vzdělávání u nás.

Co nového však tedy může do vzdělávání architekturou vnést galerijní lektor??!!

V debatách o současném vzdělávání je opakovaně zmiňována potřeba **interdisciplinární spolupráce**.

Oblast architektury spojuje jedinečným způsobem technické, přírodní, i humanitní vědy včetně estetiky a umění.

Mezioborovost hraje podstatnou roli i v tzv. **neformálním či doplňkovém vzdělávání**, které u nás dlouhodobě bylo a stále je **reprezentováno především lektorskou a animační činností v kulturních institucích.**, a to s dlouholetou tradicí.

Potřeba aktivně zprostředkovat a vysvětlit principy novodobé umělecké tvorby v rámci provozu uměleckých institucí přišla až s „institucionalizací“ jejich charakteristických výrazových forem v průběhu šedesátých a sedmdesátých let (koncept, performance, atp.).

Mediace tohoto umění tedy logicky využívá **totožných komunikačních a expresivních prostředků k didaktickým účelům**.

Hovoříme především o sémantickém a sémiotickém kódování, užívání ready-made k objektovému učení, audiovizuálních formách či interaktivních technikách, dynamických experimentech ve skupině s tanečními a divadelními prvky. Tytéž metody a prostředky jsou však aplikovatelné i na zprostředkování tzv. klasického či tradičního umění se silným „oživovacím“ potenciálem v případě vhodně zvolených aktivit.

Ne jinak je tomu také v případě zprostředkování architektury a jejích elementárních principů.

Důležitou roli hraje fakt, že velká část muzejních institucí sídlí v architektonicky významných objektech, napříč historickými obdobími. Setkávání s architekturou v rámci školní výuky i rodinného programu se (prozatím stále) nejčastěji odehrává prostřednictvím exkurzí do památkových objektů a navštěvováním výstav či muzejních expozic. To nese samo sebou nutnost reflexe při výkladu a zprostředkování prožitku uvnitř samotné stavby, kde se lektor s posluchači nachází.

Zůstaneme-li výhradně na poli výtvarného umění, je to především tvorba vznikající v průběhu posledních dvou století, která pracuje s podobnými či přímo totožnými aspekty jako architektura.

Jedná se například o tvorbu v **abstraktních geometrických formách, konstrukce, modely nebo enviroment a inscenovaná prostředí.**

V expozicích se s architekturou setkávají **aktivity a výtvarné zóny, při nichž se pracuje s barvami a nasvícením, otvory a průhledy, či různými měřítky.**

Zejména v souvislosti s performance pak nelze opomenout **intervence do veřejného prostoru.**

To však není odpovědí na naši otázku...

Je bez debat, že pro výuku architektury v „obvyklém“ rámci, se všemi důležitými principy (světlo a stín, konstrukce a statika, forma a funkce, hmota vs prostor,...) jsou znalosti architekta nezbytné, i když sám často používá didaktických metod známých z galerijní pedagogiky. Z podstaty povolání přináší chytrá technická řešení, obvykle kreativním a esteticky vyváženým způsobem.

Učit architekturu jako budoucí povolání však není primárním cílem ani samotných architektů-učitelů.

V souvislosti se vzděláváním dětí o architektuře se velmi často setkáme se statutem, že smyslem a účelem podobné výuky není výchova budoucích architektů, ale uvědomělých uživatelů.

Jedinců vědomých si svých občanských práv i odpovědnosti, s osobitým estetickým citem, ale chápajících pluralitu individuálních potřeb druhých a preferencí vkusu.

A zde se otevírá nesmírný prostor, jak těchto cílů dosáhnout...

Vrátím-li se tedy k původně položené otázce, odpověď zní – **galerijní lektor má svými schopnostmi potenciál vnést do výuky o architektuře zajímavé a neotřelé interpretace, se svou osobitou kombinací zájmů, znalostí a tvořivosti.**

Vystoupit mimo rámec běžných zavedených metod, interpretací a způsobů zprostředkování vyžaduje:

kreativní způsob myšlení

a

všeobecný kulturní rozhled, dobrý přehled v dějinách a teorii, znalost kontextu a schopnost kvalitně propojovat informace

Stoupající obliba neformálních cest edukace tkví především v úspěšném uvádění informací a znalostí do širších souvislostí.

Opustíme-li konkrétní časoprostorová vymezení, která obvykle musíme v souvislosti se zprostředkováváním architektury v praxi zohlednit, zkusme se podívat na architekturu jako fenomén spojený s naší nejryzejší existencí a položit si následující otázky:

Co není architektura?

Jaké aspekty našeho života jsou nebo mohou být spojeny s architekturou?

Zamyslíme-li se déle než dvě minuty nad těmito otázkami, možná se začne rýsovat důvěra ve vlastní interpretační rámec.

JAK JI VNÍMÁME A PROŽÍVÁME?

Podobně jako cokoliv jiného v umění, může být i architektura v mnoha podobách prostředkem symbolické interpretace vyjadřující různé ideje, statuty a emoce.

„ Architektura je v prostředí, tvoří prostředí a zastupuje prostředí. Je naším produktem a výpovědí o nás.“

(Kostroň Lubomír: Psychologie architektury, 2011)

Architektura je výsledkem lidské činnosti a současně faktorem, který ji výrazně ovlivňuje.

Nachází se v určitém prostředí a pracuje s hmotou, přičemž jedním základních principů práce je její organizace v prostoru.

Elementární potřeba vybudování řádu a orientace v chaotickém prázdnu a bezčasí nachází adekvátní příměr v řízeném uspořádání, který je pro architekturu příznačný.

Samotný termín „*prostředí*“ vypovídá o (antropo)centrickém pojetí orientace k místu, jeho popisu a hodnocení.

Tzv. psychologie architektury se logicky opírá o fyzické a psychické dispozice člověka.

Fyzický aspekt je reprezentován v **materiálních a smyslových vjemech**, **psychický aspekt** je definován především skrze **pocity, prožitek...a paměť**.

Proces umělého formování prostředí (čímž architektura jistě je) tak všeobecně vychází ze zkušenosti fyzických vjemů a předpokladu konkrétního prožitku.

Všechny tyto vjemy jsou zažívány v různých rovinách, jako například v **soukromé osobní nebo komunitní a sociální**.

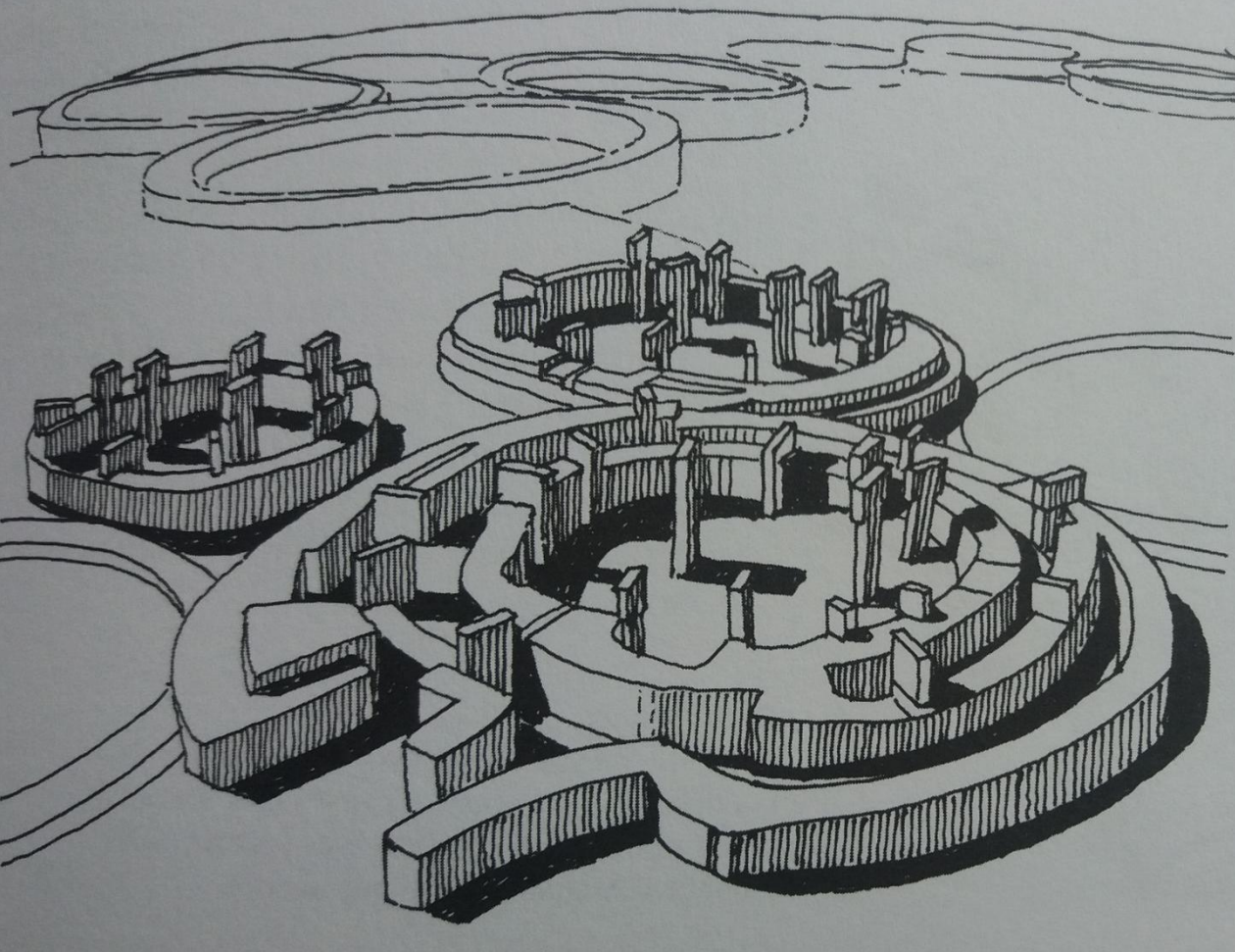
Náš životní prostor bývá v základních pojmech rozlišován na sféru vnitřní a vnější, soukromou a veřejnou.

V nejširším možném pojetí je naším životním prostředím celý vesmír (v této souvislosti doporučuji k podrobnějšímu přezkoumání tvorbu konceptuální umělkyně Pavly Sceránkové, která tvrdí: „*ve vesmíru jsme všichni doma*“).

Fyzická podoba měst a sídel je tedy tak trochu i odrazem našeho pojetí existence a působení v abstraktním prostoru univerza.

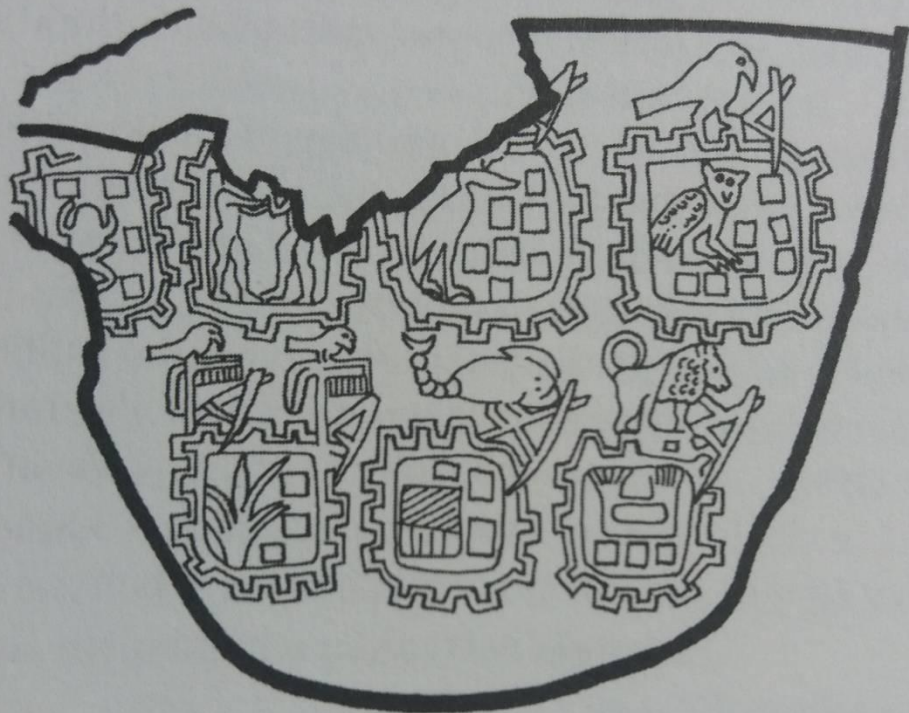
To samo o sobě je myšlenkou, se kterou se dá velice dobře pracovat...

Většina následujících obrázků je vybrána z publikace Jiří Hrůza, **Svět měst (Academia, 2014)**



Göbekli Tepe

Nejspíše posvátným
poutním místem
nomádského lidu,
Soubor dvaceti
kruhových objektů o
průměru 30m,
vybudovaných z megalitů
zdobených reliéfy. Byly
nalezeny v jihovýchodní
Anatolii nedaleko
středního Eufratu na
dominantním návrší,
datováno cca 9.tisíciletí
př.n.l.



Město – Do předdynastické doby je kladen původ břidlicové destičky se schematickým záznamem pro Egypt neobvyklých mohutně opevněných měst – snad s vyznačením místních božstev.

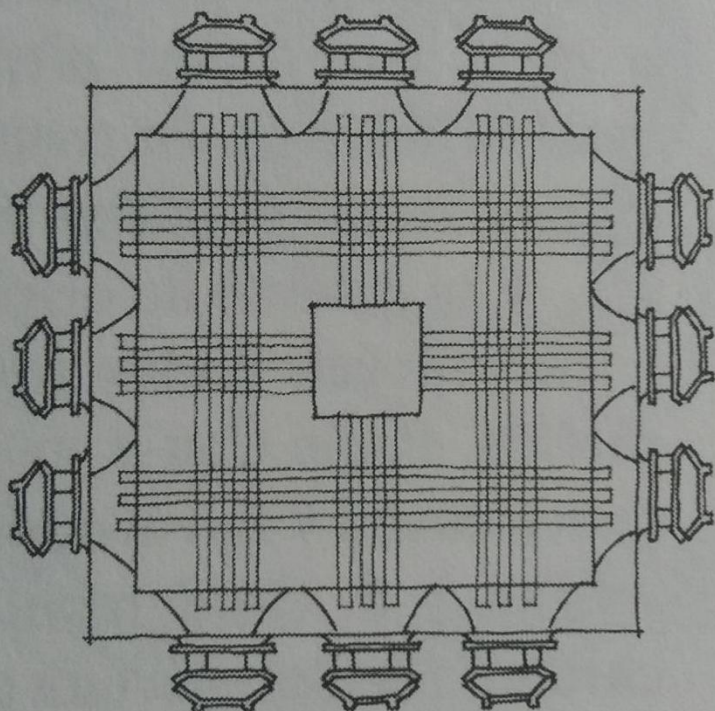
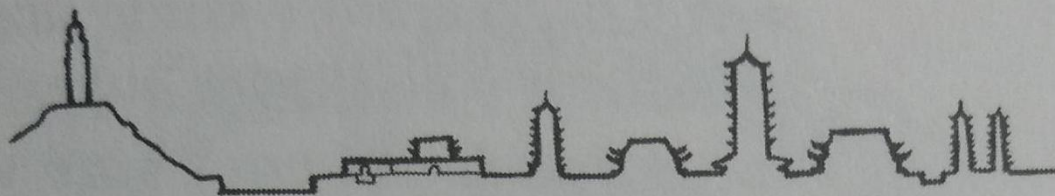
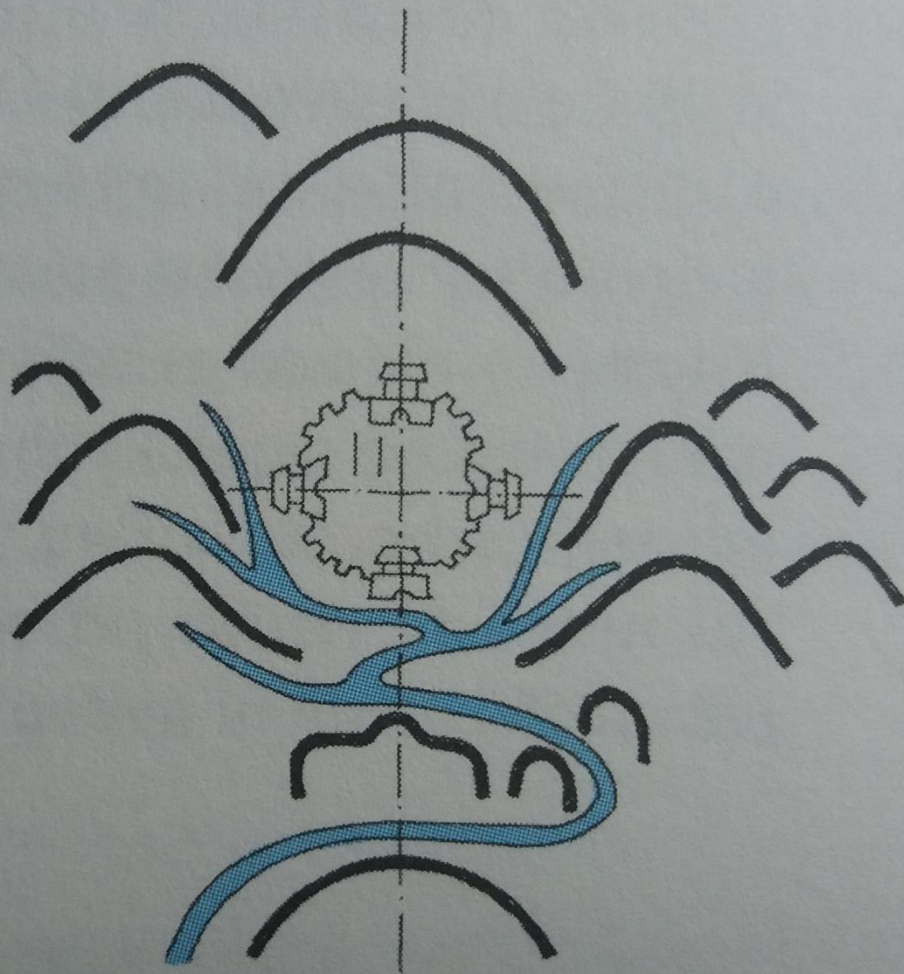
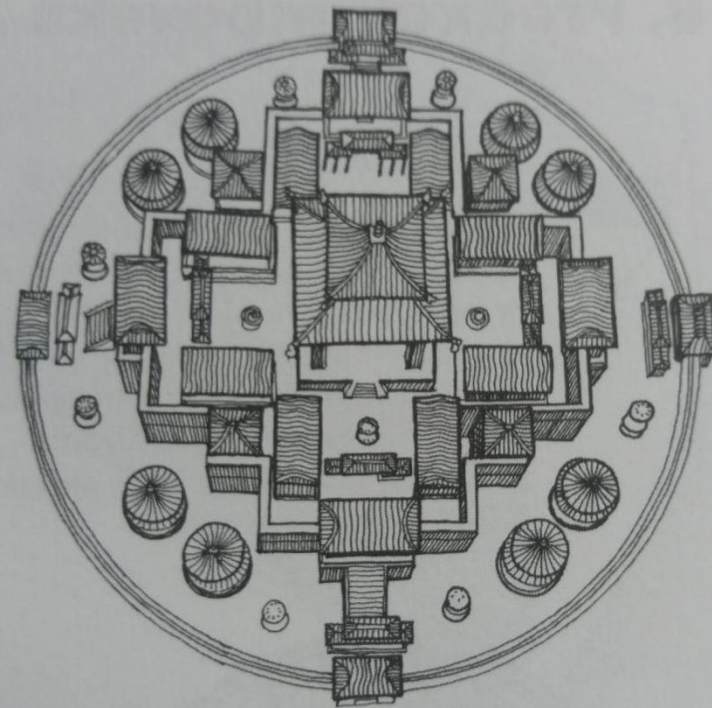
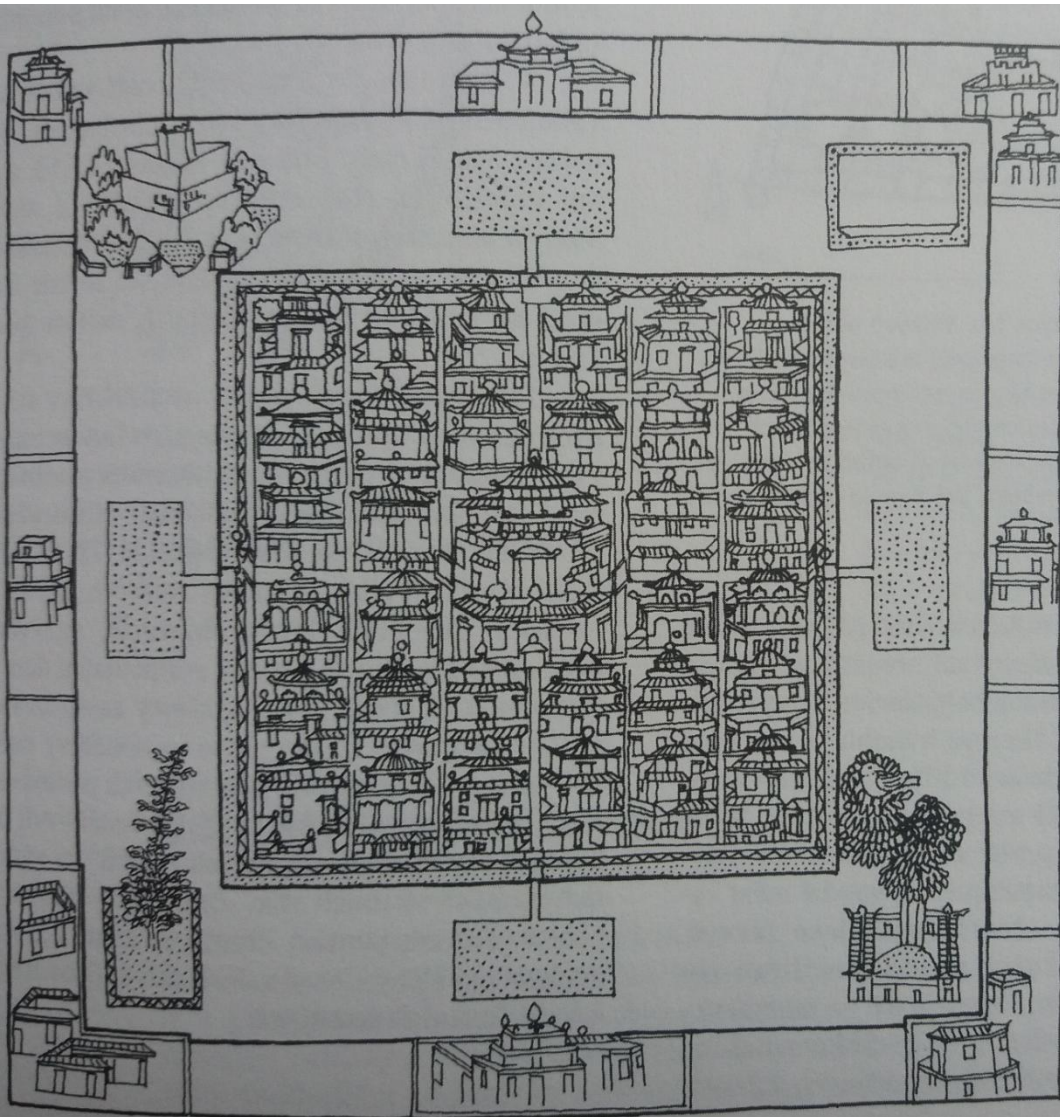


Schéma ideálního města podle knihy obřadů dynastie Čou-li (1200-770 př.n.l.). Kniha byla kompletním shrnutím pravidel pro všechny důležité sféry života a správu země. Patří mezi nejstarší klasická čínská díla. Zahrnuje i pravidla výstavby měst, považovaných za ztělesnění božského řádu světa. Každá součást města, barva i výška staveb měly svou symbolickou funkci. Číňané si představovali Zemi jako čtverec, proto i město muselo mít čtvercový půdorys.

Ideální město – Principy ideálního města podle knihy obřadů dynastie *Čou-li*.

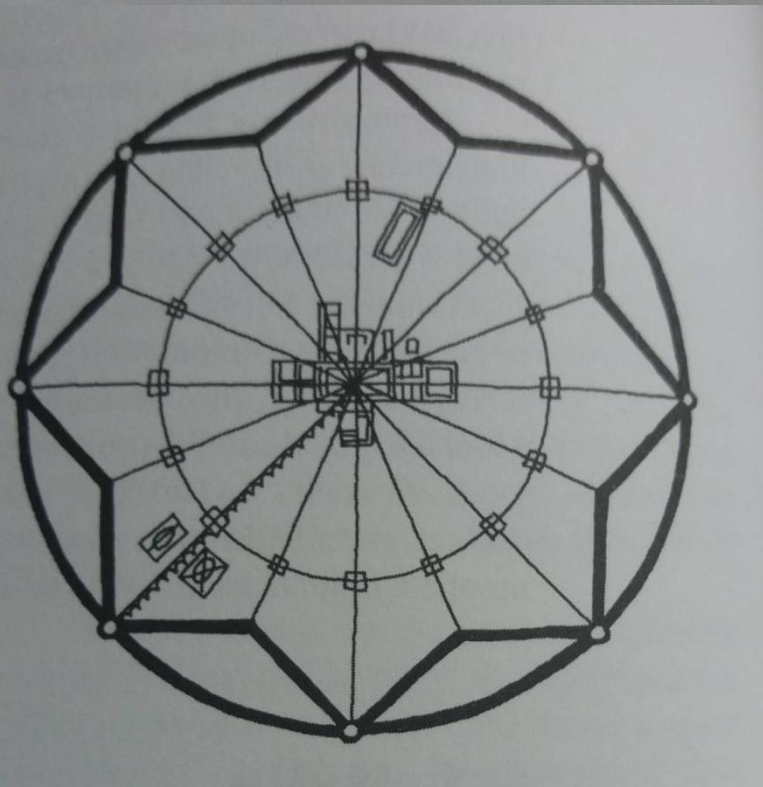


Feng-šuej – Poloha města v krajině zády k horám a čelem k řece a k jihu je optimální podle pravidel feng-šuej.



Sanja - Model kláštera ve tvaru trojrozměrné mandaly vyjadřuje obdobně jako klášter v Samjā buddhistický obraz vesmíru.

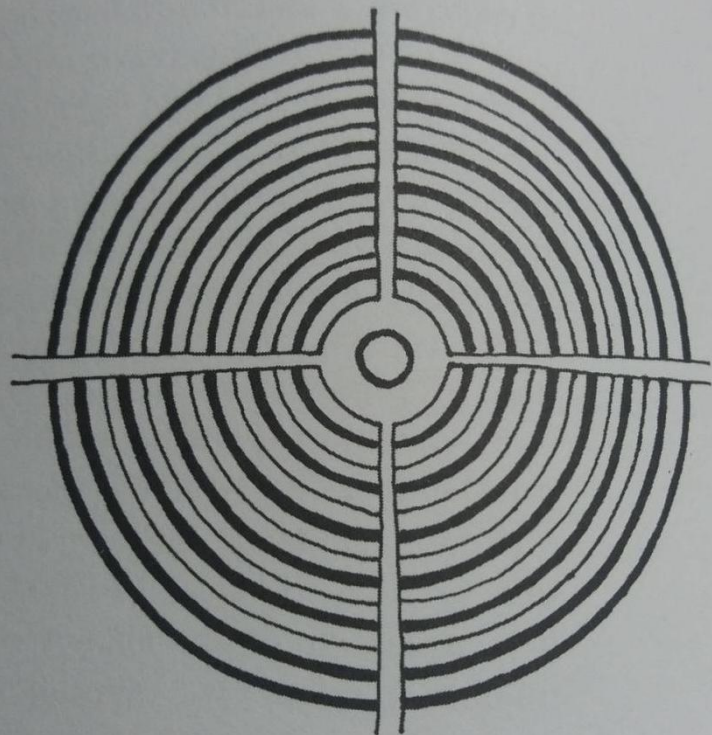
Hora Méru - Tradiční tibetské upořádání posvátné hory jako *mandaly*. Palác hlavního božstva na vrcholku obklopuje 32 paláců dalších bohů, zahrady a jiné objekty.



UTOPICKÉ TRAKTÁTY RENESANCE

Filarete (A. di Pietro Averlino) - Sforzinda,
kol.1450

T. Campanella . „Sluneční stát“, 1602



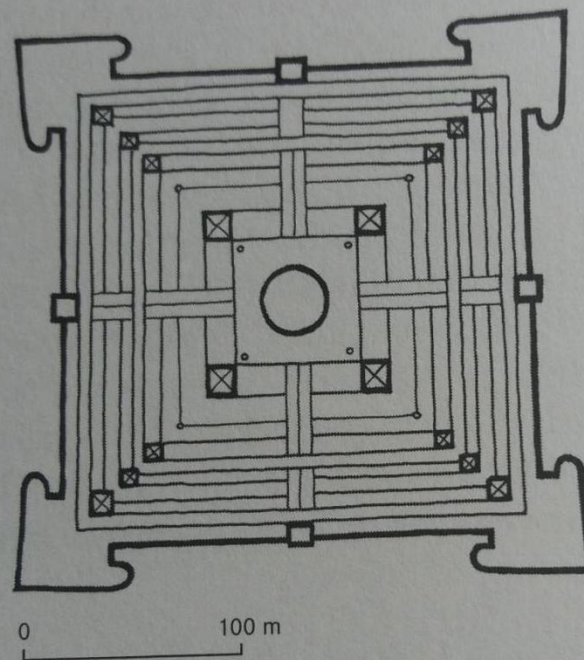
T. Campanella – Na rozdíl od mnoha měst Morava ostrova Utopie je zakladem Campanellovy Sluneční republiky „*vyšoký kopec, na němž leží větší část stá...* Je rozdělen na sedm rozsáhlých kruhových pásem pojmenovaných podle sedmi oběžnic.“

Johann Valentin Andreae

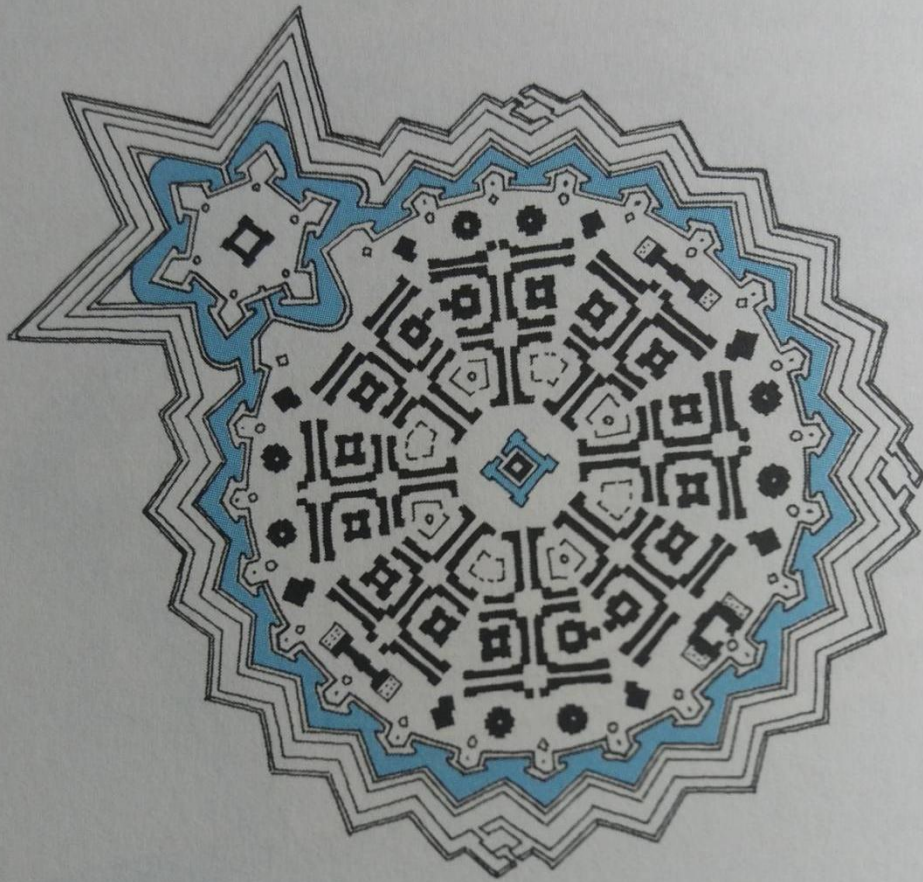
udržoval kontakty s Komenským a Keplerem.

Popis republiky Christianopolis vydal r.1619

jako „překlad „ fiktivního cestopisu.



J. V. Andreae – Křesťanská republika byla tvořena jedním městem, ležícím uprostřed trojúhelníkového ostrova. Součástí spisu byla kresba typického renesančního půdorysu města, překvapivě včetně hradeb, které by snad měly být v idealizované budoucnosti zbytečné. Andreae podrobně popsal jednotlivé komponenty města, včetně individuálních rodinných domů se třemi pokoji, vodovody, koupelnami, balkony a zahradami.



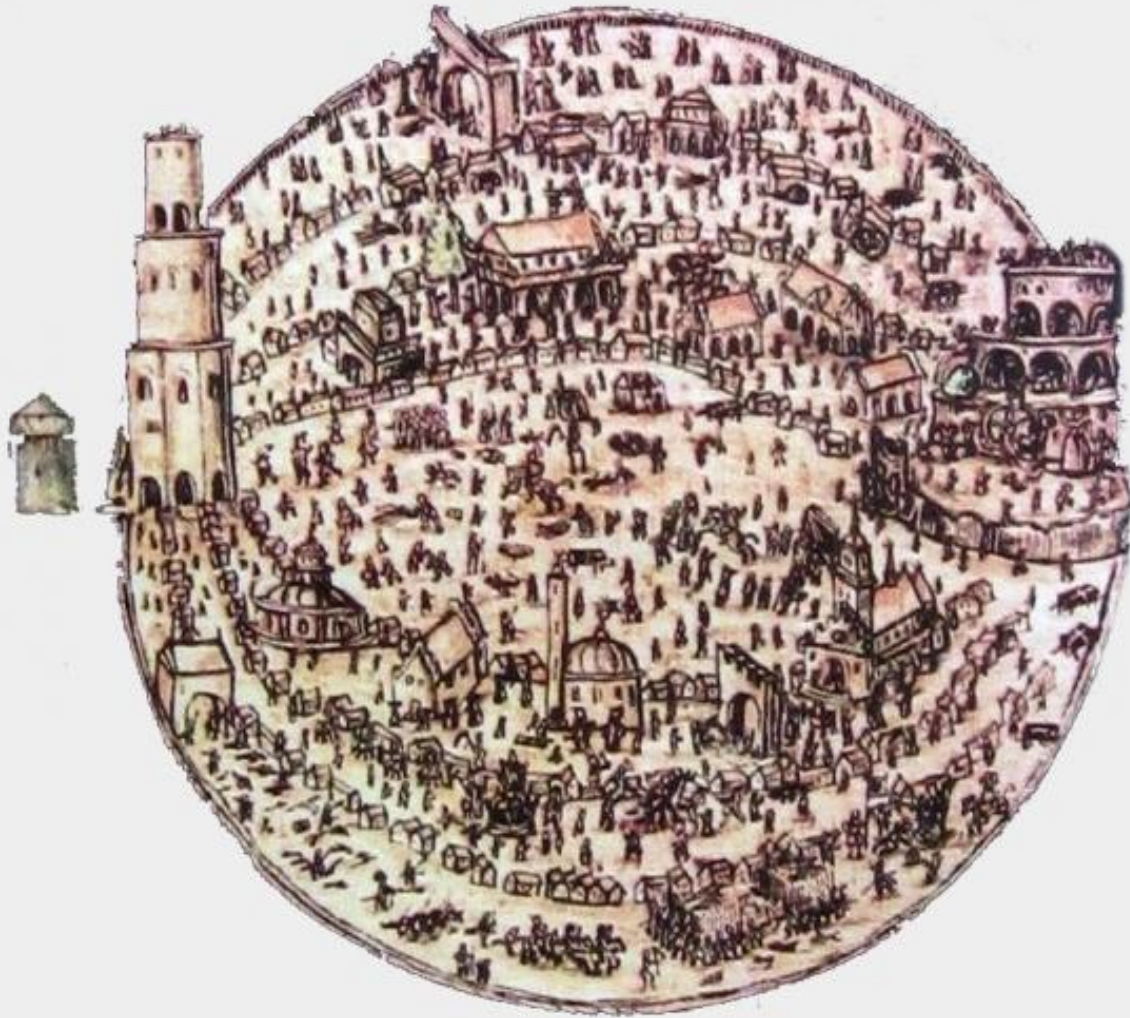
Jacques Perret – Šlechtic narozený v savojském Chambéry je autorem architektonického traktátu, který byl vydán v roce 1601 v Paříži. Na rozdíl od objemných obdobných spisů obsahuje pouhých dvacet textových stran, avšak tím více vyniká 22 krásných rytin projektů ideálních měst, citadel a jednotlivých církevních i světských budov.

Jan Amos Komenský a město jako literární alegorie –

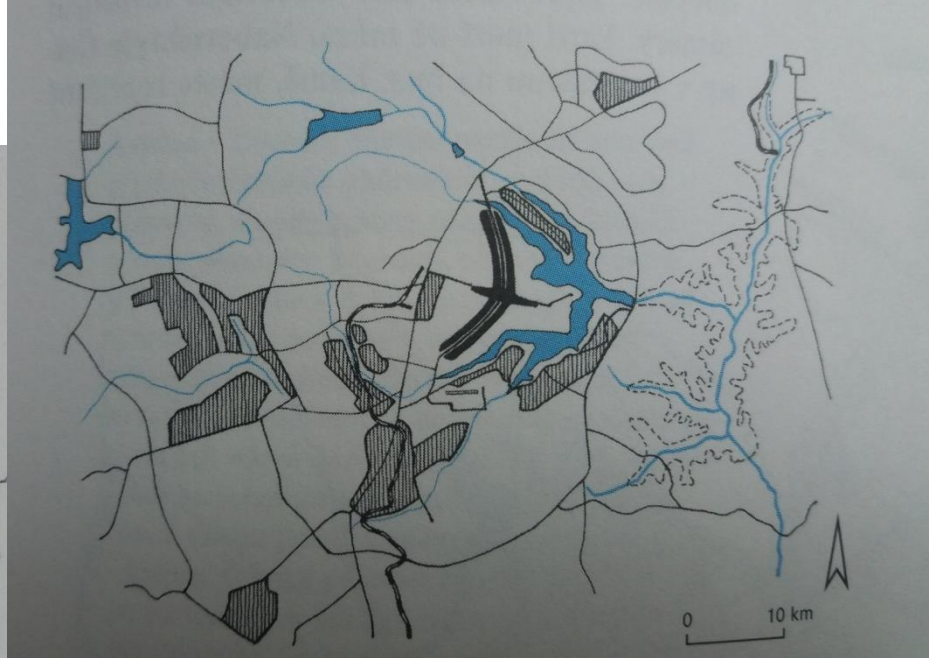
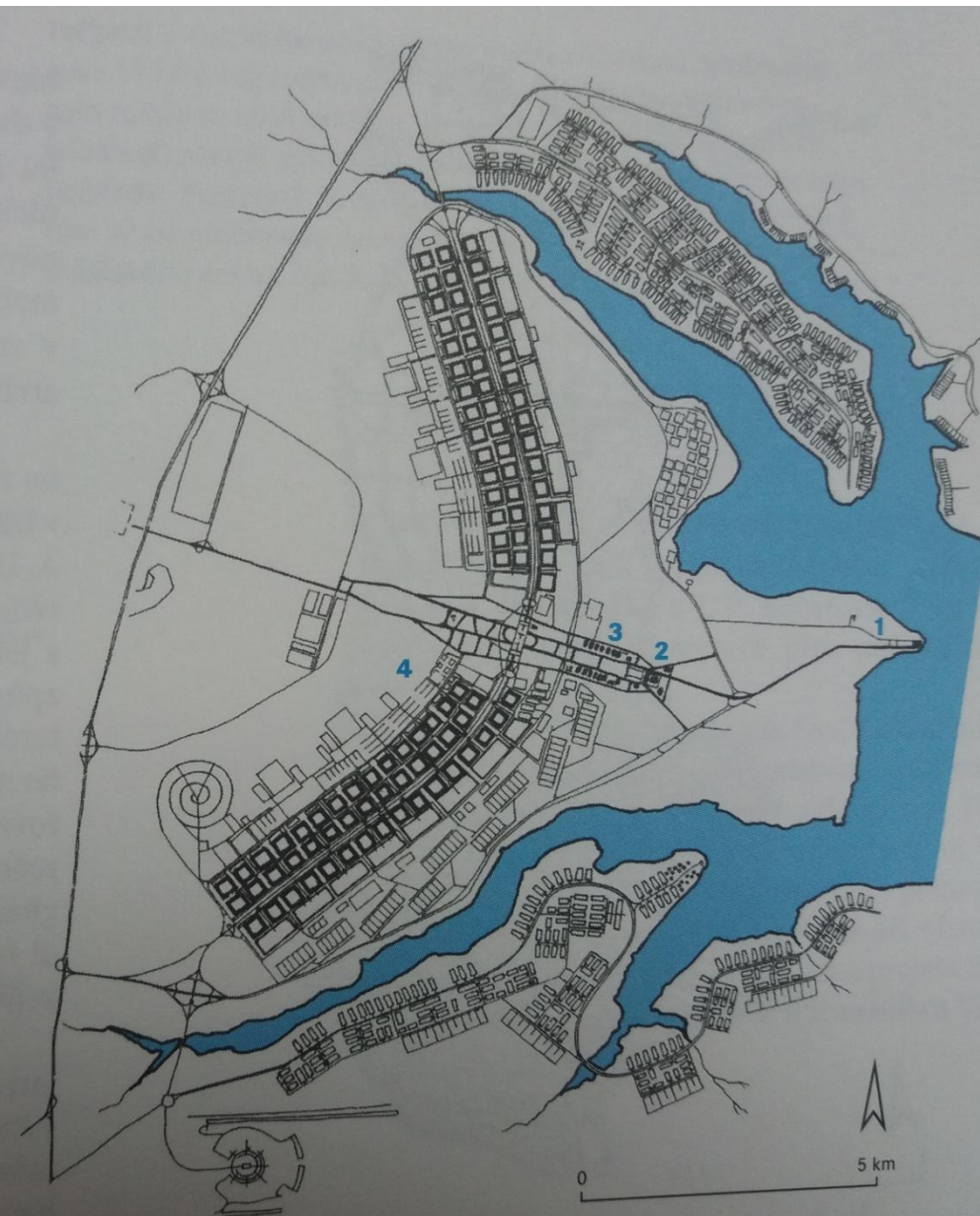
Labyrint světa a ráj srdce, 1623

Město má dvě brány: jednou se do města vchází – brána narození, a druhou se vychází – brána smrti.

Od brány života vede ulice dětství, po které poutník dojde k bráně rozchodu. V této bráně sedí osud a určuje každému průběh dalšího života. Uprostřed města se tyčí dva hrady, hrad Štěstěny a hrad Moudrosti, vládkyně světa. Uprostřed města bylo náměstí, kolem pak po obou stranách šest hlavních ulic, v nichž přebývaly různé stavy – domovní, řemeslníků, učenců, duchovních, vrchnosti a stav vojenský.



Lucio Costa a Oscar Niemeyer, Brasília, 1956



„Brasília je ze sociálního hlediska jednoznačně nejhorším městem Brazílie, a přitom, když jsme ji stavěli, byli jsme všichni nakaženi stejným nadšením; nadějí v nový svět, ve svět lidské solidarity.“

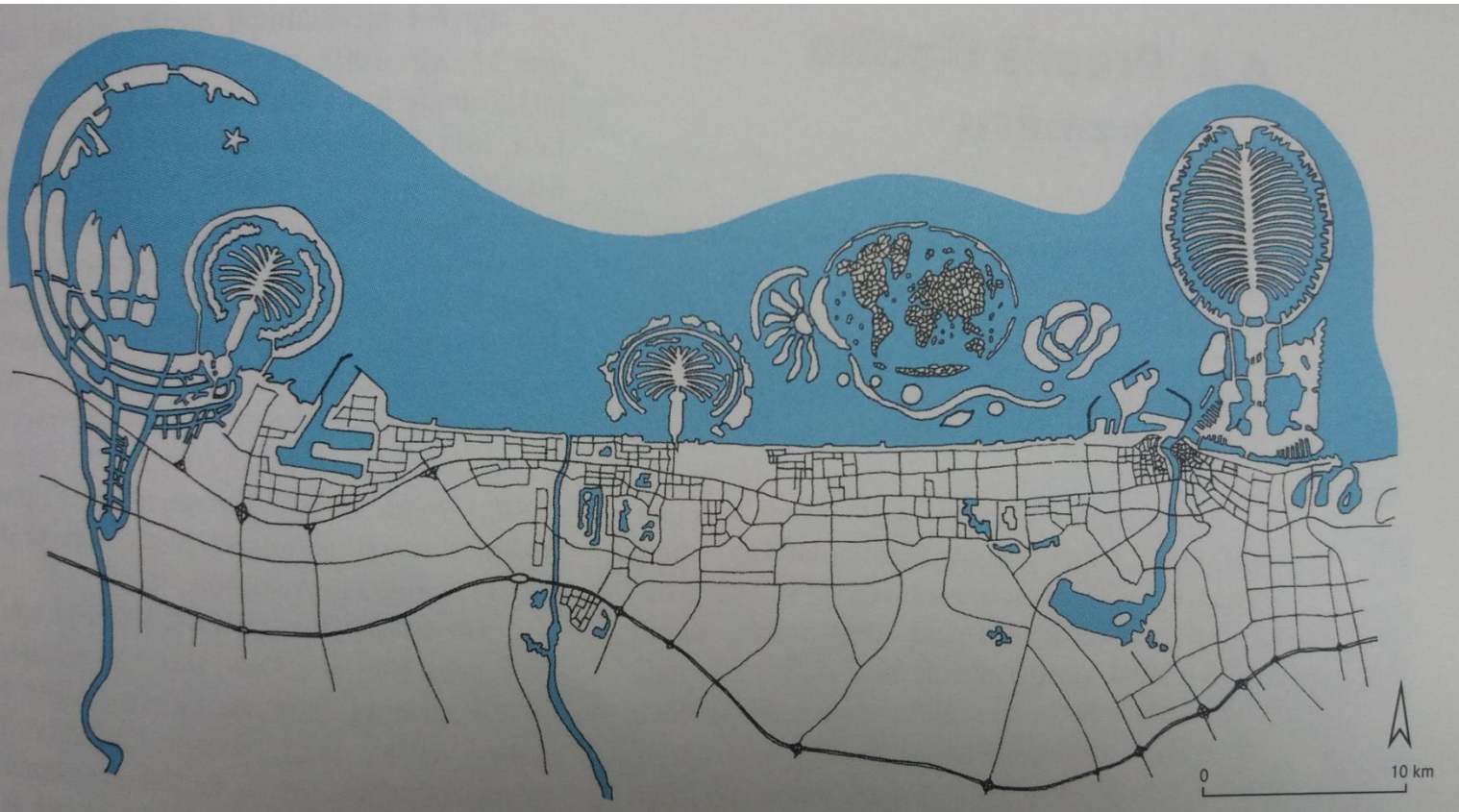
O. Niemeyer



Dubaj – Palmové ostrovy, od 2001

funkčně i ekologicky
problematické

Kromě palm představují uměle
vytvořené ostrovní skupiny Zemi a
její světadíly, okolo ornamentálně
stylizovaný Vesmír



L. Kostrůň ve své knize Psychologie architektury uvádí, že **tělesné schéma se vytváří na základě orientačních a haptických zkušeností.**

Vizuální představy se vyvíjí později a závisí na těchto primárních haptických zkušenostech.

Jak už výše zaznělo, v architektonické tvorbě je organizován vztah hmoty a prostoru s ohledem na procesy a činnosti, které se zde v průběhu času odehrávají.

Sídlo je součástí krajiny a krajina je součástí kosmu, přičemž způsob prožívání těchto časoprostorových měřítek určuje psychické nastavení člověka.

Základními prvky prostředí zformovaného člověkem jsou:

příroda (zdroj života a energie)

stavby (prostředek ochrany) a k nim přidružené nástroje (podpůrné stroje jako semaforey, ale také nástroje dopravní značky, zábradlí, apod.).

Nelehkým úkolem architektů je pak určit vyvážený poměr zastoupení všech těchto prvků vzhledem ke konkrétní situaci.

Obvykle přežívá tendence klást přírodu a člověkem vystavěné prostředí do opozice.

Stále více hlasů však volá po nutnosti přehodnotit tento postoj, obzvláště ve výchově.

Pomyslná dualita protikladů je ve vnímání příslušníků tzv. západní kultury docela silně zakořeněna – od středověku, kdy divoká příroda představovala ohrožení života, přes pragmatický přístup některých osvícenců v 18. století (přírodu je potřeba si podrobit vědou a technikou), který vyvrcholil v období moderny a prakticky přežívá dodnes.

A to i navzdory tomu, že byla částečně přehodnocena post-modernou.

Kritikové moderny se zejména na přelomu 60.-70. let často odvolávali na starověká města a jejich architekturu, která vznikala

- s mimořádným respektem k charakteru a reliéfu krajiny, s respektem a využitím přirozených krajinných zábran
- na základě obecného konsenzu běžných obyvatel – „komunity uživatelů“ a jejich potřeb , povolání architekt tehdy ještě neexistovalo

Jedním ze stěžejních a prvních projektů v té době byla výstava v MoMA, NY a stejnojmenná publikace ***Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*** z roku 1964, jejichž autorem byl **Bernard Rudofsky**.

Vezměme si za příklad veledílo zakladatele architektonické moderny, vídeňského architekta Otto Wagnera, **Grosstadt (Metropole, 1911)**.

Wagnerova studie vychází z myšlenky rovnoměrného rozšiřování jednotlivých okresů, které jsou vzájemně propojeny komplexní infrastrukturou a systémem veřejné dopravy.

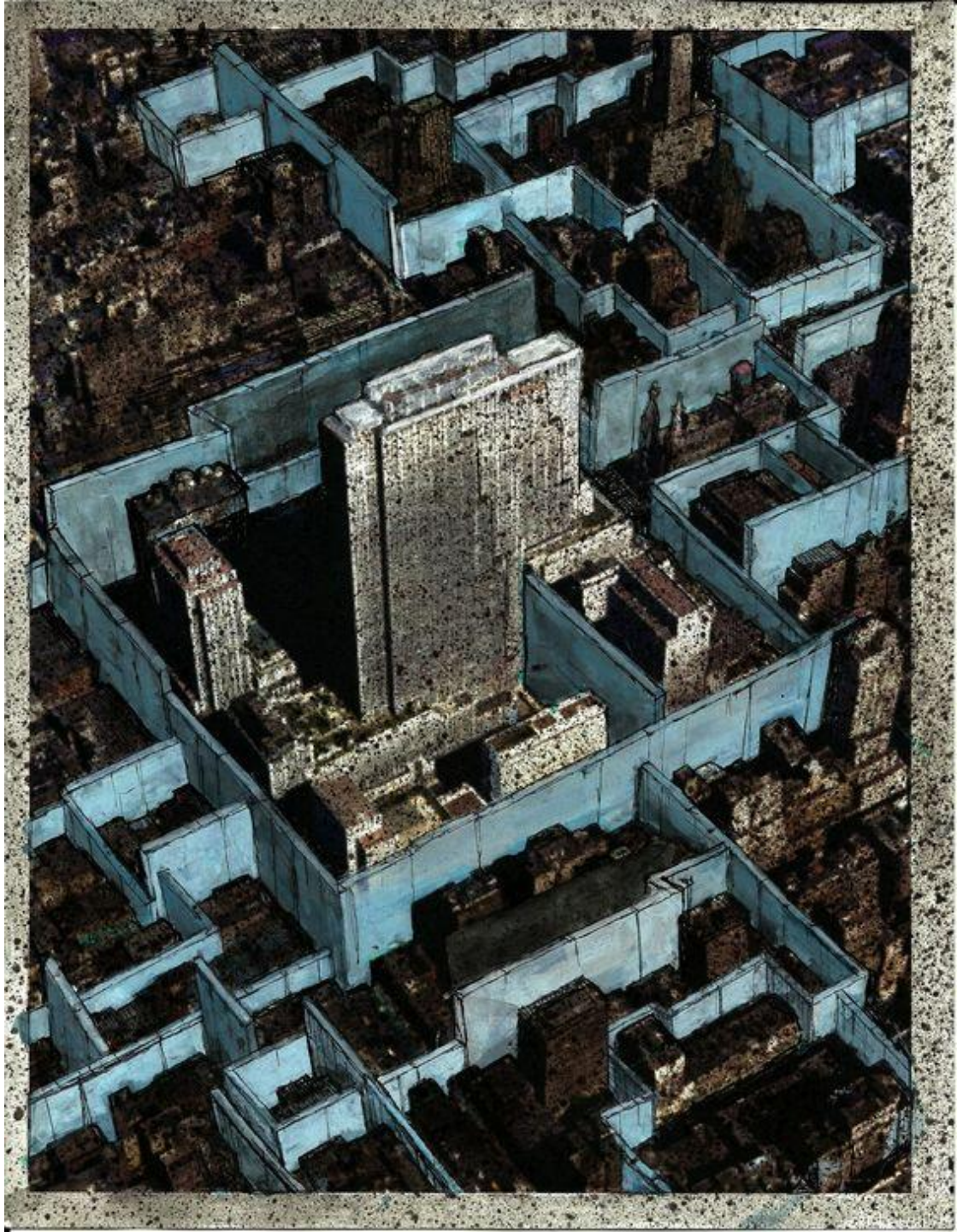
V okolí centra se tvoří skupina menších měst, každá jednotlivá čtvrť má dostatek volného prostoru ve formě parků, zahrad a dětských hřišť, namísto zohlednění lesního nebo lučního pásu představujícího přirozené ohraničení.

Vznikají tak ideální podmínky pro nekonečně rostoucí aglomeraci sestavenou z „buněčných konglomerátů“, které zůstaly dominantním myšlenkovým vzorcem v urbanistickém rozvoji a v podobě městské sítě nebo rastrové struktury vzájemně prorůstají.

V teoretické a experimentální architektuře v 60. a 70. letech se moderní plánované město stalo také předmětem skepticismu a kritiky.

Na tuto typicky modernistickou koncepci reprezentovanou motivem mřížkové struktury „nekonečné metropole“ reagovala například italská skupina „*Superstudio*“ - ta ji rozšířila na zástavbu, která pokrývala planetu bez ohledu na kontext, prostředí nebo přírodní bariéry. Začala hypotéza „totální urbanizace“.

Superstudio, variace
megastruktur



Kvalitu (architektonického) prostředí je třeba hodnotit skrze různé úhly pohledů, přičemž je nutno vnímat rozmanité potřeby odlišných zájmových skupin včetně těch, které za sebe nemohou hovořit.

Jeho hodnota vzniká ve vztahu ke konkrétnímu místu a součinností mnoha činitelů.

Mnohá nevhodně navržená prostředí tak byla a stále jsou samovolně proměňována běžným fungováním jeho obyvatel, přičemž takové chování bývá nesprávně označováno za vandalismus.

(Všichni známe prošlapané cestičky na pravoúhlých travnatých plochách na sídlištích 😊)

Občané totiž často zapomínají na svá pradávna privilegia a povinnosti, akceptují zmatek a ošklivost ve zvláštním pocitu předurčenosti a neutralizují všechny pochybnosti.

Představa funkčnosti je sice ponejvíce řízena prostou existenční potřebou, avšak nelze definovat ani nastavit univerzální kvalitativní měřítko.

Architekt a děkan MIT Pietro Belluschi definoval architekturu jako *„komunitní umění, které není produkováno několika málo intelektuály a specialisty, ale je výsledkem kontinuální a spontánní aktivity všech lidí se společným dědictvím jednajících na základě společně sdílené zkušenosti“*.

Jednou z elementárních potřeb lidského jedince je možnost komunikace a pocit sdílení, zpravidla spojený s otevřeným prostředím, v městském organismu prezentovaný především tzv. **veřejným prostorem**.

Jedná se o kontextuálně mnohavrstevné prostředí poskytující působiště pro realizaci širokého spektra vztahů (v osobní i anonymní rovině).

Pro veřejnou i soukromou sféru je neodmyslitelný také psychologický aspekt reprezentace, který vizuálně či symbolicky vyjadřuje společně sdílené hodnoty, zvyky nebo historii.

Je výrazem identity místa a jeho obyvatel (**genius loci**).

Může se jednat o objekty i lokality a památná místa, která jsou také častými orientačními body (hory, prameny, pomníky, morové sloupy, hrady, budovy správních a kulturních institucí...).

Umělecké formy považující určité místo/prostředí/lokalitu za výchozí bod koncepce a tvorby daného díla, bývají označovány jako **site-specific**.

Pojďme se na tento pojem blíže zaměřit, protože se zprostředkováním architektury souvisí velmi úzce...

„The term site-specific refers to a work of art designed specifically for a particular location and that has an interrelationship with the location.

As a site-specific work of art is designed for a specific location, if removed from that location it loses all or a substantial part of its meaning.

The term site-specific is often used in relation to installation art, as in site-specific installation; and land art is site-specific almost by definition“.

(Tate Modern)

In situ - instalation - environment - land art - public art -politic art - urban art - street art - performance -happening - theatre - animation - guerilla art - hybrid forms - intermediality - crossover - interaction - ephemerality - processuality - non transferability - autenticity - uniqueness - singularity - Genius loci

SITE SPECIFIC ART

Site specific art v "ortodoxním" pojetí považuje určité místo/prostředí/lokalitu za výchozí bod koncepce a tvorby daného díla.

Smysl jeho existence je podmíněna konkrétním místem.

Často má prchavou povahu, časově bývá vymezeno spíše krátkodobě.

Charakter a druh/typ prostředí, stejně jako použitá média a výrazové formy nejsou nijak omezeny (ryze vizuální prostředky, architektura, hudba, divadlo, smíšená média,..).

Důležitá je však téměř vždy osobní zkušenost diváka/účastníka s procesy a vztahy vázanými k místu, práci mají silný komunikační charakter s různě odstupňovanou silou interakce.

Projekty vytvořené výhradně pro danou lokalitu často zahrnují zásahy v terénu nebo vnitřní úpravy kombinované se sochařskými prvky či předměty (trvalými nebo dočasnými).

Také často zahrnují taneční nebo divadelní představení vytvořená speciálně pro "toto" místo, utvářením vztahu k němu a nalezením tématu, který je s ním spojen (nebo se ho snaží znovu definovat).

Z literatury doporučuji:

Tomáš Žižka, Denisa Václavová: Site Specific, Pražská scéna 2008

Musí být umělecké dílo „site-specific“ od počátku?

Nebo se jím od určité chvíle může stát?

Otázka přesné definice:

Popisné označení/specifikace (instalace, projekt, performance, divadlo, ..)

Umělecká disciplína sama o sobě (site specific art)

-nepřenosnost

(konceptuálnost, přenosem z původního prostředí ztrácí smysl), význam je v samotném procesu

- efemerní charakter

(pro specifický prostor a čas - nejasně vymezené, neopakovatelné, jedinečnost, autenticita)

Rozšíření kontextu

ve smyslu objevování místa

Tomáš Žižka : „*side-specific*“ (così „na hraně“ nebo „mimo rámeček“)

KDE JSOU KOŘENY?

Aktivity zasvěcené kultu konkrétního místa, budování prostoru, zhodnocení krajiny, ale i veřejného života v ulicích města prochází celými dějinami umění. Umělecké formy site specific bývají pevně spojované s geniem loci. Také často odráží jeho sociální realitu kontinuálně propojenou s dlouhou historií.

V tomto smyslu jsou jakýmsi konceptuálním prapředkem této formy tzv. **Mluvící sochy** (Statue parlanti di Roma), které jsou navíc jedním z nejstarších prostředků vyjádření hlasu lidu a určitou formou hravého vyjádření občanské neposlušnosti.

Počínaje 16.st. vyjadřovali obyvatelé Říma svou nespokojenost s politickým děním prostřednictvím veřejně umístěných původně antických soch, většinou se jednalo o umístování satyrických komentářů.

Řada z těchto soch je dodnes umístěna v rušných náměstích i v pouličních zákoutích a dodnes se používají k témuž účelu.

Zcela jistě najdeme nějaký příklad „mluvící sochy“ i v Brně ...☺.

Původ této tradice se přikládá nespokojenosti mladých studentů, kteří se hádali se spolužáky nebo přednášejícími, za to, že se pokoušely cílit na politiky a náboženské autority.

Dodneška přežilo ve věčném městě šest soch - tzv. "Kongregace vtípů" - majících různý původ a význam.

Pasquino je doposud "nejaktivnější" mluvící sochou v Římě.

V roce 2010 byla renovována. Byla objevena v roce 1501 a dosud je datována do 2. století př.nl. (údajně to má být Menelaos, mýtický král Sparty)

Původ přezdívky je neznámý, ale údajně to byl holič, krejčí nebo učitel, který anonymně začal tuto tradici.

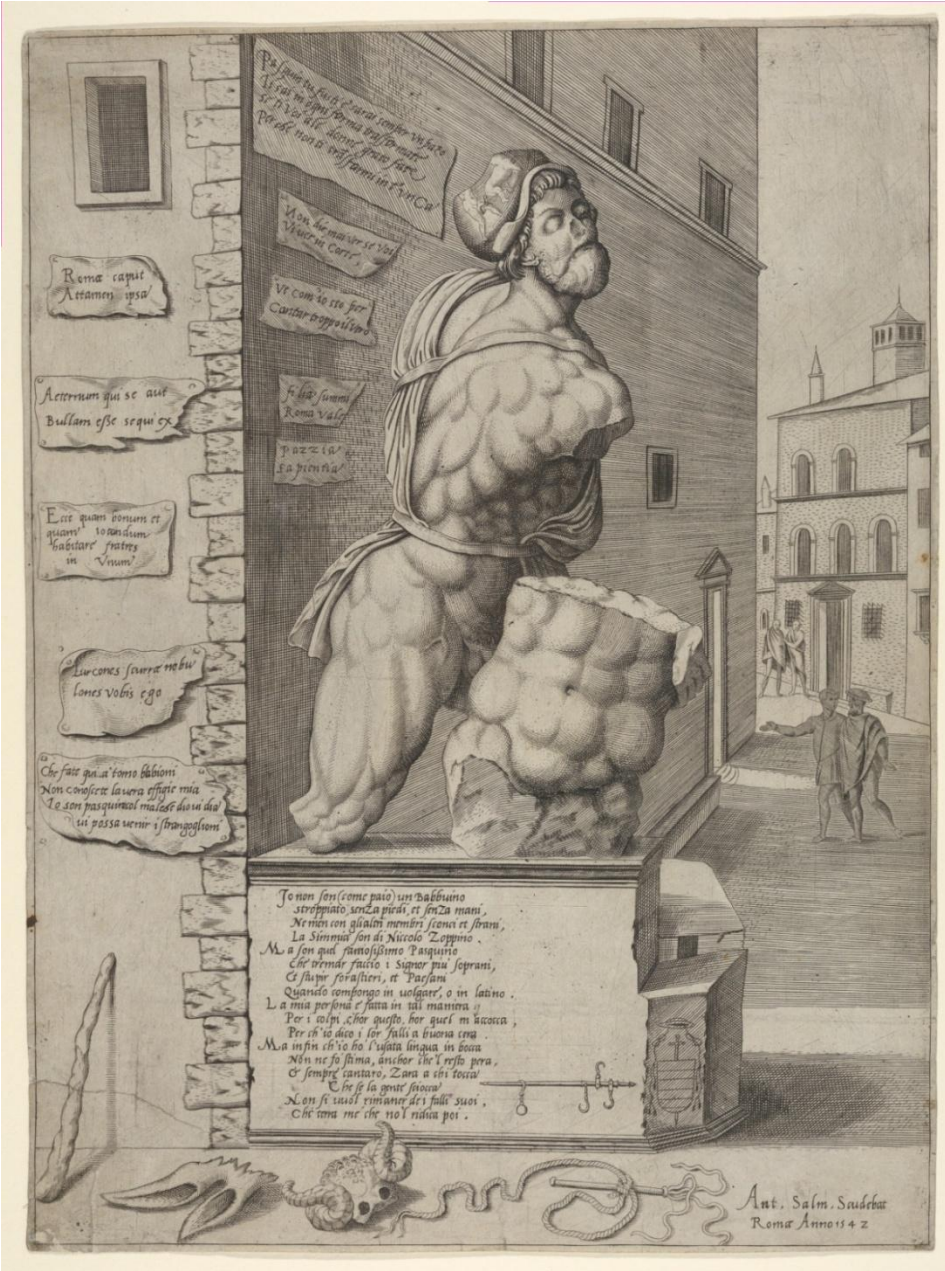
Pasquino byl hlasem lidu: satirické básně a invektivy byly jím byly vysílány nejen na adresu známých občanů Říma, ale cílem byly také členové kléru s politiky a autory nespravedlivých zákonů.

Jedna z nejslavnějších "pasquinálií" byl adresován papeži Urbanovi VIII., členu rodiny Barberini, který odstranil starožitnou bronzovou kupoli z Pantheonu na roztavení.

Glosa zněla: "*Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*" (*Co neudělali barbaři, Barberini udělali*).

Slovo "pasquinata" popisuje satirický protest napsaný ve verši, také ve španělštině a v jiných jazycích známe výraz paskvil - "*pasquill*".

Pasquino, rytina
Anonym 1542,
ze současnosti



foto





Statui parlanti di Roma



DADA A MERZBAU

Recyklace artefaktů a "čtení místa" - za site-specific bývají zpětně označována tzv. "Merzbau" německého malíře **Kurta Schwitterse**.

Využíval rozmanitých stavebních materiálů, odpadků nebo kusů rozbitých předmětů z autentických prostor vybombardovaného města.

Kusy cihel a betonu, železa, pouličního odpadu, košů, kanalizace, věci staré a nepoužitelné, jako jsou lístky, knoflíky, podešve pro boty, rozbité prkna....

Z těchto kusů odpadů vytvořil své semi-architektonické objekty.

Ty v tomto případě nezůstaly situovány v původním městském prostoru, ale jsou určitým fetišem konkrétního místa, jeho energie a událostí, které se zde odehrály.

Kurt Schwitters- Merz Column, 1923



Johannes BAADER: Plasto-Dio-DADA-



Jistý návod na čtení, mapování a interpretaci konkrétního místa (v kontextu novodobé kultury) je teorie „*dérive*“ (unášení se v městském proudu) levicového intelektuála **Guy Deborda**.

Měla přivést obyvatele, aby přehodnotili způsob fungování a života v městském prostoru.

Lidé pohybující se každý den ve stejných trajektoriích, aniž by se zaměřili na životní prostředí, se najednou podívají na městské situace z radikálně nového úhlu.

Debord definuje toto "unášení" jako "způsob experimentálního chování spojený s podmínkami městské společnosti: jako techniku rychlého procházení rozmanitými prostory.

Jedná se o neplánovanou cestu v krajině, obvykle v městské oblasti, kde účastníci upustí od svých každodenních vztahů a nechávají se unést atraktivitou terénu a náhodnými setkáními, které tam naleznou.

Cílem studie je průzkum města/čtení místa (psychogeografie) a emocionální vykolejení, které vedou k potenciálnímu vzniku nových situací.

DÉRIVE (Guy Debord, Theory of the Dérive, 1956)

- psychogeografický koncept
- praktický postup pro kritickou reflexi/ způsob uvažování o urbanismu

„způsob experimentálního chování napojený na životní podmínky městské společnosti realizované technikou rychlého přecházení napříč rozdílným prostředím“

Cíle unášení zahrnují studium městského terénu (psychogeografie) a emotivní vykolejení, obojí vede k vzniku nových situací.



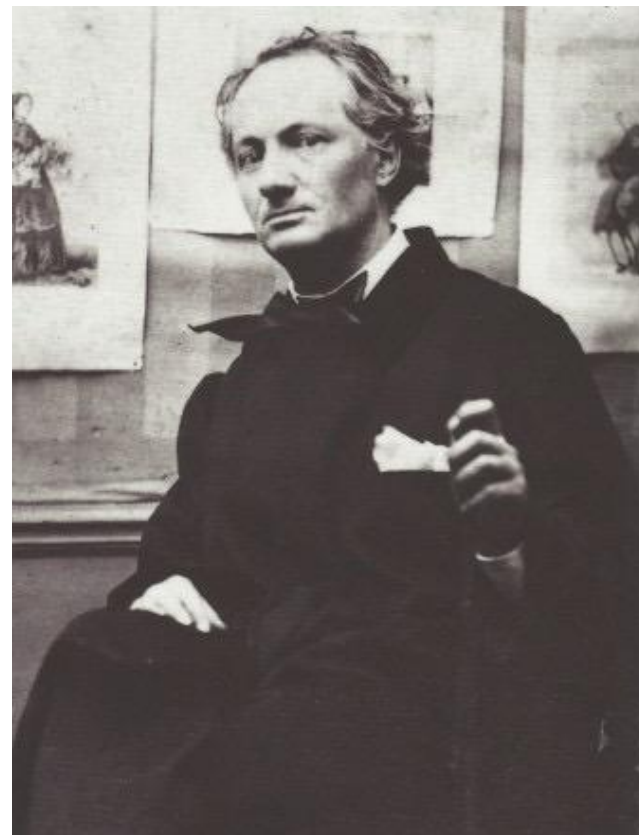
Předchůdcem myšlenky tohoto "kreativního poflakování" byl i dekadentní básník a teoretik Charles Baudelaire.

Baudelairův Flâneur (baladeur) sleduje dopad městské transformace na jednotlivce v důsledku pokroku industrializace a urychlování sociálních změn.

Charakter tohoto "flákače" se zabývá vlivy a napětím mezi urbanismem, městským životem a industrializací.

Je to v podstatě kulturní praxe na hranici životního stylu a metod pozorování, motivovaná nostalgií po minulosti.

Tento přístup nejprve převzala některá předválečná a meziválečná avantgardní hnutí (dadaisté). Jedná se o počátky aktivních intervencí, které následuje po bedlivém pozorování městského prostředí.



Samotný termín je v kontextu novodobé umělecké scény spojen s narozením akčních a nemateriálních uměleckých forem vytvořených mezi 50. a 70. let.

Umění se začalo objevovat přímo v ulicích, kavárnách, garážích, sklepech, opuštěných továrnách a průmyslových budovách, v sakrálních prostorech a tam a zpět v reprezentativních budovách a galeriích, ale samozřejmě i v přírodní krajině.

Umění site specific tedy částečně vzešlo z akčního umění - happening, performance, body art, rituální představy (přímá účast, interakce a komunikace, neopakovatelnost, role náhody a nečekané vnější okolnosti).

Muzeum se stalo cílem kritiky jako institucionálního prostředí a diktování pravidel pro umělce a publikum.

Na dalším obrázku vidíme, jak na specifické prostředí muzea reagovala performerka Mierle Laderman Ukeles...



Mierle Laderman Ukeles, Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1973

Dalším z východisek site specific je disciplína vázána na "geografický" přístup k prostorovému umění.

Mezi lety 1968 a 1969, v době, kdy téma autentického prostředí, situace a prostoru byly velmi aktuální, **Robert Smithson** formuloval rozdíl mezi místem a jeho dokumentárními fotografiemi uvedenými v galerii **non-site**.

Přenesením pozornosti na místo samotné a jeho kontextem byl pokus vyjít z této situace.

Nové Smithsonovo označení "Site" je definováno přesným místem, které zahrnuje jedinečnou kombinaci fyzických prvků (hloubka, délka, hmotnost, výška, tvar, stěny, teplota, ...).

Práce byla vytvořena na určitém místě a mohla existovat pouze na místě daných podmínek a okolností - nemohla být aplikována jinde nebo změněna.

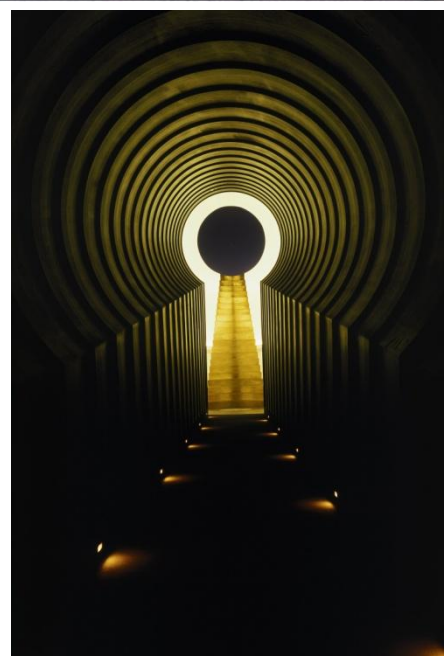
V té době začali ostatní umělci vytvářet díla přímo v krajině.

Níže můžete vidět Smithsonův "Spirálový můstek" s velkým solným jezerem, který se nakonec naplnil vodou" nebo "Crater Roden" od Jamese Turrela, který se nachází v oblasti vyhynulé sopky v Arizoně.



Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970

James Turrell, Roden Crater, 1970



Výraz "site specific" byl propagován a významově adaptován kalifornským umělcem **Robertem Irwinem**.

Od začátku byl spojován především s enviromentálním uměním a okruhy zabávajícími se **feminismem, politikou a veřejným prostorem, dematerilizací umění a jeho guerillovými formami**. Jako umělecký směr nebo hnutí bylo například takto popsáno uměleckými kritičkami a teoretičkami (architektury) Catherine Howett a Lucy Lippard.

Brzy poté, co byla programově vytvářena díla mimo zdi galerií a muzeí, začala vznikat specifická díla hlásící se k podobným hodnotám, avšak pro konkrétní galerijní prostory.

Od poloviny 70. let si tento termín osvojili mladí konceptuální umělci (např. Patricia Johanson, Dennis Oppenheim nebo Athena Tacha), kteří se ve svém díle pohybovali na rozhraní sochařství, architektury a urbanismu. Blízká jim byla optika **postmoderny a dekonstruktivismu**.

Začali s prestižními veřejnými smlouvami / projekty ve veřejném prostoru.

Robert Irwin, Slant/Light/Volume, Walker Art Center, Minneapolis, 2009





Daniel Buren, Within and Beyond the Frame Exhibition, John Weber Gallery, New York, 1973



Dennis Oppenheim, Device to Root Out Evil , Vancouver 1997



ČESKÉ PROSTŘEDÍ



Vladimír Boudník a jeho „street art atomového věku“

Jistě by měl co říct k industriální estetice. Prostředí fabriky jej fascinovalo jako jeden velký ozubený moloch.

Jeho happenings zakreslování obrazů do oprýskaných omítek se staly legendárními. Někdy měl až sto diváků, kteří se vzrušeně dohadovali a někdy i poprali. On jim neúnavně vysvětloval principy svého explosionismu. Několikrát ho sebrali.

Historické centrum i oblíbená místa na periferii Prahy byla jeho působištěm, je konec 50. let...



Během sedmdesátých a osmdesátých let byla oficiální umělecká scéna uzavřena progresivním tendencím, což vyvolalo potřebu najít alternativní prostory.

Neoficiální umělecká komunita pracovala s místy, která nebyla primárně určena pro umělecké dílo.

Události spojené s touto neoficiální kulturou jsou vytvořené pro konkrétní místo a v určitou dobu.

Akce se staly spontánním gestem občanské solidarity, stejně jako komunikace s obyčejnými obyvateli a příležitostnými návštěvníky. Byl to typ jednorázové události, která se objevila na počátku 80. let, jako například *Malostranské dvorky* (1981), *Malechov* nebo *Symposium Chmelnice v Mutějovicích* (1983).

Po otevření kulturního prostoru od konce osmdesátých let postupně vzrůstal počet obdobných specifických projektů, dost často se však setkávaly s nepochopením veřejnosti či neochotou místních úřadů.



Symposium „Chmelnice“ v Mutějovicích,
1983

Josef Hampl



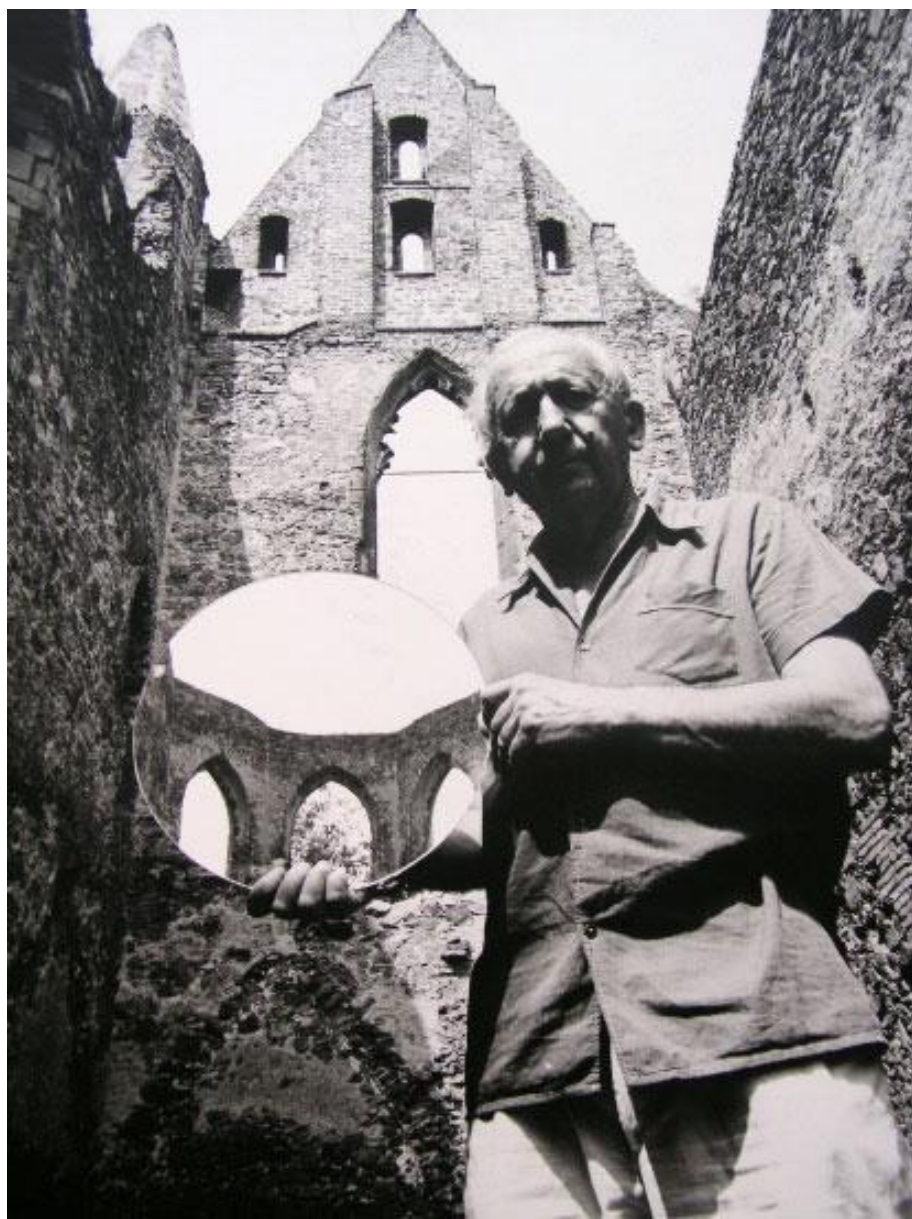
Kurt Gebauer



Milan Kozelka



Malostranské dvorky (1981, Kurt Gebauer, Magdalena Jetelová, Svatopluk Klimeš, Jiří Sozanský a další zde vystavilo své sochy a objekty. Někteří umělci pouze našli svým, již hotovým dílům nové místo, ale jiní je vytvořili přímo pro konkrétní dvůr. Díla tedy byla zhotovená na základě inspirace místem).



Dalibor Chatrný, ze série Zrcadla v krajině, cca. 1973

K enviromentální tematice, *geniu loci* a čtení místa doporučuji přečíst si cokoliv od **Václava Cílka**.

Česko-moravskou krajinu a její vizuální identitu charakterizuje především barokní odkaz.

V barokní kultuře dochází kde více než v kterékoliv jiné k estetickému a symbolickému propojování architektury s krajinou.

Je to dáno teatralitou samotného slohu reprezentujícího fyzický svět jako fascinující jeviště *teatrum mundi*.

Pak je tu také barokní tradice tzv. „krásného spojení“ (*bel composto*), kde jsou všechny možné výtvarné a smyslové prostředky propojeny v jediném díle, které má diváka duševně pohltit a spirituálně povznést.

Barokní epocha decentralizovala stávající kulturní a společenskou strukturu a začala počítat také s venkovem jako s místem, kde se musela rekatolizace nutně projevit.

Chrámy, ale i drobná sakrální architektury byla umísťována na komunikačně a pohledově exponovaných místech.

Dodávala krajině duchovní rozměr i jistotu vždy přítomné autority.

Umělecká skupina kolem Miloše Šejna vytváří pod názvem *Bohemiae Rosa* od roku 1992 osobité kreativní intervence do české krajiny /Mšeno, Český Kras, Český ráj, Kokořín, klášter Plasy, klášter Bechyně, řekou Lužnice, Krkonoše, Šumava, lázně Kuks, Labské pískovce,.../

Projekt vzniknul roku 1995 setkáním multimedialního výtvarníka Miloše Šejna a holandského tanečníka Franka van de Vena.

Šejnovu autorskou tvorbu a interdisciplinárních workshopů původně realizovaných při AVU spojují tři společní jmenovatelé: body art, land art a konceptuální umění.

Projekt se věnuje kontinuálnímu uměleckému mapování zajímavých míst, jejichž energetický potenciál je hlavním předmětem průzkumu. V tomto průzkumu představuje samotné tělo hlavní komunikační rozhraní.

Ideové kořeny projektu se samotným názvem hlásí k barokní tradici, jejímu pojetí krajiny a estetizaci podřízenou principům zastupujícím božskou přítomnost.

Název je odvozen od **barokní mapy Čech ve tvaru růže**, kterou vytvořil Kristián Vetter roku 1668 pro historické a vlastivědné dílo *Epitome historica Rerum Bohemicarum (Výtah z dějin Království českého)* Bohuslava Balbína.

Projděte si následující odkazy (včetně odkazů na videa a další):

<http://www.bohemiaerosa.org/>

<http://www.sejn.cz/home/bohemiae-rosa>

<http://www.sejn.cz/archiv/concept/landa32.htm>



Miloš Šejn, Aqua Speculum, 1994, Plasy Monastery, Hermit Symposium

Fyzicko-duchovně-umělecké workshopy jako **Site/Body exploration** propojují různé umělecké disciplíny (včetně architektury) s psychologií, přírodními vědami a environmentální tematikou.

Pracují nejen s morfológickou, sémantickou a sémiotickou příbuzností krajinných prvků a lidského těla, ale také s bezprostředním prvotním prožitkem těla a mysli ve specifickém prostředí.

Účastníci se záměrně vystavovali extrémním fyzickým podmínkám a situacím za účelem dosažení přesahu zažitých vzorců vnímání.

V jistém smyslu lze tyto metody chápat jako snahu o nový druh spirituální zkušenosti nahrazující chybějící aspekt existence, který moderní člověk ztratil společně s náboženskou vírou a do dodnes ji doopravdy ničím nenahradil.

Miloš Šejn reprezentuje koncepční přístup částečně vycházející z lokální duchovní tradice, částečně ovlivněný prvky zen buddhismu.

Pojímá v sobě určitý univerzalismus, usilování o znovuzrozený pohled na svět, kterého lze dosáhnout pouze z pomyslného „bodu nula“ a přenesením těla i mysli do extrémních podmínek či alespoň mimo obvyklou komfortní zónu.

Jedno z dalších čínorodých seskupení začínajících působit v porevoluční době bylo občanské sdružení a nezávislá organizace *Mamapapa* (1996-2008). Její členové figurují jako organizátoři i performeři vystupující jak v sakrálních památkách, tak v ryze městském prostředí.

Důležitým cílem podobných uměleckých počinů se proto stalo i zprostředkování a popularizace nevyužívaných a neperspektivních lokalit směřujících k nevyřešenému využití a ryze komerčním záměrům developerů.

Akce měly za úkol přivádět lidi zpátky tam, kde žijí, ale kde se tak často nepohybují. V roce 1998 začalo ve spolupráci se sdružením *Čtyři dny* organizovat festival *4+4 dny v pohybu*.

Festival má od svého počátku představovat progresivní uměleckou scénu v netradičních prostorách pražské architektury a vytvářet prostor k diskuzi o souvisejících tématech urbanismu, veřejného prostoru a života ve městě.

Část umělců a pedagogů se pod hlavičkou *Mamapapa* doposud podílí na organizaci dalších klíčových divadelně-multižánrových festivalů.

S předešlymi projekty souzní tvůrčím přístupem i v identickém výběru míst. Konkrétně například kostely na Broumovsku, klášter Mnichovo Hradiště a klášter Plasy, bývalý klášter v Chotěšově či bývalé jezuitské koleje v Jičíně.

Spoluzakladateli občanského sdružení jsou například pedagog, lektor, performer a scénograf Tomáš Žižka nebo Martin Janíček.

Mamapapa své aktivity váže k atmosféricky silným, ale opuštěným či nevyužívaným místům.

Snaží se o jejich zviditelnění a nové využívání.

Jejich tvůrčí aktivita má výrazně sociální zaměření.

Snaží se nejen o umění, ale i o vzdělání, založené na ***„tvůrčích aktivitách, které zohledňují specifikum místa, jeho historii a místní komunitu“***.

Níže vidíte fotodokumentaci Festivalu LIMBO II - první panevropské sanatorium - přispívá k rozvoji globální spolupráce léčitelů a propagace zdravovědy.

Organizátoři Společnost přátel umění Plasy, Nadace Hermit, Mamapapa, Skleněná louka a město Plasy.

Mamapapa (1996-2008)



Plasy 1998



Snahy o opětovné propojení současného umění a liturgie jsou zajímavým fenoménem. V českém prostředí se tomuto vztahu věnuje **Centrum pro teologii a umění při Katolické teologické fakultě Karlovy univerzity v Praze (CTU)**.

V kostele **Nejsvětějšího Salvátora v Praze** probíhají už několik let výtvarné intervence.

Za tu dobu zde prezentovali svá díla například Adriena Šimotová, Václav Cigler, Stanislav Kolíbal, aj.

V zahraničí lze nalézt inspiraci pro podobné projekty mimo jiné v kostele **Sv. Ondřeje v rakouském Grazu**.

Od roku 1999 chrám hostí rozmanité umělecké intervence.

S chrámem přitom není zacházeno jako s ryze výstavním prostorem, nýbrž jako s *„duchovně definovaným prostorem náležitímu Bohu a lidem, v nichž cílené umělecké zásahy otvírají důležitý dialog“*

<https://www.andrae-kunst.org/>

<http://virtualsacredspace.blogspot.com/2010/11/contemporary-art-in-st-andra-graz.html>



Performance Petra Nikla / Noc kostelů 2011



Choi Jeonghwa: Beautiful! Beautiful Life
Chrám Nejsvětějšího Salvátora v Praze, 2012



Adriana Šimotová – Prostrace
Chrám Nejsvětějšího Salvátora v Praze
Popeleční středa – Velikonoce 2010



Postní plátno Norberta Schmidta
Chrám Nejsv. Salvátora
Popeleční středa – Velikonoce 2012

Studánky Václava Ciglera, Chrám Nejsvětějšího Salvátora v Praze , 2009



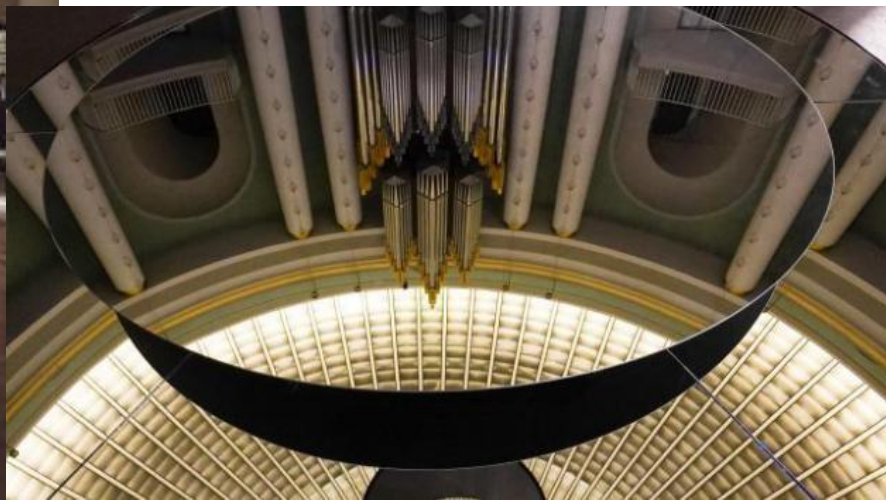
St. Andrae, Graz



Otto Zitko, 2003



Rebecca Horn
Glowing Core
St. Hedwig, Berlin Art Week, 2018



Primární **smyslová zkušenost** a duševní prožitek patří mezi nejdůležitější a zároveň nejvíce opomíjené aspekty, které lze v souvislosti s architekturou interpretovat, předávat a sdílet.

To platí i v edukaci a výchově architekturou.

Téměř jakákoliv lekce seznamující zejména menší děti s architekturou reflektuje senzuační, fyzické i psychologické aspekty jejího vnímání.

Téměř vždy se však omezuje pouze na tradiční klasifikaci pěti smyslů.

Nicméně takový **Jan Amos Komenský, rozdělil smyslové vnímání člověka hned do dvanácti kategorií.**

Tyto kategorie řadí do třech skupin, od vnějších fyzických, po vnitřní a nejvíce niterné definující současně podstatu lidství.

Pět „vnějších“ smyslů představuje klasickou pětici smyslů, jak ji známe, tedy čich, sluch, hmat, zrak a chuť.

Čtyři „vnitřní“ smysly jsou pozornost, představivost, rozumové uvažování a paměť.

Tři nejvnitřnější smysly reprezentující „světlo rozumu“ jsou hnutí vůle, svědomí a schopnost konat, tedy vědomě měnit věci kolem sebe.

Na Komenského rozdělení navázal známý zakladatel reformního vzdělávání a člen hnutí Lebensreform, **Rudolf Steiner**, který rozdělil dvanáct smyslů do **sféry fyzické, duševní a duchovní.**

Čtveřice fyzických smyslů podle R.S. je orientovaná na tělesnost, umožňuje nám lepší propojení s tělem

Hmat/dotek – Dotykem si uvědomujeme hranice životního prostředí a sebe samých.

Dotýkáme-li se hmoty, zažíváme hranice, které definují prostor, ve kterém žijeme.

Rozpoznáváním hranic našeho těla se prožíváme ve světě. Pokud například držíme kámen, obdivujeme krásu světa. S dotykem prožíváme naše tělo a znovu se připojujeme k Kosmu.

Jak se chováme v nových prostředích, bude objeveno, když vstoupíme do zcela neznámé oblasti. Druhý aspekt dotyku je mentální, může to být laskavý dotek a pohlazení. Dotek plný lásky a porozumění. Může to být také objetí a soucit. Nebo škádlivé potukávání. Takže vidíme aspekty doteku.

Životní smysl (vitalita) – Tento smysl nám říká, jak se cítíme právě teď. Jak jsme zdraví. Díky Smyslu života máme kontrolu nad tím, co se děje v našem těle. Bolest nebo hlad nás přitahuje, abychom si všimli skutečnosti, že jsme. Prostřednictvím smyslu života se udržujeme naživu, ale také se učíme ovládat své instinkty. Smysl života nám pomáhá vytvářet soucit a kulturní vlastnosti v mentální rovině. Například, pokud máme hlad, jsme schopni sdílet jídlo s jinou osobou prostřednictvím naší vůle. Společná zkušenost s bolestí je pro nás zdravá, a to jak fyzická bolest, tak duševní bolest. Naučíme se překonávat potíže z takových zkušeností.

Smysl pro rovnováhu – Na fyzické úrovni je rovnováha schopnost jít vzpřímeně a vyváženě.

Na mentální úrovni tento smysl odráží morální váhu lidských kvalit. Abychom našli rovnováhu v našich životech, neustále určujeme naše postoje. Rovnovážná poloha je předpokladem vyváženého pohybu v životě. Z našeho jasného hlediska máme čitelný výraz. Naše duše a naše vlastní já se formují na základě našich rozhodnutí. To, co se v tomto smyslu skrývá, je hluboce lidské. Je to naše schopnost přehodnotit naše názory a spojit se s ostatními lidmi, spolupracovat.

Smysl pro pohyb (vůle) – S naší vůlí jsme již na místě, kde chceme být, v našich myšlenkách.

Než si vezmeme šálek čaje, uvědomili jsme si to v mysli těsně předtím, než se to stane. Toto je fyzická stránka Smyslového hnutí. Smysl pohybu je spojen s vůlí a cílem. Z mentálního a duchovního hlediska je to smysl, který nás vede životem a formuje náš osud. Pokud se naučíme pozorovat události, které k nám „přicházejí“, jdeme svým životem ve správném směru.

Duševní smysly odrážejí vztah člověka a okolního světa, propojují tělo a mysl s našimi pocity, pomáhají nám aktivně rozvíjet naše ctnosti:

Čich – Vůně a pachy si nás podmaní. Jsou to pocity, kterým se nemůžeme vyhnout, protože dýcháme. Když něco cítíme, vyvolává to někdy vpomínky. Vůně má silný vliv na to jak se cítíme. Díky vůni jsme schopni odlišit pěkné od nepříjemných. Když jsou vůně svěží, cítíme se dobře. Cokoliv voní špatně, je nepříjemné. Čich je také základem rozlišování a lidské morálky. Když člověk kultivuje tuto schopnost, má pocit, co je morálně přijatelné. Je to způsob, jak instinkty vědomého myšlení informovat o tom, co děláme a jak se chováme. Po sémantické stránce si vzpomeňte na existující slovní výrazy označující vztah k druhým lidem, jako „*nemohu jej ani cítit*“, apod....

Chuť – Chuť je vždy závislá na tom, co se rozhodneme ochutnat. S ní posuzujeme sami pro sebe zážitky, s nimiž se setkáváme. Chuť souvisí se schopností přijímat pouze tolik, kolik vydržíme. Vždy to trvá nějakou dobu. Skutečný pocit z Chuti je, zda je něco zdravé nebo nezdravé. Chuť není jen fyzické stravování, ale také duševní trávení. Vybíráme z toho,co k nám přichází. Jak ve smyslu konzumace jídla, tak ve smyslu duševního požitku.

Zrak/ Vize – Nejzákladnější mentální záblesk se odehrává v očích. Zrakem vidíme barvy , které ovlivňují naši náladu. Nálada prostředí určuje psychiku. Z dlouhodobého hlediska zasahují do charakteru životního prostředí v oblasti lidského zdraví. Zrak také obsahuje rovnovážné vlastnosti. Zkuste zavřít oči a přejít přes lávku! Vize souvisí také se schopností člověka ovládat své vášně a instinkty. Čím jasnější je pohled, tím více vnímáme člověka jako „čistého“ a důvěryhodného. Ne nadarmo se říká, „*oko, do duše okno*“ ...

Smysl pro teplo – Na materiální úrovni cítíme povrchové teploty různých materiálů odlišně. Duševní teplo vnímáme jako mateřské objetí. Nebo pokud dáme (obětujeme) něco od sebe. Teplo má dynamický prvek a vede k pohybu. Všichni víme, jak se kovové dráhy protahují a rozšiřují teplem horkého slunce. Podobně radost, teplo a duševní teplo vedou k tanci a touze pohybovat se. Teplo má schopnost regenerace a uzdravení.

Skupina duchovních smyslů orientovaných do nitra odhaluje skryté.
Pomáhají porozumět vztahům s druhými a aktivně směřovat náš život.

Sluch – Chceme-li někdy něco opravdu slyšet, musíme se namáhat. Musíme také mlčet a aktivně poslouchat, pokud chceme slyšet. Tím, že jsme vědomě potichu, kultivujeme vlastnosti empatie a učíme se naslouchat druhým.

Schopnost rozlišit lidskou řeč od ostatních zvuků – Smysl, ve kterém rozpoznáváme lidský jazyk ze zvuků přírody a zvířat. Díky tomuto smyslu můžeme pochopit význam slov a význam řeči. Díky tomu můžeme rozeznat jazyk od hudby a jiných zvuků. Řeč a typická slova vyjadřují obsah, pojmy a také psychické naladění. Lidé a etnické skupiny mohou takto vyjádřit svou náladu. Co lidem pomáhá rozvíjet jejich smysl pro slova, je kultivace řeči, studium národního jazyka, kultury a folklóru.

Schopnost představovat si – Tento smysl je rozšíření smyslu pro řeč. V tomto smyslu rozumíme slovům a záměrům druhých. Doslova se vcítíme do někoho nebo něčeho. Pokud chceme, můžeme si rozumět jeden druhému i v nejhlubších myšlenkách. Pokud jsme vědomě ustoupili a mysl jsme uvedli do klidu, skutečné myšlenky ostatních lidí k nám samy snadno přicházejí.

Smysl pro „já“ – smysl, který dokáže vnímat sebe i ostatní lidi jako osobnost. Rozvíjení tohoto smyslu nám pomáhá rozhodovat se kým chceme být v některých fázích života. Nebo kdo může být opravdu náš přítel nebo partner. S tímto smyslem poznáváme, jestli identita a jednání ostatních lidí jsou pravdivé a upřímné. Zda jsou opravdu takoví, jak říkají. Zda jsou svými myšlenkami a jednáním v pravdě sami se sebou.

Rudolf Steiner zdůrazňoval, že všech dvanáct smyslů je ve vzájemném vztahu. Naše smysly společně vytvářejí jednotu s naší psychikou a neměli bychom je vnímat odděleně.

Více k tématu 12-ti smyslů zde: <https://www.arc.cz/en/tag/twelve-senses/>

Náměty k zamyšlení a tvorbě:

- Vyberte si libovolný vizuální vzorec nebo grafické schéma a překreslete jej, jako by se jednalo o plán města.

Zkuste do jednotlivých částí zakreslit jednotky funkční infrastruktury podle toho, co by jej obývalo za společnost.

- Pokuste se vyjádřit/zaznamenat alespoň dva nebo více ze smyslů podle klasifikace Rudolfa Steinera na základě pocitu a pobytu ve vybraném vystavěném prostředí, podle vaší vlastní interpretace. Technika či metoda libovolná.