Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Tanec - soubor figurálních plastik

Vedoucí práce: Mgr. Lorenc Josef

Autor práce: Nikol Finková
Studijní obor: Učitelství výtvarné výchovy pro základní umělecké školy
5. ročník

2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 29. 4. 2011

……

„Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Josefu Lorencovi, za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce.“

Obsah

Úvod **6**

1 Vymezení pojmu tanec **8**

1.1 Rozdělení tance **10**

1.2 Rytmus **11**

2 Inspirační zdroje **13**

3 Sochařské pojetí tématu práce **16**

3.1 Symbolika času a prostoru souboru plastik **16**

3.2 Způsob stylizace – torzo **17**

3.3 Figura č. 1, africký tanec **18**

3.3.1 Stručná historie afrického tance 18

3.3.2 Charakteristika vybraného afrického tance 19

3.3.3 Vyobrazená pozice 20

3.3.4 Sochařské pojetí 20

3.4 Figura č. 2, indický tanec **21**

3.4.1 Stručná historie indického tance 21

3.4.2 Charakteristika vybraného indického tance 22

3.4.3 Vyobrazená pozice 23

3.4.4 Sochařské pojetí 23

3.5 Figura č. 3, balet **24**

3.5.1 Stručná historie baletu 24

3.5.2 Charakteristika baletu 25

3.5.3 Vyobrazená pozice 25

3.5.4 Sochařské pojetí 25

3.6 Figura č. 4, latinskoamerický tanec 26

3.6.1 Stručná historie latinskoamerického tance 26

3.6.2 Charakteristika latinskoameriského tance 27

3.6.3 Vyobrazená pozice 27

3.6.4 Sochařské pojetí 27

3.7 Tanečník č. 5, street dance 28

3.7.1 Stručná historie street dance 28

3.7.2 Charakteristika vybraného street dance tance 29

3.7.3 Vyobrazená pozice 29

3.7.4 Sochařské pojetí 29

3.8 Postup práce 30

3.8.1 Materiál 31

3.8.2 Metoda keramické plastiky 31

3.8.3 Vnitřní zpevnění - žebra 31

3.8.4 Smršťování 32

3.8.5 Vnější podpěry a schnutí 32

3.8.6 Výpal a glazování 33

3.8.7 Instalace 33

ZÁVĚR 34

Seznam použitých zdrojů 35

Seznam příloh 38

Přílohy 39

ABSTRAKT 50

ABSTRACT 51

„Lidský pohyb je materiální podmínkou a jedinečnou estetickou látkou.“
(Václav Janeček)

Úvod

Tanec byl jako téma této práce vybrán, protože se jedná o uvědomělý estetický pohyb, který je velmi zajímavé vyjádřit ve hmotě. Metoda keramické plastiky je nejlepší cestou k zachycení pohybu a pozice tance tak dovoluje pozorovateli prohlédnout jej ze všech stran.

Cílem této práce je zobrazení tance v keramické hmotě a obsáhnout celé toto téma jako čas i prostor prostupující pohyb, který má své zákonitosti a souvislosti. Zobrazení tance je realizováno v podobě pěti figur tanečníků, přičemž každý vyobrazuje jiný tanec. Každý z nich je zástupcem určitého období a kontinentu, na kterém daný tanec vznikl. Cílem je vymodelovat samostatné postavy, které poukazují na odlišnosti jednotlivých tanců pomocí jejich barevné a povrchové úpravy, celkového pojetí, a spojit je v soubor tanečníků. Ten i přes odlišnosti jednotlivých tanečníků zobrazuje společný tanec, který je spojuje pomocí rytmu, dynamiky a pohybu.

Fenomén tance je zajímavý v mnoha rovinách. Každý se jistě setkal nebo setkává s tancem i v běžném životě. Můžeme jej sledovat jako diváci, či jej studovat, rozebírat filozoficky, nebo v něm hledat kladné účinky pro jednotlivce. Historie tance je velmi bohatá, různé typy tance na daných místech prošly svou dlouhou cestu přes období rozkvětu i úpadku. Je velmi zajímavé sledovat vývoj jednotlivých tanců a tanečníků, jejich prolínání se s historickými událostmi. I tanečník musí projít dlouhou cestou tvrdé práce a stále se zdokonalovat, protože celé jeho tělo je materiálem, který sám ovládá a formuje ho k umělecké dokonalosti. To hlavní, co musí každý tanečník správně vnímat a prožívat, je rytmus. Bez rytmu by nebylo hudby a většina tanců by neexistovala. Rytmus je spjat snad s každým druhem umění, najdeme jej i v zobrazovaném tanci celé naší historie. Od počátku prvních tanců až dodnes je tanec inspirací nejen pro samotné choreografy, ale i malíře a sochaře. Nejinak je tomu i u této práce, která si klade za cíl tyto prvky do figur tanečníků promítnout.

Teoretická textová část zaznamenává podstatné poznatky, které mají význam pro sochařské zpracování tématu této práce. Především je to nahlédnutí pod povrch taneční teorie, jeho rozdělení a pochopení rytmu a pohybu, který je pro tuto práci důležitý. Dále jsou uvedeny jednotlivé figury souboru, a cesta ke způsobu jejich znázornění.

1 Vymezení pojmu tanec

„…tanec je lidský pohyb, tvořený a vyjadřovaný k estetickému účelu.“
(Václav Janeček)

Pro přiblížení se k vybranému tématu tance a pochopení vlastností jeho pohybu, je nezbytné jeho vymezení z pohledu sociologického, filozofického a psychologického. Je také důležité definovat funkce tanečníka, jako hybatele tance a jeho komunikaci s divákem. Takový vztah probíhá i mezi sochařským objektem a jeho pozorovatelem.

Tanec je jedním z nejstarších druhů umění v historii lidstva. Slovo tanec se k nám dostalo z německého slova „*Tanz“*, které vzniklo ze starofrancouzského „*dance“* mající patrně původ v jazyce starého germánského kmene Franků. Stejně jako hudba a básnictví se tanec projevuje v čase, je proto řazen mezi múzická umění. Jako kulturní činnost jej řadíme ze sociologického hlediska mezi zábavu spolu se sportem a hrou. Tanec je výhradně lidská aktivita, chování konkrétních aktérů, jednajících s ohledem na druhé, vytvářející záměrně vybírané, úmyslně rytmizované neverbální pohyby, které mají estetickou hodnotu a nesou symbolický obsah bez praktického účelu. Pohyb je zde sám obsahem, není jen přenositelem jako například při hraní na hudební nástroj. Tanec je umělecké médium, jehož záměrem je vyjadřovat emoce a myšlenky, nemá praktické závěry a lze v něm nalézt úplnou svobodu od materiálního života.

Z mála filozofů, zabývajících se tancem je jistě nejvýznamnější **Platón**. Ve svém spise „*Ústava*“[1] popisuje tanec jako integrální část „*mousiké*“, která tvoří trojici s hudbou a poezií. Jako důležitá součást vzdělání mládeže měl tanec vypěstovat cit pro spravedlnost pomocí osvojení si rytmu a harmonie. Tanec tedy podle Platóna vede k harmonickému psychickému rozvoji jedince a s ním i celého státu.[2]

Odlišný pohled na tanec má Friedrich Nietzsche, který jej chápe jako základní lidskou aktivitu, jejíž postoj je nejvíce ze všech eticko-metafyzický. Nachází v tanci něco „sebe-vyrovnávajícího“, přibližujícího člověka k bohu. Tancem cítí nejen sebe samého, ale i boha. Již není jen člověk-umělec, ale stává se uměleckým dílem.[3]

[1] Zpracováno podle PLATÓN. *Ústava.*
[2] Zpracováno podle JANEČEK, V. *Tělo a tanec,* s. 11.
[3] Zpracováno podle NIETZSCHE, F. *Tak pravil Zarathustra.*

„Pohyb je médiem tance a lidské tělo je jeho imanentním zdrojem.“
(Václav Janeček)

Materiálem či uměleckou hmotou tance je celý člověk od hlavy až k patě. Tanec, zvláště scénický a symbolický, je spjat s danou osobou, která si své tělo neustále uvědomuje, kontroluje a prožívá každý pohyb. Je determinován vlastními limity, fyzickými schopnostmi, vůlí, odvahou, zkušenostmi, pílí, ale i stářím a pohlavím každého jedince. Vnější vlivy, které tanečníka omezují a vymezují, jsou čas a kultura, ve které žije. Tanec vyžaduje, podobně jako ostatní umělecká odvětví, řemeslo (techné), kterému se tanečník vědomě učí. Rozvíjí pohybovou fantazii, koordinační schopnosti, správné držení těla a udržuje dobrou kondici. Kreativní postup tvorby tance leží na choreografovi, tvůrci a vizionáři nových estetických hodnot a interpretovi, který jej přivádí k životu.[4]

„Tanec je aktivita jak fyzická, tak psychická. Taneční pohyby emoce probouzejí nebo je vyjadřují. Sledujeme-li někoho při tanci, vyvolá to v nás afektivní reakci. Pokud sami začneme improvizovat, náš taneční projev uvolní něco z našeho psychického stavu.“ [5]

Stejně jako u ostatních múzických umění je tanec závislý na interakci tanečníka s divákem, pozorovatelem. Psychologicky tak může očišťovat, osvobozovat nejen sebe, ale i diváka, který taneční vystoupení plně prožívá, ač vnitřně a jen ve svých představách. Tanečník vyjadřuje vnitřní citový stav vnějšími rytmickými pohyby, které jsou pro diváka čitelné, pochopitelné a může je s tanečníkem spoluprožívat. Toto vciťování se do tanečníka je podstatou uměleckého prožitku. Takto nám zprostředkuje zážitky, které bychom za běžného života nikdy nezažili.

[4] Zpracováno podle JANEČEK, V. *Tělo a tanec*, s. 23-45.
[5] BLÍŽKOVSKÁ, J. *Úvod do taneční terapie,* s. 61.

1.1 Rozdělení tance

Tanec můžeme dělit podle základních společenských a historických kontextů či podle technik. Přesné rozdělení je, v dnešní době častých experimentů, hledání nových pohybových celků a prolínání disciplín (i netanečních), téměř nemožné. V této diplomové práci je vyobrazeno pět základních druhů tance: **lidový, náboženský, společenský, scénický a současný moderní tanec**. Všechny se navzájem ovlivňují, lze je považovat za součást umění, jelikož nesou znaky kultury místa a času.

Lidový tanec

„Na lidovém tanci si můžeme ověřit vše prolínající jednotu lidového umění, projevující se ve vyváženém spojení uměleckých složek: hudby, písně, pohybu a složky výtvarné.“[6]

Vznik lidového tance je spjat s tradicí národů, kultivovaných lidovými obyčeji jejich obyvatel na různých místech a v různých dobách. Reflektuje charakteristické rysy národů, jejich specifika a každodenní život. Tance doprovází všechny lidové obyčeje, zvyky a obřady. Tvůrci těchto tanců zůstávají vždy anonymní.
V této práci je lidový tanec zastoupen v africkém tanci[7] a vnímán jako původní tanec pravěkých lidí, kteří tancem vyjadřovali radost i smutek.

Náboženský tanec

Náboženský tanec je jedna z forem lidové zbožnosti, která má z liturgie vycházet a k ní přivádět. Mnohá vyznání praví, že tanec je výrazem duchovní radosti, modlitba vyjádřená nejen slovy nebo melodií, ale také gestem celé bytosti, kdy se tělo i duše svobodně rozvinou.[8] Náboženský tanec je zde zastoupen tancem indickým[9], jehož taneční póza má základy v hinduistické mytologii.

[6] KOS, B. *Lidové a společenské tance*, s. 7.
[7] Figura č. 1, africký tanec.
[8] *Signály.cz* [online]. c 2007 [cit. 2011-04-25]. Společná chvála tancem. Dostupné z WWW: <http://www.signaly.cz/spolecna-chvala>.
[9] Figura č. 2, indický tanec.

Společenský tanec

„Ve společenském tanci vyjadřují tanečníci myšlenku a rytmus doprovodné hudby pohybem.“[10]

Jak již název napovídá, slouží tento druh tance ke společenské zábavě. Do této kategorie spadají i latinskoamerické tance, které mají základ v černošských rytmech spojených se španělskými a indiánskými vlivy. Jejich hlavním prvkem je důraz na kvalitu a umělecký dojem. Jejich zástupcem v této práci je figura latinskoamerického tanečníka[11].

Scénický tanec

V širším slova smyslu každá taneční podívaná, odehrávající se na jevišti či pódiu, je vlastně scénickým tancem. Hlavním zástupcem této kategorie je v současnosti balet *„tj. jevištní, taneční a hudební skladba, která v ucelené prokomponované choreografické formě ztvárňuje myšlenku nebo děj“.*[12] Právě balet[13] představuje zástupce scénického tance dynamickou baletní pózou.

Současný tanec

Současné mladé taneční styly jsou velmi vázané na hudbu a zasahují i do způsobu života tanečníka. Velmi populární jsou především mezi mladou generací, nyní zaznamenávají velký rozkvět, ať už je měřítkem kvalita tance či kvantita oblíbenosti. Tato práce zaznamenává současný tanec v poslední figuře[14], vybrána je pozice ze skupiny současných tanců nazývajících se společně street dance.

1.2 Rytmus

Rytmem obecně se nazývá pravidelné střídání či opakování. Lze je najít nejen v hudbě, ale i v literatuře (verše), v přírodních cyklech (střídání dne a noci, roční období, tlukot srdce). Charakteristický pro rytmus je průběh v čase, tudíž uspořádání a návaznost časových jevů. Jako součást tance určuje míru a poměr pohybů, které jsou

[10] KOS, B. *Lidové a společenské tance*, s. 103.
[11] Figura č. 3, latinskoamerický tanec.
[12] KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*, s. 162.
[13] Figura č. 4, balet.
[14] Figura č. 5, street dance.

ohraničeny změnou v pohybovém celku. Fáze odděluje například změna rychlosti, dynamiky, směru, změna umístění těžiště nebo zastavení pohybu. Již Cicero věděl, že opakované momenty by diváka brzy nudily a že změna působí potěšení (*variatio delectat*).[15]

Dnes se ve výtvarném umění často hovoří o rytmu obrazu, sochy či architektury. Rytmem v umění se podle Kropáčkova slovníku pojmů z dějin umění rozumí „*formální složka výstavby díla, ve výtvarném umění řazené opakování alespoň dvou rozdílných prvků nebo skupin prvků na ploše nebo prostoru, jímž je do díla vnášen požadovaný řád. V architektuře rytmus bývá určen zásadou symetrie i harmonie a kontrastu.*“[16] Rytmus je hlavní ucelující prvek této práce. Taneční pózy modelovaných figur byly vybírány tak, aby rytmus typický pro vybraný druh tance vyzníval z tvarů hmoty těl tanečníků. Proto mají některé figury části těl vedené do ladných křivek a jiné geometricky stylizované. Rytmus celého souboru udává podobnost jednotlivých figur, jako opakující se prvek.

[15] CICERO, T. M. *Dvě rozmluvy,*
[16] KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění,* s. 182.

2 Inspirační zdroje

Lidské tělo jako námět je možné nalézt v kresbě, malbě, soše, plastice, grafice i fotografii. Do všech oborů umění pronikla krása lidského těla, považovaného člověkem již od dob antiky za nejdokonalejší výtvor přírody. Umělci a myslitelé se snažili najít ten správný poměr proporcí, popsat jej, pochopit a znalosti využít pro další práci. Na lidské tělo bylo v průběhu historie nazíráno ze všech stran a úhlů, bylo prozkoumáno zevnitř i zvenku a dodnes je stále nejčastějším a nejzajímavějším námětem v umění.

Taneční tématika v umění je velmi spjatá s historickým vývojem a kulturou daného místa. V průběhu doby se vyobrazení tohoto námětu velmi lišilo. Například ve starověku, kdy byl tanec součástí každodenního života i náboženských rituálů a oslav, jej najdeme jako běžné téma v malířském i sochařském umění. Naproti tomu během rané křesťanské kultury budeme hledat tento motiv obtížně, protože nebyl součástí věrouky a stál spíše v protikladu k jejím oficiálním zájmům.

Umělecká díla s taneční tématikou sloužila jako inspirace a východisko pro tuto práci. Důležitá byla především sochařská tvorba, kde byly nacházeny podněty pro stylizaci jednotlivých figur „Tance“. Z tohoto důvodu se nyní zaměříme na rozbor nejzajímavějších sochařských děl s taneční tématikou, chronologicky seřazených od nejstarších po současné.

Úplně první taneční vyobrazení na světě můžeme vidět v Herakleiském archeologickém muzeu. Pochází z mykénské doby a jedná se o drobnou terakotovou sošku znázorňující mužský kolový tanec.[17] Postavy jsou zjednodušené a nohy mají uchycené v jakémsi cirku, který je zdoben symbolem minojských králů, dvoubřitou sekerou.[18]

V řecké kultuře najdeme tanec zobrazen v zastoupení múzy tance, Terpsichoré. Je to dcera boha Dia a její jméno doslova znamená *„Těšící se z tance“*. Jako jedna z devíti múz působila vždy blahodárně, přinášela v tanci světu harmonii a pomáhala najít klid. Múzy vystupovaly většinou ve sboru, měly však svou moc rozdělenou

[17] Obr. č.1

[18] Zpracováno podle *Česká televize* : *iVysílání* [online]. 1996 [cit. 2011-04-10]. Bohové a hrdinové antických mýtů. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10214722308-bohove-a-hrdinove-antickych-mytu/209572230080006-daidalos-ikaros-a-bajecna-kreta/>.

a chránily všechna umění. Pohyb múzy tance v řeckém sochařství je naznačen pouze nakročením, nebo zvlněnými boky. Jejím atributem je lyra.[19]

Vliv řeckého helenistického sochařství na východní umění je patrný ze zobrazení taneční scény[20] ze starověké Indie. Tento reliéf gandhárského stylu z 1. až 5. století má buddhistickou tématiku, ale sloh byl ovlivněn řeckými nájezdníky, kteří v severní Indii budovali indořecké státečky.[21]

Pohyb jako hlavní prvek najdeme v dílech Francouzského sochaře Jeana-Baptista Carpeauxa. Jeho realistické sousoší *„Tanec“*[22] zobrazuje čtyři nahé, smějící se ženy tančící ve víru hudby okolo génia Tance, který má v jedné ruce bubínek a druhou ruku vítězně vytáhl vzhůru. Toto velké dílo symbolizující lyrické drama, bylo vytvořeno v roce 1869 pro pařížskou Operu.[23]

Důležité pro tuto práci jsou také sochařské studie tanečních póz[24] Edgara Degase. Jeho baletní figury vznikající v průběhu celé jeho tvorby byly vyrobeny z vosku. Díky vyztužení dráty mohl modelovat i složitější postavení, jako např. stoj na jedné noze v předklonu, a tak pečlivě studovat těžiště těla v méně stabilních polohách. Po Degasově smrti bylo nalezeno více než sedmdesát komorních plastik tanečnic.[25]

Taneční pozici zachytil také český sochař Jan Štursa v plastice pojmenované podle tanečnice, která mu byla modelem *„Sulamit Rahu“*[26]. Břišní tanec, který znázorňuje, je čitelný z uvědomělého pohybu boků, přenesené váhy na jednu nohu i z postavení rukou. Smyslnost pohybu je násobena natočením hlavy a skoro naturalistickým propracováním povrchu těla tanečnice.[27]

Ze současníků, kteří velmi zajímavě tanec zobrazili v materiálu, je Michal Gabriel, který je znám svými inovacemi a netradičními sochařskými postupy. Jeho práce je vázána prvotním detailním promyšlením celé plastiky. *„Tanečníci“*[28]

[19] LÖWE, G. *ABC antiky.*
[20] Obr. 2.
[21] Zpracováno podle PIJOAN, J. *Dějiny umění 4,* s. 216-222.
[22] Obr. 3.
[23] Zpracováno podle PIJOAN, J. *Dějiny umění 5*, s. 237-239.
[24] Obr. 4 a 5.
[25] Zpracováno podle PIJOAN, J. *Dějiny umění 8,* s. 285-295.
[26] Obr. 6.
[27] Zpracováno podle WITTLICH, P. *Jan Štursa,* s. 104-105.
[28] Obr. 7.

instalovaní na louce nedaleko Jeseníků působí jako kráčející obři. Taneční rytmus jim dodává rotace těl, ohnuté hlavy a zvlněné prodloužené ruce.[29]

Mnoho českých i zahraničních malířů se pro svou tvorbu inspirovalo taneční tématikou. Východiskem pro jejich práci byla především ladnost pohybů, měkkost zvlněných látek i celé taneční prostředí. Mezi ty nejznámější patří český malíř miniatur Norbert Grund, francouzský impresionista Henri de Toulouse Lautrec a francouzský malíř Henri Matisse.

Další výtvarná inspirace pro tuto práci pocházela i od umělců, kteří tanec ve své tvorbě nezobrazili. Tato sochařská i malířská tvorba působila především na postup stylizace hmot a linií jednotlivých tanečních figur. Byl to především Henry Moore a jeho drobné plastiky představující novou vlnu novoprimitivismu čerpající z černošského umění. Výchozí pro tuto práci bylo jeho vyjádření plastické svobody, smysl pro materiál a strukturální hodnoty.[30] Z dalších umělců, kteří byli inspirací pro tuto práci, měl největší vliv Auguste Rodin[31] především pro jeho pojetí úpravy povrchů a záměrnou nedokončenost sochařských prací, Amedeo Modigliani[32] a Stanislav Kolíbal[33] pro jejich úpravu proporcí těl a záměrnou deformaci objemů.

„…zkušenost prostorovosti je zároveň zkušeností tělesnosti a tato zkušenost zasahuje do všech druhů umění.“

(Václav Janeček)

[29] Zpracováno podle *Artlist.cz* [online]. c 2006 [cit. 2011-04-23]. Tanečníci. Dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/updata_az/a/h/y/bg.tanecnici.jpg>.
[30] MOORE, H. *Plastiky a myšlenky kolem nich*.
[31] NÉRET,G. *Rodin, Sochy a kresby.*
[32] SOL GARCÍA GALLAND M. *Modigliani.*
[33] KOLÍBAL, S. K*resby, sochy, komentáře.*

3 Sochařské pojetí tématu práce

Pro sochařské zobrazení tance je zásadní dynamická forma vyjadřující pohyb i přes základní sochařský zákon – nehybnost. Hledání způsobu jak narušit statičnost byla jedna ze základních otázek při vytyčování jednotlivých cílů této práce. Důležité bylo uspořádání hmoty jednotlivých soch a jejich vztah k vodorovné základně. Hmota rozprostírající se do prostoru působí nejméně staticky. Dynamika jednotlivých figur byla vyvolána také přizpůsobením tvarů a zdůrazněním či předimenzováním určitých partií těl tanečníků. Použití oblin i hran a zlomů pomohlo ke zpřesnění vyjadřovaného pohybu. Různé výšky hlav a nepravidelně vyčnívající končetina do prostoru dávají souboru záměrnou dynamiku.

Tento soubor se snaží charakterizovat tanec jako celistvý uvědomělý pohyb prostupující čas i prostor. Aby celek nepůsobil jako jeden rozfázovaný pohyb, pracovala jsem na figurách jednotlivě a přiřadila každé jiný způsob stylizace. Pro výběr figur jsem prostudovala základy taneční teorie, základy historie tance a jeho rozdělení.

Do souboru byly vneseny specifické prvky z tanců pěti rozdílných zemí a časových období. Jednotlivé taneční pózy byly záměrně vybírány tak, aby pro daný typ tance mohly být zastupující, a to podle kontextů: kulturních, historických i dalších. Všechny figury mají společný rytmus a dynamiku tanečního pohybu. Při pohledu na všechny najednou je vidět TANEC. Bouři těl zmítajících se ve víru hudby. Všechny figury, ač v jiné stylizaci a naprosto odlišné póze, jsou tancem propojeny.

3.1 Symbolika času a prostoru souboru plastik

Skutečná tančící osoba se pohybuje v čase a prostoru. Časoprostor sjednocuje prostor a čas do jednoho čtyřrozměrného objektu. Čas hraje roli čtvrtého rozměru a měl pro výběr tanců zásadní vliv. Pro realizaci bylo vybráno pět základních tanců: africký, indický, balet, latinskoamerický a současný street dance. Každý z tanců reprezentuje historickou dobu, ve které byla stanovena jejich taneční forma. Toto období je spjato i s místem, kde se tanec utvářel, proto každá figura reprezentuje nejen vybraný tanec a historickou epochu, ale i kontinent, kde se daný tanec formoval. Celý soubor

představuje tanec jako umění prostupující celou Zemí a historií lidstva. Vznikla tak pro tuto práci důležitá časoprostorová symbolika.

Jednotlivým figurám souboru bylo přiřazeno označení *„figura č.“* a symbolické číslo od jedné do pěti. Toto pořadí vychází z časové linie přiřazených období (pravěk, středověk, novověk, 19.–20. století, 21. století). Číslováním je symbolizována důležitost souboru jako celku, tedy to, že jednotlivé postavy jsou jen částí souboru, který je hlavním a kompletním znázorněním tance v této práci. Za těmito čísly je pro lepší přehlednost uveden název tanečního stylu, který tanečníci znázorňují.

Figura č. 1, africký tanec	*pravěk*	*Afrika*
Figura č. 2, indický tanec	*středověk*	*Asie*
Figura č. 3, balet	*novověk*	*Evropa*
Figura č. 4, latinskoamerický tanec	*19.-20. století*	*Jižní Amerika*
Figura č. 5, street dance	*21. století*	*Severní Amerika*

3.2 Způsob stylizace – torzo

To, co je v práci středem zájmu, je celistvý, trvalý charakter tance. Jeho zaznamenání bylo také cílem při realizaci, šlo o zachycení trvalosti zaznamenané do jednotlivých figur, které by vyjadřovaly tanec. Taneční pozice byly vyjádřeny tělem a postavením nohou. Záměrně nejsou zobrazovány ruce, které se v tanci pohybují nejvíce[34]. Je tedy na divákovi, který je při vnímání tance stejně důležitý jako sám tanečník, aby si tuto část plastiky sám domyslel. Může si při prohlížení těchto torz představovat nejen pozice, ale i samotný pohyb rukou. Ověřila se tak myšlenka Igora Zhoře, „*...že torzo plně nahradí celek sochy, která nebude dokonalejší, když jí cokoliv*

[34] Obr. 8.

přidáme.“[35] Že samotný trup může být velkým dílem, dokázal i francouzský sochař a velký inspirační zdroj pro tuto práci August Rodin dílem *„Kráčející“*[36].

Ukončení ramen je zvýrazněno otvory, které nutí pozorovatele k hlubšímu zamyšlení. Jsou vždy umístěné v souladu s teoretickým vedením tanečníkových rukou. Zároveň umožňují neobvyklý pohled do útrob sochy. Pozorovatel vidí sílu střepu, vnitřní stavbu plastiky a může odhalit způsob práce. Pouze u tanečníka č. 1 byly tyto otvory během práce úmyslně zakryty. Tato figura měla působit hmotně a robustně, stejně jako africké umění, kterým je inspirována. V tomto případě by otvory v předimenzovaných ramenou způsobily obrovské průhledy, čímž by plastika ztratila svou celistvost. U ostatních plastik jsou otvory ve správném poměru k velikosti ostatních končetin, proto figuru nenarušují, ale naopak jí dávají další rozměr.

Práce Augusta Rodina působila jako inspirace také při volbě stylizace základů každé plastiky. Podle Rodinova schématu nedokončenosti tanečníci vystupují ze hmoty hlíny, která obklopuje jejich nohy a umožňuje lepší stabilitu. Tento sokl, či podstavec se stal součástí plastiky a je vždy stylizován v souladu s vybraným tancem.

Samostatné modelování každé postavy vedlo k odlišení způsobu stylizace. Jednotlivé taneční styly a historické souvislosti udaly specifika modelace tvarů těl i úpravy povrchů. Proto je zajímavé se na historii jednotlivých vyobrazených tanců, jejich charakteristiku a specifické taneční pozice podívat alespoň ve stručnosti. Tyto informace měly zásadní vliv i na barevnost každého objektu.

3.3 Figura č. 1, africký tanec

První taneční figura je zástupcem afrického kontinentu a tance tam vzniklého. Právě v Africe vznikaly první tance společně se základy lidské společnosti a kultury, proto je figura č. 1 zástupcem časového období pravěku.

3.3.1 Stručná historie afrického tance

„V dosti četných knížkách věnovaných tanci obvykle čteme, že tanec je výrazem radosti a štěstí a že v tomto projevu nutno hledat počátek tance.“ [37]

[35] ZHOŘ, I. *Klíče k sochám*, s. 43-46.
[36] NÉRET, G. *Rodin, sochy a kresby,* s. 21.

U prvních národů sloužil tanec k uvolnění vnitřního napětí vnějšími pohyby. Taneční akt byl nositelem volního jednání. Umělecký zážitek souvisel především v zapojení. Pouze spoluúčastí bylo možné prožít tanec naplno, proto tančil celý kmen i obec. Smysl zde mělo stupňování, gradace, čím hlasitěji, tím lépe. Tanečníci se často dostávali do transu, což mohlo mít různé důvody (rituální, náboženské, společenské).

Nejrozšířenější taneční formy byly tzv. frontální (tanečníci ve dvou řadách proti sobě), kruhové (ženy či muži tančí v kruzích či půlkruzích nejčastěji okolo ohně) a tance jednotlivců a párů, přičemž se tanečníci nedrželi po celou dobu tance jako v tanci společenském. Pohyb, slovo a hudba byly v pravěku součástí jednoho prožitku, kde se nejvýrazněji uplatňoval právě pohyb. Později se hudba, tanec a básnictví stávaly složitějšími, až nebylo možné udržet v rovnováze pozornost, proto se jednotlivé složky osamostatnily. Avšak tanec a hudba zůstaly až doposud ve velmi úzkém spojení.

3.3.2 Charakteristika vybraného afrického tance

Tanec *„neobrazivý“* nepředstavuje objekt, ani se nesnaží o vyjádření symbolu vnější skutečnosti. Není vázaný realitou ani smyslovými zážitky. Pohyby jsou osvobozující od vnějších smyslů, uvolňují podvědomí. Tanečník nepotřebuje pomůcky, tančí se v kruzích, řadách či ve skupinách.

Právě tento druh tance, kdysi velmi rozšířený a dodnes provozovaný nejvíce na africkém kontinentu, byl vybrán jako zástupce prvních tanců. Tanec neobrazivý je abstraktní a introvertní. Ať už se jedná o tanec pro radost, oslavu nebo smuteční, zúčastnění jsou ponořeni do svého já a plně prožívají situaci.

Mezi charakteristické pohyby tanečníka patří v tomto případě houpavá chůze, doplňovaná rytmickým podupáváním. Důležité je použití chodidla jako celku. Hmotnost těla se neustále přenáší z jedné nohy na druhou. Některé kmeny využívají tyto pohyby nohou k doplnění hudebního doprovodu, upevněním chrastících předmětů okolo kotníků. Pohyb v africkém tanci je polycentrický, vychází z několika pohybových center. Důležitá je pro něj pánev, která se během tance vlní a kroutí. Vizuální efekt

[37] Cit. REY, J. *Jak se dívat na tanec.* Praha: Vyšehrad, 1947. s. 20.

tohoto tance je násoben vlajícími ozdobami okolo pasu. Ramena jdou často proti pohybu pánve.[38]

„Poněvadž tanečníci zároveň s vytím a supěním jednotvárně zpívali a podle taktu tohoto zpěvu prováděli pohyby, dostali se takto do nejvýš nervosního vzrušení a byli zaliti bohatě potem; tleskání na břicho stupňovalo svou prudkost, takže zvuk, tím vyluzovaný, se stával stále jasnější; pak, po nějaké době, padal jeden po druhém po délce, vyčerpán, na zem, a to na záda, v kteréžto poloze setrval chvíli stále supě a vyje a zároveň křečovitě se chvěje na všech údech. Náhle se pak všichni najednou zvedli a tanec byl u konce.“[39] (popis primitivního tanečního rituálu z Ceylonu)

3.3.3 Vyobrazená pozice

Figura tanečníka č. 1 je v mírném podřepu s pozdviženou jednou nohou. Pánev je lehce vychýlená, takže celá postava při pohledu zpředu tvoří lehké prohnutí připomínající tvar písmene „S“. Tím je vyjádřeno tanečníkovo zaujetí tancem a prožívání jeho každého pohybu. Výrazný hrudník s rameny je vypnutý vpřed a pravé rameno vede pohyb vzhůru, kam také hledí tanečníkův pohled. Vyjadřuje tak spojení s duchovním světem a nadpřirozenými bytostmi, které afričtí domorodci uctívají, ve které věří.

Na hlavu tanečníka je umístěna maska, jako významná součást většiny dramatických tanců v Africe. Tanečník se pod maskou proměnil v jinou bytost a diváci či ostatní tanečníci mu podle toho vyjadřovali úctu. Nejčastější masky, vedle zvířecích, byly abstraktní masky démonů a bohů. Samotná maska se často udržovala ve velké vážnosti, některé byly přímo posvátné.[40]

3.3.4 Sochařské pojetí

Sochařské pojetí figury je inspirováno africkou skulpturou, což se projevuje v předimenzovaných ramenou a hlavě s maskou. Současně je důležitým inspiračním zdrojem kubistické sochařství, které znovuobjevilo africkou plastiku a inspirovalo se jí. Podstavec, ze kterého postava *„vystupuje“,* připomíná nahrubo opracované dřevo.

[38] Zpracováno podle REY, J. *Jak se dívat na tanec,* s.13-38.
[39] Tamtéž, s. 13.
[40] Zpracováno podle HEROLD, E. *Africké masky,* s. 12-20.

Nejde o snahu potlačit materiál, ze kterého je socha modelována, ale o přiblížení se k nejčastější africké suroviny pro výrobu uměleckých předmětů. Jsou úmyslně ponechány vrypy od špachtle, které zůstaly při hledání správného tvaru, což dodává některým místům dojem neukončenosti a možnost najít si vlastní tvar.

Pro výběr barevnosti této figury byly inspirací africké umělecké předměty, které mají nejčastěji hnědou až černou barvu. Tělo tanečníka je pro hnědý nádech střepu zatřeno vrstvou oxidu manganatého. Protože tento oxid zůstal na plochách pouze v tenké vrstvě, ale ve vrypech se usadil, bylo dosaženo zvýraznění povrchu. Spodní část připomínající dřevo bylo ještě natřeno pro výraznější kontrast s figurou rychlými tahy štětcem hnědou matnou glazurou.[41]

3.4 Figura č. 2, indický tanec

Figura č. 2 svou taneční pozicí, která našla pramen v indické mytologii, zastupuje asijský kontinent. Indická mytologie je součástí hinduistického náboženství, které se formovalo v období středověku.

3.4.1 Stručná historie indického tance

V teokratických kulturách (Egypt, Babylónie, Indie), kde výsadní postavení nesli králové a kněží, byla společnost rozdělena na diváky a tanečníky, většinou již profesionální. Umění se chopily učené kněžské kasty, proto vznikala jasná hranici mezi tancem náboženským a světským. Hlavním rozdílem byl motiv k tanci. Světské tance častěji doprovázely radostné události a reagovaly více než tance náboženské na přírodní cyklus.

V Indii se tanec z chrámů postupně přenesl na dvory knížat a poté i k lidu do vsí. Tančily se také náboženské, společenské a bojové tance. Oblíbené mezi prostým lidem byly tance napodobující různé práce z běžného života, např. tanec s holemi (tanečníci klepali holí z ozvučeného dřeva o zem či o hůl jiného tanečníka, což tvořilo rytmický doprovod) nebo akrobaticky náročný tanec na chůdách. Indické tance vycházející z náboženské tradice jsou i dnes cestou k dosažení vnitřního klidu.

[41] Obr. 11.

Náboženské slavnosti jsou příležitostí k radosti, ke zpěvu a tanci. Během těchto setkání probíhá hudební představení, které celé obecenstvo doprovází tleskáním do rytmu, zpěvem a tancem. Tančí ženy i muži, staří i mladí, je to mystický zážitek sjednocení. Vyjadřují tak radost z pouhé existence a spojení se s lidmi okolo.

Čtyři pětiny Indů se hlásí k hinduismu, nábožensko-sociálnímu systému, obsahujícímu věrouku i pravidla společenského chování. Je přímým nástupcem prastarého védského náboženství, z nějž vyrostla i ostatní indická věrouka, ale formoval se především v průběhu posledního tisíciletí. Proto je propojena postava indického tanečníka časově s obdobím středověku. Toto náboženství je přeplněné mytickými postavami a jejich příběhy. V mnoha případech jsou velmi odlišné od reálného života a připomínají více kouzelné pohádky. Je to svět, plný barev a fantazie, má úplně jiná životní pravidla a logiku než opravdový svět, přestože je ústřední postavou člověk v reálném čase a prostoru.[42]

Pozice figury č. 2 je inspirována zobrazením indického boha Šivy (ničitel a dárce života), představitele svrchovaného trojjediného božství, společně s Brahmou (stvořitel) a Višnuem (udržovatel). Šiva znamená „laskavý" a vznikl oddělením od děsivého boha bouří Rudry. V jeho kultu se odráží hrůza z nejistoty, strach z neznáma, tajuplné síly mající vliv na smrt a rozklad, ale i zrod nového života a záhady kosmické existence. Je znám pod 1008 jmény, přízvisky a epitety, připomínajícími jeho vlastnosti a hrdinské činy. Jedním z jeho jmen je *„Natarádža"* (Král tance).

3.4.2 Charakteristika vybraného indického tance

Šiva, neboli *„Natarádža"*, zobrazuje tanec, který nese jméno *„tándava"*, což lze doslova přeložit jako skočný. Jeho rychle a divoce kmitající končetiny naplněné kosmickou energií označují veškerý svět kolem nás. Jeho tanec, prototyp vesmírné tvůrčí aktivity, symbolizuje nekonečný proces tvoření, udržování a ničení.[43]

„Tančí ze žalu nad smrtí své první manželky Satí i z radosti na své svatbě s druhou chotí Párvatí, tančí tanec vítězství po zdolání démonů i tanec zkázy, když se ho zmocní hněv a rozhořčení."[44]

[42] Zpracováno podle ZBAVITEL, D. a kol. *Bohové s lotosovýma očima,* s. 7–24.
[43] Zpracováno podle FILIPSKÝ, J. *Encyklopedie indické mytologie,* s. 163–169.
[44] ZBAVITEL, D. a kol. *Bohové s lotosovýma očima,* s. 127.

3.4.3 Vyobrazená pozice

Plastiky zobrazující Šivu, jako *„Natarádžu“*[45], patří mezi nejkrásnější staroindická výtvarná díla. Bývá nejčastěji vyobrazen se dvěma až třemi páry rukou, vždy v symbolickém postavení. V jedné ruce drží bubínek, symbol prvotního zvuku a vzniku vesmíru a v druhé plamen, znak zkázy. Přední pravá ruka pozdvihnutím vyjadřuje gesto znamenající i v klasickém indickém tanci bezpečí a požehnání. Levá přední paže ukazuje k pozdviženému chodidlu, které symbolizuje božské nohy, kde lidská duše nalézá jediné útočiště. Pravá noha stojí na schoulené postavě démona, symbolu zla. Levá noha je pozdvihnutá a symbolizuje taneční pohyb jako znak činorodé energie.

3.4.4 Sochařské pojetí

Ve figuře č. 2 je taneční postoj Šivy výrazně čitelný z postavení nohou. Celé tělo je v podřepu a levá noha je zdvihnuta křížem přes pravou. Tato do prostoru vyčnívající noha je vystylizována do jednoduchého zužujícího se válce. Snaha byla o citlivé respektování vlastností hlíny, a tak snížení pravděpodobnosti odlomení či uražení části sochy během práce a výpalu. Postavení pravé a levé horní končetiny tančícího Natarádži jsou zaměněné oproti tradičnímu zobrazení. Takto, s níže postaveným pravým ramenem získala rotační pohyb a zároveň vyváženost, která je pro indický tanec důležitá. Trup je tahem pravé ruky lehce nahnut k pravé straně. Hlava však zůstává nehybná, což Šivu charakterizuje jako nepohnutého hybatele.

Stojící noha je pevně uchycena do podstavce zvlněného ve víru symbolizujícího posvátnou řeku Gangu. Bůh Šiva podle legendy zachytil její proud do svých vlasů a svedl ho na zem. Dekor vznikl tažením prstů po měkkém povrchu plastiky. Pozorovateli dává pocit neklidu v kontrastu s vyváženou až jogínskou figurou tanečníka. Ostré linie na hlavě naznačují oblibu Indů v symetrickém zdobení hlav a to nejen u bohů. Tyto hrany se objevují i na zádech, kolenou, bocích tanečníka a vlnkou ohraničují i jeho hrudník. Jemně dokreslují místa, kde dochází k tanečnímu pohybu, například v ohnutí v kolenou, či zvlnění trupu.

[45] Obr. 9.

Pro výběr glazury tanečníka č. 2 byla inspirací opět hinduistická mytologie o bohu Šivovi.[46] Ten vypitím neobyčejného jedu („halákala“), zachránil veškeré tvory na zemi, na něž se jed valil, a nebylo proti němu jiné obrany. Jed projevil svou sílu zabarvením bohova hrdla do modra.

Tato modrá barva, známá také z mnoha postav bohů indického umění, je aplikována na celou postavu tanečníka. Použita je modrá glazura, která je ve větší vrstvě lesklá a stékavá, proto připomíná vodní hladinu. Tohoto efektu je využito pro podstavec, jako připodobnění řeky Gangy a jako vizuální oddělení od těla tanečníka.[47]

3.5 Figura č. 3, balet

Evropský kontinent zastupuje Figura č. 3 baletní pozicí. Časové období novověku označuje dobu, kdy se balet začal v Evropě dynamicky rozvíjet.

3.5.1 Stručná historie baletu

Slovo balet pochází z italského *„baletto“* a znamená taneček. Svůj původ má tento tanec v Itálii, ale největší rozkvět zaznamenal ve Francii v období baroka. Poprvé byl balet definován na francouzském dvoře roku 1581 jako *„geometrická směs více osob, tančících společně za souzvuku více nástrojů“*.[48] Brzy byl balet úplně oproštěn od mluveného slova, zůstal sborový zpěv, instrumentální doprovod a kroky z dvorských tanců. Velký rozmach baletu zajistil skladatel Jean Baptiste Lully, který vyučoval na Akademii tance (založené roku 1616) budoucí profesionální tanečnice. Byl nejen dlouholetým skladatelem baletů, ale hlavně prvním baletním mistrem pařížské Opery.

První baletní mistr byl zaznamenán v pražském divadle v Kotcích roku 1739. Tou dobou se už francouzská škola uplatňovala po celé Evropě a baletní školy byly zakládány po celém světě. Představení té doby byla po formální stránce dokonalá. Choreografie vyžadovala symetrii a ornament. Obsahově bývalo představení povrchní, logika příběhu se často úplně vytrácela.

[46] Zpracováno podle ZBAVITEL, D. a kol. *Bohové s lotosovýma očima,* s. 116-118.
[47] Obr. 12.
[48] BRODSKÁ, J.; VAŠUT, V. *Svět tance a baletu,* s. 7

Ve druhé polovině 18. století se balet dočkal reformy. Jako tragický balet d´action se z dekorativního pozadí stala nedílná součást akce. Tanec se stal se obrazem pravdivých emocí, mravů, zvyků, vyjádřených beze slov pouze gesty. Inspirace v antické pantomimě pomohla k vyjádření srozumitelnosti příběhu.[49]

3.5.2 Charakteristika baletu

Balet patří mezi jevištní tance. Jako jediný se oficiálně nazývá uměním. Ačkoliv většinu tanců mohou tančit všichni, balet zůstává výjimkou. Tanečník musí mít mnoho předpokladů, a to fyzických i psychických. Abychom se naučili baletnímu umění, je třeba léta tréninku. Už za dob faraónů byli jevištní tanečníci považováni za ty, kteří jsou božstvu blíže než ostatní lidé. Ve Francii si král Ludvík XIV. zasloužil své přízvisko *„král slunce“* právě baletním vystoupením.

Balet je technicky velmi náročná disciplína, kde tanečník roky trénuje a napíná své tělo, aby byl schopen docílit neuvěřitelných poloh. Tento tanec má přesně vymezené pozice a typický stoj na špičkách. Baletních póz je celá řada, jsou přesně pojmenované a dnes již zaznamenané v učebnicích tance. Klasický balet je založen na spolupráci tanečníka, choreografa, hudebníka, libretisty a výtvarníka.

3.5.3 Vyobrazená pozice

Představitel baletu stojí lehce na jedné špičce, což se dle baletní terminologie nazývá *„sur le Pointe“*. Lehkost je těla je vyjádřena vyvýšením celé figury do výskoku *„Sauté“*. Nohy jsou v pozici *„Attitude“,* neboli stoj na jedné noze s druhou nohou zanoženou a pokrčenou v koleni. Celé tělo je prohnuto obloukem vzad. Lehká rotace k levému rameni doplňuje směr zakloněné hlavy. V baletní terminologii se toto umístění ramen, hlavy a těla nazývá *„Epaulement“*, neboli pohyb, kdy se tanečník lehce otáčí k publiku nebo se od něj odklání.

3.5.4 Sochařské pojetí

Balet je v této práci vnímán jako diamant mezi ostatními druhy tance. Pokud není vybroušený, nemá hodnotu. Inspirace tímto připodobněním je znatelné ze způsobu stylizace figury č. 3. Rozdíl od ostatních tanečních figur je v propracovanosti podstavce

[49] Zpracováno podle BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*, s. 7-15.

do hladkých ploch, které symbolizují předepsané linie pohybu, přesnost a preciznost celého tanečního postavení. Jemně zprohýbané plochy připomínají ladné křivky baletního pohybu tanečníka. Navazují na tanečníkovo oblé tělo a v místě, kde se setkávají se zadní zdvihnutou nohou, mají nejen estetickou, ale i podpěrnou funkci. V tomto místě jsou plochy podstavce nejdynamičtěji prohnuté, čímž je naznačena rychlost vyšvihnutí zadní nohy a pohybové dráhy, které opisuje. Celé tělo je v kontrastu s podstavcem modelované do oblých až měkkých tvarů. Jediná ostřejší linie na tanečníkově postavě se nachází na hrudníku a směřuje od nohou vzhůru přes krk k hlavě. Naznačuje napnutí hrudníku, která tuto figuru doprovází.

Pro glazování figury byla tentokrát vybrána engoba velmi světlé, slonovinové barvy, která je charakteristická pro zobrazování baletních tanečníků. Díky lehkému zastříknutí celé plastiky toto engobou přidává figuře punc čistoty a jemnosti.[50]

3.6 Figura č. 4, latinskoamerický tanec

Latinskoamerické tance jsou populární do dnešní doby, ale ustálení jejich forem a charakteristiky druhů spadá do období 19. až 20. století. Proto je Tanečník č. 4 zástupcem této doby a rovněž kontinentu Jižní Ameriky, odkud pochází.

3.6.1 Stručná historie latinskoamerického tance

Základy k mnoha latinskoamerickým tancům byly položeny s příchodem afrických otroků do Nového světa ve druhé polovině 14. století. Černí otroci tančili, aby zapomněli na své utrpení a protože měli řetězy na nohou, sestával jejich tanec z charakteristických krátkých krůčků. Na novém kontinentě se propojil s evropskou tradicí a tanci indiánských kmenů Ameriky. Tance vzniklé přímo v Latinské Americe jsou: bolero, curia, lambda, macarena, mambo, merengue, rueda, nebo salsa. Jednalo se o tance párové s držením, které se může měnit od pevného objetí, po lehké uchopení partnerčiny ruky. Tempo, rytmus, postoje i figury jsou dnes již standardizovány a odstupňovány podle úrovně náročnosti. Oproti standardním tancům evropským jsou tyto tance uvolněnější, plné dynamiky, vášně a citu.

[50] Obr. 13.

3.6.2 Charakteristika latinskoameriského tance

Základní pohyb latinskoamerických tanců probíhá přímo v těle. Důležitým a společným pro většinu latinskoamerických tanců je pohyb boků. Ten souvisí s přenášením váhy z jedné nohy na druhou a výrazem radosti z tance a z celého života. Tento pohyb ale nesmí být znát na nadnesení hrudníku. Tanečníci často při figurách částečně nebo úplně pustí držení a v tu chvíli musejí zvládnout pohyb volných paží, jakožto pokračování pohybu těla až po konečky prstů.

3.6.3 Vyobrazená pozice

Jako zástupce latinskoamerického tance je pro figuru č. 4 vybráno postavení tanečníka ve chvíli, kdy pustí partnerku a je pro daný moment sám. Solitérem zůstává, byť jen na moment, ve velice uvědomělém a mužném postoji, zatímco je pozornost věnována jeho partnerce. On, v mírném záklonu, trpělivě čeká, až tanečnice dokončí svou otočku a je připraven ji zachytit a pokračovat v tanci. Charakteristické krátké kroky jsou vyjádřeny lehkým zakročením na špičce, což je zvýrazněno ostře modelovanou patou. Postavení nohou je přeneseno na pánev, která je tímto pohybem rozvlněná a ostře vybočená. Směr ramen jde proti tomuto pohybu a díky lehkému otočení celé tělo rotuje do spirály. Jeho pohled směřuje do dáli, směrem k divákům. Zdvihnutá brada podtrhuje vášnivý charakter tohoto tance.

3.6.4 Sochařské pojetí

Postava tohoto tanečníka je hladká, mužná a silná, důležité bylo vytyčit hlavně ty partie těla, které právě latinskoamerický tanec podtrhují. Na soše tak vznikla série míst, které jsou zvýrazněné hrankou či plochou. Především je to hrana na přední noze, která nese většinu váhy těla, dále již zmíněná pata a koleno odlehčené končetiny, která by bez výrazně propracované hrany nebyla dostatečně výrazná. Ostře směrovaná ramena protahují dráhu těla, brada symbolizuje tanečníkovo sebevědomí.

Glazování bylo provedeno způsobem zatření, tentokrát oxidem železitým, který je v silnější vrstvě sytě červený a lesklý. Toho jsem využila k oddělení partií nohou od prostoru, který dolní končetiny propojuje. Na některých místech těla tanečníka byl oxid setřen silněji, jinde jen lehce, čímž vznikly valéry od červené po oranžovou.

Nejsvětlejší místa zdůrazňují ostré partie, nebo jsou v kontrastu s tmavší plochou. Celková barevnost postupuje od nejtmavšího podstavce ke světlejším ramenům a hlavě. Postava tak opticky „vystupuje“ z podstavce.[51]

3.7 Tanečník č. 5, street dance

Poslední z figur souboru Tanec je zástupcem současných tanců street dance a Severní Ameriky, kde vznikl a získal charakteristické prvky. Odtud se šířil do celého světa.

3.7.1 Stručná historie street dance

Základy současného moderního tance je možné nalézt v afroamerické kultuře, kde se tanec zemědělců následně přenesl do městského prostředí. Tam se vyvinul souběžně s taneční muzikou v tanec jazzový, diskotékový až po nyní velmi populární hip hop.

Pojem street dance (*pouliční tanec*) se dnes používá jako souhrnný název pro taneční hip-hopové a funky taneční styly vzniklé v 70. letech v ulicích amerického Bronxu. Zahrnuje mnoho tanců té doby i později vzniklé, například break dance, popping, locking, hip hop new style, R´n´B dance, house dance. Tyto tance prožívají dnes obrovský boom, jsou tančeny po celém světě.

Současné street dancové styly lze tančit ve skupinách i sólově. Existuje i kombinace, kdy se dvě skupiny setkají a jednotlivci postupně předvádí své umění podobně jako v sedmdesátých letech v ulicích Bronxu. Tento souboj tanečních skupin se nazývá *„battle“*, k vítězství jsou potřeba zajímavé taneční kreace, originalita, dodržování rytmu i schopnost improvizace. Některé taneční performance se odehrávají stále na ulicích, ale i v opuštěných interiérech, kupříkladu bývalých továrnách.

Jedním z tanečních stylů, který spadá pod street dance, je tanec RnB, který se tančí na stejnojmennou hudbu. Celý původní název Rhythm and Blues označoval hudbu vytvořenou černými umělci ve 40. letech 20. století, kombinující prvky jazzu, gospelu a blues. V současnosti moderní RnB (někdy též R&B či ‘R’n‘B’) spadající pod street dance, splynulo s populární hudbou do komerční sféry a připojilo prvky pop

[51] Obr. 14.

rocku a dalších tanečních stylů. Tento styl se stal východiskem pro znázornění figury č. 5.

3.7.2 Charakteristika vybraného street dance tance

Taneční choreografie RnB se vyznačují přesnými prvky a menší možností improvizace. Je zde kladen důraz na přesnost. Na rozdíl od hip hopu, který je uvolněnější a dává více prostoru vlastním nápadům, má RnB přesné pozice a pohyby, které se kombinují. Každé pokrčení i rotace končetin a těla mají přesně daný úhel sevření.

Současný tanec je reprezentován především postojem s široce rozkročenýma nohama. V žádném z předchozích tanečních stylů se taková pozice neobjevuje. Pohyby vycházejí přímo z trupu, který rozhýbává končetiny, jsou rychlé, dynamické a dodržují rytmiku. Pro zvýraznění efektu figury se používá zásek, zastavení v pozici na určitý počet dob.

3.7.3 Vyobrazená pozice

Tanečník č. 5, street dance je v širokém rozkročení s pravou nohou výrazněji od těla, vytočenou patou ven a kolenem dovnitř. Druhá noha nese váhu celou plochou chodidla. Obě dolní končetiny jsou v kolenou pokrčené, čímž se celá postava dostává do mírného podřepu a esovitého prohnutí při pohledu z boku. Rotace je minimální, přesto je znát z šikmo podsazené pánve a postavení ramen. Každé z nich je v jiné výšce, ale obě směřují dopředu, což je čitelné z oblých zad, zakončených v místech klíčních kostí hranou. Hlava není pod vlivem ramen nakloněná, naopak drží rovně a je lehce skloněná k zemi.

3.7.4 Sochařské pojetí

Sokl je v případě této plastiky nejvýraznější, ačkoliv vyplňuje pouze prostor mezi dolními končetinami. Street dance zahrnuje celý kulturní život tanečníka a váže se i na módu, kterou tanečník nosí. Především jsou to výrazně volné kalhoty, které mají rozkrok doslova až u kolen. Tento styl oblékání je naznačen jednoduchými liniemi ve spodní polovině sochy v okolí dolních končetin. Záhyby látky takto naznačených

kalhot udávají směr k další plastické stylizaci. Ta byla inspirovaná sprejerským uměním „*graffiti*“, které street dance od počátku svého vzniku doprovází a je součástí této subkultury dodnes. Doplňuje taneční prostory a ukázky z tvorby graffiti se objevují i na tanečních festivalech. Proto je tento druh pouličního umění zapojen do stylizace tanečníkova těla. Několik centimetrů silné pruhy, volně stylizované do tvarů šipek, se navzájem proplétají. Symbolizují možné pohyby nejen nohou, ale celého těla v rytmu hudby. Ačkoliv graffiti patří mezi plošnou tvorbu, pojala jsem je v reliéfu. Barevnost, také důležitá součást sprejerské tvorby, je naznačena různou úpravou povrchů, několika druhy naškrabání a zdrsnění. Dohromady tento prostor mezi dolními končetinami působí kontrastně s hladkou úpravou těla tanečníka.

Glazování proběhlo ve dvou fázích. První byl glazován prostor symbolizující graffiti, podobně jako tanečník č. 1 zatřením oxidu manganatého. Tím vynikla plastičnost tohoto motivu a oddělil se vizuálně od těla tanečníka. Ve druhé fázi byla figura glazována lehkým zastříknutím modrošedé matné glazury, která lehce zatónovala tanečníkovo tělo. [52]

3.8 Postup práce

Ke splnění cílů této práce je zásadním výběr jednotlivých tanečních figur. Jejich volba vychází z informací zjištěných při studiu taneční teorie a historie. Jako inspirace sloužila především díla sochařů, kteří se stejnou tématikou zabývali. Jednotlivé pozice tanečníků (africký, indický, balet, latinskoamerický a street dance) byly nejprve naskicovány a poté převedeny do plastického modelu, který napomohl při utváření kompozice celé práce. Následně byly metodou keramické plastiky modelovány finální figury o velikosti přibližně 70 centimetrů. Glazovány byly převážně matnými glazurami a oxidy. Výpal proběhl ve dvou fázích, nejprve přežah při teplotě 600 °C, finální výpal při teplotě 1100 °C.

Pomůckami pro výsledný odlehčený tvar jsou vnitřní příčky z plátů nebo válečků. Tato práce je svým způsobem podobná stavbě domů, kdy je potřeba přemýšlet a přizpůsobovat konstrukci danému materiálu a postupu, tak aby byla stavba stabilní.

[52] Obr. 15.

Kvůli těmto důvodům byla nutná důkladná kresebná i plastická příprava před samotným modelováním.[53]

3.8.1 Materiál

Každý materiál má jiné výhody a nevýhody. Dané atributy je třeba uvážit a vybrat ten správný materiál pro konkrétní dílo. Pro vyjádření tanečního pohybu ve hmotě byla vybrána pálená keramická hlína. Mezi její kvality patří plastičnost, tvarová paměť, snadná povrchová úprava a schopnost držet glazuru, tedy možnost barevné úpravy. Další vlastnost, se kterou bylo potřeba při práci kalkulovat, je smrštění. Keramický střep má svou specifickou hutnost, což se nejlépe uplatňuje na neglazované keramice. Proto figury byly zatírány oxidy, pokud byla použita glazura, tak jen v tenké vrstvě, aby plastika mohla dýchat.[54]

3.8.2 Metoda keramické plastiky

Je to jednoduchá a velmi praktická technika modelování, tradiční pro zpracování keramických hmot. Jedná se o postupné nanášení hmoty a formování do dutého tvaru různých tvarů a rozměrů. Většinou se postupuje odspodu nahoru, kdy spodní část prosychá, zatímco nahoře je hlína ještě měkká a tvárná. Proto je nutné mít tvar předem dobře rozmyšlený. Pro načrtnutí a rozvedení základní myšlenky slouží kresby, na které navazuje tvorba modelu přibližně v poměru 1:5. Ten je nezbytný ke kontrole především více pohledových plastik. Výhodou tohoto postupu je možnost práce ve větších rozměrech. Další předností je možnost vytvoření sochy napoprvé, oproti jiným technikám, kdy je nutné objekt rozřezávat, vydlabávat a spojovat. Handicapem keramické plastiky je zvýšená náročnost při přípravě a nutnost ustavičné kontroly objektu ze všech stran.[55]

3.8.3 Vnitřní zpevnění - žebra

Modelovaný objekt je v případě složitějších tvarů nutné vnitřně zpevnit, k čemuž slouží vnitřní konstrukce z hliněných plátů neboli žebra. Při práci jsem tuto techniku

[53] Zpracováno podle MATTISON, S. *Jak se dělá keramika.*
[54] Zpracováno podle WEIß, G. *Keramika : umění z hlíny : kulturní dějiny a techniky.*
[55] Zpracováno podle RADA, P. *Keramika : výtvarné techniky.*

zpevnění využívala a formovala přímo s objekty.[56] Stavěla jsem uvnitř sochy stěny na namáhavých místech, nebo tam, kde hrozilo zborcení. Tyto stěny jsem používala hlavně ve spodní části objektů a odlehčovala jsem je kulatými otvory. Další zpevňující prvek, který jsem použila u celého souboru figur, je využití dna v síle střepu. Modelovaný objekt je díky dnu pevnější, snižuje možnost deformace při výpalu a odlamování spodního okraje.

3.8.4 Smršťování

Během postupného schnutí je třeba hlídat velikost objektu, jelikož materiál průběžně ztrácí objem odpařováním vody. Plastika by měla být v horní, čerstvě namodelované části lehce větší, ačkoliv se stále držíme ve stejném měřítku. Během schnutí se materiál zpevňuje a snáze unese další část plastiky. Postup práce na složitějších objektech kvůli nutnosti postupného schnutí trvá i několik týdnů. Velkou roli zde hrají tepelné podmínky ateliéru. Při práci na figurách jsem často musela práci přerušit a počkat, až spodní část podstavce uschne natolik, aby bez rizika deformace udržela hmotnost navazujících částí. Správné načasování je v tomto případě velice důležité, rizikem může být zborcení nebo praskání. Při tomto postupu je běžné, že socha je ve spodní části již ve finální podobě a na horní části o několik desítek centimetrů výš se teprve pracuje. Z čehož pramení riziko poškození hotové části během práce.

3.8.5 Vnější podpěry a schnutí

Vnější podpěry, které při práci na tomto souboru držely hlavně nohy tanečníků, které vystupují do prostoru, jsem používala minimálně. Trpělivá práce, vnitřní podpěry a postupné schnutí dovolovaly těla tanečníků ohýbat bez nutnosti složitých vnějších konstrukcí. Jako dočasné podpěry pro správné schnutí jsem využívala jen válečků hlíny pro jištění, aby nedošlo k deformaci během této fáze. Po dokončení procesu modelování jsem tyto podpěry opatrně odstranila a dál jsem nechala figury pomalu schnout pod igelitovými pytli.

[56] Obr. 10.

3.8.6 Výpal a glazování

Výpal probíhal ve dvou fázích. Po dostatečném proschnutí figur bylo nutné je nejprve vypálit při snížené teplotě 600 °C. Po jejich vychladnutí bylo možné nanášet glazury a oxidy. Následně došlo k finálnímu výpalu při teplotě 1100 °C. [57]

3.8.7 Instalace

Instalace souboru figur je určena do bytového interiéru architektury. Vzhledem k velikosti souboru je ideální umístění na vyvýšeném místě, které umožňuje pohled minimálně ze tří stran. Souborem je možné oživit například obývací místnost, kde se nejvíce odehrává život v domě či bytu. Přestavováním soch soubor získá další nové pohledy na tanečníky. Eventuelně, díky velmi pevnému a mrazuvzdornému materiálu můžeme figury postavit i do exteriéru domu, tedy na zahradu či terasu.

[57] Obr. 16.

ZÁVĚR

Tato diplomová práce vyjadřuje pohyb v tanci pomocí souboru pěti figur tanečníků za použití techniky keramické plastiky. Výběrem jednotlivých zástupců tanců z daných kontinentů a období byly modelovány figury tance afrického, indického, latinskoamerického, street dance a baletu. Tím byl splněn cíl této práce, který si kladl zobrazit tanec jako pohyb, který prostupuje čas i prostor. Samostatné figury poukazují na rozdíly mezi jednotlivými tanci, při jejich spojení do souboru zobrazují tanec, který je propojen společnými jmenovateli tance rytmem, dynamikou a pohybem. V souboru je možné díky odděleným figurám učinit změny v postavení hledáním nejvhodnějších vzájemných vztahů mezi jednotlivci.[58]

Téma tanec je dostatečně rozvětvené a velmi dobře použitelné pro sochařské zpracování. Různorodý pohyb k výtvarnému záznamu přímo nabádá. Navíc je z historického hlediska velmi zajímavý pro jeho kontexty s kulturou a náboženstvím.

I proto se jeví toto téma jako vhodné pro interdisciplinární propojení výtvarné výchovy, dějin umění a historií i pro výuku nejen na základních uměleckých školách.

[58] Obr. 16.

Seznam použitých zdrojů

Literární zdroje

1. BARANČICOVÁ, S. *Studie současného stavu podpory umění: Svazek I., Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova.* Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2009, 215 s. ISBN 978-80-7008-235-5.
2. BLÍŽKOVSKÁ, J. *Úvod do taneční terapi*e. Brno : Masarykova univerzita, 1999, 103 s. ISBN 80-210-2100-4.
3. BRODSKÁ, B.; VAŠUT, V. *Svět tance a baletu.* Praha : Akademie múzických umění, 2004, 448 s. ISBN 80-7331-004-X
4. FILIPSKÝ, J. *Encyklopedie indické mytologie : postavy indických bájí a letopisů.* Praha : Libri, 1998, 225 s. ISBN 80-85983-52-4.
5. HEROLD, E. *Africké masky.* Praha : Odeon, 1970, 72 s. ISBN neuvedeno.
6. JANEČEK, V. *Tělo a tanec.* Praha : Akademie múzických umění, 1997, 103 s. ISBN 80-85883-23-6.
7. KOLÍBAL, S. K*resby, sochy, komentáře.* Český Krumlov : Egon Schiele Art Centrum, 2003, 267 s. ISBN 80-902957-9-7.
8. KOS, B. *Lidové a společenské tance.* Praha : SPN, 1973, ISBN neuvedeno.
9. KROPÁČEK, J. *Slovník pojmů z dějin umění.* Praha : Odeon, 199 ,246 s. ISBN 80-207-0246-6.
10. KRÖSCHLOVÁ, E. *Jevištní pohyb*: H*erecká pohybová výchova.* Praha : Akademie múzických umění, 2003, 242 s. ISBN 80-7331-910-1.
11. LÖWE, G. *ABC antiky.* 3. přeprac. vyd. Praha : Ivo Železný, 2005, 467 s. ISBN 80-237-3938-7.
12. MATOUŠOVÁ - RAJMOVÁ, M. *Tanec v Mezopotámii.* Praha : Akademie múzických umění, 2002, 164 s. ISBN 80-7331-912-8.
13. MATTISON, S. *Jak se dělá keramika : podrobný průvodce nástroji, materiály a technikami pro hrnčíře a keramiky.* Praha : Slovart, 2004, 224 s. ISBN 80-7209-599-4.
14. MOORE, H. *Plastiky a myšlenky kolem nich*. Praha : Odeon, 1985, 317 s. ISBN.
15. NÉRET,G. *Rodin, Sochy a kresby.* Praha : Slovart, 2005, 92 s. ISBN 80-7209-6737.

16. NIETZSCHE, F. *Tak pravil Zarathustra.* Olomouc : Votobia, 1995, 367 s. ISBN 80-85885-79-4.
17. PIJOAN, J. *Dějiny umění 4.* Praha : Odeon, 1979, 333 s. ISBN neuvedeno.
18. PIJOAN, J. *Dějiny umění 5.* Praha : Odeon, 1979, 316 s. ISBN neuvedeno.
19. PIJOAN, J. *Dějiny umění 8.* Praha : Odeon, 1981, 364 s. ISBN neuvedeno.
20. RADA, P. *Keramika : výtvarné techniky.* Praha : Aventinum, 2007, 216 s. ISBN 978-80-86858-45-6.
21. REY, J. *Jak se dívat na tanec.* Praha : Vyšehrad, 1947, 169 s.
22. SOL GARCÍA GALLAND M. *Modigliani.* Čestice : Rebo Productions, 2005, 128 s. ISBN 80-7234-491-9.
23. WEIß, G. *Keramika : umění z hlíny : kulturní dějiny a techniky.* Praha : Grada Publishing, 2007, 255 s. ISBN 978-80-247-1954-2.
24. WITTLICH, P. *Jan Štursa.* Praha : Academia, 2008, 251 s. ISBN 978-80-200-1624-9.
25. ZBAVITEL, D. a kol. *Bohové s lotosovýma očima : hinduistické mýty v indické literatuře tří tisíciletí.* Praha : Vyšehrad, 1997, 455 s. ISBN 80-7021-215-2.
26. ZHOŘ, I. *Klíče k sochám : (čtení o sochách a sochařích)*. Praha : Albatros, 1989, 184 s. ISBN neuvedeno.

Internetové zdroje

1. *Signály.cz* [online]. c 2007 [cit. 2011-04-25]. Společná chvála tancem. Dostupné z WWW: <http://www.signaly.cz/spolecna-chvala>.
2. *Artlist.cz* [online]. c 2006 [cit. 2011-04-23]. Tanečníci. Dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/updata_az/a/h/y/bg.tanecnici.jpg>.
3. *Fysis.cz* [online]. 2001, 1.4.2011 [cit. 2011-04-23]. Kolový tanec mužů z Kamilari. Dostupné z WWW: <http://www.fysis.cz/Hermes/iraklio/stkreta/stkreta032.htm>.
4. *AskDegas.com* [online]. 1997 [cit. 2011-04-20]. Arabesque. Dostupné z WWW: <http://www.askdegas.com/images/products/4538a.jpg>.
5. *Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví* [online]. 2005 [cit. 2011-04-20]. CITeM. Dostupné z WWW: <http://www.citem.cz/promus/images/PL23.jpg>.

6. *Nyx* [online]. 2001 [cit. 2011-04-22]. Nyx.cz. Dostupné z WWW: <http://i.nyx.cz/files/00/00/03/57/357148_07c04f26ad64a56959ef.jpg>.
7. *Česká televize* : *iVysílání* [online]. 1996 [cit. 2011-04-10]. Bohové a hrdinové antických mýtů. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10214722308-bohove-a-hrdinove-antickych-mytu/209572230080006-daidalos-ikaros-a-bajecna-kreta/>.

Seznam příloh

Obr. 1. Kolový tanec mužů z Kamilari, ‚Kréta -1700 - 1300, drobná terakota 39

Obr. 2. Taneční scéna, 1.-5. století našeho letopočtu, kamenný reliéf……39

Obr. 3. Jean-Baptist Carpeaux, Tanec, 1869 40

Obr. 4 a 5. Edgar Degas, studie tanečních pozic, 1854-1917 40

Obr. 6. Jan Štursa, Sulamit Rahu, 1910 – 1911, bronz 198,5 cm 41

Obr. 7. Gabriel Michal, Tanečníci, 2004, laminát 42

Obr. 8. Taneční „torzo“ 42

Obr. 9. Šiva jako Natarádža představuje vesmírný tanec, 14. století, bronz 43

Obr. 10. Výztuže a žebra uvnitř figury 43

Obr. 11. Figura č.1, africký tanec 44

Obr. 12. figura č. 2, indický tanec 45

Obr. 13. figura č. 3, balet 46

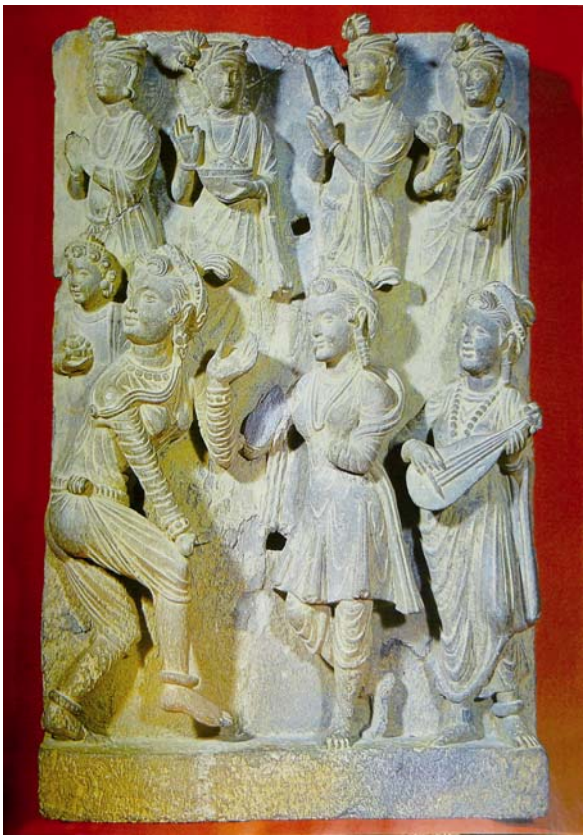
Obr. 14. figura č. 4, latinskoamerický tanec 47

Obr. 15. figura č. 5, street dance 48

Obr. 16. Tanec - soubor figurálních plastik 49

Přílohy

Obr. 1. *Kolový tanec mužů z Kamilari*,,Kréta, 1700-1300, drobná terakota[59]



Obr. 2. *Taneční scéna*, 1.-5. století našeho letopočtu, kamenný reliéf[60]

[59] *Fysis.cz* [online]. 2001, 1.4.2011 [cit. 2011-04-23]. Kolový tanec mužů z Kamilari. Dostupné z WWW: <http://www.fysis.cz/Hermes/iraklio/stkreta/stkreta032.htm>.
[60] PIJOAN, J. *Dějiny umění 4*, s. 216.

Obr. 3. Jean-Baptiste Carpeaux, *Tanec*, 1869[61]

Obr. 4 a 5. Edgar Degas, studie tanečních pozic, 1854-1917[62]

[61] PIJOAN, J. *Dějiny umění 5,* s. 239.
[62] *AskDegas.com* [online]. 1997 [cit. 2011-04-20]. Arabesque. Dostupné z WWW: <http://www.askdegas.com/images/products/4538a.jpg>.

Obr. 6. Jan Štursa, *Sulamit Rahu*, 1910 – 1911, bronz, 198,5 cm[63]

[63] *Metodické centrum pro informační technologie v muzejnictví* [online]. 2005 [cit. 2011-04-20]. CITeM. Dostupné z WWW: <http://www.citem.cz/promus/images/PL23.jpg>.

Obr. 7. Gabriel Michal, *Tanečníci,* 2004, laminát a probarvená modelovací epoxidová pryskyřice, 180 cm[64]

Obr. 8. Taneční *„torzo*“[65]

[64] *Artlist.cz* [online]. c 2006 [cit. 2011-04-23]. Tanečníci. Dostupné z WWW: <http://www.artlist.cz/updata_az/a/h/y/bg.tanecnici.jpg>.
[65] *Nyx* [online]. 2001 [cit. 2011-04-22]. Nyx.cz. Dostupné z WWW: <http://i.nyx.cz/files/00/00/03/57/357148_07c04f26ad64a56959ef.jpg>.

Obr. 9. *Šiva jako Natarádža představuje vesmírný tanec*, 14. století, bronz[66]

Obr. 10. Výztuže a žebra uvnitř figury[67]

[66] PIJOAN, J. *Dějiny umění 4*. Praha, 1977, str. 261.

[67] Vlastní zdroj.

Obr. 11. Figura č.1, africký tanec[68]

[68] Vlastní zdroj.

Obr. 12. figura č. 2, indický tanec[69]

[69] Vlastní zdroj.

Obr. 13. figura č. 3, balet[70]

[70] Vlastní zdroj.

Obr. 14. figura č. 4, latinskoamerický tanec[71]

[71] Vlastní zdroj.

Obr. 15. figura č. 5, street dance[72]

[72] Vlastní zdroj.

Obr. 16. Tanec - soubor figurálních plastik[73]

[73] Vlastní zdroj.

ABSTRAKT

FINKOVÁ, N. *Tanec – soubor figurálních plastik.* České Budějovice 2011. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Lorenc Josef.

Klíčová slova: tanec, socha, keramická plastika, zobrazení tance

Tato diplomová práce s názvem *„Tanec – soubor figurálních plastik“* je rozdělena na dvě části. V praktické části zobrazuje tanec v souboru pěti figur tanečníků vytvořených metodou keramické plastiky z pálené keramické hlíny. Figury tanečníků jsou vybrány jako zástupci pěti různých tanců, které zastupují danou historickou etapu a kontinent, na kterém vznikaly. Teoretická část doprovází soubor plastik informacemi o historických a místních kontextech jednotlivých tanců, stylizaci daných tanečníků a použitých pracovních technikách.

ABSTRACT

Dance - a set of figural sculptures

Key words: dance, statue, ceramic sculpture, portrayal of dance

This diploma paper is divided into two parts, a practical and a theoretical part. The practical part portrays dance in a set of five figures of dancers created using the method of ceramic sculpture made of ceramic clay. The figures of dancers are chosen as epresentatives of five various dances that stand for the historical era and the continent where they originated. The theoretical part follows the set of sculptures with information about historical and local contexts of the individual dances as well as stylizations of each dancer and the working methods used.