

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

## **Tanec a výtvarné umění**

Bakalářská práce

Autor: Karolína Andršová

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Tělesná výchova a sport se zaměřením na vzdělávání/ Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Moravec

Oponent práce: doc. Jaroslava Severová, ak. mal.

Hradec Králové

2021



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Karolína Andršová  
**Studium:** P18P0325  
**Studijní program:** B7507 Specializace v pedagogice  
**Studijní obor:** Tělesná výchova a sport se zaměřením na vzdělávání, Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

**Název bakalářské práce:** **Tanec a výtvarné umění**

**Název bakalářské práce AJ:** Dance and fine arts

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Bakalářská práce Tanec a výtvarné umění popisuje vliv tance a choreografických prostředků na výtvarné umění. Formou kompilace popisuje příklady vzájemného ovlivňování těchto uměleckých kategorií a sleduje propojení tanečního a výtvarného umění pomocí výrazových prostředků pro vizualizaci pohybu. Praktická část práce je choreografický autorský celek, realizovaný jako prostorová performativní událost v konkrétním místě a čase.

ČECH, Viktor. *Choreografický moment*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu UJEP, 2019. ISBN 978-80-7561-147-5.

FRANGEROVÁ, I, M.; MARTINOVÁ, M.; kol.; *Výtvarné umění a tanec*. Praha: Divadelní ústav, 1983. ISBN 80-7008-011-6

FOSTER, H.; kol.; *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8

ROSENTHAL, Stephanie. *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*. MIT Press, 2011. ISBN 978-0262516297

RUHRBERGR, K. kol.; *Umění 20. století*. Taschen, Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8

**Garantující pracoviště:** Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby,  
Pedagogická fakulta

**Vedoucí práce:** MgA. Tomáš Moravec

**Oponent:** doc. Jaroslava Severová, ak. mal.

**Datum zadání závěrečné práce:** 18.12.2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce MgA. Tomášem Moravcem samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

## **Poděkování**

Tímto bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce MgA. Tomáši Moravcovi, za odborné vedení, poskytnuté rady a podporu v průběhu tvorby. Dále chci poděkovat Ing. Janě Mrovcové za konzultace a cenné rady v taneční oblasti, a také tanečnicím Zuzaně Svojšové a Anně Likavcové za jejich pomoc, čas a taneční um. Velký dík patří též mé rodině za vydatnou pomoc a podporu. V neposlední řadě děkuji i Tanečnímu divadlu Honzy Pokusila za poskytnuté prostory a všem, kteří mi pomohli při uskutečnění práce.

## **Anotace**

ANDRŠOVÁ, Karolína. *Tanec a výtvarné umění*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec králové, 2021. 83 s. Bakalářská práce

Tato bakalářská práce popisuje vlivy tance a choreografických prostředků na výtvarné umění a obráceně. Formou kompilace popisuje příklady vzájemného ovlivňování těchto uměleckých kategorií a sleduje propojení tanečního a výtvarného umění pomocí výrazových prostředků pro vizualizaci pohybu. Praktická část práce je choreografický autorský celek, realizovaný jako prostorová performativní událost v konkrétním místě a čase s obrazovým a video výsledkem.

Klíčová slova: výtvarné umění a tanec, choreografie, výtvarné vyjadřovací prostředky, vyjadřovací prostředky tance, obrazová kompozice, performance

### **Annotation**

ANDRŠOVÁ, Karolína. *Dance and fine arts*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2021. 83 pp. Bachelor Thesis

This bachelor thesis describes the effects of dance and choreographic means on fine arts and vice versa. In the form of a compilation, it describes examples of the interaction of these artistic categories and follows the connection between dance and fine arts using means of expression to visualize movement. The practical part of the work is a choreographic author's unit, realized as a spatial performative event in a specific place and time with a pictorial and video result.

Key words: fine arts and dance, choreography, artistic means of expression, dance means of expression, painting composition, performance

## Obsah

Úvod.....	9
Teoretická část .....	10
1    Vzájemné vztahy a vývoj v historickém kontextu (do 19. století) .....	10
2    Změny ve 20. století.....	13
2.1    Vizuální umění .....	13
2.2    Zrod moderního tance.....	14
3    Vyjadřovací prostředky .....	17
3.2    Bod .....	20
3.3    Linie .....	21
3.4    Plocha .....	24
3.5    Tvar .....	25
3.6    Barva.....	28
3.7    Efekt světla .....	33
3.8    Objem .....	35
3.9    Těleso .....	35
3.10    Prostor .....	36
3.11    Shrnutí.....	37
4    Kompozice .....	38
4.1    Obrazová kompozice .....	39
4.2    Taneční kompozice a choreografie.....	42
5    Tělo, pohyb, prostor a čas v uměleckých směrech .....	47
6    Choreografie a umělecká situace .....	50
7    Příklady osobností a děl .....	55
7.1    Abeceda .....	55
7.2    Yves Klein .....	55
7.3    Kelly Nipper .....	55
7.4    Alexandra Pirici .....	56
Praktická část .....	58

8	Inspirace .....	58
9	Vývoj tématu.....	59
9.1	Nápady .....	59
9.2	Proces vymýšlení konečného projektu .....	60
9.3	Konečná představa.....	62
10	Realizace performance .....	63
10.1	Výběr děl.....	63
10.2	Tvorba choreografie z vybraných děl .....	66
10.3	Finální akce .....	67
	Závěr .....	70
	Seznam literatury .....	71
	Internetové zdroje .....	72
	Seznam obrázků.....	74
	Přílohy.....	75



## Úvod

Všechny druhy umění se již od počátků jejich vzniku vzájemně prolínají a ovlivňují. Přestože se liší prostředky, cesta jejich vyjádření je ve své podstatě stejná. Pokaždé když porovnáme jakákoli dvě odvětví můžeme nalézt spousty míst, ve kterých se spojují i doplňují. Vždy je také možné umožnit jim se navzájem tvořit a komunikovat. Tanec a výtvarné umění v tomto nejsou odlišné. Je jedno, jaký umělecký projev ke svému vyjádření použijeme, vždy tím odhalujeme alespoň část svého vnitřního já. Je to cesta, kterou můžeme se svým okolím komunikovat i beze slov. Ke kombinaci s výtvarnou tvorbou jsem vybrala tanec právě proto, že je mi blízký již od dětství (konkrétně scénický tanec) a s jeho zapojení je způsobem, jak celkovou tvorbu vnímat ještě blíže.

Na začátku své práce věnuji krátký pohled do společné minulosti obou disciplín a sleduji v obecném pohledu období vzájemného rozdělení i časy jejich schody a znovunalezení. V hlavní části se zabývám rozložením obou směrů umění na nejzákladnější prvky jejich projevu. Hledám místa, kde jsou si oba druhy znaků podobná, či jsou stejná nebo se ovlivňují. Následně vše převádím do oblasti kompozice, kde probírám základy jejich tvorby v obou případech a vzájemnou korespondenci. Rozebírám i období společného vývoje ve 20. století a vzniklé umělecké proudy, jež pracují s tělem a pohybem ve spojení s výtvarnými prostředky a postupy. Následně zmiňuji i několik příkladů umělců a děl pohybujících se na stejném poli.

Následující praktická část se zabývá propojením prvků probíraných v teoretické části bakalářské práce do choreograficky řešené performance, která má i obrazově zaznamenané vyústění. V této části se snažím, co nejlíže propojit zvolená odvětví, aby se prolínala a tvořila navzájem. Jedná se v podstatě o demonstraci možností míst, ve kterých se dá výtvarné umění propojit s choreografií, a přitom poukázat na jejich společné zákonitosti. Celkový projekt je určený pro diváky, proto je také zaznamenaný na video. Bližší vysvětlení postupů a myšlenek rozebírám přímo v popisu praktické části.

## **Teoretická část**

### **1 Vzájemné vztahy a vývoj v historickém kontextu (do 19. století)**

Výtvarné umění a taneční umění jsou odvětví, která lze bez rozpaků označit jako jedny z nejstarších uměleckých projevů člověka. Od prvních vyjadřování a napodobování přes pravěké rituály, po starověké náboženské a reprezentativní projevy byly zásadními obory tvůrčího vyjadřování. V evropském středověku pak tanec oproti výtvarnému oboru ztratil mnoho ze své závažnosti, a to především kvůli rozporuplným názorům na toto umění z pohledu křesťanství, i když z počátku přetrvávaly raně křesťanské kruhové tance, které se tancovaly dokonce na církevní půdě, jako součást bohoslužby. Byl to pozůstatek prastarých kultovních tanců. V tomto období se z tance stala spíše světská společenská kratochvíle, která měla být více či méně spíše odsouzenihodná, přestože jistý symbolický význam stále zůstával. (Rousová, 2008, s. 10; Jůzl, 1996) Výtvarné umění se stalo naproti tomu středem zájmu a prostředkem ke zpodobnění a šíření křesťanské víry. Tímto dostalo velký prostor pro rozvoj. Na vrcholu tehdy stála především architektura a zbylé malířství a sochařství se staly spíše doprovodnými součástmi. Jejich náplní byly zejména náboženské motivy.

Renesance a hlavně pak 16. století přinesly velké změny. Zatím co se výtvarné umění rozrůstalo do nových rozměrů, začaly se v něm objevovat stále více motivy pohybu a tance samotného, a to i v kontextu ikonografie, z jejíhož hlediska jsou renesance, baroko a rokoko nadmíru pestré epochy. Vzrůstající výskyt tance i jako cíleného výtvarného motivu značí jeho důležitost, jako součást tehdejší kultury. Tanec se znovu stal neoddělitelnou součástí běžného života ve všech společenských vrstvách, ba v mnohém až společenskou nutností a sice jedním z ukazatelů společenského postavení. V každém prostředí byl brán jinak a podle toho také vypadal. Nezřídka se objevovali představitelé zastupující obě odvětví, kteří si již tehdy výrazně uvědomovali vzájemné souvislosti výtvarného umění a tance, a dokonce v četných dobových uměleckých příručkách je možné objevit oboustranné odkazy (v malířských k tanci a naopak). Především v baroku je možné si povšimnout blízké spojitosti mezi malířstvím, sochařstvím, architekturou a tancem, které se dokázali spojit v nový soudržný komplex, zvláště pak se současným připojením hudby a divadla. Přístup k tanci byl zvláště ve výtvarném podání často dvojaký v souvislosti s Biblií, kdy je tanec

brán jako oslava Boha nebo naopak trestuhodným divokým činem. (Rousová, 2008, s. 9) Již od počátku 15. století se začal objevovat například motiv tzv. tance smrti, který měl symbolizovat křehkost a pomíjivost lidského života a nezářidka se objevoval na výjevech, i se tančival na církevní půdě (Rousová, 2008, s. 10). Z tohoto období se nám právě i díky záznamům, především výtvarným, dochovaly přesnější zmínky o podobách různých druhů společenských tanců, jako jsou například volta, galliarda, branl, pavana, basse dance a další. Takovéto tance měly jasně daná pravidla a pohyby, které se zpravidla učily od tanečních mistrů. Ale ačkoliv byl tanec neoddelitelným společensko-kulturním fenoménem, stále byl především z křesťanského hlediska spíše odsuzován za nešvar. (Jůzl, 1996)

Ze společenských tanců, maškarád a tzv. mumrajů se tanec postupem času přenesl do humanistických divadel, kde působil jako krátké doprovodné výstupy k oživení představení. Touto cestou se zrodily základy baletu. Další základy baletu ční ve dvorských baletech, které obsahovaly prvky tance, poezie, hudby, a navíc se využívaly i dekorace, ve kterých se angažovalo malířství. (Brodská, 2017, s. 11) Především francouzský dvůr byl jedním z hlavních center baletu, mezi které je možné zařadit i anglické a italské dvory. U nás se prováděly krom jiných tzv. malé „balleti“ s malým dějem a kostýmy například na dvoře Rudolfa II. (Zíbrt, 1895) V 17. století se jevištní tanec vyvíjel jako součást zmíněných dvorských baletů a zároveň s těmito divadelními počiny se vyvinula i opera (comédie-ballet, tragédie lyrique, opéra-ballet a ballet-pantomime). Italští architekti v tomto století zavedli, tak říkajíc, „kukátkové“ neboli proscéniové divadlo, jehož princip uspořádání soustřeďuje pohled na střed jeviště a rozvíjí pocit vzdalujícího se prostoru. Taková divadla mívala i své vlastní soubory profesionálních tanečníků. Dvorské balety získaly též politický a reprezentativní význam a mnoho panovníků tato představení používali k „upevnění“ své moci. Pravděpodobně nejvýznamnějším takovým panovníkem byl Ludvík XIV., který pozvedl úroveň tance a založil též první taneční akademii. Taneční technika se stále zdokonalovala a postupně získávala obrysy podoby dnešních baletů. Pro vytváření takovýchto malých tanečních představení stále více dostávaly zákony kompozice výtvarné a do značné míry byly doprovázeny velkolepými kostýmy a kulisami. (Brodská, 2017)

V 18. století šel divadelní balet ruku v ruce s operou a měl spíše dekorativní funkci v dotváření prostředí. V choreografii se v té době dávalo přednost ornamentu a symetrii. Taneční jevištní technika se značně obohacovala díky vzájemné soupeřivosti tanečníků a vznikl tak i danse haut, jinak řečeno tanec do výšky (tedy skoky), a další rokokové zdobné pohyby. S nástupem klasicismu se již objevovaly dějové balety, které daly tanci emocionální výrazy a novou závažnost a samostatnost. V choreografii již nešlo o pouhé řazení kroků a vytváření symetrických obrazů. Choreografové pak spolupracovali s významnými skladateli, výtvarníky i literáty. Romantismus následně přinesl velké zvraty v baletu, a to například snahou o tzv. odhmotnění tance, což vede až k samotnému ženskému tanci na špičkách a tímto se již pomalu dostával do podoby, ve které ho známe dnes. Z jevištního baletu se na přelomu 19. a 20. století přesunuli někteří tanečníci ke zcela novému modernímu tanci, který vznikl spojením stávajících tanečních zákonitostí a prastarých tanečních základů. (Brodská, 2017) Základy společné s výtvarným uměním tanec provázely a stále provázejí především v jeho divadelním pojetí, protože současně s ním se rozvíjely a formovaly i společenské tance (lidové apod.). Současně s taneční technikou se samozřejmě vyvíjela i technika výtvarná.

Napříč staletími bylo jedním z hlavních spojovacích prvků těchto dvou odvětví (tanečního a výtvarného umění) tělo. Od prvopočátků se neustále měnilo a vyvíjelo pohled na jeho význam a důležitost a zároveň s tím se vyvíjí i způsob jeho zobrazování. Bylo období, kdy ho obdivovali jako ideál a symbol rovnováhy, jako jakousi rovnici vyvážených protikladů. V křesťanském středověku jej naopak popírali a obraceli svůj pohled jinam, než na něj renesance znovu obrátila pozornost. Figura neboli tělo se stalo tematickým předmětem výtvarného umění. Figura neboli tělo se stalo tematickým předmětem výtvarného umění. Hrdinské postavy, ženské i mužské, znovu dostávaly své výrazy a postoje, ačkoliv v renesanci se většina emocí odehrává spíše pod povrchem, které vyvěrají na povrch ve výrazu i v pohybu především až v baroku. Též se stále více objevují pohybově situované lidské figury. Bouřlivé cit a vášně se odehrávaly pod slupkou 18. století, které však bývá popisováno i jako racionální. Rozmáhají se zároveň různé tendence zobrazovat různé druhy krásy ať již křehké nebo kruté. Romantismus pak spojoval s tělem i výraz duševního stavu. Popořadě s technickou přicházely nové náměty v podobě zobrazování reality. (Eco, 2005)

## 2 Změny ve 20. století

V této kapitole se okrajově podívám na vývoj obou odvětví ve 20. století a jeho radikální změny od dob minulých. Století, které svým způsobem převrátilo vnímání umění naruby, bylo velmi důležité i pro vztah a vlivy mezi výtvarným a tanečním uměním.

### 2.1 Vizuální umění

Do tohoto času se každé jednotlivé období vyznačovalo charakteristickými vlastnostmi od filozofie po materiál, a to v podstatě ve všech uměleckých oborech. Převratné změny v umění, kterými se vyznačuje 20. století, se ve výtvarném světě začaly projevovat již v průběhu 19. století. V této době se již většinou ty samé tendence a rysy nepromítaly vždy do všech odvětví. Výtvarné prostředí doznalo mnohem větší různorodosti, nežli tomu bylo doposud. Prakticky každý umělec začal do svého díla mnohem více promítat vlastní úhel pohledu a emoce, ačkoliv se ve většině případů připojovali ke skupinám s konkrétními tendencemi, většina autorů nakonec za život vystřídal hned několik těchto tzv. uměleckých směrů. Každá tendence se vyznačovala určitou filozofickou a názorovou osobitostí, ve kterých nechybějí ani nové experimentální techniky, formy a prostředky vizualizace. Obecně platilo i stírání hranic mezi jednotlivými uměleckými obory, což se projevilo i ve vztahu s tanečním uměním.

Na začátku druhé poloviny 19. století již jednotlivé proudy rozdělily jednotnost výtvarných oborů. Především malíři upustily korzet minulosti a začali se dívat na svět novými očima. Takovým v celku prvním směrem byl realizmus, pak se však malíři přesunuli, tak říkajíc pod širé nebe, aby mohli malovat pomíjivé chvíle okamžiku, proto dostali jméno impresionisté. (Beckett a Wright, 1996, s. 273) Po nich postimpresionističtí malíři přišli s názorem, jenž spočívá na chápání, že to, co vidíme, je ovlivňováno tím, jak to vidíme, a kdy to vidíme, tedy je závislé na způsobu vnímání a času. Mnozí z nich se snažili zachytit svět spíše z jeho vnitřního úhlu reality a zároveň s tím zkoumali vztahy mezi barvami a tvary. (Beckett a Wright, 1996, s. 307-310) Další výrazný byl například poetický symbolismus. Poté, kolem roku 1900, se ještě výrazně rozmohla secese, které je dnes považována i jako poslední univerzální umělecký sloh, protože ovlivnila více méně všechny oblasti výtvarné tvorby. Též velké změny zaznamenala architektura, kterou

ovlivnil především průmyslový rozvoj, i repertoár materiálů se rozrůstal. (Pijoan, 1991a, s.7-96)

Samotné moderní umění se většinou počítá až v novém století, kdy se v krátkém sledu střídaly a prolínaly stále nové tendence a žádná z nich se nedá považovat za hlavní, tím je 20. století nemožné přesně specifikovat. Vše se stále proměňuje. (Beckett a Wright, 1996, s. 331) „*Tvrdí se, že v současnosti tvoří více umělců než za celou dobu renesance, tedy za tři století jejího trvání...*“ (Beckett a Wright, 1996, s. 331) Pro umění 20. století je také typické překračování hranic mezi obory. Okolo roku 1905 nastoupili fauvisté, jejichž obrazy se vyznačovaly především velmi zářivými barvami. O nových možnostech zobrazení prostoru usilovali, poté kubisté. Do děl umělců se často velkou měrou vkrádaly i nálady sociální situace. Naprosto novým a dosud neviděným směrem byla abstrakce, která opouštěla zákony perspektivy, opisování skutečnosti a většinou se soustředila na základní jednoduché tvary v nejrůznějším provedení. O zachycení pochybu a pokroku usilovali futuristé, naproti tomu dadaisté ironicky komentovali neuspokojivou realitu, zatímco těžko určitelní expresionisté působili na mysl zmateného diváka. Dále nastoupil meziválečný snový surrealismus. Malba se překotně vyvíjela a nalézala stále nové možnosti, ale ani moderní sochařství se nenechalo zahanbit, to platilo též pro architekturu. Do výtvarného umění se vkrádaly i nejrůznější další obory jako například technika a věda. V souvislosti s tím je známé třeba kinetické umění a op-art. Směrů, skupin, tendencí, konceptů a proudů se ve 20. století vyskytuje tolik, že je velmi těžké je nějak smysluplně utřídit a s tím spojené je i nekonečné množství výrazových prostředků a tato individualita a rozmanitost se přenáší a přetrvává i v současnosti. (Beckett a Wright, 1996, s. 334-374; Pijoan, 1991a; Pijoan, 1991b)

## **2.2 Zrod moderního tance**

Moderní tanec se zrodil na přelomu 19. a 20. století. Znamenal obrovskou změnu od předešlých dob. Veškerých změn 20. století se tanec velmi aktivně účastnil tedy více než kdy dříve. Vše způsobila změna smýšlení, která se začala projevovat ve všech oblastech života, a tím se změnil i tanec samotný, který do této doby svazovala pravidla a tabu (křesťanství). Křesťanství znamenalo pro tanec obrovská zdržení ve vývoji a pozměnilo směr, kterým se do té doby ubíral především v Evropě. (Petišková a Vangeli, 2005, s. 11-

12) „*Tělo se v naší kultuře stalo „problémem“.* *Současný tanec je nástrojem opětovného osvobození – a následovného oslavení, posvěcení – těla.*“ (Petišková a Vangeli, 2005, s. 12)

Evropa probouzející se do nového světa si začala všimnout exotických tanců a jejich kvalit, emocionality a ducha, především tanečního umění Východu. Podobně ovlivnily evropské divadelníky a choreografy asijské a africké rituální tance. Podobný taneční obsah byl v této době již v Evropě zapomenut, ale od této doby se nový směr tance začal rozvíjet ve stále větších měřítkách, a to především právě v Evropě a Americe. Moderní scénický tanec navázal v místě, kde se již dosud kvetoucí balet nemohl dále rozvíjet a tanečníci překročili k novému pohledu na tanec, který se ale v mnohých nových moderních technikách stále v určitém charakteru projevoval. K začátku tohoto soudobého tance patřily momenty, šoky, které přicházeli s náhlými změnami, dále svobodný přístup k tělu a citění pohybu. Jeho součástí se staly i zcela intuitivní pohyby, vycházející přímo z vnitřního rozpoložení tanečníka. Mnohé inspirace pocházejí z vnímání přírody. Tanec v tomto převratném století začal výrazně experimentovat. Tímto se i zde objevuje abstrakce a později konceptualismus a minimalismus. (Petišková a Vangeli, 2005, s. 11-13) Nina Vangeli (2005, s. 13-17) označuje za momenty zrodu moderního tance jednoduchými hesly, jako „pád na podlahu“, „zutím bot“, „ranou pěstí na solar“, či v „rozpuštěných vlasech“. V těchto tvrzeních se skrývají například pružnější pohyby páteře, blízkého kontaktu se zemí, hra s gravitací anebo radikálnějších vzájemných dotyků mezi tanečníky. Postupně se též rozvíjelo zviditelňování jednotlivých částí těla při tanci. Navíc soudobý tanec otevřel profesionální taneční scénu i lidem, pro které byla dosud zapovězena (různé výšky, tělesné stavby apod.) (Petišková a Vangeli, 2005, s. 13-22)

Jedním z prvních umělců avantgardního pohybového divadla, kteří započali změny zájmem o rituální tance, byl Antonin Artaud, jež inspiroval nejednoho umělce, k nimž se přidávali další. Pozvedli tanec s tím, že již není jen pouhým hezkým doplňkem nebo příběhem, choreografové se již chtěli vyjádřit i ke stavu světa, stejně jako tomu je i ve výtvarném prostředí. Tanec se začal stávat uměleckou řečí. (Petišková a Vangeli, 2005, s. 12-24) „*Tanec dvacátého století dospěl ke dvěma metám: svobodě projevu a přesnosti*

*artikulace taneční řeči; sklenul svůj vývoj v bodě, kde se prolíná extáze divokosti s extází disciplíny.*“ (Petišková a Vangeli, 2005, s. 24)

Jak jsem již naznačovala ve vývoji moderního tance měl stále velký vliv balet a doslova revoluční reformu baletu provedla Isadora Duncanová. Měla zcela nový přístup k tanečnímu umění. Známým aktem, který provedla navzdory naprosté nevídanosti v té době bylo zutí bot. Jejím cílem bylo především se oprostít od strojenosti klasického baletu. Za rodiště novodobého tance je brána Evropa a následně se dostalo i do Ameriky. Obě scény se navzájem doplňovaly a ovlivňovaly. Průkopníkem v evropském prostředí je možné označit Rudolfa von Labana. Jedním z jeho z hlavních zájmů byla taneční teorie, též postupně vyvinul technické taneční disciplíny, které se zakládaly na téměř matematických rozbořech pohybů tanečníka v prostoru. Nějakou dobu se snažil oprostít tanec od podřízení hudbě a učit zcela bez ní, ale upustil od tohoto. V Americe byla velmi významná tanečnice a choreografka Marta Graham, jenž je do dnes jednou z nejvýznamnějších tanečnic moderní doby. Vytvořila technický systém, který pracuje se středem těla a je dnes součástí tanečních průprav. (Petišková a Vangeli, 2005, s. 32-73) U nás je velmi známá tanečnice a choreografka Jarmila Kröschlová. Angažovala se ve výuce pohybové výchovy a vytvořila vlastní metody (v následujících kapitolách čerpám z její práce).

To vše mělo obrovský vliv na rychlý vzestup tance v první polovině 20. století. Od začátku druhé poloviny můžeme zaznamenat tzv. postmodernismus, který budu rozebírat ještě později. Za rovný baletu byl moderní tanec akceptovaný kolem 80. let a společně s ním se objevuje v divadlech, tedy byl uznán jako součást kultury. (Skotáková et al., 2009)

Naproti tomu se tanec stále pohybuje někde na okraji umělecké činnosti, už jen protože divadelní taneční scéna je jen část celkového tanečního elementu v lidské společnosti. Ze zmiňovaného moderního scénického tance a dalších vlivů vznikly například pouliční formy moderního tance, a pak se sem stále řadí i společenské tance, komerční pojetí a podobně. Zkouší se neustále nové možnosti a potenciál soudobého tance, v čemž je tento tanec velmi variabilní. Prakticky vzato se tanec, a především taneční projev různí od tanečníka k tanečníkovi. To značí, že každý je v tomto směru a z určitého úhlu pohledu unikátní. Základem každého tanečníka je pohybový rejstřík, který si tanečník buduje celý život. Nejprve se učí pohyby, chcete-li kroky, hned poté technika, a nakonec každý



tanečník dodává svůj výraz, či se to dá nazvat i přízvuk. V baletu máme především dokonalou techniku a kroky až pak tanečník zapojí určitou dávku emocí, které jinam přísně technický pohyb promění. V moderním tanci se jedná o pocity, které se převedou v pohyb a technika jej dotváří k dokonalosti.

### 3 Vyjadřovací prostředky

V této a následujících kapitolách, které pojednávají o základních uměleckých prvcích a kompozici v obou odvětvích, používám a porovnávám především publikace od Jiřího Kulky a Jarmily Kröschlové. Vybrala jsem si je především pro podobný způsob pohledu na oba obory, a také jejich zaměřenost nejen na technickou stránku, ale i stránku psychologickou.

*„Umělecké dílo je produktem umění a umění je schopnost a činnost člověka ztvárňovat své myšlenky, představy, pocity a podobně v esteticky působivých formách.“* (Kulka, 2008, s. 232) Každém uměleckém je skrytá nějaká myšlenka nebo nápad, který přímo vyvěrá z umělceva osobního vnímání světa. Ať už sděluje mnoho informací, či pouze jednu, vždy se v něm ukrývá více než se na první pohled zdá. Některá díla zprostředkovávají vnitřní filozofii autora a pomáhají mu ji vysvětlit svému okolí svým symbolickým způsobem. Vysvětlení však nemusí být vždy nutně příliš složitá, může se jednat i o prostý příběh nebo nějakou událost, či se umělec snaží sdělit naprosto jednoduchou věc. (Kulka, 2008, s. 232) Samozřejmě se může jednat o komerční využití, kterému se ale v tomto případě vyhnu, ačkoli i zde se často jedná alespoň o nějakou výpovědní hodnotu, byť ne zcela duchaplnou.

Jiří Kulka (2008, s. 232) odkazuje na legendu o Mistru Wu Taovi a jeho vstoupení do vlastní malby. Snaží se tím poukázat na to, že dílo samo o sobě je novým duchovní počinem s rovným řádem ke skutečnému světu (Kulka, 2008, s. 232). Pokud se na něj podíváme v tomto smyslu, můžeme ho označit jako cestu k výzkumu a pochopení světa, a tedy především naší lidské existence v něm. Pro umělce je většinou brán jako způsob poznání a vysvětlení otázek, které si ohledně svého bytí pokládají. Důkazem toho může být i fakt, že každé umělecké dílo se vždy nějak dotýká člověka, ať již přímo nebo nepřímo. I když všichni žijeme v tom samém světě, nikdo z nás na něj nepohlíží stejnými očima.

Realita každého z nás je vždy trochu jiná, a především ta vnitřní. Též ne všechno je pro nás vysvětlitelné a pochopitelné. Díky tomu také každý z nás chápe svět trochu jinak a díky tomu se z umění stává poměrně záhadná forma vyjadřování. Podle Kulky (2008, s. 232) se umění snaží právě o sdělení jinak nesdělitelného a činí to estetickým způsobem. Snaží se pozorovatele vtáhnout do vnitřního dění díla, aby se do něho mohl blíže vcítit. Proto, aby umělec mohl své myšlenky vyjádřit, využívá určité znaky a jejich kombinování. (Kulka, 2008, s. 232-233) Často se ve své praxi setkávám s přirovnáním těchto znaků ke slovům nebo také k řeči, kterýžto příměr mi vyhovuje, protože co jiného umělec dělá, nežli že sděluje své vnitřní myšlenky. Dělá to pouze méně přímým způsobem, než na který jsme zvyklí.

### 3.1 Význam uměleckých vyjadřovacích prostředků

Jak jsem již v minulé kapitole podobně jako Jiří Kulka označila umělecké vyjadřování za řeč, budu i nadále používat toto označení. Pokud bychom si měli podrobně rozebrat cestu, kterou vzniká souvislé slovní vyjádření, můžeme říci, že když hovoříme nebo píšeme, pravděpodobně nikdo z nás si neuvědomuje proces přeměny myšlenek a pocitů na slova. Ze slov se pak skládají věty, a tak to jde dál. Pokud to porovnáme s umělcem, musíme dát za pravdu, že se způsob postupu velmi shoduje. Umělec s myšlenkami, pocity a názornými představami pracuje, pak je vědomě, či podvědomě zachycuje pomocí kresby, tanečním pohybem nebo jiným uměleckým způsobem. Pokud předpokládáme, že umění je forma komunikace, můžeme ho brát i jako netypický jazyk. Stejně jako jazyk užívá určité znaky, které zde můžeme překřtít na slova, jejichž skladba rovněž podléhá určitým pravidlům a zákonitostem. Podle Lotmana (1990, s. 466) „*ve znakovém systému problematiky umění můžeme odlišit jazyk a řeč.*“ V každém jazyce by měl být zároveň komunikační a systém tvořící realitu, ale v uměleckém díle je zvláštní, že obsahuje najednou jazyk i řeč. Tímto bychom mohli označit umělecký jazyk za složitou strukturu jazyků, z čehož vyplývá, že je mnoho způsobů čtení uměleckého textu (díla). Při řešení významů díla si pokládáme otázky, které pak ve k našim závěrům o obsahu a významu. (Lotman, 1990, s. 466-473)

Pokud si představíme nějaké umělecké dílo zjistíme, že každé obsahuje minimálně jeden znak, ale ve většině případů jich je více. Ke každému z nich můžeme stejně jako ke

slovům přiřadit nějaký více, či méně určitý význam. Slova většinou přiřazujeme něčemu konkrétním, ať už je to pojmenování předmětu nebo pocitu, či něčeho jiného. Tedy slovo můžeme i vysvětlit jako jméno, které udává minimálně jeden význam tomu, k čemu patří. To nás vede k vysvětlení, že významy znaků vycházejí ze zkušeností. Jejich propojováním a vzájemnými interakcemi vznikají i další významy a prožitky. Pokud se zastavíme u prožitku uměleckého díla, můžeme se pokusit si vybavit náš pocit, pokud před nějakým dílem právě stojíme a vnímáme ho. Je nám pravděpodobně jasná snaha umělce pomoci nám prostřednictvím svého díla uvědomit si jeho význam a skrze estetiku a vyvolání našich vzpomínek, zkušeností a nových myšlenek se pokouší poskytnout i uměle vytvořené prožití situace. Celková struktura díla nás velmi vede k aktivnímu zapojení fantazie. (Kulka, 2008, s. 232-235)

Musíme si zároveň položit ještě otázku, jakým způsobem bychom měli postupovat v překládání náznaků, symboliky, celkového díla. Je více možných vysvětlení a teorií postupů vnímání a dešifrování poselství. J. Kulka (2008, s. 235) se inspiroje rozborovým plánem Panofského, který dělí významy uměleckého díla na několik plánů, není to však zcela stejný pohled. Osobně se k tomuto vysvětlení též přiklání. První významový plán jsou informace získané znaky a bereme je jako zjevné a výchozí. Mluvíme tedy o momentu, kdy přistoupíme k dílu a zahrnuje to naše úplně první myšlenky. Od prvního pokračujeme k druhému plánu a zde již nastupuje představivost k hledání skrytého smyslu s pomocí výchozích znaků prvního plánu. Teď již za pomoci toho, co vidíme hledáme různá vysvětlení. Stane se, že si je divák musí určit z nezákladnějších uměleckých znaků např. linie, barva, taneční kroky nebo jednoduché pohyby těla, protože např. v malířství a v tanci neurčují bezprostřední rovinu (první plán) jasné znaky, Kulka (2008, s. 235) tento případ označuje za nultou rovinu (mimo jiné můžeme hovořit ještě o sociologickém vlivu a vlivu prostředí). Toto můžeme ukázat na příkladu třeba abstraktní malby, kdy se můžeme chytit pouze toho, co nám autor poskytuje skrze obrazce, barvy a prostorové uspořádání, kdy se nemůžeme spoléhat na přesnější a konkrétnější vyjádření. Celkově se vlastně jedná o jakési vytváření bodů napomáhajících chápání umělcovi řeči, bez kterých bychom pravděpodobně nedokázali najít smysl a zůstali jen v rovině nezúčastněného pohledu. Znaky jsou navíc postíženy výrazovými kvalitami, jako prostoru, světlo apod. Z malých znaků se později skládají celé systémy, kdy znaková řeč ustupuje uměleckému obsahu. Nás

v této kapitole zajímají právě ty nejzákladnější znakové prvky výtvarného umění a tance a jejich vzájemné propojení. (Kulka, 2008, s. 235-239)

### 3.2 Bod

Bod je považován za základní, či jeden ze základních výtvarných prvků. Základní, protože ostatní prvky se teoreticky dají definovat jako skupina bodů, které tvoří, vymezují, plochu nebo v případě, že jsou seřazeny za sebou mohou tvořit i linii. Samostatně se však ve výtvarné kompozici objevuje jen málokdy. Pokud je to ale záměrem umělce, pak dokáže zapůsobit mnohem intenzivněji nežli ostatní základní prvky, protože působí dojmem pomyslného středu. Svádí náš pohled, i když se snažíme dívat jinam, je dominantní. Představme si před sebou pouhé bílé plátno a na něj vytvoříme jediný barevný bod. Pokud pomíneme funkce barvy a soustředíme se pouze na to, že je to bod, můžeme v něm nalézat hned několik významů. Můžeme si ho vysvětlit například jednoduše jako číslo jedna, z toho může vést k vysvětlení první, jediný nebo sám a podobně. Když přidáme na plátno další bod, tedy máme dva, již mezi nimi vzniká interakce. Mohou vyvolávat pocit vzájemné komunikace, či odpuzování. Ještě stále je většinou vnímáme jako samostatné prvky, avšak díky vzájemné komunikaci je možné je vnímat i jako celek. Vyvažují se navzájem a vznikají i nové významy, panuje mezi nimi určitá dynamika. Přidáme-li ještě třetí bod, připojuje se vlastním vztahem ke každému z těchto bodů zvlášť i k oběma zároveň, tím se opticky prostor mezi body stává pro diváka jakousi plochou, kde se právě tyto interakce střetávají, mísí se a přetahují. Taktéž vznikají další významy ovlivněné i jinými faktory, jako je umístění v prostoru a vzájemné umístění, kterým můžeme ovlivnit působení pomyslné výšky, váhy, tvaru atd. (probíráme v kapitole Kompozice a Plocha). I objekt v prostoru je možné považovat za jakýsi bod, což souvisí i s tanečním pojetím bodu. (Kulka, 2008, s. 245)

Z tanečního pohledu je bod spíše pomyslný prvek, který tanečník používá buď pro orientaci v prostoru a času, nebo se pohybuje čistě na abstraktní, představivostní rovině. Pokud si tanečník zvolí nějaký bod na svém těle, dá se považovat jako stálý vedoucí útvar, který určuje pohyby zbytku těla (zde se už jedná o kombinaci bodu a linii), nebo naopak je jediným stálým bodem, jenž zůstává na stejném místě, zatímco zbytek těla se pohybuje kolem něho. Může se také projevovat jako pauza, pomlka, která se projeví nehybností čili

zastavením pohybového proudu. Též se dá představit v umístění tanečníka v prostoru na místě, ze kterého se nepřemísťuje, nebo výrazným pohybovým momentem, ve kterém se tanečník zdánlivě zastaví a poté pokračuje dál např. skokem. Nemůže takto v tanečním umění existovat pouze sám o sobě, jako tomu je ve výtvarném provedení.

### 3.3 Linie

Ačkoliv je bod označován za nejzákladnější prvek, ve výtvarnictví hraje dle slov Jiřího Kulky (2008, s. 246) velmi důležitou funkci linie, protože formuje, rozděluje, ohraničuje vztahuje se i k prostoru a práci se světelnými efekty. Stejně jako se z mnoha bodů může stát linie, či plocha dá se ze skupiny linií vytvořit plocha. Nejvíce si linii můžeme všimnout v podobě kontur, které ohraničují a udávají tvar, často i jiných prvků (ohraničení plochy). Linie často působí jako předěl mezi dvěma odlišnými „prostředími“, či naopak rozděluje jednu část na dvě a více. (Kulka, 2008, s. 245-247)

Můžou však působit stejně jako v tanci i pomyslně. Jde si to popsat například na obraze Hvězda od Edgara Degase, kde je baletka právě v pozici „arabeska“ s pažemi roztaženými do stran. Paže pak působí jako linie, v tomto případě doslova diagonála, protože jsou zobrazeny v nakloněné rovině natahující se k protilehlým rohům. Jedním z důvodů požití tohoto prvky je pravděpodobně vyvolání pocitu dynamiky a pohybu. Tímto jsem již i částečně popsala jednu ze tří druhů přímek určované podle jejich orientace. V tomto příkladě se nejedná o přesnou přímku, ale pomyslnou, zatímco paže baletky jsou spíš ve tvaru křivky. Držíme-li se však linie jako rovné přímky a bereme pouze samostatně jednu linii, máme zde tedy vodorovnou přímku, kterou jinak nazýváme horizontála, jež se může objevit například v podobě horizontu nebo jakékoli jiné vodorovné přímky (př. linie horní desky stolu). Stejně jako u bodů mají linie svůj způsob působení na naše vnímání, ze kterého vyplývají významy. U horizontály bychom mohli mluvit o klidu a jakémisi uzemnění, rovnováze, v případě zmíněného stolu to může být plošnost. Na druhou stranu opakem horizontály je brána svislá přímka, jinak vertikála, kterou můžeme znát jako jeden z hlavních prvků v gotickém slohu. Důvodem jejich využívání této přímky byl právě dojem, který v divákovi vyvolává, a sice růst a lehkost, též zdůrazňuje štíhlost a výšku. Jako třetí druh přímky je již zmiňovaná diagonála neboli šikmá přímka. U předchozích dvou přímek je vždy jasné, že vždy vedou buď z prava do leva nebo z hora dolů. Při

zkoumání diagonály hraje roli i náš evropský zvyk číst zleva do prava, který má velký vliv k určování, jestli šikmá linie stoupá anebo klesá. Přísně vzato při filozofickém pohledu by toto nebylo jasné, ovšem díky zkušenostem a zažitému zvyku naše podvědomí bere linii vedoucí zleva šikmo doprava dolů vytvářejí dojem klesání, opačné jdoucí zleva dole doprava nahoru stoupání. Dynamický význam diagonály jsem již uvedla na příkladu s Degasovou baletkou. Nestabilně takováto přímka působí též díky naší zkušenosti, kdy pohybující se objekty potřebují ke svému pohybu náklon a zároveň šikmá přímka nemá žádnou stabilní podporu, jednoduše je nezakotvená v prostoru. (Kulka, 2008, s. 245-247)

Přímky jsou jednoduché poměrně jasné dané u křivek je už vysvětlení těžší. Dá se mimo jiné brát i jako spojení několika různých linií, které dávají dohromady jednu delší. Je těžké určovat, jestli se jedná o jedinou různě zakřivenou linii anebo několik dotýkajících se linií, pokud ji nemáme přímo před sebou jasně vymezenou, kde začíná a končí. Pro lepší orientaci se, ale jako mezní bod, který působí výrazněji dojmem, že se s střetly dvě linie, též se to dá předpokládat i z povahy linie. V takovémto případě můžeme situaci brát jako útvar skládající se z několika linií nebo linie, které se navzájem protínají, čím vzniká zmiňovaný bod dotyku. Tyto případy jsou častější spíše s přímkami, u kterých pokud vzájemně svírají úhel může dojít i k záměně s tzv. lomenou linií, čímž se už dostáváme do oblasti křivek. Křivek je nepřeberné množství možností a variant, která se dají též nejrůznějšími způsoby kombinovat. Můžeme je rozdělovat též na oblé a ostře profilované. Za nejzákladnější se dá označit vlnovka, která se řadí právě mezi oblé křivky. Pokud bychom si však ještě rozčlenili vlnovky do základnějších podob, pak bychom již mohli mluvit pouze o jednoduchém oblouku. (Kulka, 2008, s. 245-247)

Co se týče významů jsou křivky, spojené a protínající se linie obrovským zdrojem symboliky. Velmi navazují na předešlé zkušenosti, které se vážou se skutečnými věcmi a používají se i jako kontrastní materiál. Kulka (2008, s. 245) uvádí příklady jako kontrast mezi ostrou křivkou a vlnovkou (ostrý x měkký, muž x žena), nebo případy, kdy oblouk může evokovat pocity podpírání při vyklenutí vzhůru, a naopak při prohnutí dolů jde o princip nádoby a další různé možnosti. Křivky mohou být i základem k záznamu pohybu do dvojrozměrné dimenze. Poměrně očividným případem je mimo jiné případ spirály, jelikož

působí dojmem točivé, soustředěné síly dá se přirovnat k taneční piruetě. (Kulka, 2008, s. 245-247)

Při práci s liniemi velmi záleží, v jakých rovinách, či dimenzích je s nimi pracováno. Dvojměrná dimenze tzv. 2 D se objevuje především v malbě a kresbě, kde k vizualizaci prostoru dochází až pomocí perspektivy, kterou budu rozebírat později. V tanci musíme brát v úvahu hned několik způsobů prostorového vnímání: směrové cítění jednotlivého pohybu, cítění plastiky těla a jeho ohraničenosti pohybového tvaru, vztah k prostoru, ve kterém se nachází, jeho půdorysné řešení. Prostorové cítění je jedním z důležitých činitelů umělecky zaměřeného pohybu. Vlastně by se dalo říct, že při tanci pracujeme především s liniemi v personifikaci končetin. Pokud se zaměříme pouze na tělo samotné, bez vztahovosti k prostorovým směrům, dostaneme se k tvarování pohybu inspirovaného rovnými, oblými a lomenými liniemi. Tedy jde o to, že se tělo pohybuje v rovných, oblých nebo lomených liniích (tvary pohybu neboli plastika bude ještě podrobněji rozebrána v kapitole Tvar).

*„Výrazový pohyb vyrůstá z výrazový pohyb z určitých zážitků. Zážitek ohraničenosti těla v rovnoměrně vyváženém cítění vertikály, horizontály a diagonály, při němž tělo mění svůj tvar do rovných, oblých nebo lomených linií.“* (Kröschlová, 2002, s. 78-79) Pocit ohraničenosti pro nás znamená, že v určité části procítujeme nějaký prvek, v tomto případě linii, díky čemu se naše tělo natočí potřebnými částmi těla a vytvaruje je, tak aby jím mohl pomyslně proudit, ale končil v místě, kde končí i tělo. Pokud se při pohybu soustředíme více na jednotlivé základní linie (vertikála, horizontála a diagonála) a snažíme se je plně procítit, naše tělo v pohybu prodlužuje tyto přímky, přesto nepřesahuje hranici těla. Příkladem takového pohybu může být případ, kdy tanečník vzpaží ruku a soustředí se na vertikálně běžící linii končetiny, ale nepřevádí tento pohyb do příliš ostrých vrcholů, tím se vyvaruje přesažení konečnosti svého těla. (Kröschlová, 2002, s. 78-79)

Další ze stránek prostorového vnímání pomocí linií je směrové cítění. Tanečník vede pohyby určitým směrem určitou částí těla do určitého bodu v prostoru. Rozeznáváme základní směry a mezisměry. Za základní směry Kröschlová (Kröschlová, 2002, s. 67) uvádí: vpřed-vzad, vpravo-vlevo, vzhůru-dolů. Mezisměry jsou výsledkem spojení dvou až tří různých směrů (př. před-vlevo-dolů). Je jasné, že změnami směru pohybu se mění i

pocitový obsah pohybu. U směrové linie jde o především soustředění na určitou část těla a tato část pohyb vede. Je tím myšleno, že vybraná část „jde první“ a její pohyb a trajektorii následuje zbytek těla, podobně jako vlak lokomotivu. Díky čemuž pak zvětšuje výrazovost tanečního pohybu, protože takovému pohybu se musí přizpůsobit konkrétní pohyb celý, působí dojmem, jako by za vedoucí část někdo táhl. Jestliže tanečník používá jako v tomto případě pouze jednu část těla, mluví se o jednosměrném pohybu, zde platí zmíněné zákonitosti, kdy zbytek těla též následuje směr pohybu a doprovází tak hlavní pohyb, včetně hlavy. Když však tanečník zapojí dvě části těla do vedení pohybu neboli máme dva rozdílné body v různých částech těla a vzniká tím dvousměrný pohyb. V takovém případě může vzniknout protisměrný pohyb. Vzniká pocit jako bychom tahali za dva konce provázku, každý jiným směrem, čímž vzniká v těle napětí. Když se připojí další body, již nemluvíme o vyloženě přímočarém pohybu, zato velmi záleží na rozprostření kinetických sil v jednotlivých vedoucích částech těla. Pokud by totiž skutečně někdo za tyto části tahal o směr pohybu by nakonec rozhodl ten nejsilnější, ačkoliv ostatní by pohyb modifikovali též, tudíž tělo by se vydalo oklikou nebo by ho zbrzdili. Při zapojování více než jednoho vedoucího bodů, jde pro tanečníka již o velmi složitou koordinační záležitost, která velmi záleží na jeho smyslech a schopnosti ovládat tělo. Při všech těchto pohybech opisuje a vytváří tělo tanečníka nejrůznější druhy linií, které je možné zaznamenat ve výtvarném provedení i jednoduchými liniemi a zároveň jsou založené na prostorovém cítění linií. (Kröschlová, 2002, s. 66-69)

### **3.4 Plocha**

Stejně jako bod a linie, je plocha ve skupině základního trojúhelníku, tedy tří nejzákladnějších prvků umění. Již jsem zmiňovala, že ze skupiny bodů i linií se dá vytvořit plocha. U plochy by se dalo říci, že bod je vlastně malá plocha a plocha dokáže působit bodově, linie svým způsobem též zabírá jistou plochu, ačkoliv tento názor velmi závisí na úhlu pohledu. Plošné útvary jsou ve výtvarném umění především dvourozměrné, ačkoliv plocha se nachází i v prostoru, který s ní pracuje, nikdy nepřekročí druhý rozměr. Její poměrně důležitou určující vlastností je velikost. S dalšími charakteristikami už hýbají další faktory jako barevnost, tvar nebo umístění v prostoru a k sobě na v zájem podobně, jako u předešlých základních prvků. Je to nepřehledně množství druhů, kontrastů a kombinací ploch, což je i důvodem variabilnosti významů. Když použijeme v díle plochu, dokáže mu



dodat tíhu i rovnováhu, zaplní prázdný prostor a dodá na pocitu hmatatelnosti. (Kulka, 2008, s. 248-249)

Tanec ve vztahu k ploše je podobně jako u bodu spíše v náznakové rovině, kdy ji spojením několika pohybů tanečník vyznačuje svým tělem. Jde především o snahu navodit pocity plošnosti. K dispozici má pouze plochu svého těla a taneční povrh. Příkladem může být například práce s podlahou, kdy se tanečník snaží kopírovat a zdůrazňovat plochost povrchu, jehož se snaží dotýkat, co největší plochou těla (pohyb je co nejvíce uzemněn nebo je to záležitostí pouze určitých částí těla). Další možností je při přítomnosti dalšího tanečníka vzájemné kontaktní kopírování těla. Třetí možnost je pomocí těla a končetin, kteréžto se omezují pouze na symbolické naznačení neviditelné plochy v prostoru, či její imitování. Znovu se vše pohybuje především na pocitové rovině a nelze ji úplně zcela brát jako výrazový prostředek tance podobného klasické ploše, která je vlastní například v malbě. Je spíše kompozičně taneční možností, jak tento prvek přenést do tanečního umění.

### **3.5 Tvar**

Tvar je charakteristika, která určuje povahu ve své podstatě čehokoli, včetně nejzákladnějších zmíněných prvků jako bod, linie, plocha, nevyjímaje těleso. Každý bod má nějaký tvar jinak by neexistoval, stejně tomu je i ve zbytku případů. Tvar jsme již uváděli i v souvislosti s liniemi a plochou. Ve svém základě jej Kulka (2008, s. 252) společně s barvou označuje za velice důležitý výtvarný charakterový prvek. Tvar vlastně určuje většinu vlastností a účelů, které má daný prvek mít. Nejlépe bude si jej rozebrat na příkladu. Pokud nejprve vezmeme v úvahu dvojrozměrný tvar zjistíme, že tvar jej vymezuje v prostoru, odděluje jej od něj a dává mu jeho vlastní identitu. Určuje, zda je kulatý nebo hranatý, či jakýkoliv jiný možný tvar. Tady jej většinou vidíme v ohraničení našeho cíle pozornosti. Definuje, co vlastně tento tvar představuje, zaručuje jeho identifikovatelnost a porovnatelnou s podobou v jiném tvaru, například ze skutečného světa. V tomto rozmezí však nemá tolik druhů definic, jako v případě plastického vymezení, i když ne zrovna málo, protože zde se často snažíme zobrazovat svět. Pokud vezmeme nějaký hmatatelný předmět, zjišťujeme o něm hned několik věcí, a sice jeho velikost, kontury, zda je něčemu podobný, jestli nepatří do nějaké přirovnatelné tvarové

skupiny, tím by mu bylo možné připsat nějaké možnosti použití, čím již získává i svoji symboliku a význam. Mimo jiné je kromě příslušnosti do nějaké kategorie svou využitelností, podobou a původem, třeba zjistit i jeho odlišnosti a jedinečnosti od této skupiny, protože z velké většiny nebývají tvary úplně doslovně stejné, i když to není nemožné, a právě tyto odlišnosti udávají i jejich další vlastnosti a vlastní charakter. (Kulka, 2008, s. 252-254)

Velké rozdíly ve tvarech nalézáme především v přírodě, kde je téměř nemožné najít naprosto totožný tvar, zatím co mezi uměle vytvořenými tvary takové možnosti vyskytovat mohou. Když vylejeme barvu na plátno vždy nám vznikne naprosto jedinečný naprosto nesourodý tvar (ačkoliv podmínění fyzikálním působením). V neposlední řadě nesmíme zapomínat ani na estetiku daného tvaru. Zmíněné přírodní tvary můžeme označovat i jako organické. Pokud si představíme jakýkoliv takový útvar, zjišťujeme že i přes svou nepřesnost a nesouměrnost působí mnohem příjemněji a přirozeněji nežli tvary naprosto souměrné. Na druhou stranu souměrné, přesné tvary mohou působit velmi uspokojivě. Rozdílem může být mnohem větší výraznost pro lidské oko nepřehlédnutelnost, protože ve své podstatě přesné tvary nejsou zcela přirozené. Právě mezi takovéto tvary pak můžeme zařadit geometrické tvary, které jsou zdaleka jednodušší nežli jiné tvary. (Kulka, 2008, s. 253) Ve srovnání s přírodními tvary jsou geometrické velice strohé, působí ostře až nepatřičně. Ve své publikaci Jiří Kulka (2008, s. 253) zmiňuje o dalších povahách a charakteristikách tvarů, jako plošné a plastické, otevřené a uzavřené, tvrdé a měkké, aktivní a pasivní, statické a dynamické, symetrické a asymetrické. Pokud se podíváme na některé a pochopíme podstatu toho, proč mají zrovna takovouto povahu, dokážeme zcela neomylně pracovat s jejich významy a použitím a tím i s divákovým dojmem a představivostí. Nesmíme u toho zapomínat na vliv zkušeností, protože tvar je hlavní faktor, který porovnáváme se skutečností. Kulka (2008, s. 252) vysvětluje tvar lidské postavy, jako útvar složený z hlavy, končetin a trupu a jeho abstraktní varianta může být zjednodušena na složení několika linií a kružnice.

Kulka ještě zmiňuje jako důležitou součást proporce. Jejich volba je značně důležitá pro kompozičního plánu. Proporce můžeme vysvětlit jako poměry mezi jednotlivými částmi a celkem jednotlivých tvarů, a zároveň jako poměry mezi danými tvary – vztah mezi

celkem a jeho částmi. Když bychom je popsali, na portrétu byl by to vztah mezi velikostmi a tvary očí, nosu, úst a uší, ve vztahu ke tvaru a velikosti hlavy a obličeje. Další vliv má i jejich umístění. Důležité je zmínit to, že proporce mají svá určitá pravidla. Narušování proporcí je porušováním těchto pravidel, a také častým úkazem v moderním výtvarném umění, kde již umělcům tolik nejde o přesné vyobrazení vnější skutečnosti. Spíše jim jde o vnesení emocí do díla a sdělení méně očividného, upozornění na to. S nimi souvisí i rytmus, jež důležitým prvkem též v tanci. Rytmus ve výtvarném umění můžeme označit i za opakování. Přesněji opakování stejných součástí, což může být záležitostí jak jediného útvaru, tak i celkové kompozice. Krom jiného je jeho schopností vnést do kompozice pohyb, příkladem může být vlnění. Souvisí to i se schopností pracovat s optikou, čímž je možné obraz rozhybat a oživit. (Kulka, 2008, s. 252-254) Rytmus v tanci chápeme trochu jinak, ačkoliv se může projevovat v opakujících se pohybech, není to jeho podmínkou. Zde Kröschlová (2002, s. 25) rozlišuje fyziologický rytmus, který se vyznačuje volností a nevyhraněností v metru i tempu. Znamená to rytmus, který si určuje tělo samo. Naproti tomu umělý rytmus, již ovládá a určuje přesné tempové i metrické cítění. V tanci, a především v tom moderním výrazovém, nám nejde vždy o dodržování rytmu hudebního doprovodu, který též nemusí být vyloženě nutný (Kröschlová, 2002, s. 25).

Tvar pohybu je společně s liniemi jedním z nejhlavnějších uměleckých prostředků, které taneční umění používá. Problematiku tvaru (plastiky) pohybu jsem již nastínila v kapitole linie. Dle Kröschlové (2002, s. 74), aby tanečník dokázal tvarovat své tělo, je třeba, aby si především uvědomil tvar svého trojrozměrného těla v pohybu a zapojil prostorové cítění v sobě samém. Tanečník se tímto podobá sochaři v jeho plastickém cítění, vnímání a vyjadřování prostorového těla v uzavřeném pohybu. Pro cítění plastiky těla je třeba uvědomění si horizontály, vertikály a diagonály. Vertikála je ve spojení s osou, a tedy i držení těla. Vertikálu může tanečník směřovat k ohraničení temenem hlavy, či ji naopak prodlužuje v prostotu nad ním. Při horizontále jde o cítění šíře ramen a také platí její ohraničení buď v ramenou, roztažených pažích, či pokračuje dále do prostoru. Dojem diagonály vzniká natočením části těla (ramen, hrudníku, trupu) do šikmé linie a též může být ohraničena nebo prodloužena mimo tělo. Tyto zážitky se spojují i s výškou, šířkou a hloubkou, které se pojí k běžnému životu a jsou součástí jak tance, tak i sochařství, architektury a malířství. Bez nich bychom se nebyli schopni postavit rovně nebo hýbat

svým tělem a zároveň vnímat, co děláme, či kde je nahoře a kde dole. (Kröschlová, 2002, s.74-75)

Jarmila Kröschlová (2002, s. 75) uvádí, že základní potřebou plastiky je právě toto cítění ohraničenosti těla ve vertikálách, horizontálách a diagonálách, se kterými se pracuje při tvoření rovných, oblých a lomených pohybů (zmněné v kapitole Linie). Je to zásadní věc ve tvorbě i těch nejjednodušších pohybů. Rovné pohyby souvisejí s liniemi, do kterých jsou nohy paže, trup i celé tělo protahovány všemi směry v prostoru. U oblých pohybů je značně důležité procítění pohybů do oblých tvarů. To znamená, že nejlepší cestou, jak vytvořit oblý pohyb je zcela vytěsnit z vědomí základní strukturu například části těla, které má tvořit oblý pohyb. Řekneme-li například ruku, kde si za normálních okolností zcela jistě uvědomuji složení ze dvou rovných kostí a třech hlavních kloubů včetně ramene, zcela zapomeneme nemožnost zaoblit od přírody spíše ostrou mechaniku a představím si místo paže třeba látku, se kterou je takovýto pohyb naprosto možný. Kdybychom tak neučinili neuvědomíme si potřebné složité mechanismy a pohyb pak bude provádět s přílišnou ostroty, či moc natažeností nebo zbytečnou silou, které je zde spíše nežádoucí. Vyžaduje to perfektní kontrolu svalové práce a jemné tělesné cítění, podpořené představivostí. Lomené pohyby na druhou stranu využívají pocitu hranatosti. Vznikají výrazným ohýbáním kloubů a prací se všemi hranami a špičkami kloubů těla. Ačkoliv se to zdá jako pro tělo schůdnější způsob pohybu, díky výrazným kloubům takto pracujících, jdou většinou takovéto pohyby velmi těžko koordinovat bez podpory rytmicko-dynamického časování v ostrých nebo přerušovaných pohybech. Celkový dojem lomení se však teprve dotváří tanečnickovými zdůrazněními v postavení pohybu proti okolnímu světu neboli prostoru. (Kröschlová, 2002, s. 75-76)

S tím vším souvisí další tvarování, funguje obdobně jako při formování tvarů ve výtvarném umění, založeném na zkušenostech (též konceptuální a expresivně symbolické). Tvarujeme tělo v nápodobě skutečnosti. Například uzavřený tvar můžeme zpodobnit kontrakcí a sbalením těla „do sebe“, což značí uzavřenost, odpoutání se, ale i strach.

### **3.6 Barva**

Pojem barva je dle Jiřího Kulky (2008, s. 250) velice těžce přesně specifikovatelná vzhledem k tomu, že má spíše psychický původ. Jak je již zmíněno v kapitole Tvar, je barva

podobně jako právě tvar charakterizačním prvkem. Důvodem je velký vliv barev na rozpoložení psychiky člověka a již zakořeněnou symboliku, která má prapůvod jednak v přírodě a jednak v našem podvědomí i historii. Přestože jsme každý jiný, máme trochu jináči vnímání světa na základě našeho vnitřního a tím i jiné preference, je smyslový a psychický účinek barev na každého z nás v souhrnu stejný, i když s malými odchylkami. (2008, s. 250-251)

Jednou ze základních vlastností barvy se označuje tón, který určuje její vlnovou délku a rozlišujeme čisté a lomené barvy, případně odstíny. Tón je vlastně příhodné označení, protože zvukový tón pracuje na podobných zákonitostech vlnění. Odstíny vznikají směřováním různých tónů s bílou, šedou nebo černou, což je pomáhá zesvětlit, či naopak. Dobrou pomůckou pro určování stupně tónů a jejich vztahovosti je sestavit jednotlivé barvy do kruhu, který vychází ze základních barev. Sytost barvy je ve své podstatě ryzost barevného tónu, nejlépe to poznáme porovnáním se základním barevným kruhem. V čistě barevném tónu, pak většinou nebývá přimíchaná, žádná achromatická barva. Světlostí bereme poměr světlé a tmavé možnosti barvy, tedy souvisí i s prací se světelností podobně jako odstíny. Součástí je samozřejmě také aditivní a subtraktivní míchání barev, které je pro zacházení s barvou docela důležité znát v případě, že s nimi zacházíme. V souhrnu mají ve výtvarném umění vlastnosti barev a jejich světlost, sytost a tón velmi důležitý expresivní význam. Jde o barevné kontrasty, jejich citovou zabarvenost a symboliku, jež je v obrovské míře variabilní. (Kulka, 2008, s. 110-113)

V knize Psychologie umění se rozdělují barvy na různá uplatnění, která přímo souvisí se zkušenostmi. Zde nám mohou odstíny přímo vyvolat vzpomínky, přirovnání nebo pocity, nejen psychické, ale i fyzické. Uvedeme-li jako příklad červenou barvu zjistíme, že hned nám něco vytane. Může to být například červené ovoce, či v nás vyvolá pocit horka a s tím zase souvisí léto a tato logika seskládaná především z našich vzpomínek může jít skoro do nekonečna, podobně jako u tvaru. Toto je efekt, který výtvarné umění využívá velkou měrou a tím pádem ovlivňuje i velkou měrou celkovou kompozici. Udává její směřování a povahu. Správné použití a kombinování barev dokáže správně naladit citění a vnímání podstaty díla. Velkou měrou takto spolupůsobí na povaze díla a reprezentuje ho. Kromě barev typických tedy hmatatelných, nesmíme zapomenout ani na

použití barevných světél. Sochař dokáže ovlivnit celkový dojem př. barevným osvětlením, zatímco malíř klade barvi spíše podle citu. (Kulka, 2008, s. 250-251)

Funkci barvy dle mého názoru v tanci plní dynamické stupně a rytmicko-dynamické vlastnosti pohybových druhů. Výše jsem označení „tón“ přiřazovala k určení a použití odstínů a druhů barev, ale též je to označení pro výraz hudební tón, jak jsem již zmiňovala, kterému je také přisuzována barva, a takto podobně se sem řadí i dynamické stupňování barvy pohybů. Z přísně racionálního hlediska by se toto nespojovalo, ale při expresivně-syntetickém pojetí se následující taneční vlastnosti dají přirovnat k barvě. Zároveň všechny časové, dynamické a tvarové stránky sebou nesou různé citové naplnění (dramatičnost, klid, vzrušení...). Vkládají do tance emocionální výraz a často dávají průchod ozvláštňení a individualizaci tanečního projevu podobně jako u barev.

Ve výrazovém tanci J. Kröschlová (2002, s. 42) uvádí pět základních dynamických stupňů pohybu s využitím označení dynamiky v hudbě. Zde těmto stupňům dynamiky přiřazujeme různé vlastnosti a výraz pohybu, v případě jejich větší odlišnosti a potřeby jej specifikovat. Známe-li takovato označení v hudbě a víme, jakou charakteristiku hudby k nim máme přiřadit, s největší pravděpodobností bude k takovému pohybu třeba stejného pocitového naladění, jako při takovéto hudbě. I toto je důvodem volby takového označení jednotlivých stupňů. Jestliže docílíme nějakého konkrétního citového naladění, je již pak snadné jej spojovat s nějakou asociací, která napomáhá přesnosti provedení výrazu tanečního pohybu. Pokud chce tanečník přecházet mezi jednotlivými stupni, musí předpokládat, že pro různé dynamické stupně platí odlišné tělesné a vnitřní zážitky. Z tohoto vyplývá, že každý jednotlivý tanečník bude jednotlivé stupně interpretovat mírně odlišným způsobem, ačkoliv ve svém základu se budou podobat. Jejich velice důležitou součástí je i správná kontrola a zapojení dechu, který je pro pohybový výraz a nitro tanečníka značně určujícím faktorem. Různý způsob dýchání doprovází i různé vnitřní rozpoložení člověka, díky čemuž poté dokážeme přesněji vystihnout druh pohybu. Pomáhá zapojit v rozumné míře i mimiku. Prvním stupněm, který uvádí Kröschlová (2002, s.42-44) je mezzoforte, kde probíhá stav napětí i uvolnění podobný normálnímu tělesnému rozpoložení, neboli pohyby nejsou přehnané ani jemné, blíží se spíše k pocitovému středu a tanečník dýchá zcela normálně. Druhý stupeň je forte, v překladu hlasitý. Neznamená to

však, že by kvůli tomu měl tanečník dupat, ale v převodu do tanečního citění hlasitý představuje veliký. Tanečník tak používá velké kontrasty mezi jednotlivými pohyby, protože se tu snažíme vyjádřit velké zvraty. Hlavním znakem je vysoké napětí těla, které vkládáme do velikosti, síly i rychlosti změn pohybu ať už se tanečník snaží zabrat co nejvíce prostoru, nebo naopak stáhnout veškerou energii do sebe, zároveň se nemusí pohybovat vůbec, pouze se snaží nahromadit a vyzářovat, co největší množství energie. Výdech pak používáme k velkému procítění pohybu, společně s rychlým a vydatným nádechem pomáhá ještě zvětšovat celkovou energičnost tanečního pohybu. Třetí je fortissimo, které by mělo být ještě vyšším stupněm nad předešlým. Není zde ale potřeba dalšího dlouhodobého zvyšování napětí, protože v takovém případě by se tanečník rychlým tempem unavil, proto je způsob jeho vyjádření spíš kratší a úderné podoby, které ještě zvětší velikost pohybu a jeho obsazení prostoru. Příkladem může být velký dálkový skok a jiné druhy velkých skoků, kterými vyplní přání dále do prostoru i zbavit se na moment zákonu tíhy. Opačná povaha vyjádření většího, než velkého pohybu je pohyb, kdy se tanečník nejvyšší měrou „schoulí, zkroutí“, aby se následně uvolnil. Po dobu napětí se zadržuje dech a výdechem tělo uvolní v pohybu nebo vybijí nahromaděný náboj. U čtvrtého stupně zvaného piano se tanečník uvolňuje a snižuje míru své vnitřní i vnější aktivity tak, aby lehký, měkký pohyb nepřesahoval jeho nejbližší prostor, čímž dosáhne sice jemného pohybu, ale ve své podstatě uzemněného. Během takového pohybu se cítíme klidně a pokojně, díky tomu dýcháme normálně a nepřilíš hluboce. A poslední pátý neboli pianissimo pracuje s ještě větším pocitem křehkosti až nadnesenosti k čemuž je třeba zvýšit vnitřní napětí. Zde je nejlepší se pocitově vcítit do něčeho co nám připadá natolik, křehké, že se to rozpadne po prvním doteku, představa pířka nebo něčeho lehkého už je případ spíš předešlého stupně. Křehkosti pohybu pomáhá, když hrudník je stále v mírném nádechu, který je pro tento výraz nutný. Z části do dynamiky zařazujeme i tíhu pohybu zmiňovanou v kapitole Objem. (Kröschlová, 2002, s. 42-47) Toto celé můžeme ve výtvarném umění přirovnat tonizaci a odstínům barev.

Následujícím faktorem barvy pohybu bereme sílu, kterou též můžeme stupňovat. Tentokrát se ale jedná o záměrné sledování postupu stupňování. Zesilováním se pohyb čím dál více rozvíjí, buď vybíjí energii v prostoru, nebo ji shromažďuje. Další možností stupňování je práce se zesložitěním pohybů, jejich velikostí, rychlostí, či umístěním v

prostoru. V druhém případě pohyb začíná většinou ve větším napětí a velikosti atd., které postupně zeslabuje až na normál nebo níže. Změna v síle pohybu může být i náhlá bez postupného stupňování. Znovu se může jednat o část nebo celek těla. (Kröschlová, 2002, s. 48-50) Tyto postupy jsou podobné práci se sytostí barev ve výtvarném pojetí.

Dle Kröschlové (2002, s.52) můžeme vnímat i dynamické a rytmické rozdíly výrazových pohybů a roztrždit je do dalších druhů. Bereme pohyby vedené, u kterých je rytmická stránka pohybu po celou dobu trvání stále stejná a beze změny, na rozdíl od dynamické, která již může zaznamenávat mírné změny v síle. Většinou se vyznačuje pomalým tempem. Pokud ovšem nemluvíme o tzv. akcentovaném vedeném pohybu, který uvádíme důrazným začátkem, většinou impulsem, který probije celé tělo nebo jeho část. Zahájení takového pohybu pak může skončit stejně rychle jako začalo, nebo dozní ve vedeném pohybu jako ozvěna. Vedený pohyb se často vyskytuje ve spojení do kontrastu s například švihovými pohyby, protože samy o sobě jsou jednotvárné, a přestože v sobě též ukrývají určitý druh náboje, tak pokud to není záměr, je dobré je propojovat v kontrastech. Příkladem může být právě zmíněný vedený pohyb spojený s impulsem. (Kröschlová, 2002, s. 52–53)

Dalším druhem jsou švihové pohyby, které můžeme dělit podle způsobu provedení a pocitu, stejně jako zbytku pohybových akcí. Připomínám, že se nesmí zapomínat na správné dýchání. Ačkoliv na první pohled se nemusí lišit, drobné rozdíly tu jsou. V jednom případě vznikají volným pádem (nejčastěji končetiny) a díky minimálnímu zapojení svalů pokračuje pohyb hnaný tíhou a setrvačností do tzv. mrtvého bodu, kde se na moment zastaví, než zopakuje tentýž pohyb nazpátek. Podmínkou takového pohybu je podchycení spíše v některém z velkých a více pohyblivých kloubů a přeměně kývané části na pocitově oddělenou. V případě kratičkého zapojení svalů v momentu samovolného zastavení, švih neztrácí dynamiku. Na druhou stranu, pokud je kývajících se část těla zcela uvolněná po celou dobu, dynamika pohybu se pomalu zmenšuje až do úplného klidu. Další možností je přidat k tíze švihové části těla i svalovou pomoc, čímž dostávají možnost pracovat i proti přitažlivosti, tedy v horním oblouku. Švihové pohyby je možné stejně jako zmenšovat i zvětšovat. (Kröschlová, 2002, s. 53-54)



J. Kröschlová (2002, s.58-59) uvádí ještě úsečný a vázaný pohyb, liší se především dynamikou a způsobem navazování jednotlivých pohybů za sebou. Jeden ze způsobů úsečného pohybu se mírně podobá práci s tíhou v kapitole Objem a opravdu se v něm může také uplatňovat. Pro nás je teď ale důležitá spíš povaha pohybu, nežli jeho původ a důvod. Povaha úsečného pohybu přímo vyplývá z názvu, jde o rychlý pohyb, který je nejrychlejší při zahájení. Můžeme ho vidět například v úmyslném podlomení kolen, pomocí náhlého uvolnění svalů netrvajících, ale déle než pár okamžiků. Opačným případem je způsob, kdy na malý rychlý moment zvýšíme napětí v části těla, při tom se na malou chvíli zastaví díky svalovému napětí, jež zamezí pohybu. Při prudkém zrychlení pohybu a stejně prudkém zastavení vzniká také úsečný pohyb, který se tentokrát neobejde bez připojení prudkého výdechu s následným zadržením, jinak není tanečník schopný zapojit více, jak polovinu množství energie potřebnou k provedení. Již zmíněný vázaný pohyb je pak přesným opakem úsečného, když jeho podstatou je největší možné odstranění pohybových předělů a zastavení. Povahou se může zdát podobný vedenému pohybu, ale liší se způsobem napětí těla, kdy vázaný pohyb se soustředí především na vnitřní napětí. Další charakteristikou je navazování pohybů na sebe takovým způsobem, že není poznat místo, kde jeden pohyb končí a druhý začíná. (Kröschlová, 2002, s. 58-59)

Ještě je potřeba zmínit pohyb probíhající vlnou, který začíná podobným impulsem jako zmiňovaný akcentovaný vedený pohyb s tím rozdílem, že zde se objevuje v podobě, jakého si nabití, jež projde i zbytkem dráhy pohybu a nevyšumí do prostoru. Impuls je tu naprosto nepostradatelnou součástí, bez kterého není možné tento pohyb ani zahájit ani dokončit. Probíhá vždy přímo tělem po určené dráze. Může to být skrze celé tělo, nebo jen mezi určitými úseky a začít mohou téměř kdekoliv. (Kröschlová, 2002, s. 62-63) Vlnový pohyb je možný jedině pokud je tanečník v naprostém soustředění, jinak nemůže být proveden správně. Celkově bych rytmicko-dynamické vlastnosti pohybu, které jsem právě probírala, přirovnala k světlosti neboli intenzitě barev a jejich proměnlivosti v závislosti na odstínech.

### **3.7 Efekt světla**

Ve výtvarném umění má světlo dle Jiřího Kulka (2008, s. 256) „dvojí základní povahu.“ Vidíme jeho prostřednictvím, což je založeno na základních fyzikálních

procesech jako je odražení, přijímání, lomení, vyzařování a rozptylování paprsků. Vzhledem k tomu, že umělci se zabývají zobrazováním, překládáním a vysvětlováním světa je jasné, že výtvarní umělci usilují především o jeho vizuální pojmání. Z toho nám vyplývá, že ve výtvarném uměleckém díle se světlo projevuje hned dvěma způsoby, jak naznačuje Jiří Kulka. Jednak, dle naznačených zákonitostí vidění, se nám nějakým způsobem jeví svět, tedy ho umělec zakomponovává do svého díla a snaží se přesně zachytit to, co zachytit chce. Dalším vlivem je pak světlo samotné ve skutečném světě, které působí na umělecké dílo. Toto je především případ malířství. (Kulka, 2008, s. 256-257) „*V malířství světlo vyniká jako zvláštní fluidum, atmosféra, dopadající paprsek, bod, hmotná, či éterická substance, jako kontrast, či podmínka stínu, jako náladový, modelující, přijímající, vyzařující, aktivní a pasivní prvek, jako síla, energie, jako činitel, vyvolávající v život barvy, jako barevné dění, jako hlavní obrazový prvek, jako prvek oživující a podobně.*“ (Kulka, 2008, s. 256)

Celkově světlo v kombinaci se stínem má na starosti atmosféru, kterou má umělecké dílo navozovat a je to jeho role i v životě. Příkladem grandiózní práce se světlem a tím i se stínem spadá především do doby vynalezení šerosvitu a temnosvitu v uměleckém díle, což přeneslo výtvarné umění do dramatického prostředí divadla. (Kulka, 2008, s. 256) Působení světla v umění funguje stejně jako ve skutečném světě, pouze se s ním umělci naučili pracovat a využívat ho ve svůj prospěch, proto je to také jedna ze základních úrovní dovedností, kterou je třeba ovládat.

Vzhledem k tomu, že pomocí světla a stínů vnímáme svět prostorově, je možné s jejich pomocí modelovat tvary a objemy, též se z polohy stínů dá dozvědět odkud svítí jaké světlo (Kulka, 2008, s. 256). Není možné se bez nich obejít, ovšem jiný případ nastává například v abstraktním umění a podobně. Tyto všechny zákonitosti platí nejen pro malbu, protože ve se velké míře používá i v sochařství a architektuře, ve které hraje opravdu velkou roli, především při tvorbě interiérů. Navíc vznikají na rozhraní světla a stínů linie a plochy, které nejsou ve skutečnosti zcela vyhraněně zahrnuty (Kulka, 2008, s. 256).

Světlo a stín není příliš záležitostí tance jako takového, jako jsou spíše dány prostředím, ve kterém se tancující nachází. Zároveň je především záležitostí choreografické kompozice, která se řídí zákonitostmi vlastními vizuálnímu umění. V divadelním prostředí

je možné se světlem a stíny aktivně manipulovat pro dotváření scény a výrazu pohybu. Díky osvětlení je možné utvářet a rozdělovat choreografii v prostoru, přidat barvy, ostrost nebo zapojit kouzelnické triky (mizení – zhasnutí světla apod.), může upozornit na důležitý bod. V citové rovině a jisté symbolice může tanečník pomyslně zářit a naopak. Souvisí to s místem v horní části hrudi, kde tanečníci mají něco jako centrum tance „světélko“.

### **3.8 Objem**

Objem zde vyloženě nemůžeme srovnávat s objemem z geometrie. Tím chci říci, že zde pro mě představuje souhrn objemů jak v dvojrozměrném prostoru, tak i případně v trojrozměrném tedy prostorovém (v geometrii bychom to mohli nazvat jako obsah i objem dohromady). Ačkoliv je to pojmově trochu na pováženou i u malby se dá svým způsobem hovořit o objemu (př. v zachycení prostorové perspektivy). V architektuře a sochařství je to však naprosto běžný, až neoddělitelný prvek, neboli každý prostorový objekt nějaký objem zaujímá. Určující je jeho tvar a obrys případně plocha, která jej ohraničuje, ačkoliv ta se již do objemu počítá. Ty samé faktory mají vliv i na dojem na němž se podílí i materiál, či velikost daného tělesa. Takové objemy pak mohou působit těžce a nehybně nebo naopak. (Kulka, 2008, s. 249-250)

V tanci v přesném slova smyslu tělo nemění svůj objem, ale dokáže měnit objem pohybu, zdání jiné tíže, či pocitové velikosti v prostoru. Můžeme sem částečně zařadit i tzv. těžký pohyb, který se zároveň řadí i mezi dynamické výrazy. V tomto pohybu tanečník částečně nebo úplně podléhá zemské přitažlivosti, jinak řečeno docílíme ho pomocí vyvolaného tíživého pocitu ve správných částech těla, především v těžišti, a s počátečním dlouhým výdechem v kombinaci s postupným povolením svalů. Pokud chceme pohybovou tíhu dovršit, povolí tanečník tělo téměř úplně a následuje kontrolovaný pád (nejedná se neřízený pád). (Kröschlová, 2002, s. 47)

### **3.9 Těleso**

Povaha tělesa je již v hrubých obrysech nastíněná v kapitole objem, protože jsou navzájem neoddělitelně spjatí. Díky tomu víme, že těleso je především trojrozměrné neboli prostorové podoby. Ve své podstatě je těleso jakýsi objem, který má nějaký tvar, jež ho určuje. Můžeme si ho představit například v podobě sochy nebo geometrického tělesa. V podstatě jakýkoliv předmět, který můžeme vzít do ruky je těleso. Stejně jako u předešlých

výtvarných prvků i těleso závisí na dalších faktorech, které pomáhají lépe definovat získaný význam, jako je především jeho umístění v prostoru, pak i velikost a tvar. Toto jsou ale případy těles v prostoru, zatím co malířství a obecně výtvarné umění používající dvojrozměrnou dimenzi musíme k zobrazení tělesa využívat iluzivní prostředky. Iluzivní prostředky souvisejí především s technikou zobrazení objektu. Základem bývá především práce se světlem, ačkoliv to není jediná podmínka a cesta k vyobrazení plastického tělesa na plochý povrch, tak aby neztratil svou podstatu. V neposlední řadě zde též závisí na umístění tělesa v prostoru, ačkoliv v tomto případě se to již stará spíše perspektiva. (Kulka, 2008, s. 254)

Tělo (figura) je samo o sobě prostorové těleso, které tanečník tvaruje a mění jeho umístění pomocí tanečních pohybů, nemění však jeho strukturu. Dokáže naznačit neexistující těleso kolem nebo vedle sebe, či se tanečník sám snaží pocitově změnit na dané těleso, a to vše probíhá pomocí tvarování těla zmíněnými postupy. Celé se to odehrává na imaginární rovině s pohybovou náповědou tanečnickova těla ve vztahu k prostoru. Podobně jako u objemu a plochy.

### 3.10 Prostor

*„Náš život je obecně určen časoprostorovými souřadnicemi. Umění je jeho výrazem, a proto nepřekvapuje, že jeho výtvarné pojetí je důležitým vyjadřovacím prvkem.“* (Kulka, 2008, s. 225) Nejprve se prostor řešil rozličným uspořádáním v prostoru a velikostí figur, především zvířat a lidí. Takováto zobrazení udávala důležitost nebo určovala symbolickou hloubku a vzdálenost objektů. Toto platilo především ve starověku, což se změnilo za antiky. Převratem byla centrální perspektiva jinak lineární nebo konstruktivní, která se věnuje základnímu vnímání prostoru. Od renesance se malíři snažili, aby se jejich obrazy podobaly oknům do světa a až kubisté se snažili o nový pohled a novou perspektivu – z hlediska postupného shromažďování informací. (Kulka, 2008, s. 255-256; Sturgis, 2006)

Stejně jakou předešlých dvou kapitol je prostor v malířském pojetí tvořen spíše snahou autora jej vystihnout, i když dvojrozměrný prostor je též prostor. Stejně jako v trojrozměrném prostoru i zde záleží na poloze vyobrazeného. V celkovém důsledku má na prostor velký vliv také světlo. Avšak zde má jinou funkci nežli v sochařství a

architektuře, kde je prostor naprosto neodmyslitelnou součástí. (Kulka, 2008, s. 255-256) Protože je prostor základní součástí kompozice jak vizuálního umění, tak i tanečního umění, nebudu zde již zabíhat do detailů, které rozeberu až v kapitolách Kompozice.

### 3.11 Shrnutí

Když vezmu všechny prvky po pořádku a začnu bodem, zjistíme, že toto je případ kdy tanečník pracuje s představou bodu, zatím co výtvarník se snaží pomocí bodu představu vyvolat. Jinak tanečník se snaží pohybem docílit zdánlivého bodu, nebo jej jednoduše použít v souvislosti s dalšími vyjádřeními, nikdy však nemusí být zcela zřejmé, že jde o cílený bod. Výtvarník bodem přímo cíleně něco naznačuje nebo ho také využije v souvislosti s dalšími prvky. Celkově však záleží na úhlu pohledu.

U linie je naprosto jasná propojenost jejího významu a vyjádření v obou uměních. Ve svém základě fungují na stejných zákonitostech i symbolikách. Liší se některá jejich využití, což je dáno odlišnými prostředky a potřebami. Je pravděpodobné, že právě tělem v pohybu se linie v praxi teoreticky mohly inspirovat.

Plocha je obecně vyjádřením především dvojrozměrnosti, což by měla být pro tanec neproveditelná rovina. A jak zmiňuji výše v zásadě je to možné ji provést spíš jen citově zabarveným náznakem, napodobením. Jde spíše o přenesení plochy do pohybu nežli o umělecký znak.

Objem je v tanci znovu spíš o naznačení a vyvolání pocitu objemu skrze výrazovou stránku. Výtvarník s ním mezi tím může více méně pracovat dle libosti. Jednou z mála výjimek je malířství, kde je ho možné jen nastínit skrze iluzi nebo symboliku, či ho vyjádřit skrze kombinaci jiných prvků (obsah, barva, kontrast apod.).

Barva je kapitola sama o sobě dosti složitá kapitola a hodně závislá na individuálním vnímání. V tanci jsem ji přirovnala k rytmu, časovosti a dynamiku. Podle mého názoru se tyto oblasti a výrazové prvky prolínají i doplňují.

Tvar můžeme považovat za základního stavebního určovatele podoby, vyjádření, účelu a povahy uměleckého textu a jeho částí. Stejně jako výtvarník tvaruje hmotu, stejně tak tanečník tvaruje své tělo. Omezují ho pouze jeho limity.

U problematiky tělesa počítáme s jeho trojrozměrností, tedy tentokrát je to složitější část pro některé výtvarné obory, viz. malířství. Výše jsem označila tělo za samostatné těleso, které se sice výrazově může měnit, nezmění však svou strukturu. Jsme tím v podstatě znovu v rovině náznakové, symbolické. S čím však může těleso pracovat podobně jako tělo v tanci je prostor. Což je i další umělecký znak, který, jak jsem již zmínila, rozeberu spíše v kompozici. Každopádně prostor je základem pro jakékoliv umělecké dílo.

Co se týče práce se světlem a stíny je pro oba druhy umělců rozhodující prostředí. Pro tanec je světlo a stín spíše výtvarným, či dějovým doplňkem, který získal až se vstupem do divadla. Dobře pracuje s tělem, ať už v tanci nebo výtvarnu, a dodává prostředí a scéně hloubku.

Pro tanečníka jsou výrazové (vyjadřovací) prostředky těžko specifikovatelná záležitost. Jeho vlastní tělo je pro něho to, co pro výtvarníka štětec i plátno, hlína nebo kámen. Je spousta možností pojetí a rozdělení uměleckých znaků především v tanci, i když ve výtvarném umění také nemusejí být vždy jednoznačné.

## 4 Kompozice

*„Slovo „kompozice“ pochází z latinského „compositio“, což znamená složení, uspořádání, ale také dohodu, smíření.“* (Kulka, 2008, s. 257) Takže je to jakýsi souhrn pravidel pro uspořádání výše popsaných prvků uměleckého textu. Jednotlivé prvky jsou v ní řádně uspořádány, tak aby vytvářely požadovanou skladbu těchto prvků. Kompozice by měla být součástí každého konečného uměleckého díla a tím jsou myšleny všechny umělecké obory. V některých povahových rysech se zcela liší v jiných je stejná. Týká se jak všech částí, tak i celého díla a roli v ní hraje spousta faktorů, jak technických, tak i pocitových, smyslových. Správná kompozice působí pozitivně a esteticky na psychiku diváka, pokud autor nemá jiný záměr. Ačkoliv má docela jasně daná pravidla je obtížné ji přesně vymezit a specifikovat, i proto že její pravidla mají spíš formu doporučení, jak by měl umělec dílo „vymodelovat“. (Kulka, 2008, s. 257) Dobře promyšlená kompozice dokáže diváka vést uměleckým textem a osvětlit mu autorovy záměry. To bylo důvodem, proč jí staří mistři věnovali tolik úsilí. Popis poznatků a prvků je jen obecný.

## 4.1 Obrazová kompozice

Obrazová kompozice je ve své podstatě základem pro ostatní výtvarné a pravděpodobně celkově pro umělecké obory. Její součástí jsou i postupy, které se uplatňují v jiných sdělovacích oborech. Všeobecně vychází ze zákonitostí skutečného světa, v němž žijeme. Uspořádání prvků v kompozici se řeší v každém výtvarném díle zvláště, jinak by umění ztratilo důležitou složku své působnosti. „... *obraz je nutno vnímat jako celek, který je neustále v pohybu...*“ (Kulka, 2008, s. 258)

Často se setkáváme se zmínkami o lineární kompozici, barevné a světelné kompozici a v neposlední řadě o kompozici figurální. První tři mohou navzájem spolupracovat, to že je zmiňují separovaně jako jednotlivé kompozice nijak nemění fakt, že ve většině případů jsou neoddělitelné. Společně určují charakter a podobu díla, zatímco figurální kompozice již obsahuje konkrétní prvky a objekty, které blíže specifikují obsah díla. Jedna ze základních vlastností kompozice, by měla být udávána prostřednictvím myšlenkového plánu základních os (vodorovné, svislé a příčné), které se navzájem protínají a tím vytvářejí geometrický střed kompozice. Tento střed je orientačním bodem, podle kterého se do kompozice umísťují jednotlivé prvky většinou tak, aby byly ve vzájemné rovnováze, není-li záměrem autora vyvolat nerovnováhu a napětí mezi nimi. (Kulka, 2008, s. 258)

Na vyváženost celkového obrazu má vliv i mnoho dalších faktorů. Velký účinek na ni má psychologická váha uměleckých prvků. Psychologická váha je jejich vlastní charakteristika a působení na divákovu mysl, přičemž využívá porovnání se skutečným světem. Pokud dokáže přitáhnout více pozornosti než jiný prvek, dokáže velmi silně ovlivnit celou kompozici. Když vezmeme v úvahu velikost zjistíme, že kromě ovlivnění soustředění pohledu dokáže určovat i tíhu. Zařadit sem můžeme i barvu, její tonalitu a práci s kontrasty. Barvy pracují s mnoha faktory jako je třeba světlo, tíha, teplota a prostor. Ukážeme-li si to na příkladu šedavě modré barvy, můžeme říci, že působí chladně, lehce, rozšiřuje prostor, a i když je to v podstatě světlá barva, ve spojení s dalšími faktory může fungovat jako ztmavovací, smutný prvek. S tímto souvisí i práce se světlem, kdy je objekt více stínově modelovaný a tím působí výrazněji. Další rysové vlastnosti uměleckých prvků, které ovlivňují rovnováhu svou schopností přitahovat pozornost, jsou tvar, pohyb, kontrast

s okolím, umístění a podobně. Osamocený prvek pak bývá ve srovnání se seskupením. Nic z toho však není zcela pravidlem, protože záměr může být zcela jiný. (Kulka, 2008, s. 257-262)

Pokud se vrátíme k zmíněným základním osám, které k vyváženosti kompozice přispívá velkou měrou, můžeme si všimnout působení seskupovaných, či řazených prvků se vztahovostí ke středu. To se může dít v širokém rozprostření nebo v těsném souboru, kdy mohou být uspořádány souměrně anebo asymetricky. Mohou si být podobné tvarem, barvou nebo velikostí. Obecně platí, že čím vyváženější a harmoničtější kompozice, tím je také statictější a působí spíš mrtvým dojmem. Až dynamika a nesouměrnost udává obrazu pohyblivější ráz a tím i více života, protože pohyb je jeho základem. (Kulka, 2008, s. 257-262)

V případě umístění prvku přímo do centra obrazu, dokáže pomyslně zatlačit do pozadí zbylé prvky obrazu, pokud tuto převahu další prvek nevyváží jinými výraznostmi. Jestliže je však ve středu kompozice jen jeden výrazný objekt, vytváří poměrně vyrovnané prostředí. Takovému umístění se říká symetrické. Naproti tomu, když hlavní prvek obrazu umístíme asymetricky, stává se méně dominantním a zbytek kompozice má pocitově více prostoru. S osami též souvisí rozčlenění obrazu na pravou, levou, horní a dolní část a každá něco značí. V tanci sem přibývají ještě vpředu a vzadu, stejně jako tomu je v sochařství a architektuře. Významy jednotlivých částí mají na svědomí i vrozené orientace viz. leváctví, praváctví apod., a pak zvyk číst zleva do prava. Tím se z levé strany stává pravděpodobný začátek dráhy pohledu diváka a pravá je konec, díky tomu je pravá strana vnímána za otevřenější. Zaměříme-li se na horizontální osu, která rozděluje kompozici na horní a dolní část, získáme horizont. Můžeme jej umístit v různých úrovních po vertikální ose. Toto umístění poskytuje různou míru převahy buď horní nebo dolní poloviny. Pro umístění horizontu má význam úroveň pohledu umělce na zobrazovaný motiv i úroveň materiálu, na který jej zachycuje. Nejvýrazněji horizont vystupuje v krajinomalbě. Například při umístění v dolní třetině působí celková kompozice vzdušněji, lehčeji a prostorněji. Kromě horizontu jsou další možnosti uspořádání prostoru kompozice. Mohou být tzv. pravidlo třetin, pravidlo lichého počtu a zlatý řez. Pravidlo třetin se zakládá na rozdělení díla na tři stejné části, které vzniknou umístěním oblasti zájmu do blízkosti jedné z linií a cílem je také



umístit objekty do průsečíků třetinových linií. Základem pravidla lichého počtu je lichý počet zájmových předmětů, tím je jeden z nich umístěn doprostřed. Zde vzniká určitá symetrie prostřední objekt přitahuje pozornost. Zlatý řez je estetiky velmi dobrou kompoziční technikou, kterou umělci používají již od renesance a pozorujeme ji i v přírodě – rozdělíme úsečku na dvě části tak, aby poměr malé části k větší byl stejný jako poměr větší části k celé úsečce (poměr 1,62). Vliv na scénu má též pohled, neboli to, v jaké úrovni k našim očím se scéna nachází, zda je například pomyslně nad námi, přičemž divák získává pocit maličkosti, nepodstatnosti. (Kulka, 2008, s. 257-262)

Velmi důležitým určujícím prvkem kompozice, který zmiňuje i Jiří Kulka (2008, s. 258), je soustředění skladby plošné nebo prostorové. Prostorová skladba využívá prvků perspektivy. Perspektiva je jev, který navozuje zdání, že se objekty ve větší vzdálenosti od pozorujícího zdají menší než ty bližší, což je jeden z určujících faktorů zobrazení hloubky prostoru. K získání hloubky obrazu využíváme linie, barevnost a světelné rozdíly. Přímé linie se umísťují v různém směru a na kompozici mají různý vliv (popsané v kapitole linie), sbíhající linie pak vyvolávají pocit většího prostoru, dálky a přitahují pozornost k místu sbíhání. Pro lepší představu si můžeme vybavit například obraz pohledu do rovné ulice. Pro vytvoření dynamiky a proudění v obraze se většinou užívají zaoblené křivky. Velmi často používaná taková křivka je ve tvaru „S“ (př. cesta). V případě barevné tonalizace můžeme využít například teplé odstíny v popředí se studenými na pozadí, tmavost popředí vůči pozadí, či stínování a využití prostorové modelace, též velmi záleží i na subjektivním pojetí. V malířství ve nám v průběhu historie objevovali její různá pojetí a vývoje perspektivy. Zmiňovala jsem vzdušnou, významovou, lineární neboli centrální a mimo jiné existuje i obrácená perspektiva. Naproti tomu v plošném řešení kompoziční skladby se neobjevují žádné prvky perspektivy. Uplatňují se zde především prvky zdůrazňující plošnost a je tu snaha minimální rozdíly mezi popředím a pozadím v čemž pomáhá i barevnost a světelná skladba odmítající prostorovost. Příkladem takové perspektivy může být geometrická abstrakce. (Kulka, 2008, s. 257-262; Klee, 2013)

Již víme, že jednotlivé prvky kompozice vstupují do vzájemných vztahů. Mezi takovéto vztahy řadíme rytmus, kontrast, míru, proporce a v neposlední řadě se zmiňuje i symetrie a role. Symetrie již byla vysvětlena výše a role obsahuje úlohu prvků, a podle toho

víme, zda jsou hlavní, rušivé nebo vedlejší (též bylo nastíněno výše). Rytmus lze ve výtvarném umění dosáhnout řazením a seskupováním stejných nebo podobných prvků a nejjednodušší dokážeme získat opakováním stejných prvků. Prvky mohou být různá tělesa, tvary, barevné tóny, polohy, světla a stínu atd. Pravidelnost však nemusí být podmínkou, lze ozvláštnit rytmus pomocí změn rozestupů nebo jiných součástí a faktorů. Proporcemi zveme poměry kompozičních prvků mezi sebou a jednotlivých útvarů s plochou celku. Míra, nebo se dá říci měřítko, určuje rozměry věcí, podle nichž získáváme lepší představu o objektu. Můžeme jej porovnávat s jeho okolím a dle toho soudit například jeho velikost. (Kulka, 2008, s. 257-262) J. Kulka (2008, s. 260) označuje „*kontrast přímo za základní estetický požadavek pro kompozici.*“ Dají se uplatnit skrze kvalitativní a kvantitativní rozdílnosti ve všech oblastech kompozice. Kontrast v kompozici rozdmýchává život a dodává jí na výraznosti, na druhou stranu ji i rozděluje. (Kulka, 2008, s. 260)

Při pohledu na běžnou kompozici si můžeme všimnout dominantních prvků. Následně nejspíš spatříme i ty podřízené, které ustupují pod nekompromisností těch hlavních, jež určují hlavní charakteristiku a myšlenku díla. Přesto ani ostatní prvky nepostrádají nějaký význam. V roli hlavního prvku smí být téměř cokoli určitý předmět, figura, ale i výrazný tvar nebo kontrastující barva apod. Na tento prvek poté uplatňujeme zákonitosti kompozice. (Kulka, 2008, s. 261-262)

## **4.2 Taneční kompozice a choreografie**

Kompozice taneční v mnohém čerpá ze zákonitostí a psychologie výtvarné kompozice. Příkladem je kompozice figurální, kterou rozumíme celkovou pohybovou skladbu jinak stavbu i formu tanečního díla (Kulka, 2008, s. 290). Za nejmenší skladebný útvar je možné považovat tzv. pohybový motiv (Kröschlová, 2002, s.128). Ve své knize J. Kröschlová (2002, s. 128-133) rozebírá dvě formy, které může motiv mít, složenou a jednodušší, ve které se nic neopakuje. Při bližším pohledu se motiv skládá alespoň ze dvou až tří pohybů, kdy dynamicky zvýrazňujeme vždy jednu část (vstup, rozvinutí, zakončení). Pohybová věta je dalším základním tanečním útvarem a může být periodická nebo neperiodická. Je to vlastně menší pohybový celek již schopný působit samostatně nebo jako část většího celku tedy choreografie. Periodická věta jinak zvaná „perioda“ se skládá ze dvou částí předvětí a závětí, které musí být rozlišeny a zároveň spolu musí souviset a

vycházet ze stejného pohybového základu. Stejně jako v klasické větě skladbě ani zde není možné, aby kterákoli z nich vystupovala samostatně. (Ačkoliv je možné oponovat tím, že se dá separovat pouze i jediný samostatný pohyb a stále má nějaký smysl, pro taneční útvar je samotný pohyb to, co slovo pro větu nebo bod pro obraz. V choreografii má samostatně smysl, pouze pokud je to cílený záměr.) Perioda se vyznačuje svou sjednoceností a uzavřeností a měla by v určitém bodě dosahovat vrcholu. Délka se určuje podle rytmu. Vztah mezi jejími částmi může být kontrastní, symetrický, nesymetrický, shodný, odlišný atp. V neperiodické větě se je též typický dynamický vrchol a uzavřenost, ale používá se i v otevřené formě. Má pohybové celky, jež se neopakují a mohou být úplně rozdílné, musí je však spojovat nějaký určitý obsah. (Kröschlová, 2002, s. 128-132)

Pohybová věta, pokud je dostatečně vyhraněná, se může určit pohybovým tématem, když se ve skladbě opakuje přesně nebo v pozměněné formě. Stane se tímto určujícím dominantním základním prvkem. Stejně jako ostatní zmíněné základní prvky je pohybové téma jednotné nebo složené, obsahově i formálně však musí být celistvé. Stejně jako u motivu se v jednotném tématu dané téma neopakuje a je nemožné jej jakkoliv dělit. Naproti tomu téma složené obsahuje motivy, které se opakují, mění i rozšiřují. S tanečními motivy, větami a tématy, pak všemožně pracujeme. Je očekávatelné, že je můžeme spojovat do větších celků, či choreografií, zároveň se ale i rozkládají celky na jednodušší pohybové prvky. Platí zde zákon „celistvosti a kontrastu“, který platí u všech druhů tanečních skladeb. Celistvost pohybových útvarů existuje na základě jednak dynamické stránky, která se pojí k fyzické rytmizaci a členění pohybů, pak na tvarové, jež zahrnuje tvarování jednotlivých pohybů. Třetí stránka je časově průběhová a ta se částečně váže k rytmu. Kontrastem celistvost pohybových útvarů ještě podtrhneme. (Kröschlová, 2002, s. 128-133; Kulka, 2008, s. 290)

Co se týče rozvržení tance ve scénickém prostoru, tak se řídí především skoro stejnými zákonitostmi jako obrazová (výtvarná) kompozice. Vyvažována je především symetrií. Z tohoto hlediska se neomezujeme pouze na střídání směrů, ale aplikujeme i protiklady (př. pohyb oblý-lomený, na místě – do prostoru). Nesmíme zapomenout ani na možnosti seskupení několika tanečníků na taneční scéně, kteří mohou s těmito prvky a faktory též pracovat ve vzájemné vztahovosti. V případě symetrie se jedná o rovnoměrné

zatěžování v prostoru. Pokud však zajistíme, aby nebyla přetížena jedna část, může být symetrický prostor zatěžován i proměnlivě, pokud se nejedná o střed. Podobně jako u obrazové kompozice, až narušení symetrie mnohdy dynamizuje dějovou akci, zde se s touto možností nepřehání, protože pak vyvoláváme i pocit disharmonie, úzkosti a podobně, ačkoliv symetrie ve velké míře občas působí příliš jednotvárným dojmem. (Kulka, 2008, s. 290-291)

Malým rozdílem od výtvarného umění je, že každý tanečník má v podstatě vlastní pohybovou kompozici, kterou v případě většího počtu tanečníků spojuje s ostatními a dohromady by měl jejich taneční výjev utvářet kompoziční celek. Podobností s obrazovou kompozicí je práce s dominantním prvkem, kdy např. jeden tanečník se pohybuje velkými pohyby směřovanými na diváka, zatím co ostatní jsou od diváka odvraceni a soustředí se spíše na menší pohyby. Tento příklad se vztahuje i na zákonitost úhlu pohledu diváka, či postavení tanečníka v prostoru – postavení bokem nebo čelem, vše ve vztahu k divákovi. (Kulka, 2008, s. 290-291)

Celkovou taneční choreografii velmi ovlivňuje rytmus, jež ji většinou určuje a charakterizuje. Jeho jednotlivé vlastnosti nabádají tanečníka ke speciálnímu pojetí pohybu. Například pokud rytmus táhlý, pomalý náhle naruší kratičká série rychlého rytmu, navádí tanečníka třeba k vedenému pohybu, který náhle přeruší rychlým během na opačnou stranu. Zde jsem rovnou uvedla i příklad kontrastní změny rytmu v průběhu celkové jednotné kompozice. (Kulka, 2008, s. 291)

V taneční choreografii se tanečník pohybuje v prostoru, což nám uvádí možnosti jeho prostorových drah. Ty mohou mít nejrůznější tvary a vytvářejí tím i obrazce (tzv. taneční půdorys). Takové půdorysné kresby mohou být rozloženy po taneční ploše symetricky, rovnoměrně a dají se vytvářet postupně i současně anebo asymetricky. Pokud takové dráhy vytváříme současně mohou vznikat velmi zajímavá řešení. (Kulka, 2008, s. 291) Neopomenutelné podobnosti s výtvarnou kompozicí jsou prostorové vztahy v taneční choreografii. Prostorové řešení kompozice je dána ohraničeností prostoru. Pokud tedy budeme brát divadelní prostor, pak se jedná o ohraničení podlahou, stropem a třemi stranami s tím, že poslední je otevřena do hlediště. V tanečním prostoru pak tanečník rozeznává základní prostorové složky tedy střed, popředí, pozadí, boční strany, rohy, strop,

podlaha a pomyslné diagonály též spojené liniemi. Tedy na rozdíl od obrazové kompozice zde pracujeme s trojrozměrným prostorem. Jestliže je tanečník obrácen čelem k hledišti vyhodnocujeme jeho určité vztahy k těmto směrům. Pokud je tanec tzv. bezdějový získávají tyto prostorové vztahy mnohem větší význam, protože se v tom případě tanečník neřídí žádnou dějovou linkou a místo toho pracuje s rytmickými, prostorovými a dynamickými pocity. Prostorové vztahy v celkovém pohledu taneční kompozici spojují dohromady, a to především právě ve zmíněném bezdějovém tanci, ačkoliv i v dějovém mají své nenahraditelné místo. Bez těchto prostorových řešení tanečního pohybu v choreografii by se z ní stal nepřehledný chaos. (Kröschlová, 2002, s. 83-84) Vytyčila jsem si ohraničenost jevištního prostoru, ale tanečník je schopen pomyslně všechny prostorové vztahy prodloužit až za hranice prostoru. V případě že je prostor naopak příliš velký tanečník dokáže vyvoláním důvěrnosti menšího prostoru navodit dojem malého prostoru. Pohyb svým imaginárním prodloužením, dokáže vyvolat pocity a zdání, které můžou přesahovat i časové hranice a jiné sféry nebo jen zdání přesažení vnitřního světa tanečníka do toho skutečného. Vyplývá nám z toho i zásadní informace, a sice že značná část tance spočívá v mysli tanečníka. (Kulka, 2008, s. 292; Kröschlová, 2002, s. 90)

Silným místem je střed, který zesiluje prostorovou symetrii. Je spojen i s pomyslnou vertikálou, která má vliv i na citění a držení těla. Vztah ke středu se může projevat několika způsoby. Buď se k němu tanečník blíží v prostoru, nebo jen částí těla, či je přímo středem. Projevit se to může například příchodem tanečníka zezadu (působí velmi silně). Při vztahu k popředí, tedy k hledišti, působí tanečník přímo na diváka do otevřeného prostoru, vytváří na něho nátlak. Opačný případ je pozadí, ke kterému se málokdy tanečník otočí přímo, a pokud ano, svou vzdáleností vzbuzuje pocity vzdalování se, tajemnosti, zpřítomnění nebo horizontu. Zároveň přiblížením k němu, pomůže některé tanečnické nechat zaniknout vůči ostatním. Vztahy k bočním stranám se projevují, buď když se k nim otočí čelem (bokem k divákovi), nebo pokud se k nim přibližuje bokem. Jestliže se tanečník natočí bokem k divákovi a pohybuje se mezi bočními stranami vzniká neutrální atmosféra. (Kröschlová, 2002, s. 84-91) Tato možnost se často používá pro dialogy, komunikace a vztahy, nebo v případě že se tanečníci minou můžou vyjádřit nezájem, rozdíl, či navzájem neutralizovat směry. Vztahy vzhůru a dolů jsou velmi důležité a většinou se orientují k podlaze nebo ke stropu. Pokud se ale tanečník nalézá v otevřeném prostoru tedy

venku, směřuje svou pozornost na jiné body v prostoru, většinou ne rovnou na oblohu ale na bližší objekty. Při prodlužování pohybů získáváme intenzivní pocity jimi vyvolané (pozitivní, negativní, hloubka apod.). Takovým představám se buď brání nebo jim podléhá a v tomto stavu se odvrací od okolí a noří se do vlastních hlubin. (Kröschlová, 2002, s. 84-91)

V případě vztahů rohů mluvíme hned o několika děleních. Možnost rozdělení je na přední a zadní rohy, kdy jedny souvisí s vnímáním šířky prostoru a druhé hloubky. Jsou zákoutími, která spojují pomyslné diagonální linie, jež se protínají ve středu, zesilují také pocit diagonály, pokud se k nim postaví tanečník bokem. (Kröschlová, 2002, s. 85-86) Pohybuje-li se tanečník z jednoho rohu do druhého čili diagonálně vyvolává tím určité dojmy. Třeba pokud jde zleva-zezadu do prava-dopředu působí jako by chtěl jenom procházet. Opačná diagonála ze zadu dopředu naopak vyvolává očekávání významnější postavy. Když se tanečník pohybuje z prava-vpředu znovu po diagonále podněcuje pocit, že není úplně na odchodu, a ještě něco bude následovat. Protínající diagonála zase oproti této vypadá delší.

Stejně jako ve výtvarné kompozici využíváme v tanci také pravidlo třetin, pravidlo lichého počtu a zlatý řez. Především body zlatého řezu jsou využívány, k soustředování pohledu diváka a upoutání jeho pozornosti na určitá místa. Navíc pokud je v choreografii příliš mnoho symetrie, zlatý řez se ukazuje jako vhodná možnost pro zpestření a větší dynamizaci. Tanečník dává vědět na co upřít pozornost. Též, jak jsem již zmínila, uplatňujeme v choreografiích kontrasty, a kromě toho též stylizaci. Ve stylizaci jde hlavně o propojení všech aspektů určitého děje (základní pohyb z obyčejného života ovlivněn charakterem a momentálními pocity). Dále jsou součástí i vztahy mezi několika tanečníky. Může jít o párový vztah nebo přímo kolektiv. Součástí jsou i akce s imaginárními předměty, při kterých se využívá především představivost, zkušenost a pozorovací schopnosti tanečníka. Jde o to pracovat s vytvářením představ př. o předmětu, který ve skutečnosti tanečník nemá, ačkoliv se chová jako by měl (stěna, židle, uzavřen v kouli apod.). Musí to být přesná a konkrétní představa. (Kröschlová, 2002, s. 103-111)

*„Můžeme nepochybně tvrdit, že stejně jako hovoříme o malířství a sochařství „figurativním“ a abstraktním (ve smyslu nezobrazivého vizuálního umění), můžeme hovořit*

*o tanci, který se na jedné straně snaží zobrazit vnější skutečnost a události, mýty a příběhy, oběti a války (známe staré a lidové tance válečné, posvátné, svatební, ohňové, milostné, satyrské, venkovské aj.), a naproti tomu o taneční formách, které se utvářejí a vyvíjejí bez jakéhokoli ilustračního závěru, jen pro onen zvláštní rytmicko-harmonický pohyb, který je vlastní tvárnou látkou tohoto umění.“ (Dorfles, 1976 cit. Podle Kulka, 2008, s. 292)*

Kompozice utváří hlavně organizaci obsahu choreografie a součástí je i dramatická rovina kompozice, kterou tu nebudu rozebírat. Části skladeb můžeme rozdělit na expozici, zápletku, krizi a epilog, fázování musí být u dějů důsledné. Máme několik druhů choreografií: dějové (Labutí jezero...), abstraktní a emotivní (Pina Baush – vypráví prostřednictvím emocí), což je podobné i u výtvarných kompozic. Součástí „dějové“ taneční kompozice je čas. Máme tu jevištní čas, který zahrnuje trvání celé kompozice. Poté fyzikální, a sice jak dlouho trvá celková pohybová akce v minutáži a také čas diváků, který s fyzikálním vůbec nesouvisí, jde spíš o dramatický čas. Zařazujeme sem i čas jako rychlost pohybu (pomalý x rychlý x zastavení). Choreografii lze též obohacovat dalšími prostředky viz. využití například videa nebo použití rekvizit a v neposlední řadě kostýmů. Důležité je při tvorbě nezapomínat, že závěr celé choreografie si divák nese s sebou.

## **5 Tělo, pohyb, prostor a čas v uměleckých směrech**

Jak jsem již popisovala v předešlých kapitolách 20. století přineslo velké změny v obou uměleckých oborech. Především šedesátá léta se stala důležitým zlomovým bodem, kdy umělci, jak ve vizuálním umění, tak i v tanci, začínají tvořit mnohem více nezávisle vlastní vize a jejich díla se vyznačují větší individualitou, což svým způsobem přetrvává do dnes. Co se týče vizuálního umění, tak se poměrně hodně se objevují umělecké směry jako performance, body art nebo akční umění. Většina z nich má podobný základ jako taneční umění, a sice v důležitosti jeho průběhu nežli výsledku, nebo v jeho určité nezaznamatelnosti v celé šíři, též se podobají ve spojení se základními prvky, kterými se vyznačuje i tanec, jako jsou tělo, pohyb, prostor a čas. Mnohdy využívají v té době nových technologií pro dokumentaci a záznam průběhu celých akcí, ale ani tak není možné je se vším všudy takto pojmut. Tyto směry využívají často tělo a jeho prožívání ve výtvarném umění.

Pokud se podíváme na pojem performance zjistíme, že se začal formovat v 60. letech a v 70. letech zaznamenal velkou oblibenost a dodnes je velmi populární. Zpočátku se tento výraz používal pro jakoukoliv živou uměleckou událost, ale později se více vymezil na uměleckou akci, která se odehrává v určitém čase a prostoru za přítomnosti umělce a většinou i veřejnosti. Dalším důležitým prvkem je tělo, které je bráno jako aktér a vnímatel a zároveň předmět zájmu. Většinou se pořádají spíš pro malou skupinu lidí aktérů, nebo se může účastnit pouze sám umělec. Performance art je založeno na improvizaci, ačkoliv může být i z části dopředu připravené. Zahrnuje se mezi experimentální umění. Může být dokumentovaná ať už v instalaci, videu, fotograficky nebo písemně, ale nikdy se nedá úplně plnohodnotně zaznamenat. Vzhledem k tomu, že je performance živé umění, většinou prezentované přímo před diváky, osvobodilo se od možnosti ho koupit nebo s ním nějak obchodovat. S tím souvisí i neopakovatelnost těchto vystoupení, tedy žádná dvě představení nejsou nikdy úplně stejná. Může se skládat v podstatě z čehokoliv od malby až po živá zvířata, to znamená, že i tanec, který je jeho součástí již od sedmdesátých let. Celkově v něm jde o zážitek, emoce a zapamatovatelnost. Souvisí s konceptuálním uměním a řadí se pod něj i další typy performativních umění. (Esaak, 2020)

Body-art je vlastně druhem performativního umění a vzešlo okolo sedmdesátých let a oddělilo se od performance art. V této době si začali plně uvědomovat důležitost těla a jeho závažnost pro naši existenci. Body-art nebo tělové umění přímo používá tělo samotné jako hlavní materiál k tvorbě. Umělci většinou využívají vlastního těla, aby ho vystavovali nejružnějším vlivům a zkoumali jeho možnosti a limity. Pracuje s prožitkem, emocemi, funkcemi těla a vystavuje ho působení různých předmětů, podmínek apod. Může být i poměrně extrémní a znepokojivé. (Esaak, 2020)

Zařadit sem můžeme také Happening, což jsou jakési události odehrávající se v prostředí nebo instalaci v galerii. Významy slova happening se různí. Happening může být způsob uměleckého výrazu. Je to naplánovaná uspořádaná událost, jejíž následný děj se odvíjí náhodně. Zahrnují i zvuky, projekci, světelné efekty a účast diváka. Častou jsou Happeningy mířené na to šokovat diváky, či je nalákat, aby se připojili. Tyto události jsou předchůdci performativního umění a též vycházejí z dada, či surrealismu a velmi se



rozmohli okolo 50. až 60. let. Vše se v té době stále více soustředilo na umělcovi činy. (Tate, nedatováno)

Takový méně vyhraněný umělecký směr je Akční umění. Pod Akční umění by se daly více méně zařadit všechny výše zmíněné umělecké směry. Jsou to vlastně umělecké akce, které se vyznačují časem, určitým prostorem a situací. Vzniklo v polovině 20. století jako reakce na potřebu změnit vztahy mezi uměním a realitou. Osvobozují se od galerií a jevišť a míří do veřejného prostoru (příroda, město atd.). Zbořily se hranice mezi umělcem a divákem a změnilo vnímání jeho kontextu. V akčním umění se mnohdy divák účastní samotné umělecké akce, či je spoluvůrcem díla. Není možné ho úplně zcela vymezit není zcela konkrétní až například výše uvedenými směry se dá blíže vymezit i jako jejich součást (např. performance, body-art, land art atd.). Tyto proudy se mohou společně prolínat a volně mezi sebou přecházet. Takové umělecké dílo může mít nejrůznější podoby. Otevřelo brány novému uměleckému experimentování a je možné v něm nalézt mnoho nových smyslů a kontextů. Velká řada těchto akcí směřuje na náhodné diváky. Jak jsem již zmínila nedá se reprodukovat. Pracuje se s tělem a jeho duševní součástí, a to je pro něho nezbytnou. Čerpá z různých oblastí včetně tance. Pracuje s pomíjivostí okamžiku stejně jako tomu je v tanci a snaží se zapojit co nejvíce smyslů. Vzhledem k tomu, že úzce souvisí s performance je pro něho velmi důležitou součástí dokumentace. Používají se fotografie, zápisy, video záznam a tak podobně. Ovšem hlavní část celého tohoto umění je místo v časoprostoru neboli tady a teď. (Morganová, 2014)

Akční umění je třeba si neplést s akční malbou, která vznikla ve 40. letech v Americe. Jeho pojetí umění ve smyslu procesu ovlivnilo hodně směrů jako happening nebo konceptuální umění. S tímto uměleckým směrem nabylo na důležitosti proces vytváření obrazu, který se zároveň s tím stal velmi fyzickou záležitostí. Díla vznikala z impulzivního nanášení barev často přímo z tuby nebo plechovky, litím a cákáním. Nejedná se ale o mechanické a bezmyšlenkovité malování, jde spíše o pocit z malování. Dá se zároveň i říci že se jedná o gestickou malbu. (ARTMUSEUM.CZ, 2007)

## 6 Choreografie a umělecká situace

V současné době je možné si stále více všimnout vzájemného propojování současného tance a současného vizuálního umění. Poměrně velmi častým úkazem se již stává zapojování živého tanečního pohybu jako součást vizuálního umění v galeriích. Zmínit můžeme projekty jako *And You Were Wonderful, On Stage* nebo *Pohyb: Ty jsi choreografii* (Hayward Gallery). Společně s tím se objevují umělci, kteří upozorňují na blízkou podobnost postupů v těchto oblastech a nejčastěji se to děje především v posledních desetiletích. Zároveň spousta z nich tvoří a prezentuje takováto díla. Příkladem můžou být Alex Baczynski-Jenkins nebo Cally Spooner, kteří již v galeriích prezentovali některé své projekty s využitím tanečníků. Mnohdy je v tomto případě velmi těžké odlišit umělce a choreografa. Podoba nějakých oblastí ve výtvarném umění je mnohdy přímo založená na jejich kořenech v podstatě současného tance, které sahají až do minulého století. (Čech, 2015, 47) Viktor Čech (2015, s. 47-48) ve své publikaci zmiňuje jména některých umělců, kteří se snaží poukázat, osvětlit a charakterizovat jejich vztahy. Vybrala jsem z nich choreografa Borise Charmatzeho a Andrého Lepeckého. Podle nich současný tanec s jeho charakteristikami ovlivňuje současné umění, a hlavně se projevuje v uměleckých performancích a videu. Tanec by se dal popsat i jako přímé tělesné vyjádření zhmotněného myšlenkového pohybu, kde je primárním momentem tělo v pohybu. Tanečník při tom stále navazuje vztah s divákem. Choreografie je dalším levellem. (Čech, 2015, 48-50) V. Čech (2015, s. 50-52) pak poukazuje na choreografa Williama Forsythe, který ji chápe jako operaci s prostorovými vztahy a snaží se přijít na to, zda je pro choreografa zcela nezbytná přítomnost lidského těla. Zmíněný Lepecký pak choreografii vysvětluje, jako systém nadřazené kontroly nad lidským tělem. (Čech, 2015, 47-52)

Viktor Čech (2015) zmiňuje v publikaci *Choreografický moment* spoustu příkladů práce s choreografií v prolínání s výtvarnou scénou. V poslední době byl například zájem o pohyb každodenní pohybové činnosti a takovýto pohyb se stává základním prostředkem tvorby, pak je to zájem i o aspekty choreografie viz. čas, rytmus, struktura pohybu, výraz a mechanika. Toto objevuje hlavně ve videoartu, performance a videoperformance. Jak jsem již zmiňovala tyto zájmy mají svůj původ již v historii moderního tance a příkladem může být okruh tvorby Judson Dance Theater. Na dílech dnešních umělců jsou znát nové jevy

choreografizace, či archivní impuls a práce s odkazem klasické moderny a avantgardy. Mluví se i o tzv. re-enactmentu, kde se jedná o opakované připravování a představování choreografické tvorby, které je pro divadelní tanec typické. Na uměleckém poli se tedy pracuje s tancem branném z perspektivy, kdy je vlastně estetickým projevem choreografie, závislém na archivu (tělesná paměť) nebo je pohlíženo na choreografii, jako na nástroj konstruování pohybu. Archiv tu má i druhý význam a to, že choreografii lze brát jako složku jež zaznamenává pohyb. Obě oblasti umění sdílejí toto podobné chápání těla. Otázkou je také, zda je to oblast, ve kterém se obě umění prolínají nebo se tím ovlivňují. (Čech, 2015, s. 50-67) Viktor Čech (2015, s. 65-67) pak upozorňuje, kromě vysvětlení Lepeckého, že vliv mají rysy jako pomíjivost, nestálost, tělesnost, performativita na propojovací bod, strukturované uchopení fyzických aktivit a další možné pojetí. Tohoto spočívá v pohledu na tělo a znázornění jeho pohybu, a také ve slovníku tělesných výrazů. Strukturu prolínání je možné pozorovat v historickém společném vývoji a ovlivňování. (Čech, 2015, s. 47-67)

Pokud se podíváme znovu na přelom 19. a 20. století do období klasické moderny, byly mezioborové vztahy brány spíše jako výjimky potvrzující pravidlo, či počáteční fáze hledání zaměření. Od určité chvíle však bylo toto téma častěji vyhledávané. (Čech, 2018, s. 15) Postupně se vytvořila spletitá síť úzkých vztahů mezi choreografií a moderními výtvarnými proudy a toto pole vývoje i současnosti je zdařile popsáno knize Viktora Čecha (2018, s. 18), které se budu nadále držet. Může se jednat o spojení taneční a výtvarné problematiky v jediném díle nebo v rámci propojení obou oblastí ve spolupracujících kolektivech anebo o řešení jedné problematiky různými umělci. Jedním z prvních případů vlivu, který V. Čech (2018, s. 16-17) zmiňuje, může být fascinace uměleckého prostředí tanečnicí Loire Fuller a jejími vystoupeními „Tanec světla“ jinak *Serpentinový tanec*, ve kterém propojila hru pohybu, světla a látky. Ve své době toto představení vyvolalo v umělců opravdu velký ohlas a mnohé z nich inspirovalo k novým pohledům na propojování oborů umění. (Brandstetter et al., 2017, s. 87-94) „Z dnešního pohledu bychom mohli její pozici definovat jako rozkročení mezi obchodně úspěšným modelem show a průkopnictvím uměleckého tance, jež je patrné především z její taneční výuky...“ (Čech, 2018, s.17) Později ji zastínila nová průkopnice – Isadora Duncan, kterou však její průkopnické schopnosti též svým způsobem inspirovaly. (Čech, 2018, s.17) Společně

s postupný propojováním základů tance a vizuálního umění se časem vyvinulo performance.

Umělecký tanec dříve chápaný jako dramatický nástroj byl najednou rozuměn až abstraktně. Výrazovými prostředky byly propojovány s tanečními gesty, což částečně inspirovalo práci s pohybem a barvou abstraktní malby. Příkladem můžou být tvorba W. Kandinského nebo F. Kupky. Čech (2018, s. 17) odkazuje i na orfisty, mezi které patří i Kupka, jejichž dynamika geometrických, mnohdy spirálovitých, kruhových forem a barev v prostoru obrazu, odkazovala i k tanečnímu pohybu. Lidské tělo v pohybu bylo nahrazeno dynamickými kroužícím křivkami. Zde se to může podobat i tradičním tanečním notačním systémům, ve kterých jde o zachycení trajektorie pohybu. (Čech, 2018, s.17)

Pro období meziválečného modernistického tance V. Čech (2018, s. 20) zcela oprávněně upozorňuje na Rudolfa Labana, v jehož choreografické práci se velmi projevovalo jeho výtvarné zaměření. „... *vyjádřil své chápání tanečního prostoru a pohybu v rámci vsazení tanečnickova těla do imaginárního geometrického řádu založeného na platonickém ikosaedru (pravidelném dvacetistěnu). Tanečník spojující jeho jednotlivé vrcholy krouživým pohybem ... pak tuto prostorovou konstituci proměňuje do dynamické sestavy časoprostorových vztahů...*“ (Čech, 2018, str. 20) K podobným vztahům výtvarné abstrakce a tancujícího těla dospěl Wassily Kandinsky, který snažil o zachycení hlavní trajektorie pohybu tanečnice Grety Palucce (Čech, 2018, str. 21). V tomto případě a jemu podobných, jak vysvětluje V. Čech (2018, s. 21), šlo především o pohyb v trojrozměrném prostoru převedený do obrazové roviny, buď s iluzivní hloubkou, nebo převedené do dvou rozměrů.

Půdorys pohybu po dané rovině, jako zjednodušené choreografické notace, jež se využívala již v baroku pro tvorbu dvorských baletů, byly využívány například v avantgardní tvorbě 20. let. S tím souvisí i slavné dílo Triadický balet, v němž byl tanec choreograficky stylizován do podobných geometricky orientovaných pohybových půdorysů včetně důležitého zapojení kostýmů. Takovéto interpretaci se může říkat i „strojová estetika“, která se v té době začala hojně objevovat. (Čech, 2018, str. 22) Souvisejícím příkladem by mohl být práce choreografa Merce Cunninghama, který ukázoval tanec prostoru přísným geometrickým řádem, a jehož zmiňuje i V. Čech. Nicméně tento

autor nejednou spolupracoval s Johnem Cagem. Častokrát se jejich tvorba přiblížila k momentu náhody až improvizaci, přesto na tělo stále pohlíželi jako na dokonalý nástroj a ve svých dílech používal i kostýmy pro vytvoření ideálu dokonalého těla a prvek sjednocující tanečnický. Hodně se též odkazoval ke starým hodnotám estetiky, tance a fyzického ideálu. Později se též přesouvá k hodnotám postmoderního tance, a zároveň ho můžeme spojovat s pojmem videodance. (Čech, 2018, str. 39-46)

Moderní doba se vyznačuje růstem pohybu, dynamiky, a především vývojem technologií a organizace. To všechno má též vliv na stále větší zájem umělců zapojovat pohyb a choreografii ve vizuální a performativní tvorbě. Často se setkáváme s označením těla jako mechanického systému, který choreografickým systémem ovládáme v prostoru. Nejvíce se takový pohled objevoval v době výtvarného „mašínismu“, zde je tělo srovnáváno se strojem. Hodně společného s tím to má například Oscar Schlemmer a jeho Triadický balet, z něhož jsou pravděpodobně nejznámější velkolepé kostýmy, které mnohdy omezovaly tanečníka jen na mechanické někdy až naivně stylizované pohyby, což bylo i jakousi reakcí na kulturu rozvíjející se druhé poloviny 20. století. (Čech, 2018, str. 29-32)

Opakem abstraktního odhmotnění se stal další proud. Tentokrát do popředí vystupuje tělesnost a organičnost těla a chaotická kroužící linie, jako příklad Viktor Čech (2018, s. 22-23) uvádí kresby Francise Picabia. V 60. letech paralelně vzniká americký „postmoderní tanec“. Nebylo výjimkou, že se zúčastnění často pohybovali mezi oběma obory. Patří sem velmi důležitý pojem Judson Church Theatre, což byla skupina tanečníků, choreografů a výtvarných umělců, pracujících v oblastech, jako je tanec, psaní, film, hudba atd. Můžeme sem zařadit například choreografy a tanečnický jako Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, nebo Simone Forti, či výtvarníky jako Robert Morris, Robert Rauschenberg a Carolee Scheeman. Patří sem i již zmiňovaný Merce Cunningham. Kromě toho, jak bylo přihlíženo k tělesnosti, tak velkou úlohu hrál až geometricky řízený pohyb a pokračující Labanův systém. (Čech, 2018, str. 23-24; Brandstetter et al., 2017, s.45-49) Navíc se do uměleckých vystoupení začali využívat nové technologické vymoženosti viz. Trisha Brown a její tanec s projektorem, který promítal předtočené záběry jejích pohybů současně s jejím aktuálním tanečním výstupem (Čech, 2018, str. 32).

Zajímavý případ je také choreografie Trio A od umělkyně Yvonne Rainer, kterou též zmiňuje Viktor Čech (2018, str.56), kde jde o individuální rychlost interpretace (varianta opakovaná třikrát) jednoduchých navazujících pohybů, při tom tanečnice nikdy nenavazuje oční kontakt. V souvislosti k projektu V. Čech (2018, str.56-57) uvádí i další umělkyně jako Anna Sedlačková a Zdenka Brungot Svítecká, u kterých se trojí opakování bylo prováděno podobným způsobem jako u autorky, tedy nejprve tančí jedna interpretka, pak druhá, sledují se, a potřetí tančí obě už s hudbou. Řada autorů s performativní, či choreografickou činností tvořila a tvoří až již za pomoci technologie, robotů („loutek“) anebo vytvářejí virtuální choreografii (viz. Charles Atlas, Cunningham atd.). Ovšem postmoderní tanečníci přišli i s novým chápáním pohybu skrze funkce všedních pohybů. Též usilovali i zapojení netanečníků. V práci Roberta Morrise i Yvonne Rainer je možné spatřit také pohled na tělo jako na „objekt“, který se pohybuje v prostoru. Blízkost většiny těchto umělců k oběma uměleckým odvětvím byla dána hlavně jejich vztahem k nim už v počátcích, kdy se například rozhodovali mezi nimi (př. Simone Forti). Pak práce Marthy Moore v okruhu Judson Dance Theater obsahovala značnou dávku přirozenosti a až na plnění drobných úkolů byl pohyb vykonáván volně. V podstatě se aktéři vyloženě nevěnují tanci spíše autentickému konání fyzických aktivit z běžného života. (2018, str.47-59)

Jak jsem již několikrát zdůraznila mnoho současných umělců (především performance) využívá ve svých projektech tanečnický a spolupracují s choreografy. V posledních letech ohlížejí zpět k modernismu. Známa je třeba umělkyně Kelly Nipper, jejíž tvorba se částečně inspirovala choreografických systémech Rudolfem Labanem. Zmínit se třeba dá i Paulina Olowska se svou prací Abeced, která souvisí se stejnojmenným dílem Karla Taigeho. Mimo to se objevuje i pojetí spojení tance s výtvarným projevem s podobnými rysy jako například u skupiny Draw to Perform, Tony Orrico nebo Cinzie Fiaschi, kdy je umělecké dílo přímo vytvářeno performovanou pohybovou akcí. Kromě těchto jmen je možné ještě uvést k současné scéně Anne Imhof, Alex Baczynski-Jenkins, John Rafman, Cally Spooner, Pablo Bronstein, či Alexandra Pirici a na české scéně například Aleš Čermák, Dominik Gajarský a další. Velmi oblíbená je na současné umělecké scéně performance. (Čech, 2018, s. 24-84) „*Intermediální charakter současné umělecké tvorby, která využívá všech dostupných výrazových prostředků, umožnil i objevení podobného potenciálu v nejdynamičtějších fázích moderního umění...*“ (Čech, 2018, s. 24)

## 7 Příklady osobností a děl

V této kapitole představím jen příklady umělců pracujících na poli, kde se prolínají světy vizuálního umění a tanečního světa. Představím i malé příklady některých jejich děl, abych charakterizovala jejich tvorbu.

### 7.1 Abeceda

Jedná se o oborově propojené představení s několika složkami. Autory jsou čeští umělci: výtvarník a literát Karel Taige, básník a spisovatel Vítěslav Nezval, a nakonec i tanečnice a choreografka Milča Mayerová. Základem napsal byly Nezvalovy verše, které se skládaly z asociací písmen abecedy a jejich tvarů. Na ně navazovala skladba tanečních póz a pohybů choreografky. K tomu všemu byla hudba složená speciálně pro účely tohoto projektu. Celý projekt byl zároveň převeden do knižní podoby, kde se kloubila báseň s typografickými kolážemi a fotomontážemi z fotografií momentů z performance, které dal dohromady Karel Taige. Kniha vyšla zároveň s představením v roce 1926 v Praze. (Bartošová, nedatováno)

### 7.2 Yves Klein

Francouzský umělec, který se narodil roku 1928 malířské rodině, se začal zajímat o lidské tělo v duchovním prostoru poté, co začal studovat bojové umění. Stal se jedním z hlavních představitelů neodadaismu a byl velmi důležitým poválečným umělcem. Je známý též pro svou modrou barvu, jež převážně používal při tvorbě svých děl, protože pro něj měla duchovní význam. Pro nás je důležitá série performativních děl *Antropometrie*, kde k malbě používá zmíněnou modrou barvu a místo štětců těla akterek. Pomocí těla, pak akterky zaznamenávaly, dle jeho instrukcí, gesta a tělo jako takové na velké listy papíru. (ARTMUSEUM.CZ, 2008)

### 7.3 Kelly Nipper

Americká umělkyně Kelly Nipper se narodila v roce 1971 v Minnesotě. Věnuje se především performativní tvorbě, fotografii a videu. Její práce obsahují choreografické formy postmoderního tance ve spojení s určitou formou historismu. Také často vychází ze strukturované improvizace. Zahrnuje do své práce různé prvky a zajímá se o to, jak věci navzájem souvisí. Její výzkum se zabývá tělem, smysly a vztahy a jejich přeměnou, či

mechanizací. Její práce byla předmětem mnoha výstav i po světě. (Hammer, 2013; ACTMIT, 2013)

Jako příklad její práce můžeme uvést třeba preformaci s názvem „*Tessa Pattern takes a picture*“ (2013), které se skládala ze tří složek, a sice choreografie, pak hudební produkce a scénická výprava s kostýmem jí navrženým. K tvorbě přizvala jednotlivé specialisty (tanečníci, choreografa a hudebníky) a její role byla z hlediska scénografie přirovnatelná režisérovi. Ve výsledku pak byla asambláž výrazových prostředků z každé oblasti. Podobné spojení v asambláž používala i jiná autorčina práce „*Interval(A-D)*“ (2000), ve které byl skrze čtyři fotografie připravován choreografizovaný pohyb. Prostředí interiéru tvořila dřevěná zástěna, za níž stála tanečnice, která zaujímá a mění základní baletní pozice paží pro jednotlivé snímky, a zároveň je prostor rozdělen do tří vrstev a vytváří dynamický vztah prostředí a těla. Gesta v kontaktu geometrickou strukturou prostředí vyvolávají v divákovi tušení předpokládaného pohybu. (Čech, 2018, s. 65-67) „*Autorka tu naznačuje i jednu ze zásadních vlastností klasické taneční choreografie, která ve své snaze o strukturální zachycení pohybu, umožňují jeho přesný zápis a kontrolované provedení, přetvořila jeho chápání jako časoprostorového kontinua do série přechodů mezi popsányými gesty.*“ (Čech, 2018, s. 67) Lze tu sledovat i aspekty pohyblivého obrazu neboli videoartu (Čech, 2018, s. 67). V podstatě ve všech jejích pracích můžeme vidět pokus o vynechání působnosti výrazu aktérů maskami.

#### **7.4 Alexandra Pirici**

Alexandra Pirici (\*1982, Bukurešť) je rumunská umělkyně a choreografka. Prostředkem jí je lidské tělo a její v práci se často objevuje tanec i performance. Na povědomí uměleckého prostředí zapůsobila svými performativními událostmi, které reagují na roli těla v současné kulturní a sociopolitické situaci. Ve svých představeních a instalacích reaguje na význam místa, kde se odehrávají, také na historii a reflektuje politické otázky. Též nezřídka zapojuje do projektů publikum. (Artalk.cz, 2018)

Hlavní téma své práce udělala ze vztahu veřejného prostoru, monumentu a přítomnosti lidí, tedy za pomoci aktérů reagovala na veřejné místo a v něm stojících monumentů. V řadě jejích prací vystupuje skupina performerů synchronizovaně, v choreografické práci Pirici zároveň každý z nich zůstává i samostatným jedincem a má



svojí vlastní úkolovou linií. Svou roli hraje i běžné oblečení. Roku 2014 realizovala „Tilted Arc“ v New Yorku a využila těla performerů, kteří zastavovali na určitém místě až postupně vznikla na náměstí bariéra. Tímto byly chodci nuceni přijít do konfrontace s performery a vyrovnat se s tím. (Čech, 2018, s. 80-82) „*Choreografie se pro Alexandru Pirici stala nástrojem kritické analýzy současného sociálního prostoru, v jeho smyslu předmětném i širším, provázaném s vrstevnatostí současné kultury.*“ (Čech, 2018, s. 82) Její choreografie se mohou zdát jako aktivistické akce, ale úplně tomu tak není.

V novější tvorbě se především hodně zabývá informační kulturou. Příkladem může být performativní událost „*Aggregate*, kde zapojila minimálně 80 aktérů a představila jakýsi seznam různých kulturních forem (pózy klasických uměleckých děl – David, populární popěvky, či chování kolonie úhořů). V takovémto počtu byl pak divák téměř součástí performující komunity. (Čech, 2018, s. 82-83) „*Choreografie je pro Alexandru Pirici především nástrojem ohledávání sociálních forem ve vztahu k roztržitému a často relativisticky zneužívanému shluku kulturních kódů.*“ (Čech, 2018, s. 84)

## Praktická část

### 8 Inspirace

Při rozhodování o tématu mé práce jsem se zamýšlela nad tím, co mě oslovuje a zároveň bych se tomu chtěla detailněji věnovat. V čemž mě ovlivnil můj blízký vztah k pohybu. Přesněji řečeno především tanečnímu pohybu. Mám s ním poměrně hojné zkušenosti, protože již téměř devatenáct let hraje v mém životě velice podstatnou roli. Věnuji se především modernímu scénickému tanci, klasickému tanci, lidovým tancům, ale vyzkoušela jsem alespoň okrajově i spousty jiných druhů tance. Vystudovala jsem taneční obor na Základní umělecké škole Bedřicha Smetany v Novém Městě nad Metují a po dokončení studia jsem začala navštěvovat taneční soubor Na Smetaně, který funguje pod stejnou ZUŠ.

Tanec je podle mého názoru jedno z nejbližších umění, protože dle mých zkušeností se v tanci nelze vyhnout velmi osobitému projevu, poněvadž každý pohyb je zároveň spojen s pocitem, který ho vyplňuje a dává mu barvu. Ať už má tanečník přesně zadané taneční pohyby nebo ne, vždy se do pohybu promítne i kousek osobnosti tancujícího. Dalším jeho znakem je pomíjivost, která ačkoliv se v dnešní době již ve vizuálním umění používá, není ve své podstatě zcela součástí jeho tradičního znaku, tedy záznamu. Nicméně je pro mě tanec především srdeční záležitostí a naprosto neodmyslitelná součást mého života. Mimo jiné je mi v mnohém inspirací i v mé výtvarné tvorbě.

Pokud se mě však někdo zeptá, zda dávám přednost spíše výtvarnému nebo tanečnímu umění, je pro mě nemožné si vybrat. Právě tento vztah jsem chtěla pojmout do své práce, a pokud možno vyváženě skloubit tanec s výtvarným uměním. Osobně mě v tanci vždy nejvíce zajímala oblast choreografie a její tvorba. A i díky tomu mě při otázce: „Jak tanec může ovlivňovat výtvarné umění a naopak?“ ihned napadly velké podobnosti v kompozici, vlastnímu postupu a pravidlům vytváření v obou oborech. Jsou to podobnosti ve formě linií, umístění v prostoru a ostatních zákonů působících v obou případech stejně nebo podobně, čímž se podrobně zabývám v teoretické části práce. Proto jsem se rozhodla pro praktickou část ve formě performance s výtvarnými a choreografickými tanečními prvky.

## 9 Vývoj tématu

### 9.1 Nápady

Při prvním přemýšlení o tom, jak situovat mé myšlenky o podobnostech jsem zvažovala své možnosti postupu a způsobů spojení. Jedna z mých myšlenek vedla k tomu inspirovat se již hotovým výtvarným dílem, či několika a jejich scény převádět do tance, přičemž by se případně přímo porovnávaly s předlohou. Další nápad se týkal možností, kdy by se tancem vytvářel obraz podobně, jako v akčním umění jen pomocí taneční choreografie. Tímto by hlavními zájmy byl, jak proces, tak i výsledek. Třetí nápad byl postavený na tom, jak tanec přizpůsobit obrazům. To znamená napodobovat jednotlivé výtvarné způsoby provedení a směrů interpretace především obrazů. Nechtěla jsem se prozatím snažit hledat inspiraci v již existující tvorbě na tomto poli, která by mě mohla strhnout od mých zatím tvořících se záměrů jiným směrem, obrátila jsem se k ní až později.

Při bližším přezkoumávání potencionálnosti těchto myšlenek jsem z nich některé jejich základní aspekty vybrala jako nejlepší možnosti pro základ výsledné práce. Z uvedených třech směrů přemýšlení jsem, pak vyvodila dvě zcela základní eventuality k postupu tvorby, a sice sestavit tanec z existujících výtvarných děl a vytvořit pomocí tance výsledné hmatatelné stálé dílo, které by zanechalo stopu po již proběhlém tanci. Rozhodla jsem se přímo spojit tyto dva záměry a mírně se inspirovat i v práci již aktivních umělců zabývajících se tělem a pohybem, či jejich předchůdců.

Při přemýšlení nad základy obou odvětví a jejich podobností i rozdíly jsem se ještě zastavila u jednoho prvku. Moje myšlenky se točily spíše okolo pohybových elementů objevujících se již ve známé tvorbě a jejich zákonitostí jako vizuálních objektů, když jsem narazila na „moment“. Jestliže zaznamenáme pohyb do hmatatelného stálého produktu, zastavíme ho tak v čase, zaznamenáme pouze ten jeden konkrétní okamžik a tím pádem divák následně může už sledovat pouze tento záznam již proběhlého děje, zbytek se schovává nyní jen v myšlenkové podstatě díla. Může to být obraz znázorňující například padajícího člověka. Víme, že padá, jak padá, či jak se u toho tváří, a pokud nám to dal autor vědět, pak známe i prostředí, ve kterém se pád stal/děje. Už ale nevíme, jaký sled událostí vedl až k tomu pádu, či co se stalo, poté co daný člověk spadl. Nemusí to být však jen případ konkrétního záznamu, konkrétně vyvedené situace, vodítko nám může umělec

podávat i skrze základní prvky řeči kompozice, tudíž to může být i pouhý, myšlenkový, nějakým způsobem naznačený pozůstatek pohybu. Vzala jsem tedy v úvahu i moment pohybu a výtvarného prvku, kde se co nejvíce setkávají a zařadila je k základům tvorby mé práce.

Na otázku, kde a jak se může výtvarno odrazit v tanci a obráceně, jsem tím dospěla k názoru, že to pravděpodobně půjde skrze kompozici a momenty z obrazů, celé to pak spojí nový výsledný záznam.

## **9.2 Proces vymýšlení konečného projektu**

V prvotních představách konečného provedení projektu jsem si představovala skupinu pěti až osmi tanečnic, které by tancovaly choreografii složenou z tanečně propojených vybraných momentů znázorněných ve známých obrazech z celé historie umění. Jednotlivé momenty by byly pokaždé zastaveny na pár vteřin ve štronzu, aby se vyzdvihl právě okamžik scény a divák si ho mohl plně uvědomit. Celé by se to odehrávalo i v několika různých prostředích a celé se to nahrávalo a fotografovalo. Tato možnost se mi však nezdála úplně dostačující vzhledem k vlastně spíše jedinému vztahu s výtvarným uměním a tím byly použité obrazy. Navíc při bližším hledání a zkoumání možností výběru předloh a jejich případnou realizaci jsem došla k názoru, že je sice historie plná velkých možností výběru pohybově nabitých scén, avšak není zcela v mých možnostech je převádět do taneční praxe, ať již kvůli počtu postav, námětů, které se nehodily, nebo jiných dalších aspektů, které nelze přehlédnout. Tedy jsem se rozhodla se zaměřit ve výběru svou pozornost především na 20. století a neupínat se tolik na doslovnost – výrazný pohybový prvek. Navíc kvůli situaci nebylo možné zapojit, příliš velký počet tanečnic.

Další možností bylo, že bych aktérem byla pouze já. Na menším prostoru bych rozložila plátno a pomocí barev a tance s použitím propojených momentů děl bych cíleně malovala pohybem podobně, jak si toho můžeme všinout u některých umělců, které zmiňuji v teoretické části viz. Yves Klein a podobně. Celkově by se taková akce obešla bez zapojení vlivu hudby. V inspiraci celkově hrála velmi významnou roli též právě akční malba. Tato představa je poměrně dobrá, když ji uvážím, ale v tomto případě by nesplňovala můj hlavní směr, a to především v práci zdůraznit kompoziční prvky, které by v přítomnosti pouze jediného tanečníka na malé ploše nebyly zcela výrazné. Obzvlášť

pokud uvážíme, že zde by ústřední věcí byl proces malby a ubíral by pozornost orientaci pohybů ve spojení s kompozicí. A pak bych pravděpodobně musela pečlivě vybrat odstíny barev, aby kvůli míchání nevzniklo spíše něco nechtěného. Přesto je to možnost, kterou bych též ráda někdy zrealizovala.

Otázkou též zůstával způsob výběru předloh, podle kterých budu tvořit choreografii. Byla tu možnost vybírat zcela náhodně nebo se cíleně zaměřovat na konkrétní společné prvky. Rozhodla jsem se tedy pro víceméně známé obrazy autorů především z 20. století spojené silným prvkem. Uvažovala jsem i o kratších celcích představujících využití kompozičních prvků a zákonitostí ve smyčce, která by je zdůrazňovala. Tanečnice by například měly zadanou diagonálu, kterou by několikrát tanečně procházely stále jedním směrem a tím zdůraznili její účinek na diváka. Tyto postupy jsem následně použila při první praktické hodině, kde jsem se snažila ostatní tanečnice uvést pohybově do tématu.

Kvůli situaci i dostupnosti jsem tedy zvolila spíše možnost malé skupiny tanečnic, která by již dokázala postihnout většinu mých záměrů v rozumné míře. Nejprve jsem trochu váhala s myšlenkou zapojit do hry i záznam pomocí barev a plátna při větším počtu tanečnic, ale po větším zkoumání jsem dospěla k rozhodnutí toto vyzkoušet. Pro tento účel jsem si zvolila akrylové barvy pro jejich v celku dobrou smyvatelnost a vyhovující konzistenci. Také výběr prostředí nebyl snadný úkol. Zvažovala jsem několikere uskutečnění pokaždé jinde, ale tuto myšlenku jsem byla nakonec nucena zavrhnout kvůli svým možnostem, a také protože jsem především potřebovala, aby vynikly právě ty prvky, které jsem chtěla. Nejlepší možné prostředí se na to ukázal právě divadelní prostor. Sehnat ho bylo kvůli stávající situaci obtížné, ale zdařilo se sehnat sál s požadovanými podmínkami.

Ještě dalším prvkem zůstávalo oblečení. Prvně jsem chtěla zapojit jeho pomocí prvek bezprostřednosti, jakou by měl moment obsahovat tím, že by každá z aktérek měla na sobě běžné oblečení bez jednotícího prvku mezi sebou. Avšak vzhledem k použití barev a nejednotnosti výpovědi jsem se nakonec rozhodla pro neutrální cestu bílého jednoduchého oblečení v podobě kraťásků a tílka. Byl tu i nápad s krátkými bílými šaty nebo přímo bílému overalu a toto byla střední cesta.

### 9.3 Konečná představa

Ve finále jsem byla rozhodnuta tvořit dle již existujících obrazů, které měly společný prvek ve výrazném pohybovém momentu, či zajímavém podtextu, nejlépe ve velmi pestrém rozpětí, co se týkalo povahy děl (realismus, abstrakce, fotografie, socha apod.). Podružný výběr měl rozdělit díla na dvě skupiny. První a hlavní skupina měla udávat směr a určující body v průběhu celé preformace, jež by byly též podchycené jako událost, které měla nějakou dobu trvání, tedy nějaký začátek, průběh a konec s tím, že událost prochází obrazem určeným okamžikem. Situace odehrávající se za oponou zaznamenaného momentu jsem měla v plánu řešit až v přítomnosti ostatních tanečnic, aby vznikly spíše spontánně v přítomném rozhodnutí, nežli v dlouhodobém plánování, ačkoliv při postupném tvoření choreografie se základy těchto myšlenek neměly měnit. Druhá skupina vybraných děl by byly především momenty, které budou seskládané do menších skladebných tanečních vět a zastupovat, tak spíše pohybovou stránku vizuálního umění. V určitých částech měla být též zapojena lehká improvizace.

Celková performance se měla odehrávat v divadelním prostředí (v našem případě taneční divadelní sál), kde bych na zemi rozprostřela plátno. Celkové představení by se provedlo s použitím akrylových barev, kdy by každá z nás měla jeden vlastní barevný odstín, se kterým by v průběhu pracovala. Realizaci měly provádět tři tanečnice včetně mě, každá se svou nádobou barvy oblečená do zmíněného bílého oblečení, které by nakonec bylo též součástí výsledného obrazu. Celkové představení se mělo zaznamenat na kameru pro pozdější porovnání se situacemi z obrazů.

Výsledný obraz byl plánován tak, aby se aktérky snažily v klíčových momentech používat barvu, tak aby vznikla jakási mapa celé choreografie. Mapa podobná podstatě choreografických notací, které choreografové používají již dlouhá století k záznamu plánu pohybu. Kratičce ho zmiňuji i v kapitole Choreografie a umělecká situace. Taková notace zaznamenává změny, směry a půdorysy pohybu, což měla barva z určité stránky též zaznamenat v našem případě. Je více druhů možností záznamu pohybu notací a jejich pomocí choreografové plánují taneční celky. Záznam obsahuje jednotlivé kroky, směr a trajektorii tance a objevuje se i jednoduchý zápis rukou. Typická choreografická notace samozřejmě též obsahuje označení taktů v tanci. Postupným vývojem získala notace vlastní

symboly s označením jednotlivých pohybů, póz a dalších nezbytných součástí (převážně pro záznam klasického tance). (32) Rozdíl je zde však v tom, že v mém projektu se jedná spíše o zachycení případných situací, jež nastávají v průběhu choreografie.

## 10 Realizace performance

Průběh plánování a příprav realizace byl rozdělen do několika částí. Hlavní části byly dvě, a sice příprava plánová a teoretická, a pak praktická. V průběhu plánování bylo již třeba zapojit v určitou chvíli i praktické skládání choreografie, protože celkový plán se vždy musel trochu přizpůsobit praktickému provedení, možnostem a novým momentálním nápadům.

### 10.1 Výběr děl

Při výběru děl, jak jsem zmiňovala, hrála velkou roli povaha zachyceného tanečního pohybového prvku, či jejich zajímavé napětí. Dalším směrnicem tedy byla má orientace na umělce z konce 19. až 20. století s malým průnikem do současnosti. Ve výběru hlavních děl pro klíčové momenty šlo především o dojem a šíři působnosti pohybového námětu a nevyřčeného podtextu, aby šly dobře rozvíjet dál. Ačkoliv některá z děl jsou ve skutečnosti opravdu stálá a na první pohled působí klidně, je v nich určitý náboj očekávatelného následujícího pohybu. Zároveň motiv musel být proveditelný pro tři tanečnice. Volila jsem zároveň především pohledem a pocitem, psaný vysvětlující význam pro mě nebyl natolik důležitý. Skrze několik vyřazovacích posuzovacích kol jsem nakonec vybrala 9 obrazů, neboli klíčových bodů, jako základ projektu. V podstatě všechno malby, krom jedné fotografie. Vybraná díla jsem následně sestavila za sebou tak, aby na sebe dobře navazovala a nevyrušila se navzájem. Zde bylo též několik možných řešení, které jsme si později se skupinou ověřily v praxi.

Prvním hlavním obrazem tak je „*Morning Sun*“ od Edwarda Hoppera. Je to jeden z případů na první pohled klidného nečinného námětu a ani název nebo popis se netýkají viditelného pohybového prvku. Přes to všechno je z něho cítit určitý náboj sedící ženy. Touha vstát z postele a odejít, třeba se i rozběhnout. Zvolila jsem ho do zahajovací pozice právě z tohoto důvodu, i když je nehybný předznamenává pohyb. Svým způsobem tím

naznačuje, že i nečinnost může být jistý druh pohybu, dokonce i v tanci je zastavení nebo chvilková nečinnost jedním z možných prvků jako součást kompozice.

Po něm následuje obraz Pabla Picassa jménem „*Girl on the ball*“. Tento má v sobě již jasný prvek pohybu. V tomto případě jde o kontrast nehybného rozvázně působícího člověka v popředí, proti rozkolísané rovnováze dívky, která stojí na kulatém předmětu a z jejího postoje soudím, že brzy spadne nebo bude nucena jednoduše sestoupit na zem. Obraz obsahuje poměrně výraznou pohyblivou křivku těla dívky v kontrastu s uzemněným postojem muže. Pro můj projekt se tím stal atraktivním momentem k zařazení.

Třetím v řadě je trochu komplikovanější část abstraktní obraz od Wasilije Kandinského „*Grey Square*“. V tomto případě je těžké říci, o jaký přesně moment se jedná, či zda to dokonce nemůže mít i delší časové trvání. Zařadila jsem ho především kvůli výrazné pohybové křivce, která svým vlivem na koncentraci téměř zatlačuje ostatní součásti obrazu do pozadí. Důvodem je ale i to, že přes geometričnost prvků obrazu budí dojem, jako by pluly v prostoru, či se v něm dokonce hýbaly. Je to částečně jejich neukotveností v prostoru, zároveň i použití převážně pouze nakloněných rovin tedy odstupňovaných diagonál. Při nepozorném pohledu je možné je mít za nehybné, při bližším pohledu tomu už tak není.

Na řadě je kombinace dvou obrazů, nebo spíše obrazu a fotografie a to „*Výkřik*“ od Edgara Muncha a fotografický snímek Yvese Kleina „*Skok do neznáma*“. Jejich propojení je samo o sobě verzí uvedení možného vysvětlení toho, co se stalo. Scéna fotografie Yvese Kleina je sama o sobě udivující až šokující záležitost, kdy se divák ptá, co se vlastně stalo dál. (Samozřejmě zákulisním vysvětlením je odstraněná skupina lidí chytající Kleina do plachy, ale to divák v tomto případě nevidí.) Hrůza a šok čišící s Munchova obrazu by byla naprosto odpovídající reakcí na takový pohled. Pohybový prvek v případě *Skoku do neznáma* je jasný na první pohled, kdy vidíme prohnuté tělo letící/padající vzduchem. U *Výkřiku* je to spíš znovu celkové napětí komplexního výjevu, které rozhýbává jeho energii. Dohromady tak obrazy vytvářejí jakýsi výrazný vrchol pro využití v choreografii.

U následujícího momentu přichází znovu zklidnění situace, a to obrazem znovu od Pabla Picassa tentokrát „*Dívka před zrcadlem*“. Zde je hlavní prvek figura dívky před zrcadlem obecně řečeno v klidu, ale kubistické pojetí a gesto rukou znovu vzbuzují



dojem, že až tak klidná dívka není a brzy nějaký ten pohyb skutečně udělá. Pro choreografickou linii má zařazení tohoto díla na tuto pozici zklidňující dopad, ale ne zcela brzdící.

Obraz „Hvězda“ od Edgara Degase svým diagonálním gestem znovu rozpohybovává taneční energii. Zároveň v tanečním smyslu působí jako kontrast k dosavadním přirozeným nebo modernistickým pohybům. Tanečně pohybový prvek je tu naprosto jasný včetně důvodu zařazení obrazu mezi hlavní výběr (tanečně baletní a silný pohybový motiv). Pohyb tu působí křehce přesto pevně ve svém postoji. I když baletka nemá příliš pevné ukotvení v prostoru její postoj obsahuje značnou část jeho objemu, čím získá ve své nerovnováze stálost.

Předposlední obraz je velmi známé dílo Henriho Matisse „*Tanec*“. Ačkoliv je to poměrně očekávatelná volba, byla zde malá potíž v počtu aktérů na obraze a počtu tanečnic v této performance. Přesto to nebyla žádná velká překážka, což vysvětlím v následujících kapitolách. Dílo *Tanec* tu hraje roli gradace pohybového prvku před ukončením, či můžeme říct i rozuzlením. Postavy na obraze vyzařují pohlcenost svým tancem a okruhové vedení pohybu dodává dojem, že jejich taneční náboj zůstává pouze součástí kruhu.

Poslední volbou pro zakončení jsem určila „*Dances at the spring*“ od malíře Francise Picabia, jehož roztržitost do hranaté mozaiky značně zvětšila možnosti pohybového prvku v obraze. Vzhledem ke své velké členitosti není ani úplně možné definitivně určit kolik, že to se zde pohybuje figur (ačkoliv se mluví o dvou tanečnicích, nedá zapřít, že mysl občas vidí tanečnic víc).

Po vybrání, uspořádání a ozkoušení této řady v praxi jsem sestavila ještě další výběr tentokrát třiceti čtyř děl. Většinou se sestávaly smíšeně z maleb a především soch. Sochy s velmi výrazným pohybovým projevem a malby z větší části spíše abstraktního zaměření. Tento výběr byl poté určený k vylosování několika málo děl a následnému sestavení krátkých tanečních vět tvořených z jednotlivých motivů propojených tanečním prvkem. Takovéto sestavičky pak vyplňují a propojují jednotlivé hlavní části, a zároveň působí jako sjednocující prvek.

## 10.2 Tvorba choreografie z vybraných děl

Pro taneční součást jsem si vybrala dvě své bývalé spolutanečnice Annu Likavcovou a Zuzanu Svojšovou, které se mnou vystudovaly taneční obor na ZUŠ a velmi dobře znám jejich pohybový charakter a projev. Třetí tanečnicí jsem byla já. Spíše pro sjednocení našeho pohybu, nežli vyloženě k výraznému vlivu rytmizace jsem zvolila jako volný doprovod hudbu od *Aranis* s názvem *Yosu*, která spíše určovala délku dob strávených na jednotlivých částech.

Naše první schůzka zahrnovala představení tématu a uvedení do problematiky. Znamenalo to studijní improvizace s aplikací jednotlivých kompozičních prvků rozebíraných v teoretické části. Následně jsme praktikovaly spontánní individuální přístupy při řešení podtextu vybraných hlavních obrazů, jak by se asi daný moment mohl odehrát, v tomto případě z tanečního pohledu a provedení. Vybrala jsem ty nejlepší včetně možnosti řazení těchto momentů za sebou. Snažila jsem se dodržovat i prostorovou orientaci kompozice vybraných obrazů. V druhé praktické hodině jsme každá z nás losovaly pět děl ze třiceti čtyř vybraných a vypsanych na lístečky. Z těchto pěti děl se poté sestavily už zmiňované taneční věty, které se poté rozdělily do potřebných pasáží. Určila jsem jejich umístění v prostoru a podání (interpretace ve dvou, samostatně a současně, či všichni najednou apod., viz. Příloha č. 8).

Další hodiny probíhaly pro sestavování celkové taneční performance s tím, že některé části jsou pevně dané jiné z části improvizální. V případě díla Kandinského jsem jeho prvky rozložila do několika krátkých po sobě jdoucích částí, jako částečnou improvizaci pod záštitou konkrétních prvků z obrazu. Další obtížnější část byl Matissův *Tanec*, který jsem vyřešila naším postupným přecházením mezi jednotlivými pozicemi figur z obrazu s tím, že jsme držely kruh rukama neuzavřený, jakoby zbývající dva tanečníci nechyběli, ale zároveň jsme ho držely ve stálé pocitově uzavřené podobě. Pohyb se měl následně zrychlovat. V posledním případě konečného obrazu, jako vyjádření velké členitosti a neurčitosti obrazu jsem zařadila skupinovou improvizaci s kontaktními provedením, kdy konec přešel až v hranaté zasekané pohyby. Plátno a barvy byly určeny až na finální provedení a měly jsme pouze jediný neopakovatelný pokus pro provedení

tanečního performance. Přípravy samozřejmě probíhaly již s nádobami na barvy, abychom si na ně zvykli a zároveň se zakomponovaly do choreografie.

### 10.3 Finální akce

Na konečné provedení celé akce byly již připravené kamery. Zvolila jsem záznam statickou kamerou, protože sál, ve kterém jsme performance prováděli nebyl dostatečně velký pro jiné způsoby natáčení, aniž by se záznamy vyvarovaly rušivých prvků, zároveň nebyly světelné podmínky pro jiné způsoby záběrů.

K dispozici bylo celkové divadelně vyhlížející prostředí s tanečním baletizolem a základním divadelním osvětlením. Já a obě tanečnice jsme měly na sobě vybrané bílé oblečení v roli kostýmu. Nejprve jsme natáčely celý tanec bez plátna a barev pouze se zatím prázdnými nádobami. Tato verze se natáčela především pro případné další zpracování, a také pro to, aby vynikl tanec a řešení obrazových momentů v průběhu. Poté jsme připravily na zem plátno o rozměrech 5x6 metrů sestavené ze tří dlouhých dílů. Akrylové barvy jsem smíchala s trochou vody, aby se s nimi při tanci lépe pracovalo. Nakonec jsme každá musely mít dvě nádoby, a navíc jsem přidala i ploché nádoby na okraj plátna pro případné namáčení nohou. Každá jsme měly tedy jednu svou barvu. Pro tento účel jsem vybrala základní odstíny žluté, modré a červené s malou inspirací v rozkládání do základních prvků z neoplasticismu. Počítala jsem s tím, že se budou v průběhu navzájem míchat a vytvářet zajímavé situace ve výsledku.



Obrázek 1 Průběh akce 1

Před zahájením performance byla cítit mírná nervozita tanečnic, kvůli jedinému pokusu a možnými nezvyklými komplikacemi s barvami. Obavy tu byly především, také z neklouzavosti nataženého plátna. Po zahájení performance a prvním použitím barev se

tyto obavy rozplynuly, tentokrát však povrch kvůli barvám trochu více klouzal, což mírně komplikovalo některé pohyby. Po prvotním šoku z kontaktu s barvou se tanec s ní stal opravdu zážitkem, kdy jsme přímo před očima mohly vidět pozůstatky po svém počínání, které za normálních okolností vidět nejsou. Tyto stopy se postupně mísily, prolínaly a překrývaly, tedy obraz se v průběhu preformace neustále aktivně proměňoval. Osobně jsem si velmi užívala možnost roztírat, míchat, zanechávat za svým tělem a jeho pohybem otisky. U ostatních byla vidět mírná rozpačitost z nezvyklého pocitu, který ale překonaly a též se do celé situace vcítily. Tenké oblečení nezabránilo barvě, aby se dostala až na tělo, tudíž nebyl téměř rozdíl, zda oblečení máme či ne. Zdárně jsme zatančily celou skladbu. Celková performance byla zakončena naším odchodem na kraje plátna, kde jsme zůstaly stát. Na našich tělech se vytvořily krásné barvy a barevné obrazce, kdy se například najednou na mé noze prolínaly všechny tři barvy, aniž by se smíchaly, a zároveň společně vytvářely nové odstíny. Výsledek na plátně vyšel skutečně zajímavě. Promítly se do něho i jednotlivé osobnosti tanečnic. Vzhledem k rozdělení jednotlivých barev mezi nás tři, bylo možné sledovat, jak moc a jakým způsobem jsme každá z nás s barvami pracovaly a vnímaly je v průběhu. Po zdlouhavém sušení ve výsledku ještě více vynikly různé situace i některé předtím nepovšimnuté barvy a momenty.



Obrázek 2 Konec akce



Obrázek 3 Detail – mokrý

## **Závěr**

Tvorba bakalářské práce mi v mnohém pomohla si blíže uvědomit propojenost a souvislosti mezi oběma zkoumanými uměleckými obory. Určitou malou povědomost jsem již měla zprvu a vnímala jsem i některé viditelné podobnosti, ale zpracovávání teoretické části a hledání základních průniků, včetně vytváření praktického projektu, mě vtáhly hlouběji do problematiky vybraného tématu.

Myšlenkou práce bylo najít možnosti komunikace průnikových míst výtvarného umění a tance a při tom poukázat na jejich společné zákonitosti. Toto jsem následně demonstrovala na choreograficky zaměřené performanci. V teoretické části jsem se proto snažila krátce projít více, či méně společnou historií až do doby jejich symbiotičtějšího soužití, tedy do současnosti. Hlavní část se pak zabývala nejzákladnějším možným popisem podobností a vztahů uměleckých vyjadřovacích prvků, které jsem následně využila v rozebrání kompozičních systémů obou odvětví. V praktické části jsem se snažila, o co nejtěsnější prolnutí obou uměleckých oblastí. Zvolila jsem cestu skrze existující obrazy k choreografii a choreografií zase zpátky k obrazu. Celková příprava a plánování byly poměrně náročné, ke konečnému provedení se však podařilo dojít v podstatě bez větších komplikací. Samotná taneční performance následně proběhla zdařile. Jako výsledek práce vzešlo video proběhlé akce, a hlavně obrazový záznam našeho počinání pomocí barev.

Při zpětném pohledu si myslím, že se mi můj původní záměr vcelku podařilo splnit. Vzhledem k nabytým novým vědomostem a pohledům bych se určitě ještě v budoucnosti chtěla k tomuto tématu vracet a hledat jeho další možnosti.

## Seznam literatury

BECKETT, Wendy, Patricia WRIGHT a Jiří VEJVODA. Toulky světem malířství: [základní průvodce dějinami výtvarného umění]. Praha: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-858-7343-5.

BRANDSTETTER, Gabriele, Kerstin EVERT, Nicole HAITZINGER, Christina THURNER a Birgit WIENS, DVOŘÁKOVÁ, Dita, ed. Tanec, prostor a světlo: antologie současné německojazyčné taneční vědy. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7460-125-5.

BRODSKÁ, Božena. Vybrané kapitoly z dějin baletu. 3. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2017. ISBN 978-80-7331-435-4.

ČECH, Viktor. Choreografický moment v současném umění. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2018. ISBN 978-80-7561-147-5.

ECO, Umberto, ed. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.

JŮZL, Miloš. Dějiny umělecké kultury: učebnice pro 5.-8. ročník hudebních a tanečních škol a 5. a 6. ročník konzervatoří. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1996. Učebnice pro střední školy. ISBN 80-042-2192-0.

KLEE, Paul. Pedagogický náčrtník. Vyd. 2., nezměn. Praha: Triáda, 2013. Delfin (Triáda). ISBN 978-80-87256-83-1. ROUSOVÁ, Andrea, ed. Tance a slavnosti: 16. - 18. století. Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-394-3.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. Výrazový tanec: taneční tvorba. Praha: IPOS ARTAMA, 2002. Pohyb. ISBN 80-706-8106-3.

KULKA, Jiří. Psychologie umění. 2. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.

PIJOAN, José. Dějiny umění 9. 3. Praha: Odeon, 1991a. ISBN 80-207-0098-6

PIJOAN, José. Dějiny umění 10. 3. Praha: Odeon, 1991b. ISBN 80-207-0133-8.

ROUSOVÁ, Andrea, ed. Tance a slavnosti: 16. - 18. století. Praha: Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-394-3.

STURGIS, Alexander, Jak rozumět obrazům: malby a jejich náměty / Alexander Sturgis (hlavní editor), Hollis Clayson (konzultant) ; [z anglického originálu ... přeložili Josef Hrdlička, Anežka Kuzmičová a Ondřej Vimr]. V Praze: Slovart, c2006. 272 s. : barev. il. ; 30 cm [Terminologický slovník] ISBN:80-7209-786-5

ZÍBRT, Čeněk. Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zřetelem k dějinám tance vůbec. Praha: F. Šimáček, 1895.

## **Internetové zdroje**

Akční malba. ARTMUSEUM.CZ [online]. 11. 11. 2007 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=56](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=56)

Alexandra Pirici. Artalk.cz [online]. 2. 11. 2018 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2018/11/02/tz-alexandra-pirici/>

BARTOŠOVÁ, Hana. Teige, Karel. Muo [online]. © MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC, 2016 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <https://www.muoc.cz/sbirky/knihy--41/karel-teige--296/>

ČECH, Viktor. CHOREOGRAFICKÝ MOMENT, ARCHIV A MODERNA. SEŠIT PRO UMĚNÍ, TEORII A PŘÍBUZNÉ ZÓNY [online]. 2015, 2015, (18), 46-67 [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: [http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit\\_18\\_2015\\_Cech.pdf](http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Cech.pdf)

ESAAK, Shelley. Performance Art. ThoughtCo [online]. 25. srpna 2020 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: [thoughtco.com/performance-art-history-basics-182390](https://www.thoughtco.com/performance-art-history-basics-182390)

HAPPENING: Happenings were theatrical events created by artists in the late 1950s and early 1960s. Tate [online]. [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/happening>

Kelly Nipper. ACT MIT Program in Art, Culture and Technology (ACT) [online]. [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <http://act.mit.edu/about/people/kelly-nipper/>

Kelly Nipper. Hammer [online]. © Hammer Museum, 2013 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <https://hammer.ucla.edu/artist-residencies/2013/kelly-nipper>



- LOTMAN, Jurij Michajlovič. Struktura uměleckého textu. LOTMAN, Jurij Michajlovič. Štruktúra umeleckého textu [online]. Bratislava: Tatran, 1990, s. 466-473 [cit. 2021-6-18]. Okno. ISBN 80-222-0188-X. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/prirucky/obsah/pruvodce/Struktura%20um%C4%9Bleck%C3%A9ho%20textu.pdf>
- MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění 60. a 70. let / Místa činu. Artlist — Centrum pro současné umění [online]. 2014 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/texty/akcni-umeni-60-a-70-let-mista-cinu-7269/>
- SKOTÁKOVÁ, Alena, Dagmar ŠIMBEROVÁ, Lenka SVOBODOVÁ a Petr HEDBÁVNÝ. Moderní a jazzový tanec. Teorie tance [online]. Fakulta informatiky Masarykovy univerzity, 2009 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/elportal/estud/fsps/ps09/tanec/web/pages/uvod\\_moderniaJazzovyTanec.html](https://is.muni.cz/elportal/estud/fsps/ps09/tanec/web/pages/uvod_moderniaJazzovyTanec.html)
- Yves Klein. ARTMUSEUM.CZ [online]. 31. 10. 2008 [cit. 2021-6-20]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=518](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=518)

## **Seznam obrázků**

Obrázek 1: Průběh akce 1, foto.....	67
Obrázek 2: Konec akce, foto.....	68
Obrázek 3: Detail – mokrý, foto.....	69

## **Přílohy**

Příloha A: – porovnání momentu s originálem 1.- 2.

Příloha B: – porovnání momentu s originálem 3.- 5.

Příloha C: – porovnání momentu s originálem 6.- 7.

Příloha D: – porovnání momentu s originálem 8.- 9.

Příloha E: - akce a po akci

Příloha F: - detaily

Příloha G: - výsledek a detail

Příloha H: - nákres prostorového rozvržení choreografie

Příloha I: - elektronická příloha – součástí bakalářské práce je CD s elektronickou přílohou, která obsahuje video a fotografie

## Příloha A

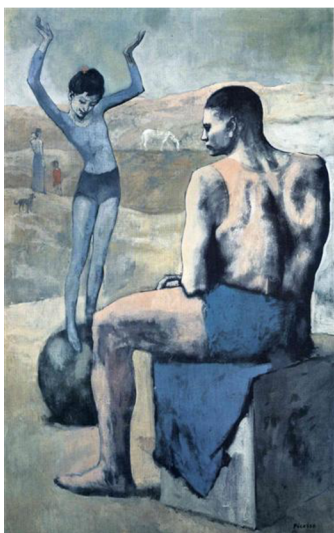


Morning sun, Edward Hopper

Zdroj: HOPPER, Edward. Morning Sun. Edward Hopper: Paintings, Biography, and Quotes [online]. 1952 [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp#prettyPhoto>



Moment 1



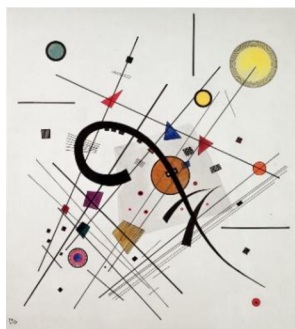
Girl on the ball, Pablo Picasso



Moment 2

Zdroj: PICASSO, Pablo. Girl on the ball [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/girl-on-the-ball-1905>

## Příloha B

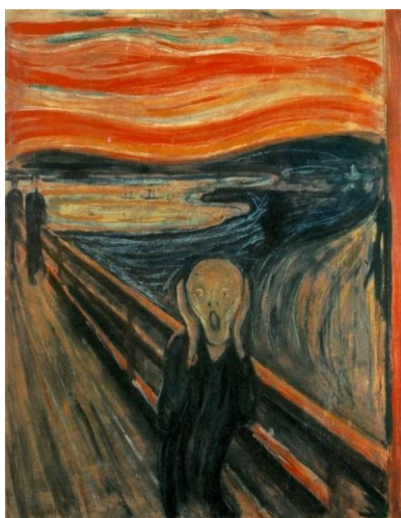


Grey Square, Vasilij Kandinskij

(Moment 3 ve videu – delší pasáž)

Zdroj: KANDINSKIJ, Vasilij. Grey Square [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z:

[https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/43365/Grey-Square,-1923-\(pen-and-ink-and-wc\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/43365/Grey-Square,-1923-(pen-and-ink-and-wc).html)



Výkřik, Edvard Munch

Zdroj: MUNCH, Edvard. Výkřik [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%BDk%C5%99ik#/media/Soubor:The\\_Scream.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C3%BDk%C5%99ik#/media/Soubor:The_Scream.jpg)



Skok do neznáma, Yves Klein

Zdroj: KLEIN, Yves. Skok do neznáma [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/yves-klein-a-skok-do-neznama/>



Moment 4 a 5

## Příloha C



Girl Before A Mirror, Pablo Picasso  
Zdroj: PICASSO, Pablo. Girl Before A Mirror [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/yves-klein-a-skok-do-neznama/>

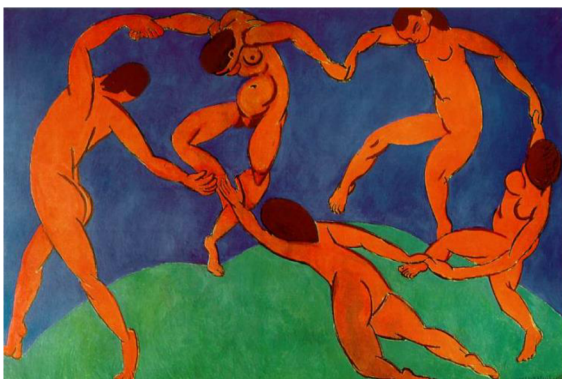
Moment 6



Hvězda, Edgar Degas  
Zdroj: DEGAS, Edgar. Hvězda [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Degas#/media/Soubor:Degas.etoile.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Edgar_Degas#/media/Soubor:Degas.etoile.jpg)

Moment 7

## Příloha D

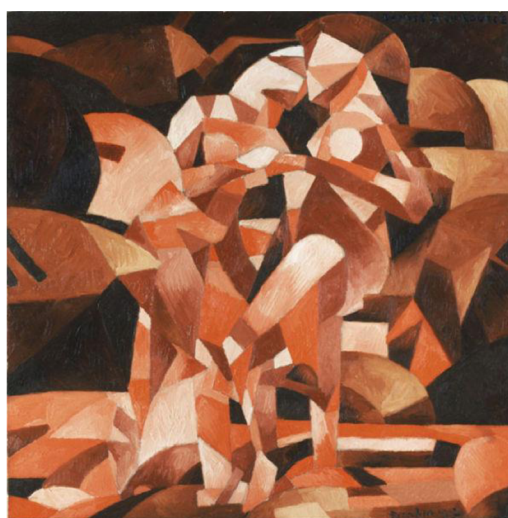


Tanec, Henri Matisse

Zdroj: MATISSE, Henri. Tanec [online].  
[cit. 2021-6-18]. Dostupné z:  
<https://www.drawplanet.cz/tanec/>



Moment 8



The Dance at the Spring, Francis Picabia  
Zdroj: PICABIA, Francis. The Dance at the  
Spring [online]. [cit. 2021-6-18]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis\\_Picabia,\\_The\\_Dance\\_at\\_the\\_Spring,\\_1912,\\_oil\\_on\\_canvas,\\_Philadelphia\\_Museum\\_of\\_Art.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_The_Dance_at_the_Spring,_1912,_oil_on_canvas,_Philadelphia_Museum_of_Art.jpg)



Moment 9

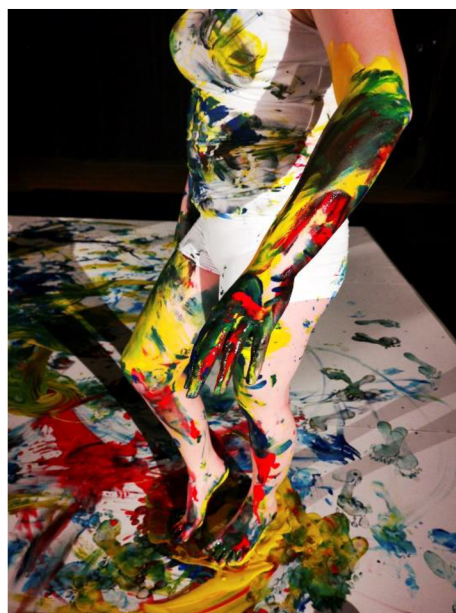
## Příloha E



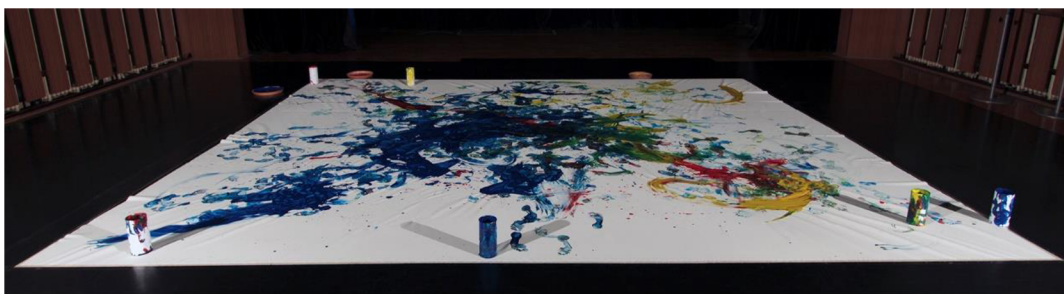
Průběh akce 2



Po akci – tělo 1



Po akci – tělo 2



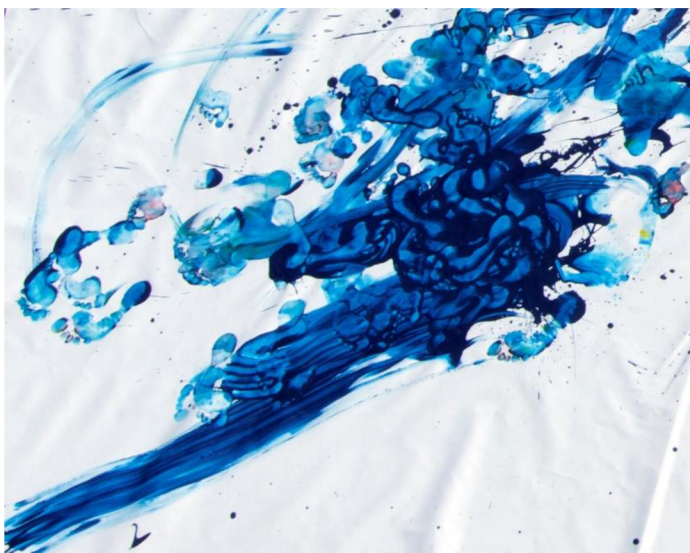
Výsledek po akci



## Příloha F



Detail 1



Detail 2



Detail 3

## Příloha G

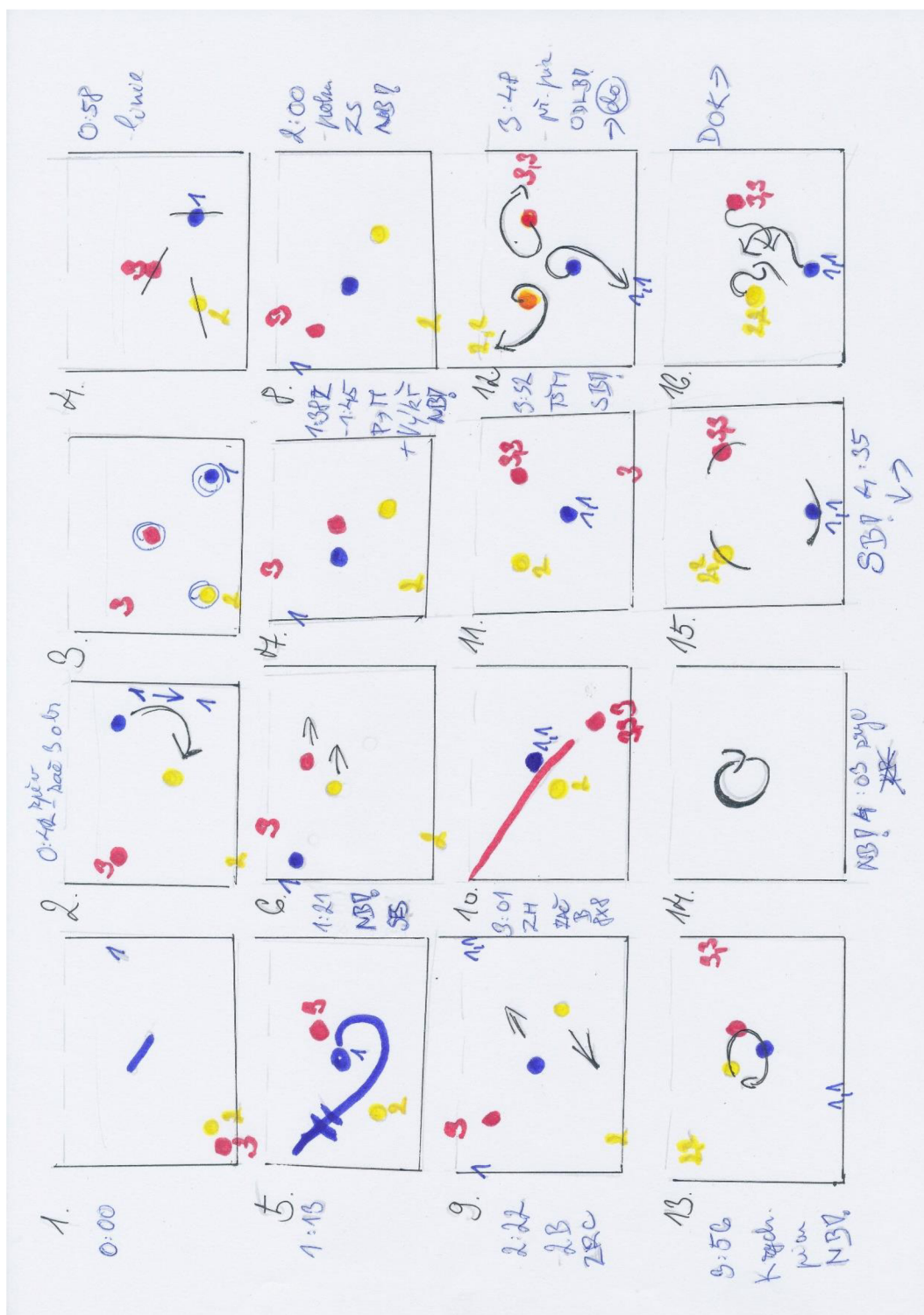


Celý výsledek



Detail 4

# Příloha H



Nákres prostorového rozvržení choreografie