

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
FAKULTA PEDAGOGICKÁ  
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY A KULTURY

**PORTRÉT**  
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Jakub Janda**

*Specializace v pedagogice, obor Vizuální kultura se zaměřením na vzdělávání*

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jiří Kornatovský

**Plzeň 2018**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně  
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 1. června 2018

.....  
vlastnoruční podpis

Rád bych poděkoval svému vedoucímu bakalářské práce, panu doc. ak. mal. Jiřímu Kornatovskému, za jeho důvěru, ochotu, odborné vedení a rady, které mi poskytl při zpracování této práce.

## **ANOTACE**

Cílem této bakalářské práce je realizovat cyklus obrazů s tématem Portrét, který bude vystaven na základě prostředí, v němž se portrétovaný pohybuje. Zvolenou technikou je kombinovaná technika (olej, tuš) provedená na sololitové desky o rozměrech 160x40 cm. Pro praktickou část je důležitý vývoj práce a hledání různých cest. Součástí teoretické práce je vymezení pojmů portrét a tanec, kunsthistorické pozadí a inspirační zdroje, vývoj práce v procesu tvorby, pedagogický přesah práce a zasazení do umělecko-historického kontextu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

portrét, kombinovaná technika, olej, tuš, tanec, pohyb, proměna, vývoj, fyzické divadlo, mezioborovost, nová figurace, zachycení tance

## **ANNOTATION**

The aim of this bachelor thesis is to realize a series of paintings with the theme Portrait, which will be exposed based on the environment in which the portrait is moving. The chosen technique is a combination technique (oil, ink) made on fibreboard with dimensions 160x40 cm. Practical part is the development of work and the search for different paths. Part of the theoretical work is the definition of the concepts of portraiture and dance, the historical background and inspirational sources, the development of the work in the process of creation, the pedagogical overlap of work and the placement in the artistic and historical context.

## **KEY WORDS:**

portrait, combined technique, oil, ink, dance, movement, transformation, development, physical theatre, interdisciplinarity, new figuration, dance capture

## OBSAH

SEZNAM ZKRATEK .....	2
ÚVOD .....	3
1 VYMEZENÍ POJMŮ .....	5
1.1 PORTRÉT .....	5
1.2 TANEC, DIVADLO A VÝTVARNÉ UMĚNÍ .....	6
1.3 VYMEZENÍ POJMŮ V Tanci .....	8
2 KUNSTHISTORICKÉ POZADÍ TVORBY .....	11
2.1 TANEC VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ .....	11
2.2 PORTRÉT VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ .....	14
3 PROCES TVORBY .....	18
3.1 KLASICKÝ PORTRÉT .....	18
3.2 HLEDÁNÍ CESTY .....	18
3.3 TANEČNÍ SKUPINA „TÝHLE“ .....	19
3.4 TANEČNÍ STUDIE A MOŽNÁ ŘEŠENÍ .....	20
3.5 TANEČNÍ PŘEDSTAVENÍ UN/JEDEN .....	21
3.6 FINÁLNÍ ŘEŠENÍ A POPIS OBRAZŮ .....	21
3.7 FLORANT GOLFIER .....	21
4 TECHNIKA MALBY .....	23
4.1 PODLOŽKA .....	23
4.2 PODKLAD .....	23
4.3 BARVY .....	23
4.4 SPECIFIČNOST VÝTVARNÝCH PROSTŘEDKŮ .....	25
5 PEDAGOGICKÝ PŘESAH PRÁCE .....	27
6 ZAŘAZENÍ DO HISTORICKÉHO KONTEXTU .....	29
ZÁVĚR .....	31
RESUMÉ .....	32
SEZNAM LITERATURY .....	33
SEZNAM PŘÍLOH .....	35

**SEZNAM ZKRATEK**

ap.	a podobně
apod.	a podobně
n.	nebo
pol.	poloviny
pozn. aut.	poznámka autora
resp.	respektive
stol.	století
tzv.	takzvaně
zprav.	z zpravidla

## Úvod

Finálním výstupem této bakalářské práce je cyklus pěti obrazů provedených kombinovanou technikou na podélný formát o rozměrech 160x40 cm. Tento cyklus je výsledkem dlouhého vývoje a hledání různých cest, jak naplnit zadání, ale zároveň se na jeho problematiku pokusit nahlédnout z trochu jiného úhlu.

Původním záměrem bakalářské práce bylo věnovat se klasickému portrétu tak, jak je obecně nejčastěji chápán a vnímán. Zachytit portrétované v prostředí, které je pro ně typické. Po delším přemýšlení a hledání různých cest tvorby jsem došel k názoru, že by bylo zajímavější se na tuto výtvarnou disciplínu podívat z jiného úhlu, než jak je běžné. Začal jsem tedy hledat cesty, jak by bylo možné charakterizovat daného člověka, zachytit jeho podstatu, aby na obrazech nemusela být přesně zachycena jeho tvář, s čímž se u klasického portrétu běžně setkáváme. Zároveň, jelikož se jedná o portrét, muselo zde být zachováno něco, co daného člověka charakterizuje – najít nějaký motiv, podle kterého bude možné člověka rozklíčovat a docílit tak zachycení jeho podstaty, což je jedním z hlavních cílů portrétní disciplíny.

Mým původním záměrem bylo věnovat se divadelní tematice. Později jsem se rozhodl, že změním téma práce na portrét. Cesta klasického portrétu nenaplnila mé cíle a ambice. Šíře rozpětí tohoto tématu se během práce ukázala jako příliš úzká a svazující. Rozhodujícím pro práci se nakonec stal můj velký obdiv a fascinace tancem.

Při práci jsem vycházel z tvorby taneční skupiny „tYhle“, jejíž taneční inscenace se pro tvorbu staly zásadní. Zejména mě pak ovlivnil tanečník Florent Golfier, kterého se v portrétech snažím zachytit. Inspirací se stal i způsob práce taneční skupiny, to, jak vytváří svá představení, a rozhovory s některými členy skupiny o jejich tvorbě. Začal jsem hledat cestu, jak by bylo možné tanec převést do čistě výtvarně-vizuálního zobrazení a zároveň, protože se jedná o portrét, jak zachytit rysy tanečníka a zkonkretizovat je. Hlavním motivem této práce je tanec a pohyb.

Cesta k finální podobě byla velice náročná a prošla několika fázemi vývoje. Nejprve jsem se pokoušel o klasičtější zobrazení – zachytit tanečníka realističtější způsobem zobrazení. Objekty však působily spíše statickým dojmem. Rozhodl jsem se tedy hledat dále a posunout se spíše k abstraktnějšímu vyjádření. Zároveň jsem ale chtěl, aby zůstalo



zachováno figurální zobrazení a nějaké prvky reality. Vznikla řada skic, z nichž nakonec vzešlo šest obrazů, které byly následně rozpracovány ve větším formátu do pěti finálních obrazů.

## 1 VYMEZENÍ POJMŮ

### 1.1 PORTRÉT

*„Portrét, též podobizna, dříve někdy konterfej, malířské, grafické nebo sochařské zobrazení člověka v jeho tělesné a duchovní jedinečnosti (...) Za portrét bývá označováno i zpodobnění, které nezobrazuje individuální lidské rysy, ale přináší je pouze typově nebo pomocí atributu, alegorie, ideogramu apod.“<sup>1</sup>*

Jako úvod první kapitoly je uvedena citace z Balekova výkladového slovníku. Tato definice se stala pro práci zásadní. Dlouho jsem hledal opodstatnění, zda je možné takto postupovat, zda má způsob práce podložení i v teoretické rovině, jestli je možné klasické zobrazení v rámci disciplíny portrétní nahradit i jiným vyjádřením – vyjádřením, na jehož základě by bylo možné vystavět charakteristiku dané osoby, ale portrétovaná osoba by na obraze nebyla do detailu realisticky zobrazena nebo by byla zastoupena jiným atributem.

V obecné rovině je portrét často chápán jako podobizna. Nejčastější je zobrazení modelu do poloviny těla – tedy po pas. Často ale jakoby tato rovina vystupovala příliš do popředí, a ostatní složky byly upozaděny. Sice vidíme reálné zachycení člověka, ale co z jeho charakteru osobnosti je na portrétní doopravdy zachyceno? Poznáme, jaký člověk ve skutečnosti je? Řekne nám portrét o člověku ještě něco více, než to, jak vypadá?

Jestli spatříme opravdu dobrý portrét, hned se nám k dané osobě začnou objevovat charakterní asociace. Začneme o daném člověku hlouběji přemýšlet, a pokud jsme ho znali, začne se nám například vybavovat nějaká vzpomínka na něj, to jaký byl. Často nám hlavou proběhne něco, co je pro něj typické – nějaká věc, nějaká vlastnost. Je to podobné jako, když píše Proust ve svém *„Hledání ztraceného času“* o hudbě: *„...po způsobu lidské hudby, která, zaslechneme-li jí náhodou v té roční době, nám ji později připomíná...“*<sup>2</sup> A podobně by to mělo fungovat i u portrétní. Portrét musí v divákovi vyvolat asociace, vzpomínky, které se k danému člověku vztahují. Třeba to, jak si sedá ke klavíru, jak si čte knihu nebo jakým způsobem kouří dýmku.

<sup>1</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 282. ISBN 80-200-0609-5.

<sup>2</sup> PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. V Praze: Rybka, 2012, s. 79. ISBN 978-80-87067-63-5.

Také to může být nějaká vlastnost: jak se směje, nebo to může být pohyb, závan větru, který si pamatujeme z představení, na kterém jsme ho viděli tančit. A právě tyto další asociace se staly zásadní pro mou tvorbu. Najít nějaký prvek, pomocí kterého by bylo možné daného člověka zachytit, ale vyhnout se jeho detailnímu realistickému zobrazení ve vizuální rovině.

## 1.2 TANEC, DIVADLO A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

O tanci by se dalo říci, že jde v jistých věcech proti výtvarnému umění. Co se smyslového vnímání týče, můžeme nacházet shodu. U obojího jde v největší míře o vizuální zobrazení. Pozorovatel ho vnímá především skrze oči. Avšak zatímco umění je statické, v čase zakonzervované, tanec působí právě v čase. Jeho doba trvání je časem ohraničena a při další repríze už nebude provedení nikdy naprosto stejné. Oproti tomu když přijdeme do galerie druhý den, obrazy zůstanou stále stejné. Jediným médiem, které působí v čase a zůstává neměnné při dalším zhlédnutí (provedení, promítnutí), je v tomto ohledu film. To je však dáno tím, že pohyb je zachycen na filmový pás, a ten se bez ať už chtěného či nechtěného zásahu sám nepromění. Oproti tomu tanec při jeho každém dalším provedení musí zopakovat lidé přímo na místě, kde se má představení odehrát.

Tanečníci či performeři, ač se snaží dosáhnout co největší podobnosti s předchozím provedením, toho nikdy nemohou docílit. Každé další provedení bude nějakým způsobem jiné. Dojem zůstane pokaždé podobný, ale kdybychom jako diváci zhlédli všechny reprízy, mohli bychom sledovat patrné rozdíly mezi tím či oním uvedením. Také se často stává, že se představení postupně doladuje. Během prvních uvedení se zjišťuje, co by bylo potřeba pozměnit, škrtnout či přidat. Představení se postupně formuje a nikdy není hotové. Samozřejmě po premiéře ho můžeme označit za hotové, ale v divadelní hantýrce existuje pojem tzv. „*usazování*“, kterým se právě označuje proces doladování inscenace, který trvá až do „*derniéry*“, tedy posledního uvedení.

Obraz, když je hotový, předaný zákazníkovi nebo vystavený, už se nepromění (je možné, že by se malíř z nějakých důvodů rozhodl dílo přemalovat, ale to pak nesouvisí s jeho přímou prezentací a není pro její uskutečnění nezbytně nutné). Procesem „*usazování*“ by zde mohlo být označeno schnutí barev, ale to už je věc, kterou malíř nemůže přímo ovlivnit.

Další složka, která k tanci přirozeně patří, je hudba. Ta u výtvarného není zapotřebí a primárně s ním není spojována. Samozřejmě není opět vyloučeno, že nemohou být propojeny, ovšem bez cíleného záměru se bez ní obraz sám o sobě obejde.

Oproti tomu tanec by bez hudby působil prázdňě. Jestliže je tanec bez hudby, jedná se opět o cílený záměr. Může se jednat o snahu či nabourání obecných pravidel, stejně tak jako hudba u výtvarného umění. Tato propojení však mohou být zajímavá a mají své hlubší přesahy, kterými se ale tato práce nezabývá.

Pokud hledáme prostor, kde se výtvarné umění a tanec přirozeně doplňují, je to divadlo. Zde spolu tyto dvě složky více méně přirozeně korespondují a patří k sobě od samého počátku – ať už se jedná o činohru, operu, balet nebo taneční představení. Divadlo bez kulis může existovat, ale divadlo bez masky ne, a ta je výtvarným prvkem. Výtvarná složka má většinou v rámci inscenace doplňkovou funkci, pokud opět není předmětem cíleného zájmu ji nějak zvýraznit. Asi ideálním stavem je, když jsou v symbióze a doplňují se.

Scénografická složka již v dnešní době zcela neodpovídá klasickým kategoriím výtvarného umění a prošla značným vývojem a proměnou. Často už se nejedná o plošné výtvarné zobrazení, ale jde zejména o práci s prostorem, barvami, objekty – pak se může stát výtvarná složka pro dané představení zásadní – to se ale opět jedná o cílený záměr a ne o to, co je pro danou složku přirozené. Scénografie se od řemeslně-malířské disciplíny posunula spíše do architektonicko-vizuální roviny. Někdy však stačí pracovat jen s umístěním v prostoru – tento druh pak může přerůst přímo v tzv. „*Site-specific*“, které vychází přímo z prostorových podmínek nalezených v „realitě“ – tedy mimo divadelní prostor.<sup>3</sup> Dnešní doba ve všech směrech nabízí nezměrně množství možných kombinací, ale otázka je, do jaké míry to může být svazující a jaký nový prostor to nakonec přinese.

Ať už v jakékoliv míře, žádné divadelní představení se neobejde bez výtvarné složky. Ta může být různá a v dnešní době už se nemusí jednat čistě o malbu. Spojení výtvarného umění a divadelního žánru (tedy i tance pozn. aut.) je tedy přirozené.

---

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 378. ISBN 80-700-8157-0.

### 1.3 VYMEZENÍ POJMŮ V TANCI

Dle Slovníku spisovného jazyka českého Ústavu pro jazyk český je tanec definován takto: „*sled rytmických pohybů a posunků, otáčení, kroužení, postupování ap., zprav. za doprovodu hudby n. zpěvu ap.*“<sup>4</sup> Dle Wikipedie je definice podobná: „*Tanec je pohybová společenská nebo sportovní aktivita, provozovaná převážně za doprovodu hudby.*“<sup>5</sup>

Tanec může být jak společenský, prováděný obyčejnými lidmi bez tanečního vzdělání, tak i tanec umělecký, vyžadující delší přípravu a studium. Vývoj tance, podobně jako u všech druhů umění, lze hledat v rituálu. Rituální poslání tance se v dnešní společnosti vytrácí, ač některé lidové a folklórní tance tento původ mají zakořeněný nebo jim etnologové takový původ přisuzují. Zajímavá je teorie z knihy „*Jak se dívat na tanec*“, kde se píše o tom, že tři základní musická umění (tanec, hudba, básnictví, pozn. aut.), mají společný základ. Dle této teorie, chtěl primitivní člověk vyjádřit svůj vnitřní stav tím, že tančil, zpíval a mluvil zároveň. Teprve postupným civilizačním vývojem se tato umění začala vyčleňovat a hledat svojí vlastní cestu.<sup>6</sup>

Tanec jako samostatnou uměleckou složku lze hledat až v renesanční Itálii – vyvinul se z maškarních plesů a dvorských slavností,<sup>7</sup> avšak kořeny scénického tance lze najít již v antickém Řecku, kde byl součástí divadelních představení. Vyplňoval přechody mezi jednotlivými scénami, podobně jako balet v barokní opeře.<sup>8</sup>

Balet se pak stává prvním druhem tance, který můžeme chápat jako čistě taneční umělecké vyjádření. Zpočátku se jednalo o dvorskou záležitost. Jeho figury se formovaly ze složitých dvorských tanců (Gallarda, Allemande, Courante).<sup>9</sup> Úloha baletu, zapříčiněná touto skutečností, se na dlouhou dobu stává spíše estetickou záležitostí. Na dvoře balet sloužil k reprezentaci a předvedení se (respkt. vlastní prezentaci). Spíše

<sup>4</sup> Ústav pro jazyk český: Slovník spisovného jazyka českého. *Ústav pro jazyk český: Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha, 2011, 2011 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z:

<http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=tanec&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

<sup>5</sup> Wikipedia: Tanec. *Wikipedia: Tanec* [online]. Praha, 2018, 27. 2. 2018 v 19:15 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tanec>

<sup>6</sup> REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. V Praze: Vyšehrad, 1947, s. 9-12.

<sup>7</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2., rev. vyd. Praha: AMU, 2008, s. 9. ISBN 978-80-7331-106-3.

<sup>8</sup> REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. V Praze: Vyšehrad, 1947, s. 23.

<sup>9</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2., rev. vyd. Praha: AMU, 2008, s. 8. ISBN 978-80-7331-106-3.

než to, co balet vyjadřuje, bylo podstatné samotné zdokonalování taneční techniky. Té položil základy francouzský král Ludvík XIV.

Přes velký kulturní vliv Francie se zejména na konci 18. století rozšířil balet v Rusku<sup>10</sup>, kde se během 19. století rozvinul do podoby, v jaké ho známe dnes. Zvládnutí této náročné baletní techniky vyžaduje několikaletou přípravu a do jisté míry i tělesné předpoklady.

Od dvorské záležitosti se tak tanec stává záležitostí uměleckou. Avšak estetická rovina baletu stále zůstává velmi důležitá. Tomuto chápání baletu jako čistě estetické záležitosti odpovídají i samotné baletní kusy („*Giselle*“, „*Labutí Jezero*“). Děj je zde takřka o ničem, nepodstatný a jde spíše o to, jak precizně dokáže tanečník ztvárnit danou figuru. Proti tomuto chápání tance se začali vymezovat tanečníci až na konci 19. století, ovlivnění celkovými změnami v umění.

Prvním průlomem v pohledu na tanec se stala ruská taneční skupina kolem Sergeje Ďagileva. Tato taneční skupina byla první, která po mnoha letech předvedla taneční představení bez toho, aby tanečníci stáli na špičkách, což způsobilo nemalý rozruch. Balet „*Svěcení jara*“ (hudba Igora Stravinského – stejně progresivní jako taneční kreaace), který „*Ballet Russes*“ předvedl v Paříži roku 1913, lze chápat i jako jakýsi návrat ke kořenům tance, k poukázání na rituální původ tance a snahu o jisté vymanění z tradičního vnímání tance. To však Paříž té doby, ovlivněna secesní vnímáním krásy a estetična, nedokázala zcela pochopit. Pavel Klein se o tomto baletu zmiňuje jako o mezníku, který „*jednoznačně překročil secesní východiska*“.<sup>11</sup> Nicméně tento počín otevřel cestu k posunu tanečního vnímání od baletu jako jediného možného scénického tance a přispěl tak ke snahám o jeho reformu – dochází tedy k postupnému vytlačení baletu jako jediné taneční umělecké disciplíny a otevírá se cesta pro jiný způsob tance, který už není tak vyumělkovaný a který dává vyjádření větší volnost.

Isadora Duncanová (tanečnice a průkopnice moderního tance pozn. aut.) ve své knize poukazuje na volnost. Píše doslova: „*Tanečník by měl působit volně jako dítě,*

---

<sup>10</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2., rev. vyd. Praha: AMU, 2008, s. 40. ISBN 978-80-7331-106-3.

<sup>11</sup> KLEIN, Pavel. *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909-1912): počátky divadelní secese*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 148. ISBN 978-80-86928-29-6.

„které objevuje nové pohyby“. Zároveň pak kritizuje balet Ludvíka XIV. a hovoří o této době jako o časech, které neznaly nic z opravdové lidskosti.<sup>12</sup>

Tanec se tak posouvá od okrasných figur a strojených pohybů k hledání toho, kde se nachází jeho podstata a přirozenost. Jakoby podstata samotné inscenace „*Svěcení jara*“ navrátila tanec k hledání jeho kořenů. Celé dvacáté století je pak stoletím objevování a hledání. Klasický balet zůstává zakonzervován a objevují se nové taneční styly.

Výrazový tanec neboli „*Contemporary Dance*“ je založen na kombinaci různých tanečních technik a stylů. Zakladateli byli již zmíněná Isadora Duncan a Martha Graham. Šlo o nalezení nenucenosti v pohybu s důrazem na přirozené linie těla a jeho energie. Tato „plynulost“ v pohybu zcela odlišovala Contemporary Dance od tradičních tanečních stylů. Contemporary Dance se začal zcela vymezovat proti nepřirozenosti baletu. V současné době Contemporary Dance vychází převážně z osobnosti jednotlivého lektora či choreografa.<sup>13</sup> „*Contemporary dance*“ přebírá prvky současných módních tanečních stylů a zároveň používá i technik starších a do jisté míry i baletu, i když je mu v mnohém vzdálený.

Fyzické divadlo je divadlem beze slov. Nejdůležitějším prvkem je samotné tělo – jakoby právě skrze tělo promlouvalo k divákovi. Choreografie a obsah představení pracuje s všestrannými dovednostmi tanečníků (performerů) od různých tanečních technik, přes nový cirkus, pantomimu, až po akrobacii. Dále pak využívá moderních technik jako videoprojekce, zvuk, hudba, pixelace, světelný design. Témata rezonují s naší současnou dobou a jejími problémy<sup>14</sup> – jedná se o skutečně současné divadlo.

Taneční představení 21. století kombinují mnoho tanečních i divadelních prvků, avšak taneční složka musí zůstat v dominantnější pozici. Velkou šíří zabírá pole experimentů, zkoumání, zkoušení nových cest a kombinací. Taneční představení bývají mixem mnoha stylů a způsobů vyjádření.

<sup>12</sup> DUNCANOVÁ, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947, s. 14-15.

<sup>13</sup> Stage: Taneční studio nad Prahou. *Stage: Taneční studio nad Prahou* [online]. Praha [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://www.stagepraha.cz/o-studiu/tanecni-styly/contemporary/>

<sup>14</sup> Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně: Ateliér fyzické divadlo. *Janáčková akademie múzických umění v Brně: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně* [online]. Brno: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://difa.jamu.cz/obory-a-ateliery/atelier-fyzicke-divadlo.html>

## 2 KUNSTHISTORICKÉ POZADÍ TVORBY

### 2.1 TANEC VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Jedním z nejstarších vyobrazení pohybu a potažmo i akrobacie je tzv. „*tauronmachoie*“. Jedná se o rituální přeskok mužů i žen přes hlavu býka. Jde o jakýsi přemet přes hlavu býka, kdy se přeskakující chytil rukama za jeho rohy a udělal přemet.<sup>15</sup> Tento rituál byl typický pro Kykladskou kulturu. Vyobrazení „*tauronmachoie*“ je zachyceno na několika Krétských freskách. Jedná se o plošná nástěnná vyobrazení. Fascinující je zejména spojení jednoduchosti v kresbě se silnou linií a dojmem živosti, jakým na nás freska působí. Nejdominantnější zde však zůstává býk, který měl pro Krétskou kulturu značný rituální význam, a postavy jsou jakoby záměrně upozaděny. Jejich zobrazení je ve své jednoduchosti výmluvnější než detailní a těžkopádné zpracování pozdějších malířů. Právě jednoduchost a výstižnost v linii se stala jednou z inspirací při vzniku skic, které pak byly uceleny do finální podoby ve výsledných pracích.

V antickém umění hrálo tělo velmi podstatnou roli. Kult těla byl propagován podobně, jako je tomu dnes. „*Kalokagathia*“ – vyrovnání krásy těla a duše, se stává hlavním filosofickým směrem.<sup>16</sup> Avšak antické sochy (zejména řecké) nemají jen krásné a značně idealizované tělo, ale působí i oduševnělým dojmem oproti klasicismu, kdy hrála hlavní roli zejména forma.

Toto spojení krásy těla i duše je důležité i pro tanec, u kterého je zapotřebí jak zpevněné a pružné tělo, tak i rozum a cit pro hudbu a estetiku. Antické umění se později stalo hlavním inspiračním zdrojem pro reformátory tance jako Isadoru Duncanovou nebo „*Ballet Russes*“. Z antických soch a vázového malířství vychází zejména balet „*Faunovo pozdní odpoledne*,“ který měl premiéru roku 1912 v Paříži. Vázy se staly inspirací nejen pro kostýmy a dekorace, ale i pro samotné taneční pohyby.<sup>17</sup> Zajímavostí je, že oproti naší civilizaci bylo pro antiku přirozenější zobrazovat nahé mužské tělo. Ženské tělo nebylo považováno za tak esteticky krásné a téměř vždy bylo alespoň

<sup>15</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 188. ISBN 80-200-0609-5.

<sup>16</sup> BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 319. ISBN 80-200-0609-5.

<sup>17</sup> KLEIN, Pavel. *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909-1912): počátky divadelní scese*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, s. 121. ISBN 978-80-86928-29-6.



částečně zahaleno rouchem. Problematika zobrazení mužského těla je také jedna z věcí, na kterou bych chtěl v této práci poukázat. Zejména pak jen málo výtvarných umělců se věnovalo tématu zobrazení muže jako tanečníka.

Ve středověku kult těla ustupuje do pozadí. Ačkoliv nalézáme různá vyobrazení dvorských tanců, lidské tělo jako samotné se stává něčím nečistým a je tabuizováno.

Další rozkvět v zobrazování těla nastává v renesanci. Avšak renesance jako by ustrnula ve svém obdivu v kráse sebe samotné. Paul Johnson píše ve svých Dějinách renesance: „...*renesance se soustředila na zobrazování lidské skutečnosti...*“<sup>18</sup> Ano, sice se renesance po dlouhé době začala zajímat o pozemské věci a snažila se je popsat, ale v umění došlo jako v každém uměleckém slohu ke značné stylizaci a idealizaci. Zaznamenání opravdového pohybu tak, jak ho můžeme cítit například z Myrónova Diskobola, v renesančním umění nalézáme jen zřídka. Lze si všimnout, jako by Michelangelův David ustrnul zahleděn do své krásy. Jen těžko si dovedeme představit, že by se měl pohnout. Bylo by ho možné vnímat jako jakési alegorické zobrazení renesančního „*Narcise*“. Mohl by klidně říkat: „Podívejte, já jsem sice mladý a slabší nežli Kyklop, avšak vyzrátí nad ním se mi podařilo pomocí rozumu,“ a ještě by pak mohl dodat: „A jelikož jsem rozumný, jsem i krásný.“

Oproti antice renesance pohled na vnímání krásy do jisté míry obrátila. Cítíme spíše, že na svět pohlížela spíše skrze to, že intelekt nás dělá krásnými. Oproti tomu antika, v tomto směru snad podobnější dnešní době, hlásala, že když je někdo krásný, je i chytrý. Mohlo by se tedy zdát, že chytrost a krása byly vnímány jako jedno. Z toho následně vyplývá i samotná dynamika pohybu v zobrazení. V antice krása vyvěrá ze samé podstaty osobnosti, je ověnčená intelektem. Touto vzletnou krásou je dílo hnáno do větší dynamické hry. V renesanci je nejprve statický intelekt, ze kterého vyvěrá nehybná krása. Oproti antickým sochám působí renesanční sochy ve své dokonalosti spíše jako nadlidské bytosti, které jen těžko potkáme na ulici a které si jen těžko představíme jinak, než v královské póze intelektuální statické nehybnosti. Na antických sochách si můžeme všimnout jistých nedostatků a krása má i své vady. Může se zdát, jako by figura byla jen nahozena. Renesance ke všemu přistupovala racionalisticky a právě přílišné vědecké zkoumání sochy uzemňuje. Samozřejmě v nás renesanční sochy

<sup>18</sup> JOHNSON, Paul. *Dějiny renesance*. Brno: Barrister & Principal, 2004, s. 51. ISBN 80-865-9868-3.

vyvolávají silné emoce, jsou nádherné, ale z hlediska zaznamenání pohybu neobsahují onu potřebnou dynamiku, která je pro tuto práci zásadní.

Renesanční malba hledá jiná témata k vyobrazení než pohyb či tanec, i přes to například v Botticelliho „*Primaveře*“ můžeme zaznamenat náznak jakéhosi pohybu. Tanec dívek v levé části a příchod „*Jara*“ zprava. Ve Zrození Venuše cítíme dokonale to, jak postava vystupuje z mořské pěny a jak si vítr hraje s jejími vlasy.

V Baroku, zatěžkaném ideologií církve a hledáním jinotajů a alegorií, jen těžko nalézáme lehkost, se kterou by šel vyjádřit pohyb či tanec. Objevují se zde přímo taneční výjevy, kresby či rytiny z baletních představení, ale spíše než o zaznamenání pohybu šlo o zaznamenání dané scény a pompéznosti okamžiku. Podobný problém lze nalézt i u Watteauových výjevů tance. Spíše než tanec bychom výjev mohli označit jako scénu s tancem.

V chladné okázalosti klasicismu opět není možné najít živý pohyb nebo přirozené gesto – to, co přímo pramení z podstaty tance, tedy dynamiku či živost. Výjevy biedermeierovských malířů sice relativně věrně a prostě zachycují běžné scény ze života měšťanů první pol. 19. stol., ale chybí jim jakási životnost, napětí, změna, to, co je typické pro pohyb, a tedy i tanec.

Jméno, které asi každého napadne, když se řekne tanec a výtvarné umění, je Edgar Degas. Spojovat ho však s vyobrazením tance je dosti problematické. Degas prý jednou prohlásil: „*Říkají o mne, že jsem malíř baletek, a při tom nechápou, že baletky pro mne byly jen záminkou k malování krásných látek a k zachycení pohybu.*“<sup>19</sup> Degasovy obrazy opět působí více jako zachycení nějaké scény s tancem než tance samotného, ze kterého bychom poznali charakteristiku daného pohybu. Možná je to způsobeno přílišným přehlacením barvami, protože v některých jeho skicách je efekt pohybu znatelnější.

Spíše než jako zachycení pohybu a tance na mne obrazy působí jako „*portrét*“ baletu a divadla. Přesné zachycení ustrnulé baletní pózy, přehnaná divadelní barevnost, spousta make-upu a šminek.

---

<sup>19</sup> JOSÉ PIJOAN, María Luisa Borrás a ZE ŠPAN. A FRANC. PŘEL. DAGMAR A FRANTIŠEK X. HALASOVI. *Dějiny umění* 8. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 292. ISBN 8020704329.

Východiska pro tuto práci lze hledat v jeho dalším výroku: „*Je třeba dělat znovu, desetkrát, třeba stokrát týž námět.*“<sup>20</sup> Jedině neustálým kreslením pohybu, jeho studii, lze dostáhnout oné lehkosti tance – pár tahy tužky vystihnout podstatu tance, než barvami přesyceným obrazem.

Kontrastní, ale zároveň utlumená barevnost německých a severských expresionistů by se mohla stát inspirací, stejně jako opakující se schémata italských futuristů. Avšak futuristé se zajímali spíše než o lidskou postavu o techniku a technický pokrok. Velice zajímavou sondou do zobrazování figur jsou studie Henriho Matisse. Jeho jednoduchost v zobrazení s minimálními prvky v kresbě je fascinující. I přes minimální použití tahů vypovídá kresba mnohem více než dokonalé vysoce realistické klasicistní malby, což souvisí s tím, co jsem již zmiňoval výše. Podobným dojmem na mne působí i studie baletek plzeňského malíře Jiřího Kovaříka, které, jako by ve své jednoduchosti, byly více výmluvné, než složité malby.

## 2.2 PORTRÉT VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Portrétní umění, tak jak ho chápeme dnes, se rozvinulo v Helénistickém období. Objevují se zde portréty, které i přes jistou idealizaci zachycují hlavní rysy člověka, tedy něco, z čeho ho můžeme poznat, na základě čeho je možné ho charakterizovat. Jedná se zejména o portréty Alexandra velkého od jeho dvorního sochaře Lysippa<sup>21</sup> (Lysippos pozn. aut.).

Další významnou kapitolou ve starověkém moderním umění jsou tzv. Fajjúmské portréty, které jsou překvapivé svou realističností, a jak se zmiňuje Gombrich, působí i „moderně“.<sup>22</sup> Pro tato díla je důležité, že jsou zde prvky, pomocí nichž můžeme rozeznat konkrétního člověka, na rozdíl od anonymních antických soch z předešlých období.

Ve středověku portrét ustupuje do pozadí snad s výjimkami vyobrazení Krista. Zde je však nutné mluvit spíše o jakémsi vývojovém kánonu, na jehož základě podobizna vznikla, než o samotném portrétu. Jedná se o idealizované zobrazení, které pravděpodobně nevzniklo na reálném základu. Nicméně vyobrazení Krista je vždy nezaměnitelné.

<sup>20</sup> JOSÉ PIJOAN, María Luisa Borrás a ZE ŠPAN. A FRANC. PŘEL. DAGMAR A FRANTIŠEK X. HALASOVI. *Dějiny umění* 8. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990, s. 292. ISBN 8020704329.

<sup>21</sup> GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 106. ISBN 80-720-3143-0.

<sup>22</sup> GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 124. ISBN 80-720-3143-0.

Na gotických vyobrazeních postav je však zajímavé, že dané postavy můžeme rozeznat pomocí jistých atributů, tedy věcí, které je charakterizují. Ať už se jedná o světce, krále či o vzácná vyobrazení donátorů. Spíše než o portrétu je tady na místě hovořit o narůstajících portrétních rysech. Jedním z významných milníků a unikátem v tomto směru jsou busty z triforia svatovítské katedrály na Pražském hradě od Petra Parléře. Nejznámější je asi vyobrazení krále a císaře Karla IV. Když si busty prohlédneme, nebojím se říci, že bychom byli schopni rozeznat vyobrazené osoby, kdybychom je potkali na ulici, ač je to sebevíc neprawdopodobné. Co ale tedy stojí za tím, že je dané vyobrazení portrét?

Disciplína portrétu se naplno rozvinula v Renesanci. Jedná se o portrét takový, jaký si ho představujeme. Ideálně je vyobrazení aranžováno do půli těla, z poloprofilu a s drobnými atributy, které charakterizují portrétovaného. Někdy si malíř vystačil jen se samotnou hrou obličejů. Typickým příkladem takového vyobrazení může být Leonardova Mona Lisa, nebo snad možná ještě lépe Dáma s hranostajem. Tyto portréty celkem výstižně zachycují podobu daného člověka, avšak co všechno se z nich o něm nakonec dozví člověk, který postavy neznal?

Tento styl portrétů byl dále rozvinut v 18. století, kdy zejména aristokratický portrét dosáhl dokonalosti. Snadno si uděláme představu o Ludvíku XIV. ze slavného obrazu od Hyacintha Rigauda. Snad každý někdy viděl tuto podobiznu, ale málokdo zná autora. Zde kromě podobizny máme i další atributy, které panovníka charakterizují. Samotná póza, hůl, koruna, hermelínový plášť s bourbonskou lilií, baletní boty na podpatku. Ale jaký byl Ludvík XIV. v soukromém životě, pakliže připustíme, že nějaký měl. Jedná se o portrét značně idealizující, do jisté míry zkreslující realitu, cíleně prezentující panovníka jako absolutního vládce, kterým jistě byl. Ovšem jaký ale byl, když se zavřely dveře a dvořané zmizeli – to se jen těžko dozvíme.

Překvapivě trochu jiná byla situace ve Španělsku. Velazquezovy portréty se nezdají být tak idealizované. Dokonce se zdá, jako by realitu zachycovaly takovou, jaká je. Ať už jsou to obrazy dvorních dam či princezen, je fascinující, s jakou surovostí je zobrazil. Z jeho portrétu papeže Inocence X., kterému dal Francis Bacon o několik století později další rozměr, můžeme číst, jakým intrikánem musel být, aniž bychom podrobněji znali

hlubší informace o jeho životě. Pohled jeho zle se dívajících očí, které jakoby něco schovávaly, je přímo zarážející.

Dalším zajímavým španělským umělcem v tomto ohledu je malíř Francesco Goya. Goya kritizoval společnost v mnohých ze svých děl – například v jeho známých rytinách nebo leptech. Zarážející je zejména jeho kritický přístup u portrétů členů španělské královské rodiny. Ti nejsou zobrazeni jako vyvolení jedinci, předurčení ke své roli Bohem, ale jako obyčejní lidé, kteří žijí a mají své dokonalosti i nedokonalosti. Gombrich k tomu dodává: „*Goya se však dívá na své modely zcela jinýma očima. (...) Goya, jak se zdá, neznal slitování. Je jeho zásluhou, že jeho portréty odhalují všechnu samolibost, ohavnost a prázdnotu portrétovaných. Žádný dvorní malíř před ním nebo po něm na své patrony nikdy takovou vzpomínku nezanechal.*“<sup>23</sup> Ovšem těžko říci, jestli Goya nestál na opačném pólu, jestli jeho pohled na realitu není příliš kritický.

Můžeme sledovat, jak se portrétní umění vydalo cestou hledání reality, jak hledalo cestu, jak ji věrně zachytit realitu, a zároveň se můžeme také přesvědčit o tom, že pouze to nestačí.

Tuto cestu nakonec do jisté míry uzavřela fotografie. V 19. století už není nutné věrně zachytit podobu člověka, avšak malíři jako by v jednu dobu chtěli dokázat, že jsou lepší než fotografie, že to dokáží lépe. Vznikla tak řada precizních realistických portrétů, jejichž přesah je minimální. Tyto portréty vycházející z akademismu a přísné realistické školy zůstávají zajímavým dokladem doby, ale jako zdroj inspirace bych se jim spíše vyhnul. U některých portrétů z toho období lze i přes to najít větší přesah, jako je tomu například u ruského malíře a portrétisty Valentina Serova. Překvapivé jsou některé jeho portréty cara Mikuláše II., který je na nich vyobrazen jako lidská bytost a ne tak, jak u panovníků bývá obvyklé a jak by se u ruského imperátora dalo očekávat – tedy ve složité póze, strnule a nelidsky se dívající z obrazu ven. Zajímavý je i portrét Felixe Yusipova, který nemálo vypovídá o portrétovaném. Podobné je to pak i u Sergeje Ďagileva. Možná ještě zajímavější jsou Serovovy vyobrazení Idy Rubinsteinové, která byla členkou skupiny „*Ballet Russes*“, o které bylo psáno výše.

<sup>23</sup> GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997, s. 488. ISBN 80-720-3143-0.

V Čechách bychom mohli najít podobně tvořícího malíře – Maxe Švabinského. Jeho portréty, bez pomoci dalších prostředků než je samotné realistické zobrazení, vyjadřují celkem slušně podstatu daného člověka. Lidé jsou na jeho obrazech prostě zachyceni takoví, jací jsou. Zajímavějším z hlediska dostání se k hlubší podstatě portrétovaného je dnes opomíjený portrét baronky Sidonie Nádherné, která byla múzou mnoha slavných umělců. Historici umění lépe hodnotí její litografie, ale tento portrét ve zlatém rámu, v barokních šatech kontrastní červené barvy o ní vypovídá, dle mého názoru, mnohem více. Pozoruhodným je styl Švabinského současníka Gustava Klimta. Klimtovy obrazy jsou značně stylizované. Někdo by snad mohl říci, že jsou nerealistické, ale právě takové obrazy často bývají více realistické, než si myslíme. Například podoba Adele Bloch-Bauer je velice zarážející. Jakoby malíř vystihl její duši. Když porovnáme její fotografii s obrazem, je až překvapivé, jak Klimt dokázal výstižně v jednoduchosti zobrazit její podobu. Složitost její osobnosti pak značí zlatá kompozice kolem ní.

Značné zjednodušení nalezneme i u Keese van Dongena. U něho je míra stylizace někdy větší a někdy menší, avšak důležité je to, že pracuje se základními rysy, pomocí kterých je ale možné vystavět portrét.

### 3 PROCES TVORBY

Proces tvorby sestává z dlouhého vývoje a hledání různých cest. Některé byly zahrnuty hned v počátku a některé byly více rozvinuty. Vzniku výsledných pěti obrazů předcházelo značné skicování, které navazuje na velké téma mé vlastní tvorby. Tímto tématem je tanec a pohyb v tanci – zejména pak v klasickém baletu. V této práci však bylo nutné najít spojitost mezi tancem a portrétem.

#### 3.1 KLASICKÝ PORTRÉT

Původním záměrem bylo namalovat klasické portréty pastelem nebo olejem. Po rozpracování několika olejových obrazů jsem začal cítit, že se tato cesta dále nerozvíjí. Poté se opět vzkřísil můj zájem o tanec, kterému jsem se před tím již věnoval. Začal jsem tedy přemýšlet nad tím, jak by bylo možné skloubit téma baletu s portrétem.

#### 3.2 HLEDÁNÍ CESTY

Můj zájem při tvorbě obrazů s taneční tematikou vždy spíše směřoval ke klasickému baletu. Tato cesta však vede k hledání krásna a pojetí estetická v klasickém duchu, čemuž jsem se chtěl vyhnout a což bylo jedním z problémů cesty klasického portrétu. V této fázi vzniklo několik obrazů v celkem klasickém duchu technikou pastelu. Ta se nakonec ukázala jako nepřilíš vhodná. Převládla snaha o realismus, kterou nakonec uzemnil pastel. Nicméně byl nastaven podélný formát obrazů, který, zejména proto, že se na něj ne vždy vejde celá postava, se ukázal být jako vhodný.

V průběhu práce jsem navštívil několik představení taneční skupiny „tYhle“, kterou jsem znal již z dřívějších hostování v Moving Station v Plzni. Po představení jsem měl několikrát možnost mluvit s členy této skupiny o tanci a jejich tvorbě. Ovlivnilo mě to, jak se sami tanečníci podílí na vzniku představení od začátku až do konce a sami pracují na jeho výtvarné stránce, a hlavně fakt, že tanec je pro ně životním naplněním. Není to jen povolání, ale tancem žijí v každém okamžiku svého života. Je to jejich každodenní chléb, láska i břemeno zároveň v tom nejideálnějším stavu. Z taneční skupiny mne nejvíce zaujal tanečník Florent Golfier, který je původem z Francie. Zajímavé bylo, že se od našeho setkání celkem dobře naučil česky. Pohybem svého těla dokáže vyjádřit snad každou situaci. Rozhodl jsem se, že on se stane tím, který bude hlavním nositelem této práce, že ztvárním jeho portrét. Avšak nebude to portrét

v tom duchu, který člověka napadne hned, jak se řekne portrét (klasické realistické vyobrazení člověka do půl pasu), ale portrét, jež bude mluvit skrze to, co je jeho podstatou – a tou je pohyb, tance, prostor, rezonance prostoru v dnešním světě. Následně jsem začal hledat prostředky, jak zachytit jeho podstatu. Jak zachytit podstatu tanečníka pomocí jiných prostředků než tak, že ho na papíře vyobrazím v jeho realistické podobě – že vznikne jeho podobizna. Zároveň ale výsledné dílo muselo být stále vnímáno jako portrét.

Další věcí, která mě vedla k tomu, že jsem se rozhodl ztvárnit Florenta Golfiera, bylo, že se většina malířů zabývalo tanečnicemi a nikoliv tanečníky. Příkladů, kdy malíř studoval tanečníka, je jen velice málo a jsou těžko dohledatelné. Podobné je to pak i s vyobrazováním mužského těla v dnešní době. Nakonec jsem se rozhodl, že se tělo, nebo spíše figura, vedle pohybu stane hlavním nositelem portrétu. Co je pro tanečníka nejcharakterističtější než právě pohyb, který formuje jeho tělo a tělo, které formuje tanec?

### 3.3 Taneční skupina „TYHLE“

Taneční skupina „tyhle“ se zabývá tzv. fyzickým divadlem. Na svém webu o sobě píše: *„Kolektiv umělců generace Y zabývající se současným pohybovým a vizuálním uměním.“ Skupina vznikla z neplánovaných uměleckých setkání. tyhle jsou děti přelomu tisíciletí, děti globalizace s rozdílnými kořeny, které spojuje zvědavost, ctižádost a smysl pro nečekaná překvapení, se kterými pak tvoří. Zkušenosti, ze kterých rosteme a místa, z nichž jsme přišli, jsou různá, ale našli jsme společný jazyk - ve fyzickém divadle.“<sup>24</sup>*

Jak už jsem výše zmínil, pro fyzické divadlo je typické kombinování mnoha tanečních stylů – od klasických, přes contemporary až po pantomimu. Také často obsahuje prvky akrobacie a moderního cirkusu. To, z čeho bude sestaveno, závisí na tanečnicích, jejich schopnostech a přesahu. V rámci taneční skupiny „tyhle“ jsou sami tanečníci choreografy

i scénografy. Podoba představení závisí zcela na nich. Témata, kterých se představení dotýká, často rezonují s problémy naší doby a naší generace. Může to být osamění v globálním světě, hledání svého místa, boj o postavení či pozici. Témata také někdy

<sup>24</sup> Tyhle: o-nas. *Tyhle* [online]. Praha [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <http://tyhle.cz/o-nas/>



ironizují a pracují s nadsázkou. Jelikož se jedná o taneční představení, interpretační pole může být širší, což je také jedna z charakteristických vlastností tance.

### 3.4 TANEČNÍ STUDIE A MOŽNÁ ŘEŠENÍ

Malovat prázdné studie anonymních tanečnicků mi nepřišlo zajímavé, ač to také byla jedna z fází vývoje. Vzniklo celkem asi 40 skic na podélný formát, který se ukázal z mnoha důvodů nevhodnější. Bavilo mne hrát si s tím, že ne vždy se figura vejde do formátu. Tím jsem chtěl také poukázat na rozdíl mezi baletem a moderním tancem. Když se zaznamenává balet (ať už fotograficky či výtvarnými prostředky), velmi se dbá na to, aby se do formátu vešla celá postava a tanečníci byli zachyceni ve správném držení těla a propnutí. Tím, jak moderní tanec nabourává pravidla klasického baletu, jsem chtěl na toto poukázat i ve své práci.

První fáze, tedy jít opět klasickou realistickou cestou v pastelův ovlivněnou stylem E. Degase, byla zavrhnuta. V tomto duchu vzniklo pět skic. Práce směřovaná k čistému realismu dopadla jinak, než jsem očekával. Pastel se také nezdál být vhodným pro práci a spíše než dojmu lehkosti figuru zatěžkal.

Poté jsem se rozhodl zaměřit se na samotnou figuru a začít detailně studovat tělo tanečnicka. Jako vhodným prostředkem se ukázala tuš. U nanášedla jsem uvažoval o perku nebo rákosu, ale obojí působilo moc technicky, stopa byla příliš tvrdá a přesná. Nejlepším v tomto směru se ukázala obyčejná špejle, jejíž stopa se proměňovala s opotřebením. Skici nakonec začaly působit dojmem jakéhosi pohybu, dynamiky a nepředvídatelnosti, která k tanci do jisté míry patří – nebo spíše, takto by měl dobrý tanec na diváka působit. Právě překvapení, nepředvídatelné pohyby tanečnicka, něco nečekaného je to, co je tanec zásadní – a stejný dojem jsem chtěl dostat i do kreseb. S tím jak se špejle opotřebovala a tvarovala, se i stopa proměňovala a nabírala na nečekané dynamice. V tomto duchu vzniklo asi třicet skic.

Nakonec jako největším problémem těchto čistě působících skic se ukázalo to, že působily celkem anonymním dojmem. Vystala tedy nová otázka – jak do kreseb dostat samotného tanečnicka, něco, pomocí čeho by ho bylo možné identifikovat a nezaměnit s někým jiným.

### 3.5 TANEČNÍ PŘEDSTAVENÍ UN/JEDEN

Při práci jsem vycházel nejvíce z tanečního představení „Un“. Jedná se vlastně o sólo taneční představení pro Florenta Golfiera. Avšak na scéně mu sekunduje Marie Gourdain, která je choreografkou a scénografkou představení zároveň a svými vstupy narušuje jeho prostor jako jiná, cizí, neviditelná entita, kterou on nevidí, ale která ovlivňuje jeho bytí.

Posledních šest skic jsem se rozhodl doplnit o geometrické objekty (čtverce a obdélníky), které odkazují právě k tomuto představení. Jsou provedeny akrylem v modré barvě na papír podélného formátu. I zde jsem však ještě testoval, který odstín modré by byl nejvhodnější. Chtěl bych se nejvíce přiblížit modré, která byla použita v představení. Tyto geometrické objekty by měly znázorňovat právě onoho narušitele, či něco, co vždy stojí nad námi, my to vnímáme, ale nemůžeme to ovlivnit, kdežto právě ono ovlivňuje nás.

### 3.6 FINÁLNÍ ŘEŠENÍ A POPIS OBRAZŮ

Finální práce je výsledkem vývoje a procesu, který jsem popsal v předchozích podkapitolách. Vzniklo šest obrazů provedených kombinovanou technikou na sololitové desky o rozměrech 160x40 cm. Obrazy nemají jednotlivé názvy a měly by být chápány jako celek. Pokud bych je měl pojmenovat, budou to zcela prostě obrazy FG 1-5. FG v sobě může vtipně skloubit jak jméno portrétovaného, tak pojem figura.

Na obrazech je vždy zobrazena figura, provedená v tuši v různých pohybech. Na některých je pohyb zopakován, či trochu pozměněn. Každý z obrazů obsahuje jednu detailnější část, která má odkazovat k osobě Florenta Golfiera. Olejem jsou pak provedeny i geometrické obrazce v pozadí (spíše obdélníky). Ty jednak obrazy spojují a jednak odkazují k představení „Un“. Zároveň však mohou symbolizovat i vyšší principy života obecně a tím rezonovat i s našimi životy.

### 3.7 FLORENT GOLFIER

Florent Golfier je francouzský performer a jak o sobě píše i na webu taneční skupiny „tYhle“: *„Narodil se v Nancy ve Francii, kde studoval nejdříve činohru a pak se dostal do Ateliéru klaunské, scénické a filmové tvorby na JAMU v Brně, kde se začal věnovat fyzickému divadlu a modernímu tanci. Kromě sólového autorského*

*představení Umbilicus (2014) spolupracuje od roku 2013 s Lukášem Karáskem. Spolu dávají vzniknout inscenacím Tešlon a Frkl, Les Fantômes a Pierer, která jsou uváděna nejen na českých scénách, ale i v zahraničí. Jako interpret se také objevuje v inscenacích Pisum Sativum (Karine Ponties, 2012), Anatomie těla v tanci (Carlo Locatelli 2014), Mimo provoz (Vít Nezval, 2015), „12“ (Kitt Johnson, 2015) a v rámci spolku „tYhle“ v představení „Un“ (Marie Gourdain, 2016), se kterými pak dále spolupracuje.“<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> Tyhle: o-nas. *Tyhle* [online]. Praha [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <http://tyhle.cz/o-nas/>

## 4 TECHNIKA MALBY

Z hlediska techniky je těžké práci klasifikovat. Jedná se o kresbu nebo o malbu? Spíše bych se asi přikláněl ke kresbě, i když použité prostředky jsou spíše malířské. Nejlépe bude práci klasifikovat pod pojmem kombinovaná technika. Ve Výkladovém slovníku od autorů Kubička/Zelinger je definována takto: „*Výtvarné dílo kombinující ve své technické výstavbě různé, často nesourodé materiály nebo několik odlišných technik. (...) Zejména novější doba upřednostňuje experimentální tvůrčí postupy kombinující výrazové prostředky jednotlivých technik, např. kresby, malby, koláže,*“ a dále pak upozorňují: „*Takové kombinace technik obvykle nepřispívají ke stabilitě díla v čase. Riziko spočívá v odlišení způsobu chování jednotlivých materiálů a jejich nežádoucích interakcí.*“<sup>26</sup> Myslím si ale, že v rámci této problematiky komplikace nenastanou, neboť se barvy nikde výrazněji překrývat nebudou.

### 4.1 PODLOŽKA

U podložky jsem uvažoval o tom, jestli by nebylo lepší použít jako podklad plátno. Specifičnost formátu a možnost prohnutí nebo protržení plátna při kresbě špejlí nakonec rozhodlo o použití sololitové desky.

Sololitová deska se sice snadno ohýbá, avšak na rozdíl od plátna je pevná. Navíc, když by bylo zapotřebí, může se dodatečně vyztužit laťkami a tak zabránit jejímu ohýbání.

### 4.2 PODKLAD

Podklad je proveden latexovými barvami ve třech vrstvách. Původně jsem zvažoval napnout na sololitovou desku plátno a malovat až na plátno, ale to, že olejové barvy mohou popraskat, mi přišlo jako zajímavý efekt, s kterým je nutno počítat, a který tak s vtipnou nadsázkou doplňuje proměnlivost a nepředvídatelnost tance a tanečního představení.

### 4.3 BARVY

Jedná se o kombinaci několika malířských a kresebných prostředků. Figura je nakreslena tuší za použití špejle jako nanášedla. Jednotlivé akcenty v kresbě

---

<sup>26</sup> KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 284. ISBN 80-247-9046-7.

jsou zvýrazněny olejem, kde už je jako nanášedlo použit štětec. Malířské akcenty v kresbě jsou provedeny také v oleji, stejně jako doplňující geometrické tvary.

*„Tuš, psací a kreslicí prostředek připravovaný jako suspenze sazí v pojivových roztocích (guma arabská, roztoku šelaku v boraxu) atp. Přísady kafru dodávají tuším vůni a mikrobiální odolnost. (...) Předností sazí a pigmentu, a tedy i z nich připravených tuší, je jejich optická stálost a rezistence vůči chemickým vlivům.“*<sup>27</sup> Tuší jsou převážně provedeny obrysové linie tanečnicka, které jsou doplněny olejovými barvami. Tuš používám zejména z důvodu jejího tekutého skupenství, které se dobře doplňuje s prací se špejlí jako nanášedlem. To umožňuje značnou proměnlivost stopy, která jí dodává na dynamice.

Technika malby olejovými barvami *„je malířská technika používající k malbě barev olejových pojených tuhneucími oleji (olej lněný, olej makový, olej saflorový...).* Vzhledem k relativně vysoké adhezi a pružnosti olejových filmů lze pracovat prakticky na jakékoliv podložce. Tradičními podložkami jsou dřevěné desky, plátno, papírové a jiné lepenky či jiné vhodné podložky, včetně izolovaných vápenných omítek. Pro malbu jsou podložky předem upravovány vhodnými bílými nebo barevnými podklady malby či podkladovými izolacemi či nátěry. K malbě slouží pevnější kulaté nebo ploché štětce různých velikostí z přírodních bělených vepřových a jiných podobných štětín nebo nověji i ze „štětín“ ze syntetických materiálů. (...) Olejové malby díky své konzistenci a viskozitě pojiv umožňují velmi snadné roztírání barevné hmoty a prolínání barevných tónů. Malířská práce se uskutečňuje v lineárním, plošném i plastickém přednesu transparentními či opakovanými nánosy barev. Optické kvality barev a jejich vlastnosti, včetně jejich schnutí, lze pozměnit výběrem rozpouštědel a olejů, ovšem i přísadami některého média, laku, vosku včelího, případně i speciálních past barvám na paletě. (...) Zásadou je postup malby od nánosu více řaděné barvy k následně „mastnější“ vrstvě barvy. (...) Co do způsobu malířské práce jsou rozlišovány dva přístupy. Při malbě alla prima je výtvarná činnost ukončena během jedné časové fáze, jde zásadně o malbu „do mokrého“. (...) Při druhém způsob, tj. v malbě vrstvené, spočívající v postupném budování obrazu následnými vrstvami, se uplatňují

<sup>27</sup> KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 307. ISBN 80-247-9046-7.

*individuální systémy tvorby.*<sup>28</sup> Pro olejové barvy jsem se rozhodl, protože se s nimi dají dokonale a pečlivě vypracovat detaily. Velmi dobře se dají opravovat, jelikož dlouho usychají a může se do nich i později vstupovat. Zároveň jsou však časově i technicky náročnější.

*Pastel je „technika využívající charakteristického svěžího přednesu a optické vzdušnosti pastelu. Barevný efekt vychází z odrazu světla od méně pojeného opakního pigmentu. Technika je odvozena od kresby. Barevné roubíky jsou používány k přímé kresbě, resp. k malbě otěrem či rozpínáním pigmentů na hmotnějším papíře, lepence, na jemném plátně a položkovým materiálem s hrubším, texturnějším povrchem, na nichž lépe ulpívají pigmentové částice.“*<sup>29</sup> Technika pastelu byla nakonec použita pouze ve fázi skic. Pomocí této techniky se mi nepodařilo dosáhnout takového pocitu pohybu, jakého jsem očekával, a proto jsem od této techniky ustoupil.

#### 4.4 SPECIFIČNOST VÝTVARNÝCH PROSTŘEDKŮ

Při hledání prostředků k tvorbě jsem nakonec došel k názoru, že pro vyjádření přesahu mezi výtvarným uměním a tancem (pohybem), jenž je hlavním nositelem portrétního, si nevystačím s jedním výtvarným prostředkem. Zkoušením různé cesty jsem došel k názoru, že pro každou složku této práce bude lepší užít jiných prostředků. Jiné pro pohyb samotný, který je obsažen ve figuře, jiné pro portrétní detaily a narušitele, korespondujícího s představením „Un“, v podobě modrých geometrických objektů.

V počátečních fázích byl zavrhnut pastel. Nakonec jsem přemýšlel, jestli použít i olej, který je také uveden v zadání jako jedna z možných alternativ. Protože se ale objevily nové vhodnější techniky (tuš, uhl, kresba), se kterými jsem původně nepočítal, rozhodl jsem se, že pastel dále nebudu rozvíjet a nechám práce jím provedené ve fázi návrhů.

Každý z těchto prostředků ve finální podobě lépe vyjádřil jinou část obrazů. Tuš a špejle se hodí k dynamice tance, olej se zase lépe hodí k portrétnímu a ke klidu vnímaného/nevnímaného narušitele v podobě geometrických objektů. Bílé plochy zanechané v podkladové vrstvě lépe korespondují s čistotou tance a prázdného

<sup>28</sup> KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 286-287. ISBN 80-247-9046-7.

<sup>29</sup> KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 287-288. ISBN 80-247-9046-7.

divadelního prostoru, který se teprve s hereckou akcí (v tomto případě taneční pozn. aut.), zaplní.

Obraz je pak jako jakási mozaika seskládán ze střípků a dán do konfrontace v jednotlivých obrazech. Na jedné straně stojí tělo tanečníka, a na druhé prostor, ve kterém se pohybuje. Pak je zde také samotná postava Florenta Golfiera jako živoucí osoby v kontrastu s narušitelem z tanečního představení „Un“.

## 5 PEDAGOGICKÝ PŘESAH PRÁCE

Pedagogický přesah své práce vidím zejména v mezioborovosti. V propojení a přesahu různých disciplín a hledání cest mezi různými druhy umění. Jednotlivé věci by se měly propojovat, a to aby si tuto skutečnost studenti či žáci uvědomili, považují i za jeden z hlavních pedagogických cílů.

Často se stává, že zapomínáme na to, že jednotlivé obory se sebou souvisí, že jsou navzájem propojeny. U některých je to přímo přirozené – např. historie, umění, literatura. Avšak zdá se, že světová globalizace místo toho, aby nás spojila, nás spíše rozděluje. Je tak stále více obtížné se ve světě orientovat – rozeznat, co je pravda a co ne.

Ve školství je v poslední době tato problematika značně znatelná a místo toho, aby proběhla celková a přínosná reforma školství, dochází k dílčím záplatám, které tuto situaci spíše zhoršují. Opravdu bychom se měli zamyslet nad tím, jestli je pro dnešní dobu přínosné učit se povinně pěstitelkám a vyrábět brousítko v praktických činnostech. Co je však nepopiratelné, je fakt, že je pro naši společnost je důležitá kreativita. Je důležité umět přemýšlet, pracovat s informacemi a spojovat je dohromady. A které obory tuto činnost nejvíce rozvíjí? V abstraktní rovině samozřejmě matematika, ale v praktické? V praktické rovině je to právě výtvarná výchova a hudební výchova – tedy předměty, které jsou v současném školství nejvíce opomíjeny.

Problémem našeho přemýšlení je, že nás nikdo neučil dávat si věci do souvislostí. Vše bylo rozškátulkováno a rozděleno do vlastních kategorií. Dokonce se stává, že i u věcí, u kterých by se spojitost zdála naprosto přirozená, spojitosti rozdělujeme. Například u jednotlivých výtvarných oborů dochází k separaci. Historicky malba, sochařina a architektura patřily dohromady, teprve moderní umění je oddělilo. Vždyť přece tzv. „*Gesamtkunstwerk*“ vzešel nejprve z hudby (R. Wagner), následně se vžil ve výtvarném umění jako označení pro některé umělecké slohy předcházející (baroko) i budoucí, které tuto skutečnost naplňovaly a vygradoval na konci 19. století v „*Belle Epoque*“. A právě toto chápání prolnutí jednotlivých oborů bychom měli navrátit jak v praktickém, tak teoretickém prostoru, a pak ho přenést i do sfér školní výuky.

V této práci se snažím na toto propojení poukázat. Studenti by se ve škole měli naučit propojovat zkušenosti, přemýšlet nad danými věcmi, dávat své znalosti dohromady



a naučit se je používat jako jeden celek. Stejně tak i moje práce se pokouší o tento přesah. Chci poukázat na přesah mezi jednotlivými druhy umění, které se velmi často střetávají, ale v obecné rovině to stále není vnímáno. Je důležité nad věcmi přemýšlet a hledat východiska. Nakonec může být nejdůležitější vývoj, a to jak jsme k závěru došli.

I když výslednou fází je cyklus pěti obrazů, chtěl bych, aby za konečnou prací byl vidět její postupný vývoj. Práce by měla být vnímána jako postupné hledání a posun od něčeho k něčemu. Chtěl bych se pokusit podstatu jednoho druhu umění převést do jiného a pokusit se o jinou cestu zobrazování v problematice výtvarného stylu, který je nějak chápán, ale na který by mohlo být nahlíženo trochu jinak. Tradicí je nutné se inspirovat, poučit se z historie, ale je na nás, zda k ní přidáme nějaké další hodnoty.

Dalším přínosem pro výuku by mohlo být to, že výtvarné umění – malba, kresba, sochařina má svůj základ v řemesle, což je velmi často opomíjeno. Některé věci je prostě nutné se naučit a musí se takzvaně oddřít, v tomto případě, „prokreslit.“ K něčemu je zapotřebí studia a alespoň základních znalostí o figuře a perspektivě. Některá díla vznikají spontánně, ale některá bez tréninku prostě nemohou fungovat. Rád bych, aby se nezapomnělo na to, že výtvarné umění je řemeslo, protože jedině takto mohou být vychováni slušní výtvarníci. V hudbě je tento problém lépe vidět, protože bez pravidelného cvičení nelze nástroj ovládnout.

## 6 ZAŘAZENÍ DO HISTORICKÉHO KONTEXTU

Při zařazení do historického kontextu přemýšlím, kam by vlastně tato práce měla spadat. Určitě je zde možné nalézt symbolickou rovinu, kdy každý z objektů na obraze odkazuje k jiné části portrétovaného. Avšak styl práce neodpovídá symbolickým malířům.

Nejvíce se asi styl práce podobá pojetí nové figurace. Zejména některá díla Francise Bacona. Například ve svých Triptyších (například Finální Triptych z roku 1991) pracuje s postavou, geometrickým objektem a prostorem podobně, jako je tomu v mé práci. Vždy je dominantní geometrický objekt, který se prolíná s figurou a zbytek tvoří prázdné místo. Avšak konotace těchto obrazů jsou jiné. V podobném duchu je pak i jeho Portrét Johna Edwardse.

Co se zobrazení figury týče, podobá se práce stylu Alberta Giacomettiho. Jeho sochy jsou sice příliš úzké, ale pramení z nich roztěkanost linky. Podobné je to i u jeho kreseb, kde je vždy linie složena z několika se opakujících tahů. A právě tato roztěkanost koresponduje s linkou v obrazech bakalářské práce.

Z českých malířů by v rovině proměny mohla práce odpovídat dílu Jiřího Andrlého. Sice se nezabývám tak dlouhým časovým úsekem, ale je zde zachycena proměna pohybu. Podobnost také vidím v tom, že na obraze je vždy více objektů, které plavou prostorem, aniž by byly propojeny. Také opakující se linie v obrysu je podobná mé práci.

Další podobu spatřuji v cyklu koláží, které vytvořil Karel Teige jako ilustrace k Nezvalově Abecedě. Na kolážích jsou taneční figury, která ilustrují jednotlivá písmenka z abecedy. Na fotografiích použitých ke koláži je slavná tanečnice Milča Mayerová.

V jednoduchosti a čistotě kreseb bych viděl podobu s kresbami aktů Henriho Matisse a nakonec i Jiřího Kovaříka, který takto podobně jednoduše v kresbách ztvárnil baletky. Při vytváření této práce pro mě byla důležitá čistota prostoru, jeho prázdnota a klid v rozporu z těkající figurou.

Také bych chtěl poukázat na problematiku zobrazování mužského těla, které je v dnešní době přijímáno hůře, než odhalené ženské tělo. Na toto téma poukazovala výstava vídeňského Leopoldmusea „*Nackte männer*“, která ovlivnila část mé tvorby. Dále bych chtěl zaplnit celkem prázdné místo v zobrazování mužského tance,

což může souviset s problémy, které panují v současných trendech v zobrazování mužského těla.

## ZÁVĚR

Závěrem práce by mělo být zodpovězení dosažených cílů, celkové shrnutí práce a případně i dosažení nových znalostí.

Cyklus obrazů byl naplněn. Vzniklo několik sérií, z nichž se pak vytříbil finální cyklus pěti obrazů. Technika oleje zmíněná v zadání byla také naplněna, ač byla doplněna ještě o další výtvarné techniky, jejichž použití se ukázalo být vhodné až během procesu tvorby. Důvody jejich použití jsou zmiňovány výše. Zařazení do historického kontextu bylo také splněno a pedagogickému přesahu se také věnuje jedna kapitola.

Vztah k životnímu prostředí portrétovaného byl také naplněn. Hlavním nositelem obrazů se stal tanec a pohyb, což je součást každodenního života portrétovaného, a tvoří tak i prostředí, které ho ovlivňuje. Na základě těchto disciplín byl vystavěn portrét, který portrétované charakterizuje právě skrze tanec a pohyb. Pohyb je věc, která je pro každého tanečníka specifická a zejména pak moderní tanec, kterému se portrétovaný věnuje, s těmito odlišnostmi pracuje. *„Důležitá je individualita a nezaměnitelnost,“* z toho důvodu byly finální malby doplněny ještě o detaily v oleji, které specifičtěji popisují realistické znaky tanečníka. Myslím tedy, že i tím bylo naplněno téma portréту jako zobrazení člověka v jeho tělesné i duchovní jedinečnosti, jak bylo zmiňováno v citaci na začátku práce.

Při samotné práci jsem si prohloubil své znalosti v kreslení figury. Došel jsem závěru, že je prostě nutné si určitý počet takzvaně *„odkreslit“*, aby mohlo dojít k posunu. A ač se kreslení tance věnuji už delší čas, je figura značně náročná disciplína a stále je v čem se zlepšovat.

Dále jsem chtěl v práci poukázat na problematiku zobrazování mužského těla v dnešní době, kdy společnost lépe přijímá ženské tělo než mužské, a naplnit prázdnou kategorii v zobrazování mužského tance – tanečníků mužů.

Práce se nakonec stala portrétem jednoho tanečníka i tance samotného. Pohyb, proměna, lehkost a čistota v provedení, která koresponduje s čistotou tance, se stávají hlavními nositeli výsledných prací. Neustálé opakování a vracení se, které k tanci patří, je na obrazech také zaznamenáno. Skrze toto vše rozklíčíme podstatu zobrazovaného tanečníka a možná i další části osobnosti Florenta Golfiera.

**RESUMÉ**

The resulting cycle contains five images on a 160x40cm long format. The paintings are made with a combined technique of ink and oil. The theme of the pictures is Portrait.

Several series of paintings were created during the work, from which the final cycle of five paintings was redefined. The oil technique was fulfilled according to the assignment and was supplemented by ink drawing. During work he showed an inappropriate pastel and was not used. The inclusion in the historical context has been fulfilled and one chapter is devoted to the pedagogical overlap.

The theme of the relationship with the environment of the portrait was also fulfilled. The main bearer of the paintings became the dance and movement that are part of the everyday life of the portrayed and thus form the environment that influences it. Based on these disciplines, a portrait was portrayed, which portraits characterize through dance and movement. Movement is a thing that is specific to each dancer, and especially the modern dance the portrait is doing, with these differences working. "Individuality and unmistakableness are important," for which reason the final paintings were supplemented with details in oil that more specifically describe the realistic features of the dancer. So I think that the theme of portraiture was fulfilled as a representation of man in his physical and spiritual uniqueness, as mentioned in the quotation at the beginning of the work. During the work, the author deepened his knowledge in the field of figural drawings.

The work also highlights the issue of male body imaging. This is how the author wanted to fill the empty category in showing male dancing - male dancers.

**SEZNAM LITERATURY**

BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-858-8373-2.

BRODSKÁ, Božena. Vybrané kapitoly z dějin baletu. 2., rev. vyd. Praha: AMU, 2008, s. 9. ISBN 978-80-7331-106-3.

Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně: Ateliér fyzické divadlo. Janáčkova akademie múzických umění v Brně: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně [online]. Brno: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://difa.jamu.cz/obory-a-ateliery/atelier-fyzicke-divadlo.html>

DUNCANOVÁ, Isadora. Tanec. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947.

GOMBRICH, E. H. Příběh umění. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-720-3143-0.

HALASOVI. Dějiny umění 8. 3. vyd. Praha: Odeon, 1990. ISBN 8020704329.

JOHNSON, Paul. Dějiny renesance. Brno: Barrister & Principal, 2004. ISBN 80-865-9868-3.

JOSÉ PIJOAN, María Luisa Borrás a ZE ŠPAN. A FRANC. PŘEL. DAGMAR A FRANTIŠEK X.

KLEIN, Pavel. Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909-1912): počátky divadelní scese. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005. ISBN 978-80-86928-29-6.

KOVAŘÍK, Jiří. Jiří Kovařík. Plzeň: Galerie města Plzně, 2012-. ISBN 978-80-87289-19-8.

KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7.

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-700-8157-0.

PROUST, Marcel. Hledání ztraceného času. V Praze: Rybka, 2012. ISBN 978-80-87067-63-5.

REY, Jan. Jak se dívat na tanec. V Praze: Vyšehrad, 1947, s. 9-12.

Stage: Taneční studio nad Prahou. Stage: Taneční studio nad Prahou [online]. Praha [cit. 2018-04-02]. Dostupné z: <http://www.stagepraha.cz/o-studiu/tanecni-styly/contemporary/>

Tyhle: o-nas. Tyhle [online]. Praha [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <http://tyhle.cz/o-nas/>

Ústav pro jazyk český: Slovník spisovného jazyka českého. Ústav pro jazyk český: Slovník spisovného jazyka českého [online]. Praha, 2011, 2011 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=tanec&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

Wikipedia: Tanec. Wikipedia: Tanec [online]. Praha, 2018, 27. 2. 2018 v 19:15 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tanec>

ZRZAVÝ, Josef. Anatomie pro výtvarníky. Praha: Avicenum, 1977.

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1 – KLASICKÝ PORTRÉT

Příloha č. 2 – FIGURY V PASTELU

Příloha č. 3 – VÝBĚR Z NÁVRHŮ

Příloha č. 4 – SEDM FINÁLNÍCH NÁVRHŮ

Příloha č. 5 – finální cyklus pěti obrazů, FG 1-5



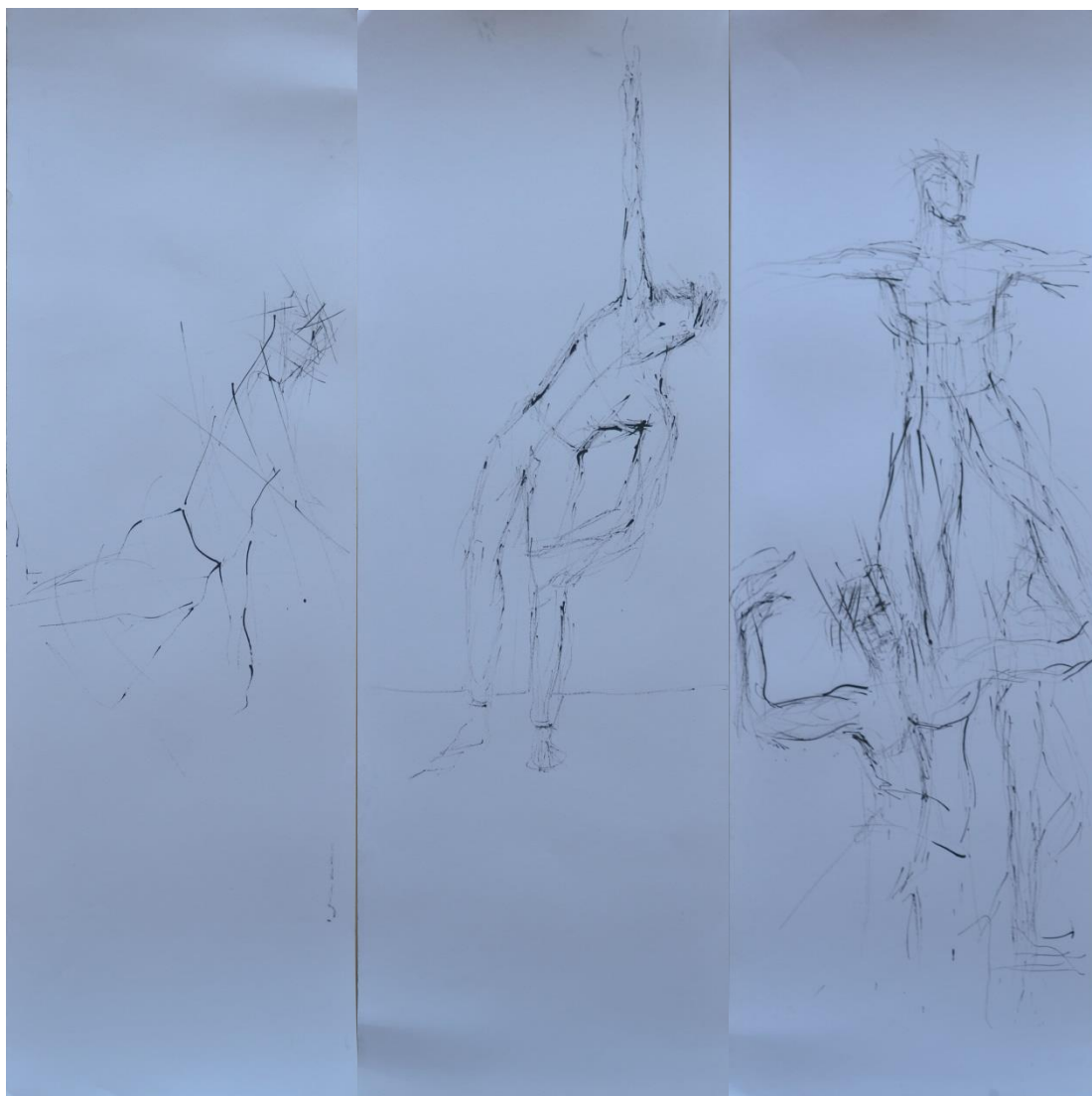
PŘÍLOHY



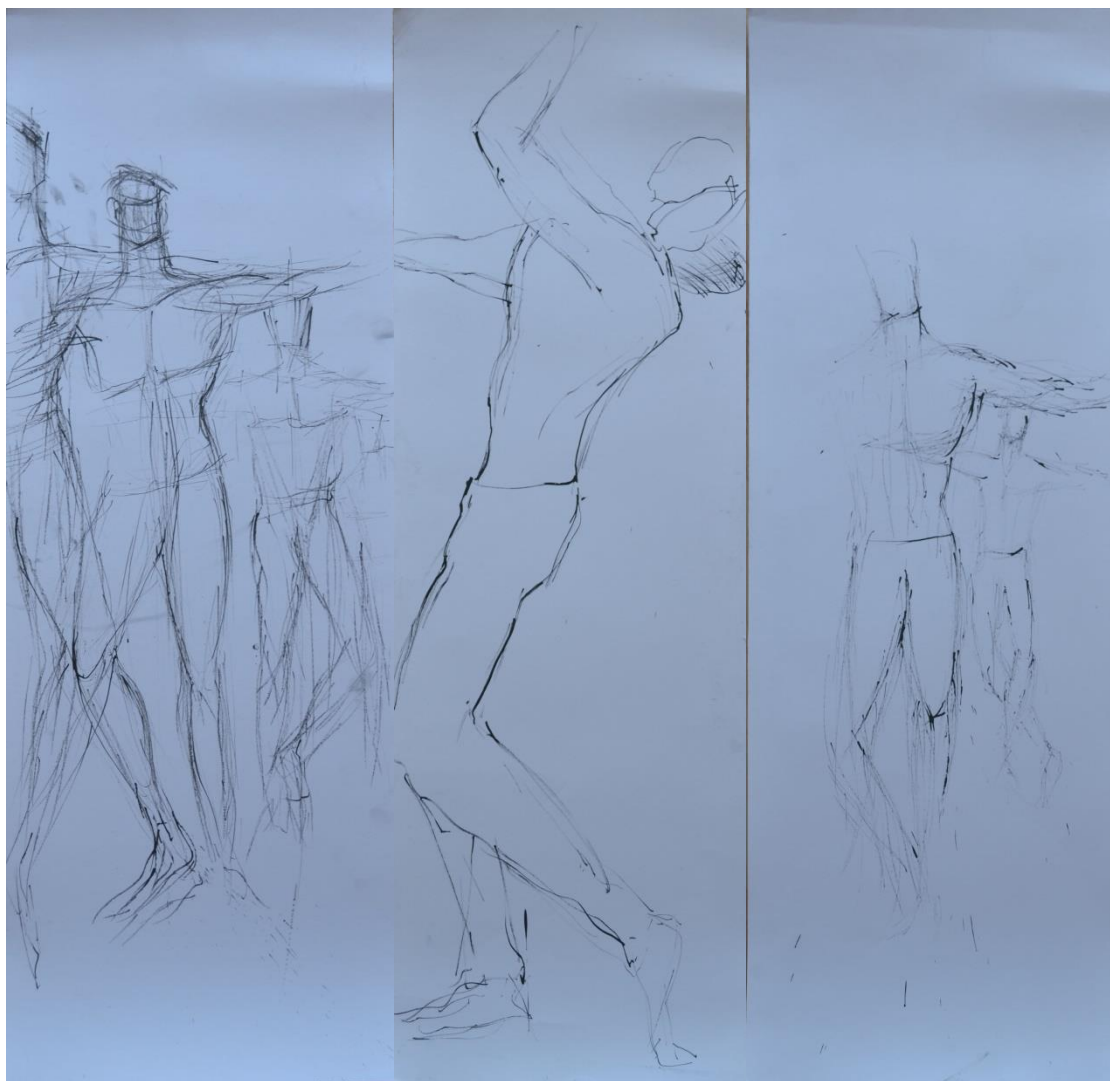
Příloha č. 1 – první cesta, KLASICKÝ PORTRÉT, olej na plátně



Příloha č. 2 – druhá cesta, FIGURY V PASTELU, pastel





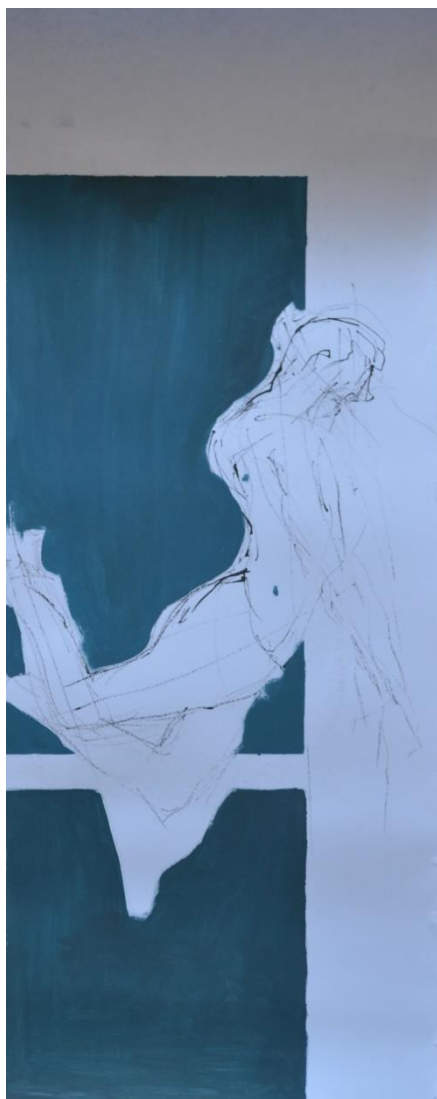


Příloha č. 3 – VÝBĚR Z NÁVRHŮ, kresba tuší









Příloha č. 4 – SEDM FINÁLNÍCH NÁVRHŮ, kombinovaná technika (tuš, tempera)





Příloha č. 5 – finální cyklus pěti obrazů, FG 1-5, kombinovaná technika (tuš, olej),  
160x40 cm