



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Parafráze uměleckého díla proměny v čase

The paraphrase of art work
Transformations in Time

Vypracovala: Bc. Alexandra Kanalošová
Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková M. A.

České Budějovice 2016

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

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

V Českých Budějovicích dne:.....

.....

Podpis studentky

Na tomto místě bych v první řadě ráda poděkovala vedoucí práce Dr. Dominice Sládkové, M. A. za odborné vedení a cenné rady při zpracování mé diplomové práce. Dále bych ráda poděkovala především své rodině a přátelům za podporu, pomoc a trpělivost, kterou mi poskytovali nejen během psaní této diplomové práce, ale i celého studia.

Abstrakt

Tato diplomová práce je rozdělena na dvě základní části. Na část teoretickou a praktickou. Teoretická část se zabývá tématem parafráze v oblasti klasického malířství, podává informace o vytváření parafrází v kontextu vývoje výtvarného umění od 16. století po současnost a hledá odpovědi na otázky, které se vztahují k důvodům jejich vzniku. Co bylo příčinou a z jakého důvodu se umělci uchýlovali k tvorbě parafrází. Jaké hodnoty oslovily umělce k tomu, aby vytvořil parafrázi na dílo, které je často časově velmi vzdálené. Teoretická část je nepatrným glosářem, jehož smyslem je ukázat škálu nejrůznějších přístupů. Praktická část je zaměřena na tvorbu autorských parafrází, které vznikly na základě teoretické části a využívají různé pohledy a přístupy zpracování, které fenomén parafráze nabízí.

Klíčová slova

Parafráze, výtvarné dílo, variace, kopie, falzum, malba

Bibliografická citace práce

KANALOŠOVÁ, Alexandra, Parafráze uměleckého díla - proměny v čase. České Budějovice, 2016. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Dominika Sládková M. A.

Abstract

This diploma thesis is divided into two main parts - the teoretical and practical part. The teoretical part deals with the topic of paraphrase in the classical art, surveys the creation of paraphrases in the context of art evolution from the 16th century to the present time and tries to find the answers to the questions which relate to reasons of their creation. It tries to answer the questions what reason the artist of the paraphrases had and what made the artist create a paraphrase of a piece of art which was made a long time before. The teoretical part is a negligible glossary whose meaning is to show a range of different attitudes. The practical part is focused on authorial paraphrases which were made on the basis of the teoretical part and use different views and approaches to the process which the phenomenon of the paraphrase offers.

Key words

Paraphrase, work of art, variation, copy, forgery, painting

Obsah

| | |
|--|-----------|
| I TEORETICKÁ ČÁST | 9 |
| 1 Co je to parafráze | 10 |
| 1. 1 Parafráze v uměleckých oborech..... | 11 |
| 2 Kopírování uměleckého díla | 14 |
| 2. 1 Problematika uměleckého falza..... | 15 |
| 2. 2 Ochrana uměleckých děl..... | 18 |
| 3 Parafráze vybraných uměleckých děl v kontextu vývoje výtvarného umění 20 | |
| 3. 1 Mona Lisa | 20 |
| 3. 2 Giorgioneho krásná hetéra..... | 22 |
| 3. 3 Dvorní dámy | 23 |
| 3. 4 Gioconda severu | 26 |
| 3. 5 Krajčářka..... | 28 |
| 3. 6 Marat ve vaně | 29 |
| 3. 7 Poprava povstalců | 31 |
| 3. 8 Snídaně v trávě..... | 32 |
| 4 Parafráze konkrétních uměleckých děl od 19. století po současnost | 35 |
| 4. 1 Světová výtvarná scéna | 35 |
| 4. 2 Česká výtvarná scéna | 38 |
| 5 Problematika umělecké parafráze z pohledu postmoderní estetiky | 42 |
| 5. 1 Postmoderna a její metapříběh..... | 42 |
| 5. 2 Postmoderní přístup českých výtvarníků | 45 |
| II. PRAKTICKÁ ČÁST | 49 |
| 6 Výtvarná část | 50 |
| 6.1 Mlékařka..... | 51 |
| 6. 2 Dívka s perlou..... | 52 |
| 6. 3 Zátíší s jablky a pomeranči..... | 52 |
| 6. 4 Aktivní prázdnota..... | 53 |
| 6. 5 Kukačky..... | 55 |
| ZÁVĚR | 56 |
| SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ | 58 |
| SEZNAM PŘÍLOH | 62 |
| PŘÍLOHY | 63 |
| ZDROJE OBRAZOVÝCH PŘÍLOH | 95 |

ÚVOD

Ve své diplomové práci se budu zabývat tématem, který se, převážně v poslední době, stal v oblasti umění velice rozšířeným a oblíbeným fenoménem a tím je parafráze uměleckého díla. Vytváření parafrází je společné všem uměleckým oborům: výtvarnému, literárnímu i hudebnímu. Ve své práci se zaměřím na parafrázi výtvarného díla, především v oblasti klasického malířství. Práce je rozdělena do dvou na sebe navazujících částí - teoretické a praktické.

Cílem teoretické části diplomové práce je podat informace o vytváření parafrází v kontextu vývoje výtvarného umění od 16. století po současnost a pokusit se nalézt odpovědi na otázky, které se vztahují k důvodům jejich vzniku. Co bylo příčinou a z jakého důvodu se umělci uchýlovali k tvorbě parafrází? Mají v sobě skrytý význam nebo zakódované poselství? Jaké hodnoty oslovily umělce, že vytvořil parafrázi na dílo, které je často časově velmi vzdálené?

Tento text není cílený na určité období, umělce, nebo výtvarný styl, ale stal se nepatrným glosářem, jehož smyslem je ukázat škálu nejrůznějších přístupů. Jde o jakousi ochutnávku významných parafrázovaných uměleckých děl od 16. století po současnost. V první kapitole představím základní principy a podoby parafráze výtvarné, hudební i literární. V druhé kapitole svou pozornost věnuji tématům, která s parafrází úzce souvisejí. Vysvětlím rozdíl mezi kopií, replikou a reprodukcí. Okrajově se dotknu problematiky uměleckého falza a ochrany uměleckého díla. V následující kapitole bude pozornost zaměřena na často vyhledávaná a parafrázovaná díla v kontextu dějin umění. Čtvrtá kapitola cílí na konkrétní umělce, kteří se inspirovali klasickými umělci a jejich díly a dále pak měli vliv i na další generace. Budu se snažit najít, jaký přístup si k parafrázování, variování a interpretování díla zvolili. V páté kapitole zhodnotím vztah parafráze a období postmoderny, které rezignuje na originalitu a s ironií sobě vlastní propojuje náměty do překvapivého celku.

Cílem praktické části je vytvořit na základě poznatků, ke kterým jsem převážně v průběhu studia a teoretické části dospěla, pět výtvarných parafrází a variací na mnou vybrané obrazy, hudební skladbu a dílo lidového umění. Diverzita výběru je cílená záměrně, abych mohla použít různé pohledy a přístupy zpracování, které nám fenomén parafráze nabízí. Mým záměrem je z původního díla vytvořit dílo nové, kdy společným jmenovatelem každého z nich je vliv času

a posun stylu života v něm. Čas má v každém díle jinou úlohu. Jednou obraz podlehne jeho tíze, jindy se objekt z originálního obrazu posune v čase do přítomnosti.

Na závěr práce bude uvedena fotodokumentace parafrázovaných děl, včetně jejich originální předlohy, které byly popsány v teoretické části. Součástí fotodokumentace bude pět výsledných děl, tři maleb a dvou objektů, praktické části. Objekt, který se stal transkripcí na klavírní vystoupení od Johna Cage, lehce hraničí s postmodernistickým přístupem a způsobem uvažování. Předpokladem ke správné interpretaci uvedeného díla je třeba i zapojení diváka. Toto vše se stane součástí obhajoby diplomové práce.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 Co je to parafráze

Parafrázování je součástí našich životů. V běžném životě stále něco vyprávíme, někoho citujeme nebo se necháváme inspirovat. Tato skutečnost je zcela běžná, avšak příslušný termín často nahrazujeme obyčejnějšími slovy. Na parafrázi narazíme jak v běžném životě, tak i ve všech uměleckých oborech: ve výtvarném, literárním i hudebním. Můžeme ji chápat jako vědomé napodobování něčeho již existujícího, vyjádření stejného obsahu jiným způsobem.

Pokud nahlédneme do slovníku cizích slov, pod heslem parafráze najdeme citaci, která je společná pro všechny umělecké obory: „parafráze = volné zpracování cizí předlohy, vyjádření stejné myšlenky nebo děje jiným způsobem.“¹

Parafrázi v umění obecně chápeme jako volné přepracování cizí předlohy, která nám nabízí mnoho možností, jak ji můžeme uchopit a pracovat s ní. Může být interpretací, variací, volnou kopií, rozvedením nebo přepracováním původního díla, nebo může být také spojena s transkripcí ve smyslu provedení v jiné technice.² Parafrázi vytváříme na základě analogie k jinému dílu nebo jeho části s tím, že nově vzniklé dílo zachovává některou ze složek původního díla.

V katalogu *Parafráze* Evy Petrové, vytvořenému ke stejnojmenné výstavě v Severočeské galerii, nalezneme tvrzení, že „dílo vzniklé z podnětu jiného díla může být kopií, interpretací, přepracováním, rozvedením, může se s ním i rozcházet“.³

Pokud se zamyslíme nad tímto tvrzením, zjistíme, že zmíněné aktivity jsou spojeny s napodobováním. Sevřeme-li problém napodobování do trojúhelníku vzájemně souvisejících otázek – co se napodobuje, jak napodobujeme a proč napodobujeme, vystoupí nám na povrch klíčové otázky. Pro nás je důležitá ta, proč má vlastně člověk potřebu nápodoby? Odpověď bychom pravděpodobně našli už ve starověkém Řecku, kde by jedna z odpovědí zněla, že je nástrojem poznávání a v každé době slouží k pochopení souvislostí sociologických i kulturně-společenských. Právě pochopení souvislostí a znalost minulosti je nepostradatelné k uvědomění si důvodu tvůrčí invence i existence sebe samého.

¹ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, Kolektiv autorů, 2. dopl. vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996, s. 252

² [Srov.] PETROVÁ, Eva, *Parafráze*, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

³ [Srov.] tamtéž

Současně s parafrází se nám objevuje pojem *interpretace*. Jedná se o tzv. překlad díla do námi srozumitelného jazyka, o určení záměru autora a obsahu významu díla, jedná se tedy o úvahu nad uměleckým dílem či aktem a jeho pochopení. Zjednodušeně ji můžeme chápat jako vysvětlení, přetlumočení interpretovaného, objasňuje nám, co umělecké dílo nebo umělec sděluje. Většinou se jedná o překlad z jednoho „jazyka“ do jiného.⁴ V přednášce *Mimetický aspekt interpretace* filozofa a vysokoškolského profesora Miroslava Petříčka z cyklu přednášek *Umění včera a dnes* byla vyřčena myšlenka, že pouze samotné naše vnímání a myšlení se stává interpretací.⁵ Přednáška je natolik působivá, že dokáže změnit náš úhel pohledu na umělecká díla.

Parafráze je ve výtvarném umění populárním tématem, které se vyskytovalo v různých obdobích dějin umění. Nejčastější využití parafráze se objevuje v období moderny a postmoderny, která se vrací do minulosti a čerpá prvky, jež následně kombinuje s novými souvislostmi a dává tím dílu nový obsah, popřípadě i formu. Současné digitální technologie přispívají k masovému vytváření parafrází a variací na umělecká díla, s kterými jsme neustále v kontaktu prostřednictvím televize, internetu, plakátů, billboardů. Často se objevují parafráze s parodizujícím záměrem, které jsou hojně využívané v nejrůznějších reklamách. U některých umělců se setkáme s ironickou až satirickou reakcí na původní dílo.

1. 1 Parafráze v uměleckých oborech

V každém oboru lidské činnosti je nutné znát minulost. Její souvislosti, které nám pomohou lépe pochopit a poznat daný problém. Zdá se, že v umělecké tvorbě znalost historie a souvislostí je o to důležitější. Jak by básník či spisovatel mohl napsat novou povídku, kdyby si neprohluboval slovní zásobu a nepoznával jazyk v jeho současné podobě i jeho historickém vývoji a neznal dějinné skutečnosti. Stejným způsobem, i když s jinými vyjadřovacími prostředky, pracuje

⁴ [Srov.] BELEKA, Jan, Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), 1. vyd., Praha: Academia, 1997, s. 150

⁵ UMĚNÍ VČERA A DNES, Miroslav Petříček: Mimetický aspekt interpretace, Česká televize 29. 3. 2011, dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1000000002-umeni-vcera-a-dnes/209251000030011-miroslav-petricek-mimeticky-aspekt-interpretace/>[online]. [Srov. 19. 2.2016]

nepochybně hudební skladatel i výtvarný umělec. Parafráze nalezneme ve všech oborech. Často se setkáváme i s mezioborovými parafrázemi, kdy si autoři vypůjčují náměty z prací svých kolegů.

Touhu po zpracování hudebního tématu pod svou taktovkou pocítí občas i některý skladatel. Mezi nejznámější hudební parafráze vážné hudby patří díla rakouského skladatele Franze Liszta, který svým virtuózním způsobem popularizoval méně známé skladby Richarda Wágnera. Německý skladatel Johannes Brahms zase vytvořil variace na skladby Paganiniho a Haydna.⁶

Z oboru klasické hudby bychom neměli zapomenout ani na symfonickou báseň Vltava od Bedřicha Smetany. Inspirací pro slavnou národní melodii mu byla lidová píseň, se kterou se seznámil při svém pobytu ve Švédsku. V současné době je neuvěřitelné množství přehrávaných, pozměňovaných, upravovaných, parafrázovaných skladeb a je téměř nemožné sledovat jejich aktuální podoby a srovnávat je s originálními vzory. Toto téma by si zasluhovalo širší pozornost, avšak ne ze strany studentky výtvarného oboru.

Parafráze své místo nachází též v literárním zpracování. Úprava předlohy stejně jako u výtvarného díla se nazývá parafráze, citace, či parodie, kterou můžeme chápat jako přetvoření původního obsahu často do zesměšňující formy. Největší pozornosti se dostávalo parafrázi jak v literárním, tak i ve výtvarném zpracování v období postmoderny.

Dále se v literatuře, podobně jako ve výtvarném umění, setkáme s termínem *pastiš*, který vychází z italského slova *pasticcio*. V překladu znamená toto slovo paštika nebo míchanice. Jan Baleka ve výkladovém slovníku uvádí, že se jedná o umělecké dílo, které napodobuje umělecký osobní styl.⁷ V literatuře jde o dílo napodobující nejen umělecký text bez zesměšňujícího charakteru s vyšší významovou úrovní.

Parodie se uplatňuje především při přepisu starších textů. K takové typické parodii na středověké rytířské romány patří renesanční dílo Miguela de Cervantese *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Tento román stojí na vrcholu světové beletrie, který mimo jiné ovlivnil řadu výtvarných umělců.

⁶ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁷ [Srov.] BELEKA, Jan, Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), 1. vyd., Praha: Academia, 1997, s. 265

Dále se využívá tzv. radikální ironie, kterou nalezneme například v textech Franze Kafky nebo Arnošta Goldflama.

Ve všech oblastech umění je netvořivá nápodoba předlohy často předpokladem vzniku kýče a klišé, ve výtvarném umění pak vizuálního klišé. Takto zpracované dílo totiž ztrácí svou autenticitu a estetickou hodnotu. Kýč ve své podstatě spočívá v tom, že je přitažlivý svojí hrou na city a dalo by se říci, že konkuruje „serióznímu umění“, ale ve skutečnosti si žije svým vlastním životem mimo kontext umění.⁸

⁸ [Srov.] KULKA, Tomáš, Umění a kýč, 3. vyd., Praha: Torst, 2014, s. 27-31

2 Kopírování uměleckého díla

V každém historickém období bylo možné napodobit vše, co člověk dokázal vyrobit. Kopírování uměleckých děl provádějí jak žáci, aby trénovali a zdokonalovali se, tak i ti, kteří touží po výdělku.⁹

Za kopii je považováno dílo, které vzniklo přesným napodobením originálu někým jiným než samotným autorem. Kopie mají nezastupitelnou úlohu jako dokumenty zachovávající ztracený nebo zničený originál. Nebýt kopírování, nemáme o uměleckých dílech starověku, antiky či středověku ani potuchy. Jak jinak bychom měli představu o tom, jak vypadala řecká sochařská díla? Právě kopírování antického umění dalo vzniknout samostatnému uměleckému klasicistnímu slohu. V dnešní době kopie slouží především k ochraně a zachování originálů. Je samozřejmostí, že musí splňovat určité parametry a přísné podmínky, aby nemohly být zaměňovány s originály.

Další termín, který je hodno zmínit, je replika. Vzniká rukou autora většinou současně s originálem nebo v krátkém časovém odstupu. Zpravidla zachovává techniku originálního obrazu. Jedná se o obměnu původního díla a často je s originálem totožný. Užívání termínu replika je vhodný v souvislosti se starým uměním. Zřídka je termín označován též jako tzv. autorská kopie.¹⁰

Problematika masového technicky podpořeného rozmnožování výtvarného umění je spojena s tvorbou reprodukcí. Grafické techniky a především dřevoryt můžeme považovat za první možnost technicky reprodukovat obraz. Vynález knihtisku způsobil revoluci ve světě literatury, ale stěžejní událostí ve světě umění se stal vynález fotografie, který nahradil dosud užívané grafické techniky napodobování. „S fotografií byla poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavena ruka nejdůležitějších uměleckých povinností, které připadly pouze oku hledícímu do objektivu“.¹¹

Německý filozof a kritik Benjamin Walter tento pojem používá v souvislosti s reprodukcí obrazů, které vznikaly především technickými nástroji.

⁹ [Srov.] WALTER, Benjamin, Výbor z díla I, 1. vyd., Praha: Oikoymenh, 2009, s. 302

¹⁰ [Srov.] BELEKA, Jan, Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), 1. vyd., Praha: Academia, 1997, s. 310

¹¹ WALTER, Benjamin, Výbor z díla I, 1. vyd., Praha: Oikoymenh, 2009, s. 302

I za podmínek dokonalé reprodukce, jak zmiňuje Benjamin Walter v nejcitovanější esejí o dopadu nových médií na umění *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, dílo ztrácí své „Zde a Nyní“ originálu, které vytváří pojem pravosti. „Veškerý dosah pravosti se vyhýbá technické - a přirozeně nejenom technické - reprodukovatelnosti“.¹² Reprodukci originální dílo ztrácí i svou auru, tu můžeme chápat jako zvláštní kvalitu, kterou ze sebe jedinečné umělecké dílo vyznačuje. Umělecká aura dává dílu kvalitu autenticity a podle Benjamina ji není možné reprodukovat.¹³

Umělecké dílo nám nemusí sloužit pouze jako předmět k vytváření kopií, reprodukcí a padělků, ale také jako zdroj inspirace nebo jako studijní předloha. V případě, kdy dílo slouží jako předloha, se s ním nejčastěji setkáme ve formě kopie. Studenti uměleckých škol mají možnost kopírovat malby přímo v galerii pouze za předpokladu, že velikost nebude totožná s originálem. Ruční reprodukování díla vydávaného za originál bývá zpravidla odsuzováno jako falzifikát.

2. 1 Problematika uměleckého falza

A nyní se dostáváme k obsáhlému a problematickému termínu, u kterého řešíme jak otázky estetické, tak i etické.

Jedná se též o napodobeninu uměleckého originálu, ale s tím rozdílem, že se vědomě za originál vydává. Historie uměleckého falza spadá do počátku 15. století. V 18. století se falzum stalo již výhodným obchodem, protože se do módy dostalo sběratelství uměleckých předmětů.

V 1. polovině 19. století se udál případ nejslavnějšího padělatele všech dob, jenž bývá označován za mistra uměleckého falza. Byl jím ctižádostivý holandský malíř Han van Meegeren (1889 - 1947). Poté, co mu skončila úspěšná éra portrétisty a jeho výstavy se setkaly s nezájmem, začal kritiky nenávidět. Rozhodl se k pomstě. Tehdy bylo spojováno s uměleckou a estetickou dokonalostí jméno Jan Vermeer. Z raného období jeho tvorby se dochovalo malé

¹² WALTER, Benjamin, Výbor z díla I, 1. vyd., Praha: Oikoymenth, 2009, s. 302

¹³ [Srov.] tamtéž s. 303

množství prací, proto se Meegeren rozhodl napodobit právě tato díla. Jako téma si pro svůj nejslavnější plagiát vybral Večeři Krista s apoštoly v Emauzích. Protože obraz musel být přesvědčivý po stránce estetické i stylistické, dlouhou dobu studoval recepty pro výrobu pigmentů, barev a laků ze 17. století. Hotové dílo odvezl do Paříže, kde ani odborníci nepoznali, že se nejedná o plátno Jan Vermeera. Nejen osobní, ale i finanční úspěch ho dovedl k padělání dalších Vermeerových, Terborchových i Hochových obrazů.¹⁴

Meegeren musel mít opravdu silný žaludek, neboť své umělecké falzum prodal i říšskému maršálovi Hermannu Göringovi. Kvůli němu byl odhalen a obviněn z padělání. Po druhé světové válce pak čelil obvinění z kolaborace.

Z jedné strany by bylo možné Meegerena a jemu podobné falzifikátory odsoudit, pokud je pohání pouze touha po penězích. Každé dílo má totiž svou neopakovatelnou jedinečnost a uměleckou auru a padělatelé nás o ni připravují jen ze svého zistného důvodu. Jedná se v každém případě o neetickou záležitost. V případě Meegerena bychom však mohli být shovívavější, neboť jeho cílem bylo především zesměšnit znalce umění a pomstít se za dehonestující vyjádření kritiků k jeho výstavě.

Umělecká falza netvoří homogenní skupinu. Rozlišujeme dva druhy. Tím častějším typem je padělání konkrétního díla. Van Meegeren nepadělal konkrétní díla Vermeera, pouze si přisvojil jeho technické a stylistické rysy. „Tento druh falza je náročnější: nejde o mechanické reprodukování předlohy, ale o tvůrčí projekci typických rysů a stylistických vlastností na jiné téma.“¹⁵

Pojmy jako falzum nebo padělek evokují podvod a staly se synonymem poklesku nejen etiky, ale také estetiky. Tento argument řeší důležitou otázku z oblasti umění: Může mít falzum stejnou estetickou hodnotu jako originál, pokud je od sebe vizuálně nerozlišíme? Odpověď by mohla znít: Ano, do doby, než zjistíme, že se nejedná o originál. Ale jaké jsou příčiny, které změnily náš názor? V moderní filozofii umění existuje mnoho názorů, jak se můžeme postavit k problému uměleckého falza. V knize Tomáše Kulky jsou zredukovány do tří přístupů, s to estetický formalismus, estetický redukcionismus a estetický historismus.

¹⁴ [Srov.] KULKA, Tomáš, Umění a falzum, 1. vyd., Praha: Academia, 2004, s. 17

¹⁵ tamtéž s. 29.

Z pohledu estetického formalismu není při hodnocení originálu a padělku kladen důraz na autentičnost a původ díla (provenience). Jak sám název napovídá, podstatou se stává forma, tedy vizuální vlastnosti díla – světlo, barva, kompozice, konfigurace linií, struktura atd. Z toho vyplývá, že pokud mezi originálem a falzem nebude existovat smysly vnímatelná odlišnost, nemůže mezi nimi být ani estetický rozdíl.¹⁶ Postoj autorky této diplomové práce k formalistickému názoru je zcela negativní, neboť informace o historii díla, podmínkách jeho vzniku, životě autora a jeho soukromí nám mohou přispět k důkladnějšímu pozorování a pochopení uměleckého díla.

Estetický formalismus však v průběhu dějin našel i své příznivce. Formalistická teorie, která převládala v 50. a 60. letech 20. století, našla své uplatnění v názorech filozofů a teoretiků, především je pak spojována se jmény Clive Bell, Roger Fry, Monroe C. Beardsley.¹⁷

Druhým přístupem, který Tomáš Kulka uvádí, je estetický redukcionismus. Kniha Monroea C. Beardsleyho, již výše zmíněného zastávce estetického formalismu, se stala terčem neúprosné a zdrcující kritiky Nelsona Goodmana v knize *Languages of Art*, což způsobilo velký zvrat v moderní estetice. Goodman se zastává estetického redukcionismu, někdy též nazývaném fyzikalismem. Tento pojem vychází z názoru, že důležitým činitelem jsou fyzikální rozdíly, které existují mezi originálem a falzem. Z tohoto hlediska, ač jde o sebemenší fyzikální rozdíly, nemůže být falzum nikdy totožně s originálem a vzniká tak estetický rozdíl.¹⁸

I třetí přístup, estetický historismus, tvrdí, že mezi uměleckých dílem a falzem je estetický rozdíl, avšak nemusí se jednat o fyzikální či vizuální rozdíly, ale o rozdíly vztahující se k původu a historii díla. A protože originál a falzum nevznikaly ve stejném historickém kontextu, nemohou být smysluplně porovnány jejich estetické vlastnosti.¹⁹

Filozofové estetického redukcionismu i estetického historismu sdílí negativní až kritický postoj k estetickému formalismu.

¹⁶ [Srov.] KULKA, Tomáš, *Umění a falzum*, 1. vyd., Praha: Academia, 2004, s. 32

¹⁷ [Srov.] tamtéž s. 33

¹⁸ [Srov.] GOODMAN, Nelson, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, 1. vyd., Praha: Academia, 2007,

¹⁹ [Srov.] KULKA, Tomáš, *Umění a falzum*, 1. vyd., Praha: Academia, 2004, s. 34

2. 2 Ochrana uměleckých děl

„Dobří umělci kopírují, nejlepší umělci kradou.“

Pablo Picasso

Dalším zajímavým jevem, který je možný pozorovat v souvislosti s kopírováním a reprodukcí uměleckých děl s nástupem moderních technologií a nových médií, se stává otázka autorství.

Moderní doba přinesla nové a dokonalejší metody k ověření pravosti originálu fyzikální i chemickou cestou, např. pomocí mikroskopu, rentgenu, chemických analýz, apod. Rozpoznání originálu od falza se tak v současné době stává snazší a znemožňuje tak falzifikátorům snižovat finanční a estetickou hodnotu pravého uměleckého díla. I přesto však dochází k pokusům o padělání významných a ceněných děl, nejen v oblasti výtvarného umění, ale i v jiných oblastech, např. v hudebním průmyslu apod.

K problematice uměleckých padělků se vztahuje trestní právo, které řeší otázky autorského práva. V dnešní době, kdy je složité vymyslet a vytvořit něco nového, neotřelého, často lidé sáhnou po cizím díle, které si převezmou za své a bez výčitek ho využívají ve vlastní prospěch. Autorské právo chrání umělecké dílo před vytvářením kopií a jeho zneužíváním.

Díky existenci autorského práva a mezinárodní Bernské úmluvě²⁰ o ochraně literárních a uměleckých děl je možné předcházet nepovolenému zneužívání autorova díla, kdy stát poskytuje po určitou dobu výlučná práva k jeho dílu.²¹ Není nutné zde vypisovat celé znění autorského zákona platného k roku 2006, ze sbírky zákonů č. 398, ale vyzdvihnout jen některé body, které se vztahují k ochraně výtvarného díla.

²⁰ „Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl je mezinárodní smlouva uzavřená roku 1886 ve švýcarském Bernu, která zajistila mezinárodní význam autorských práv. Před uzavřením této úmluvy běžně státy neuznávaly autorská práva cizích státních příslušníků, tato dohoda zajistila jednotný minimální základ pro ochranu těchto práv ve všech státech, které úmluvu podepsaly.“ [cit. 2016 – 04-04]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Bernská_úmluva_o_ochraně_literárních_a_uměleckých_děl

²¹ [Srov.] AUTORSKÉ PRÁVO, Předmět autorského práva, [online]. 2015 [srov. 24-2-2016]. Dostupné z: <http://autorske-pravo.info/predmet-autorskeho-prava>

„Předmětem práva autorského je dílo literární a jiné dílo umělecké a dílo vědecké, které je jedinečným výsledkem tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě včetně podoby elektronické, trvale nebo dočasně, bez ohledu na jeho rozsah, účel nebo význam.“²²

„Předmětem práva autorského je také dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného, včetně překladu díla do jiného jazyka. Tím není dotčeno právo autora zpracovaného nebo přeloženého díla.“²³ Výjimky, které nespádají do ochrany uměleckých děl, jsou výtvořky tradiční lidové kultury, u kterých není známé pravé jméno autora. Užití takové dílo je možné pouze za předpokladu, že se užitím nesníží jeho hodnota.²⁴

S touto citací z autorského práva je na místě si připomenout kauzu *Vaněk versus Lada*, která se odehrála před šestnácti lety.

Vaňkovy parafráze Ladových kreseb posouvají význam do naprosto jiné roviny, mění jejich smysl a pro mnohé znehodnocují Ladovo dílo (obr. 1.), (obr. 2). Jedná se o provokaci? O princip, který je v moderním umění rozšířený a uznávaný? Na tyto otázky si každý odpovíme sám, ale do jisté míry je jasné, že Vaněk posunul měřítko etiky v umění daleko od vyznávaných uměleckých hodnot. V případě Josefa Lady není nutné obnovovat jeho tradici ani umělecké hodnoty citacemi nebo nevhodnými parafrázemi.

Parafrázovaná díla Tomáše Vaňka byla vystavena v Národní galerii, ale brzy byla zakryta závěsy na žádost Ladových dědiců. Ti tvrdí, že tvorbu Josefa Lady lze zpracovat jiným, méně vulgárním pojetím, a to pouze se svolením dědice autorských práv. Proto se odvolali na znovelizované znění autorského práva, ve kterém se lhůta ochrany uměleckých děl prodloužila na sedmdesát let po autorově smrti.²⁵

²² AUTORSKÝ ZÁKON, Právo autorské a práva s ním související, [online]. 2006 [cit.24-2-2016]. Dostupné z: http://www.uvucr.cz/autorska_prava/zakon_398_2006.pdf

²³ Tamtéž

²⁴ [Srov.] Tamtéž

²⁵ "KAUZA" VANĚK VERSUS LADA V POHLEDU MÉDIÍ, Britské listy, [online]. 6. 2. 2002, ISSN 1213-1792, [cit. 25-3-2016]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/9834.html>

3 Parafráze vybraných uměleckých děl v kontextu vývoje výtvarného umění

V této kapitole se dostáváme k často vyhledávaným a následně parafrázovaným a variovaným uměleckým dílům od počátku 16. století až do období moderního umění. Jedná se především o průlomová, nestárnoucí díla, která zanechala významný umělecký odkaz pro další generace. Při výběru předlohy padají jakékoli zábrany a respekt k uznávaným uměleckým autoritám.

3.1 Mona Lisa

Také nejslavnější, nejčastěji reprodukováný a nejvariovanější obraz v dějinách umění se nevyhnul ironickým parafrázím, často s parodizujícím úmyslem. Nejspíše nemusíme představovat nejzáhadnější ženský úsměv **Mony Lisy Leonarda da Vinci** (1452–1519). Žádnému jinému obrazu se snad nedostávalo takové masové pozornosti. Krátce po jeho namalování ovlivnil Leonardova žáka, který ji ztvárnil neoděnou a portrét nazval *Mona Vanna*. Podobně jako Leonardovi se i jemu podařilo do pohledu dívky vtisknout trochu usměvavého tajemna (obr. 3). Obrazem se nechal inspirovat také **Raffael Santi** (1483–1520). Na jeho plátně s názvem *Maddalena Doni* vidíme ženu se stejně natočenou tváří, rukama složenýma v klínu a záhadným výrazem ve tváři (obr. 4). Raffaelova malba vyniká pozorností k detailu šperků a tkanin, čímž je v kontrastu s úspornou Leonardovou prací.²⁶

K námětu *Mony Lisy* se vyslovalo velké množství umělců od počátku 20. století až do dnešní doby. Jednoznačně nejznámější parafráze *Mony Lisy* je možná také tou nejstarší. Jedná se o laciný tisk reprodukce, na který francouzský avantgardista **Marcel Duchamp** (1887–1968) roku 1919 přimaloval knírek. Dílo nese název *L. H. O. O. Q* (obr. 5). Název obrazu má více významů. Jedná se o šifru,

²⁶ [Srov.] SCHNEIDER, Rolf, *Slavní světoví malíři: Žena jako inspirace v malířském umění*, 3. vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2008, s. 47

kteřá má explicitní obsah.²⁷ K dalším umělcům, kteří se vyjádřili k nejslavnějšímu ženskému portrétu, patří pop artový umělec **Andy Warhol** (1928–1987). K tomuto portrétu se během tvůrčí kariéry vracel a jeho nejnámější varianta nese název *Thirty are Better than One* (obr. 6). O tom, zda třicet je lepší než jedna, můžeme vést pouze dlouhé diskuze.

Také jeden z nejnámějších surrealistů **Salvador Dalí** (1904–1989) pocítil potřebu popasovat se s touto ikonou. Z obrazu *Autoportrét jako Mona Lisa* (obr. 7) můžeme nabývat dojmu, že byl Dalí zahleděn sám do sebe, a to mohlo být důvodem, proč Moně propůjčil svou tvář včetně svého rapírovitého knírku. Díla německého výtvarníka **Paula Wunderlicha** (1927–2010) byla ovlivněna surrealismem, charakteristická jsou pak především užíváním metafor a sexuální tematiky. Často si náměty pro svou tvorbu vypůjčoval z mytologie a klasického malířství, které okořenil dávkou překvapivé ironie. Během své výtvarné tvorby se několikrát uchýlil ke ztvárnění Mony Lisy. V jedné ze svých litografií ji nechal propuknout v pláč (obr. 8).²⁸

Obraz s názvem *Za pět minut jsem zpátky* namalovala vnučka Henriho Matisse **Sophie Matisse** (1965), která vytvořila vtipnou variantu s opuštěnou židli a krajinou v pozadí (obr. 9). Tento obraz podněcuje naši fantazii, pomocí které se snažíme nalézt svou vlastní správnou interpretaci obrazu. Tento specifický přístup, který obraz osvobodí od živých bytostí v obraze, využívá Sophie Matisse mimo jiné i v jiných variacích na známá umělecká díla. Často svou pozornost zaměřujeme na ústřední motiv obrazu, a tím nám uniká vnímání obrazového prostoru.

Mona Lisa se stala inspirací umělcům napříč dějinám. I přesto, že se nacházíme na území, které se rozkládalo za železnou oponou, můžeme nalézt některá umělecká díla, která vzdáleně připomínají pop artové umění, přestože v českém prostředí nikdy zcela nezdomácnělo.

V postmodernistické tendenci 80. let vzniklo dílo **Rudolfa Němce** (1936–2015) *Vzpomínky na Monu* (obr. 10), ve kterém se objevuje vícenásobné přivlastnění. V obraze je patrný vliv tvorby Andyho Warhola, který opakuje obrazový motiv

²⁷ [Srov.] RAŠKA, Petr, Portfolio, [online]. 2010 [cit. 24-3-2016]. Dostupné z: <http://www.raska-petr.cz/texty/>

²⁸ [Srov.] WUNDERLICH, Paul, Artworks, [online]. 2016 [cit. 04-4-2016]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/paul-wunderlich/>

v různých barevných variacích a zároveň tak vzdává hold jednomu ze svých nejoblíbenějších obrazů.

Překvapivě jemná a precizní tvorba **Miloše Nolla** (1926–1998) nám zprostředkovává pohled na Nollův vlastní svět. Na počátku 2. poloviny 20. století věrně zpodobnil portrét Mony Lisy zakomponovaný v zátiší. Dílo nese název *Zátiší s Giocondou* (obr. 11).²⁹

Pokud si do internetového prohlížeče zadáme heslo Mona Lisa, vyskočí na nás Mona Lisa s tváří Mr. Beana, se svalnatými pažemi, s uříznutou hlavou, s cigaretou, sedící na toaletě a nespočet dalších digitálně upravených reprodukcí. Čím hloupější a vulgárnější, tím rychleji šířitelné po internetu.

Důvody, proč se vytvářejí variace na jiná díla, má své opodstatnění. Hlavním důvodem může být okouzlení danou předlohou. Často se však stávají inspirací pro vznik vlastního uměleckého díla. Kopírování je pro umělce důležité z důvodu porozumění obrazu. Mělo by se tak nazývat spíše studiem, jako se to stalo v případě Jana Zrzavého a obrazu Jana Křtitele, Karla Purkyně (více v kapitole 6) i dalších výtvarníků, pro které bylo vytvoření díla inspirovaného předlohami starých mistrů vítaným osvěžením.

3.2 Giorgioneho krásná hetéra

Krátce před svou smrtí začal benátský malíř **Giorgione** (1477–1510) malovat obraz *Spící Venuše*. Zobrazení nahého lidského těla v době renesance bylo církví tabuizované a jediná možnost vyobrazit tělesnou rozkoš bylo ve shodě s antickou mytologií a symbolickými postavami Venuše a Amora. Giorgioneho Venuše je smyslnou kráskou, která se však erotickým tužbám nevzpírá, jen lehce koketuje.³⁰ Zobrazil ji v jednoduché kompozici otevřené krajiny. Obraz však nestihl domalovat (obr. 12).

²⁹ [Srov.] NOLL, Miloš, *Obrazy a kresby*, [online]. 2012 [cit. 06-4-2016]. Dostupné z: <http://www.vejr.cz/gej/noll/tisk/iperuc.pdf>

³⁰ [Srov.] SCHNEIDER, Rolf, *Slavní světoví malíři: Žena jako inspirace v malířském umění*, 3. Vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2008, s. 92,93

O dokončení obrazu se postaral malíř **Tizian** Vecelio z Pieve di Cadore (1477/88 – 1576). Stal se vyhledávaným portrétistou a proslul jako malíř náboženských a mytologických námětů. Roku 1538 na přání Urbinského vévody Guidobalda II namaloval mytologickou antickou krásku Spící Venuše, kterou nazýváme *Venuše z Urbina* (obr. 13). Svým schématem zobrazení navazuje na Giorgioneho, avšak koncepce díla je jiná. Tizian zvýraznil individuální rysy tváře a exteriér otevřené přírody nahradil místností obsluhovanou služkami.³¹

Tizianův vliv je patrný na dílech klasické moderny. V druhé polovině 19. století podle Tiziana namaloval **Eduard Manet** (1832–1883) obraz *Olympie*, který vyvolal zuřivý povyk ze strany konzervativního publika. Olympie byla vystavená oficiálně v Salonu, který podobně jako doba renesance, povoloval zobrazovat nahotu pouze skrze mytologické náměty. Bez ohledu na to, že Manet svou Olympii namaloval podle Tizianova obrazu, stala se provokací. Manetovo schéma se výrazně liší od Tizianova moderním a provokativním pojetím ženské postavy (obr. 14).³²

Americký pop artový umělec **Mel Ramos** (*1935) parafrázuje na Manetovu Olympii stírá výtvarnou tradici ženské nahoty a pornografie. Svůdný až téměř podbízivý pohled ležící ženy v nás může evokovat její lacinost. Manetovu černou kočku zaměnil za opičku (obr. 15).

3.3 Dvorní dámy

K dalším vybraným obrazům patří obraz *Dvorní dámy*, známý též pod názvem *Las Meninas* namalovaný roku 1656 španělským malířem **Diegem Velazquezem** (1599–1660). Zobrazuje prostornou místnost s malou infantkou Margaritou doprovázenou dvorními dámami (obr. 16). Velazquez zcela nově řeší zobrazení prostoru a intenzivní vztah mezi divákem a dějem. Je zajímavé, že na tomto obraze můžeme spatřit umělcův autoportrét a v zrcadle odraz postav královského páru. Inspirací pro vyobrazení dvojportrétu v zrcadle se mu

³¹ [Srov.] SCHNEIDER, Rolf, Slavní světoví malíři: Žena jako inspirace v malířském umění, 3. vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2008, s. 76

³² [Srov.] tamtéž s. 49

s největší pravděpodobností stal portrét rodiny Arnolfini od Jana van Eycka, kde nacházíme podobné schéma zobrazení portrétu. Existuje mnoho výkladů tohoto uměleckého díla, z nichž všechny jsou tak složité, jako malba samotná. Díky tomuto obrazu je možné chápat výtvarné umění jako zvláštní projev filozofického myšlení.

V roce 1778 **Francisco Goya** (1746–1828) vzdává Velazquezovi poctu a vytváří grafický lept reprodukcí obraz *Dvorní dámy*. Najdeme i velké množství leptů s reprodukcemi portrétů španělské královské rodiny (obr. 17).

Během 2. poloviny 20. století se objevil značný nárůst počtu variací na obraz *Dvorní dámy*. Variace mají různé formy, od kopie, přes volnou adaptaci původního obrazu až po obecný odkaz uměleckého či filozofického obsahu. U všech umělců, kteří se nechali inspirovat obrazem *Dvorních dam*, lze rozpoznat k Velazquezovi hluboký obdiv, někdy až posedlost.

V roce 1957 se tímto obrazem nechal nadchnout **Pablo Picasso** (1881–1973), který vytvořil skupinu 58 obrazů během pouhých čtyř měsíců. Jeho záměrem nebylo vytvořit kopie nebo variace na *Dvorní dámy*, ale jeho jedinečné originální *Dvorní dámy*, ve kterých se pokusil o hlubokou analýzu Margaritinych pocitů.³³ Při porovnání obrazů s originálem je fascinující pozorovat, které původní prvky byly zachovány a které změnil. Na obraze (obr. 18) zbavil plátno všech barev a provedl ho v grisaillové technice. Na ukázce (obr. 19) využil širokou barevnou škálu a změnil horizontální formát obrazu na vertikální. Toto plodné umělecké období přineslo velké množství dalších parafrází a variací na světová umělecká díla. Mezi nejznámější patří *Alžírské ženy* Eugena Delecroixe nebo *Snídaně v trávě* Eduarda Maneta (více v následující kapitole).

Dalším autorem, který svým osobitým způsobem interpretoval *Dvorní dámy*, je například surrealista **Salvador Dalí** (1904–1989). V jeho podání *Dvorních dam* z roku 1960 není zcela patrný jeho rukopis, ale najdeme zde myšlenku interaktivní hry a zvláštní projev filozofického přemýšlení (obr. 20).

Španělský malíř **Cristobal Toral** (*1940), nazval Velazqueze jedním z nejmodernějších malířů světa. Jako poctu španělskému malíři namaloval parafrázi inspirovanou plátnem *Dvorní dámy*. Atmosféra obrazu je záhadná díky

³³ [Srov.] VELAZQUEZ, Diego, *Las Meninas*, [online]. 2012 [cit. 16-3-2016]. Dostupné z: www.velazquezlasmeninas.com

přítomnosti muže ve dveřích a opuštěnému zavazadlovému prostoru, který vyvolává sterilitu exilu (obr. 21).

Španělský umělec **Manolo Valdés** (*1942) ovlivněn precizní malbou Dvorních dam vytvořil řadu grafických listů, maleb, ale také monumentálních soch infantky Margariti ze dřeva, ocele a železa. Zde můžeme zaznamenat transkripci a přesah z plošného díla do trojrozměrného objektu (obr. 22). Manolo Valdés svým grandiózním ztvárněním nutí diváky přemýšlet o velkolepých dílech dějin umění.

Vedle sochařského pojetí najdeme i přesah do fotografického zpracování Dvorních dam. Jedná se o velmi osobitý způsob amerického fotografa **Joela Petra Witkina** (1939). Jeho práce se hemží pornografickou nahotou, raněnými a tělesně postiženými lidmi, které odkazují na dějiny umění. Je až dekadentní, jak ve své tvorbě spojuje klasicistní tvarovou harmonii a tematiku transsexuality. Jeho dílo pro nás představuje poselství. Nutí nás v sociálním rozměru uvažovat nad tělesnou i duševní deformací a odchylek od normálu. Propojením uměleckého díla s lidským utrpením zdůrazňuje úctu k jakémukoli člověku, který není schopen využívat výhod „normálního“ života (obr. 23).³⁴

Už od konce 16. století se začal na území Holandska rozvíjet nový životní styl, který se odrážel i v umělecké tvorbě. Malířství zde nestálo ve službách církve, ale v město-měšťanských organizacích. Díky tomu malířství převzalo i nové malířské formy a vedle krajinomalby, zátiší a portrétu se začaly hojně malovat obrazy všedních příběhů z každodenního života.³⁵ Nejvýznamnějším a často parafrázovaným malířem holandského baroka je **Jan Vermeer van Delft** (1632–1675).

Je zřejmé, že v průběhu dějin v každém díle nějakého umělce nalezneme odkazy k jinému uměleckému dílu. Nebude tomu jinak ani v případě největšího holandského mistra Jana Vermeera. Pro některé z nás se tento velikán 17. století stal modlou, symbolem dokonalosti, a přirozenosti v zachycení obyčejného života neobyčejným způsobem. Někteří jsou jeho díly okouzleni natolik, že se stal nejčastěji citovaným a parafrázovaným umělcem. V této části práce není prostor pro rozbor umělceva života, proto se zaměříme pouze na jeho umělecká díla, která ovlivnila umělce pro vytvoření vlastních osobitých obrazů.

³⁴ MURGUOVÁ, Miroslava, Koncept tělesnosti v díle Joela-Petera Witkina, diplomová práce

³⁵ [Srov.] PIJOAN, José, Dějiny umění/7, 1. vyd., Praha: Odeon, 1981, s. 275.

3.4 Gioconda severu

Je až podivuhodné, jak zmizel po smrti z podvědomí. Neměl žádné zastoupení mezi holandskými malíři ze 17. století, natož mezi tradicí evropského malířství. V dnešní době Vermeerova díla patří mezi nejcennější exponáty muzeí a celosvětových sbírek, ale pro umění byl objeven až v polovině 19. století. Právě v době, kdy jméno Jan Vermeer bylo spojováno suměleckou a estetickou dokonalostí, se odehrál největší padělatelský incident všech dob zvaný van Meegeren³⁶, který je zmíněn již v kapitole problematika falza. Můžeme si klást otázku, čím to, že svět 17. století tak odlišný od dnešního úspěchaného světa, pro nás, moderního člověka, neztrácí svůj půvab? Nejspíš pro jeho klid a vyrovnanost, která na nás promlouvá skrze jeho obrazy, harmoničnost barev a poetičnost vyjádření.

Vermeer byl mistrem vyobrazení žánrových výjevů z každodenního života. Na převážnou většinu pláten používal žluť, bělobu a modř, proto není divu, že se mu podařilo zharmonizovat tyto tři barvy a vytvořit tak dokonalé plátno, jako je právě *Dívka s perlou*, též nazývaná *Gioconda severu* (obr. 24). V posledních letech, kdy vzrostl trend románových a filmářských adaptací historické skutečnosti, ani toto nejznámější dílo světově uznávaného umělce Jana Vermeera neuniklo filmovému zpracování. Toto plátno nevyčnívá pouze svou kontrastní barevnou harmonií (nejde jen o kombinaci barev, ale o odstín a kvalitu, jež svým barvám dokázal dát), ale také zvládnutou perspektivou a rafinovanou světelností. V případě této malby Vermeer opustil od svého běžného schématu, kdy postavy stavěl před světlou zeď. Dívku postavil před černé pozadí, ze kterého jakoby vystupuje a není nic důležitějšího, než její pronikavý pohled směřující k divákovi a nepatrně pootevřená ústa, která se snaží promluvit.

René Huyghe spatřuje určité podobnosti mezi tvorbou Vermeera a Jana van Eycka: „...pohled zblízka, jasné a pozitivní barvy, sebrání před mlčenlivými předměty – to všechno jsou jasné společné rysy.“³⁷ Pokud pozornost zaměříme přímo na práci Jana van Eycka, je možné nalézt určité podobné prvky, které se

³⁶ [Srov.] HUYGHE, René, BIANCONI, Piero, Vermeer, 1. Vyd., Praha: Odeon, 1981, s. 6

³⁷ HUYGHE, René, BIANCONI, Piero, Vermeer, 1. Vyd., Praha: Odeon, 1981, s. 92

objevují ve Vermeerových malbách. Jedná se například o exotický turban, který se v Evropě nosil již od 15. století.³⁸

Každého z nás zaujme, kromě pronikavého pohledu, perlová náušnice, která kontrastně vystupuje z obrazu. Dodnes zůstává záhadou, kdo malíři seděl modelem. Mohla to být jeho třináctiletá dcera Marie, jak se uvádí v mnoha publikacích, nebo se jednalo, jak je možné vidět ve filmovém zpracování, o služebnou, která mu pomáhala jako asistentka a sedávala mu modelem s perlovými náušnicemi jeho ženy.

Na české umělecké scéně se nejvíce na parafráze holandského mistra zaměřil malíř **Michal Ožibko** (*1981), který se věnuje realistické malbě vedoucí až k hyperrealistickým tendencím. Často se ve svých pracích zabývá parafrázemi slavných obrazů. Skrze zakomponování současných atributů do plátna se snaží o jejich aktualizaci. Parafrázi na dívku s perlou nemaloval z důvodu okouzlení malbou, ale v souladu s tím, jak si představuje dnešní Holandsko. V obraze s názvem *Dívka s... (portrét Frederike Höppner)* perlovou náušnicí zaměnil za fajfku na marihuanu (obr. 25).³⁹ V rozhovoru pro internetové noviny vysvětluje důvody svého výběru umělců k vytvoření parafrází. „Vermeera i Velasqueze mám samozřejmě rád, ale necílím na jejich díla záměrně. Jde o to, že mi poslouží pro můj záměr sdělit něco svého, ale způsobem postmoderním – parafrází jejich slavných děl. Pokud jde ale o techniku malby, tak ta je u mě jiná a nemohu se jim absolutně rovnat,“ tvrdí Ožibko.⁴⁰

Další osobité pojetí Dívky s perlou ztvárnil holandský malíř **Antonius Ruud** (*1959). V jeho malbě je patrná syntéza surrealistického pohledu na svět a do jeho srdce (obr. 26).

Dorethe Golz (*1960) je rakouský umělec, který je schopen si představit klasická díla v moderním světle. Pomocí digitálních technologií kombinuje malované portréty významných obrazů dějin umění s fotografií moderního těla modelek. Tyto práce slouží především oblasti módního průmyslu. Do fotografických montáží použil mimo jiných Vermeerových maleb i portrét Dívky s perlou. Tyto

³⁸ [Srov.] HUYGHE, René, BIANCONI, Piero, Vermeer, 1. vyd., Praha: Odeon, 1981, s. 92

³⁹ [Srov.] OŽIBKO, Michal, Portréty, [online]. 2012 [cit. 18-3-2016]. Dostupné z: <http://hvezdne-nebe.blogspot.cz/2011/02/navstevnici-national-portrait-gallery-v.html>

⁴⁰ OŽIBKO, Michal, Michal Ožibko chtěl dokázat, že udělá ještě lepší portrét, [online]. 2016 [cit. 24-3-2016]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/206061-michal-ozibko-chtel-dokazat-ze-udela-jeste-lepsi-portret.html>

práce možná splňují podmínky módní fotografie, ale z pohledu umění se jedná o irelevantní dílo (obr. 27).

Pokud si do internetového vyhledávače zadáme heslo *Dívka s perlou*, vyskočí na nás jako v případě Mony Lisy mnoho nevhodných, zesměšňujících a zdeformovaných parodií na tento obraz. Dívka sedící na toaletě, s rouškou přes ústa, dělající si selfie, v podobě různých zvířat apod. Parodování tohoto plátna nemůžeme ani v nejmenším brát jako umění, ale jako zesměšňující čin, který nebere v úvahu vážnost, impozantnost a krásu díla. Dokonce je možné narazit na e-shop pro milovníky umění, který nabízí ponožky s výšivkami slavných portrétů, mezi nimiž nechybí ani dívka v modro-žlutém turbanu.

3. 5 Krajčářka

K dalšímu významnému obrazu Jan Vermeera patří dívka na obraze *Krajčářka*, která soustředěně vyšívá. Stejně tak soustředěně a pečlivě ji Vermeer zachycuje při práci. Dívka je ponořená do práce a vypadá, jako by ani nevnímala, že ji někdo pozoruje. Plátno plné soustředění a trpělivosti se stalo inspirací pro tvorbu nového obrazu a je uvedeno z důvodu jeho vtipné až ironické parafráze.

Pod taktovkou bujné fantazie emeritního profesora **Bedřicha Dlouhého** (*1932) vznikla ironicko-humorná aktualizace tohoto klasického díla. Parafrázi na Vermeerovu *Krajčářku* nesoucí název *Krajčář* je možné spatřit i mimo výstavní síně galerií na obalu debutové desky dua Hapka-Horáček (1988) *V penziónu Svět* (obr. 28). Jedná se o podrobné, municioznní kačer-donaldovské provedení, významově posunuté až na hranici zesměšnění a satirického zpitvoření obsahu.

Alena Potůčková zobecnila v katalogu Bedřicha Dlouhého (2002) pohled na umělce a jeho dílo. „Zralý umělec se vymaňuje ze společenství svých vrstevníků, chce být jenom sám sebou. Je osamělý a plný skepse, klade si otázky po smyslu svého konání. Ověřuje své schopnosti, podstupuje sám pro sebe těžké zkoušky, vlastnímu umu staví do cesty překážky. Usiluje o velké výpovědi. Nezáleží mu na módách, proudech, tendencích. Chce stvořit krásu přes bolest.

Chce, aby se jeho obraz stal součástí té velké tradice před ním. Na ničem jiném mu v zásadě nezáleží.“⁴¹

Velmi často se objevují fotografie, které jsou inspirované díly Jana Vermeera. V případě českého fotografa Jana Turka se nejedná o citace konkrétních děl, ale o celkové napodobení autorova stylu. Kromě Turkova zpracování děl holandského mistra najdeme i fotografie inspirované Gauguinem.

Na konci 18. století byly odplaveny zbytky uměleckých výstřelků baroka, které uvolnily cestu klasicistní jednoduchosti. Malířství konce 18. století čerpalo z antických a mytologických témat stejně jako z umění počátku 17. století. V klasicistních dílech je možné pozorovat podobně střízlivé kompozice, prudké světlo a dynamiku, která je patrná v barokních dílech.⁴² Přelom 18. a 19. století je doba plná změn a reflektuje současné problémy.

3. 6 Marat ve vaně

Život a kultura se zrcadlí v díle **Jacquese Luise Davida** (1748–1825). Jedna z důležitých revolucionářských událostí je vyobrazena v malbě *Zavraždění Marata* (obr. 30), Davidova přítele, novináře a revolucionáře označovaného za přítele lidu. Jedná se o ikonu politického obrazu všech dob. Uvězněný Marat ve viditelně neviditelné temnotě. Obraz namalovaný úspornou prací štětce působí prostě skrze holou skutečnost, která působí srdceryvně. Pokud se na obraz zadíváme pozorněji, poloha Marata ve vaně je podobná poloze tělu Ježíše Krista v náručí Michelangelovi piety a připomíná nám, že byl mučedníkem revoluce.⁴³

K nejvýznamnějším obrazům **Guillauma-Josepha Roquese** (1757–1847) patří kopie obrazu Jacquese Louise Davida *Smrt Marata* (obr. 31). Jeho kopie zobrazuje skutečnost dokonání vraždy a zbytečně zobrazuje prostředí, které nás odpoutává od tíhy a srdceryvnosti okamžiku.

⁴¹ POTŮČKOVÁ, Alena, Bedřich Dlouhý: autoportrét II. 2002, [S.l.]: vlastní náklad, 2002, s. 4, (katalog k výstavě)

⁴² [Srov.] BELL, Julian, Zrcadlo světa: nové dějiny umění, 1. Vyd., Praha: Argo, 2010, s. 297-301

⁴³ [Srov.] BELL, Julian, Zrcadlo světa: nové dějiny umění, 1. Vyd., Praha: Argo, 2010, s. 302

Tak, jako každá mince má dvě strany, tak i na každou událost můžeme nahlížet ze dvou úhlů. Variaci na tuto politickou událost namaloval v roce 1860 francouz **Paul Jacques Aimé Baudry** (1828–1886). Ten však za hrdinu nemá Marata, ale jeho vraha. Ztvárňuje příběh hrdinky Charlotte Corday, mladé ženy, která věřila, že Maratova smrt zajistí konec násilí v celé zemi (obr. 32).⁴⁴

Cílem expresionisty **Edvarda Muncha** (1863–1944) bylo znázorňovat opravdové bytosti, které dýchají, milují a trpí, protože nelze neustále zobrazovat pletoucí ženy a čtenáře. K vyjádření svých pocitů, které měl po postřelení svou přítelkyní v souvislosti s rozchodem s ní, namaloval dvě variace s názvem Mrtvý Marat. Munch se symbolicky vcítil do Maratova osudu, kdy podobnost je založená na útoku ženou. Munch přísně využívá horizontál a vertikál v obrazové rovině jako David, ale s razantním rozdílem výtvarného expresivního vyjádření. Marat je nahrazen aktem postřeleného (obr. 33).⁴⁵

⁴⁴ [Srov.] Death of Marat & Baudry: Charlotte Corday[online]. 2009, [cit. 15-3-2016]. Dostupné z: <http://artstoryinamedium.blogspot.cz/2009/03/david-death-of-marat-baudry-charlotte.html>

⁴⁵ [Srov.] MUNCH, Edvard, His Paintings, [online]. 2011, [cit. 15-4-2016]. Dostupné z: <http://www.edvardmunch.org>

3. 7 Poprava povstalců

Politická bouře, která hřměla nad Francií, začala házet blesky i nad zbytkem Evropy. Napoleon plánoval modernizaci od Egypta až po Rusko, ale s prudkým a dramatickým odporem ze strany města i venkova se setkal ve Španělsku. Tuto násilnickou dobu bojů dokumentoval ve svých dílech **Francisco de Goya** (1746–1828), který si vytvořil potemnělý pohled na lidstvo a vysmíval se hlouposti lidské existence. Kombinace vnitropolitické situace a hluchoty je považována za příčinu výstřední tvorby plné ztrýzněných lidských postav, které spaluje bolest a jejich vnitřní boj. Tento žánr obohatil o ironii, grotesknost, ale také o kritiku hanebnosti církve. Na rozdíl od Davida se ale nikdy politicky neangažoval. Rozmanitý malířský styl se dá jen ztěžka uchopit. Ve své době byl „nemoderní“, protože si udržoval odstup od neoklasicismu, který ovládal celou Francii i zbytek Evropy. Díky své nemodernosti měla Goyova tvorba zásadní roli a vliv na přicházející umělecké směry, od realismu až po surrealismus.⁴⁶

V roce 1808 napochodovala do Španělska Napoleonova armáda a celou společnost obrátila vzhůru nohama. Goyova malba *Poprava povstalců* zobrazuje lid, který povstal proti tyranovi. Vystihuje to, co čekalo partyzány a revolucionáře, jedná se o odplatu mocných, vůči těm, kdo se jim pokoušel vzepřít. Genialita obrazu spočívá ve vystižení napětí zdrcených odsouzenců a netečných francouzských vojáků. Goya vyhotovil jeden z dvojice obrazů připomínající dva dny vzepření vzbouřenců proti francouzským okupantům až o několik let později, přesto s drastickou živostí.⁴⁷ Celé plátno rozjasňuje muž v bílé košili, který zaujímá postoj ve tvaru písmene X. To je nejdynamičtější tvar, jaký můžeme v rámci vizuální komunikace použít (obr. 34).

Eduard Manet (1832–1883) byl první, kdo využil Goyovi zneklidňující vize. Tento obraz bral jako odrazový můstek pro obraz *Poprava císaře Maxmiliána v Mexiku* (obr. 35). V porovnání s Goyou maluje vojáky jako hrdiny, elegantní muže na vrcholu sil a oběti zobrazuje jako pobudy.⁴⁸

⁴⁶ [Srov.] BELL, Julian, Zrcadlo světa: nové dějiny umění, 1. Vyd., Praha: Argo, 2010, s. 302, 303

⁴⁷ [Srov.] HODGEOVÁ, Nicola, ANSONOVÁ, Libby, Umění od A do Z, 1. Vyd., Praha: Albatros, 2006, s. 160,

⁴⁸ [Srov.] SOUKROMÍ MISTROVSKÉHO DÍLA, Goya, Cyklus BBC, Česká televize, 13. 12. 2015, dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10130691014-soukromi-mistrovskeho-dila>, [online]. [Srov. 16-2-2016]

V průběhu 20. století si mnoho umělců jako předlohu pro znázornění útlaku a brutality vybralo Napoleonův vpád do Španělska a popravu povstalců, která se odehrála dne 3. května 1808.

Když **Pablo Picasso** (1881–1973) zobrazoval hrůzy občanské války v díle *Guernica* (1937), vrátil se ke Goyovi, a když měl ztvárnit nevinné lidské oběti, čerpal právě z obrazu *Poprava povstalců*. Hlavní Picassova oběť, při shodném použití kompoziční dynamiky, má stejně tak vztyčené paže jako muž v bílé košili. Zdroj světla využil stejně děsivě. Paprsky hypnotizují všechny osoby na obraze a ty k nim vzhlížejí (obr. 36). V roce 1951 se k obrazu *Poprava povstalců* vrátil a historickou událost přepracoval na základě brutality korejské války. Obraz nazval *Korejský masakr* (obr. 37). Postavy vojáků znázornil jako starořecké válečníky zkombinované se sci-fi roboty. Válečnými oběťmi jsou ženy a děti, jedna z žen připomíná Botticeliho Venuši.⁴⁹

Irský umělec **Robert Ballagh** (*1943) také hledal inspiraci u Goyi pro obraz, kterým chtěl dát na vědomí spory a politicko-etnickou situaci mezi britskými protestanty a irskými katolíky. Ballagh obrazu propůjčil pop artovou formu. Obraz nazval *3. května 1970*. Na jeho obraze nechtěl nic měnit, nešlo mu o nic jiného než jeho výjev aktualizovat (obr. 38).⁵⁰

Je až paradoxní, že z hrůzy války, strádání a utrpení může vzniknout nádherné dílo. Tato malba je stále aktuální pro svůj prorocký charakter a dívá se do budoucnosti. S událostmi, které se odehrály 3. května, se dodnes setkáváme po celém světě.

3. 8 Snídaně v trávě

V Salonu odmítnutých, kritiky také nazýván „Síně hrůzy“, nechal sám Napoleon III. uspořádat výstavu odmítnutých děl, která se stala reakcí na povýšené členy komise oficiálního Salonu. Zde nechal **Eduard Manet** (1832–

⁴⁹ [Srov.] SOUKROMÍ MISTROVSKÉHO DÍLA, Goya, Cyklus BBC, Česká televize, 13. 12. 2015, dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10130691014-soukromi-mistrovskeho-dila>, [online]. [Srov. 16-2-2016]

⁵⁰ [Srov.] Tamtéž

1883) vystavit svá tři plátna. Nejskandálnějším plátnem celé výstavy se stal obraz *Snídaně v trávě*, který byl kritizován za ztvárnění postavy ženského aktu provokativním způsobem, za nevhodné využití kompozice starých mistrů a za to, že se divákům nedostávalo žádného vysvětlení okolností obrazu, což bylo pro 19. století zcela nepochopitelné (obr. 39).⁵¹ Tento obraz otevřel zcela novou kapitolu historie umění.

Jak jsme mohli vidět v předchozí kapitole, **Pablo Picasso** (1881–1973) se často inspiroval klasickými výtvarnými díly. Byl si vědom své rovnosti s klasickými starými mistry a tento pocit svobody mu umožňoval pracovat s originálními díly jako s odrazovým můstkem pro svou tvorbu s vlastní fantazií a představitivostí. Picasso transformoval modelové scény, které dostávají jeho zpracováním nový význam. Variacemi parafrází na Manetovu *Snídaně v trávě*, které vytvořil téměř sto let po jejím vzniku, se snažil prohloubit vztah mezi malbou 21. století a mytologickým zobrazením. Můžeme zde pozorovat napětí, které k nám duchem jeho malby proniká (obr. 40).

V podání Manetovi *snídaně* **Rudolfem Němcem** (1936–2015) je patrné vícenásobné přivlastnění. Stejně jako v případě parafráze na obraz *Mony Lis* je patrný vliv tvorby Andyho Warhola, který opakuje obrazový motiv v různých barevných variacích. Němcovo dílo nese název *Vzpomínka na Maneta* (obr. 41).

I 140 let po svém vzniku je stále jedním z nejobdivovanějších děl. V roce 2003 pražská galerie La Famme ve spolupráci se Spolkem Praha-Cáchy/Aachen uspořádala výstavu, která složila hold Eduardu Manetovi a jeho provokativní malbě. Ta inspirovala umělce k vytvoření nejrůznějších asociací a variací na obraz *Snídaně v trávě*. Za zmínku stojí vtipná díla od **Aloise Mikulky**, nebo podání **Jiřího Šorma**, **Borise Jirků** i **Antonína Sládka**.⁵²

Martina Klouzová vytvořila anekdotickou parafrázi obrazu *Snídaně v trávě*. Poeticky, ve shodě s Manetem, prostřela stůl trávou. S pomocí projekce dvourozměrného obrazu na trojrozměrný objekt je vytvořena iluze skutečnosti, deformovaná interpretací snu, či vzpomínky z minulosti (obr. 42).⁵³

⁵¹ [Srov.] MANET, Eduard, [online]. 2003, [cit. 12-3-2016]. Dostupné z:

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=574

⁵² [Srov.] Galerie La Fame, *Snídaně v trávě*, [online]. 2016, [cit. 06-4-2016]. Dostupné z:

<http://www.glf.cz/>

⁵³ [Srov.] KLOUZOVÁ, Martina, Niubo, [online]. [cit. 02-4-2016]. Dostupné z: <http://www.martina-klouzova-niubo.cz/galerie/MKN-katalog-cz.pdf>

Pavel Mutinský skrze své výtvarné představy zpracovává a posouvá umělecká díla v časoprostoru. Původní předlohy přetváří v nové možné varianty a hledá to, co v nich jejich autor naznačoval a utajil. V Mutinského podání obrazu Snídaně v trávě se nachází tvůrčí improvizace, obdiv a uznání, kterou s pokorou dává Manetovi (obr. 43). Jeho parafráze v sobě mají skryté memento mori a naznačují, že lidská existence je pomíjivá a jen to, co po sobě člověk zanechá, je věčné.⁵⁴

⁵⁴ [Srov.] MUTIMSKÝ, Pavel, charakteristika tvorby, [online]. 2008, [cit. 15-3-2016]. Dostupné z: <http://www.pavelmutinsky.cz/mutinsky-pavel-charakteristika.html>

4 Parafráze konkrétních uměleckých děl od 19. století po současnost

V této kapitole nebude pozornost zaměřena na konkrétní umělecká díla jako v předchozí kapitole, ale na vybrané umělce, kteří se nechali inspirovat jinými uměleckými díly a styly jak z klasického malířství, tak i z období moderny a avantgardy, a měli tak zásadní vliv na další umělce, především postmoderní doby. Každý umělec přistupoval ke kopírování a parafrázování odlišným, sobě vlastním způsobem, proto bude složité vytvořit homogenní skupinu. Je fascinující pozorovat vliv jednoho umělce na druhého a jejich vývoj.

Přepracování původního uměleckého díla v každé éře bychom mohli nazvat jako pochopení děl minulosti. Klíčem k lepšímu pochopení autora a díla samotného je znovuvytvořit dílo a vniknout do světa historické podmíněnosti. Parafráze je ve skutečnosti dílo nové, které vzniklo v jiné době ovlivněné jinými kulturně-společenskými událostmi i v jiném interpretačním rámci. Původní autentičnost díla, nebo jak ji nazývá Benjamin Walter *aura*, se přetvoří a transformuje do nového díla, které vzniklo ve vlastní kulturní podmíněnosti. Hodnota uměleckého díla nespočívá již v jeho jedinečnosti a neopakovatelnosti, jak tomu bylo dříve, ale v jeho estetickém obsahu.

4.1 Světová výtvarná scéna

Ve světovém malířství se v průběhu dějin objevilo mnoho autorů, kteří měli zásadní vliv na vývoj umění. V následujících řádcích je uvedeno několik významných jmen, které využily původní dílo k vytvoření variací a parafrází.

Francouzský malíř **Eugène Delacroix** (1798–1863) si pro dramatické ztvárnění výjevu vybírá námět podle skutečné události z roku 1816, kdy se potopila loď s názvem Medúza. Několik lidí se zachránilo na voru, museli ale vydržet bez jídla a pití dva týdny než je objevila záchranná loď. Přeživší se museli uchýlit ke kanibalismu, aby přežili. Obraz zachycuje okamžik, kdy pološilení lidé uvidí na obzoru záchrannou loď. Tuto osudnou událost jako první ztvárnil v obraze

Prám Medúzy v roce 1819 Theodore Géricault (obr. 44). Delacroix se obrazem nechal nadchnout natolik, že po třech letech namaloval svou interpretaci téže tragické události s názvem *Dantova bárka* (obr. 45).⁵⁵ I když měl Delacroix hlavu plnou námětů na vlastní malby, stále myslel na kopie. Na kopie podle Leonarda, Michelangela i Tiziana. Nejvíce však na kopie Rubense a jeho nespoutané formy. Ve své podstatě nedělal kopie, ale v malbách nalézal sám sebe.⁵⁶ Nejen malíři, kteří ho podněcovali k tvůrčí činnosti a jejichž díla přetvářel, byli hodni zájmu, nýbrž i on sám byl obdivován a kopírován Cézannem a posléze Picassem.

Paul Cézanne (1839–1906) byl stěžejní umělec, který není nadarmo nazýván otcem moderního umění. Cézanne se již od svého mládí nechal inspirovat mistry 16. a 17. století. Ze svých současníků preferoval Gustava Courbeta, od kterého převzal styl vrstvení barev, čímž pak dosáhl plastického dojmu. V rané tvorbě byl okouzlen silou Delacroixova pojetí přírody a kopíroval několik jeho prací včetně Dantovi bárky (obr. 46) a Alžírských žen, kterými byl naprosto konsternován. Z hlediska techniky používal tmavou barevnou škálu v pastózních nánosech.⁵⁷ Na Cézannovu technicky složitou tvorbu, pojetí barev a linií se odvolávalo mnoho hybatelů moderního i současného umění. Jeho tvorba otevřela dveře Braqueovu a Picassovu kubismu.

Ani **Pabla Picassa** (1881–1973) nenechal Delacroixův obraz *Alžírské ženy* chladným a v roce 1954 namaloval 15 volných verzí, které ztvárnil svým charakteristickým způsobem (obr. 47). Tyto variace označil od A do O.⁵⁸ Picassovy Alžírské ženy patří k nejdražším výtvarným dílům prodaných v aukci. V tvorbě Picassa je zřejmých mnoho odkazů na staré mistry, ale pokaždé na ně pohlíží současnými očima a téma zpracovává vlastním vyjadřovacím jazykem.

Odišný přístup k tvorbě měl **Joan Miró** (1893–1983), který si na svých cestách po Holandsku roku 1928 zakoupil mnoho pohlednic s reprodukcemi maleb, žánrově charakteristické pro 17. století, podle kterých namaloval tři vlastní obrazy. Byl okouzlen smyslem pro detail, který je pro tuto malbu typický.⁵⁹ „Předměty na obraze přeskupoval, měnil velikost a přetvářel podle své představy.

⁵⁵ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁵⁶ [Srov.] tamtéž

⁵⁷ [Srov.] TORRE RAMOS, Joana, Galerie mistrů, P. Cézanne, 1. vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2005, s. 6

⁵⁸ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁵⁹ [Srov.] tamtéž

Obrazy nazvané Holandské interiéry jsou holandské pouze pro množství podrobností i velmi malých, jako celek jsou miróovské“ (obr. 48).⁶⁰

Za zmínku však stojí eklektická tvorba peruánského umělce **Hermana Brauna Vega** (*1933), který vytváří fúze klasických forem umění renesance a baroka s přesahem do moderního umění. Jeho parafráze významných umělců je směsice humoru a společenské kritiky, zároveň však skrze svou tvorbu vzdává hold evropské umělecké tradici. Plátna Brauna Vega obnovují klasické umění. Na první pohled se může zdát zvláštní, že umělec pocházející z Latinské Ameriky založil svou tvůrčí činnost na základech evropské malby, ale během života často cestoval po Evropě a nějakou dobu zde i žil. Byl okouzlen Picassem a v touze se mu přiblížit maloval stejně jako on variace na *Las Meninas*, namaloval však o jednu méně než Picasso. Uskutečnil různé cesty po evropských muzeích, kde do detailu kopíroval mistrovská díla Poussena, Rembrandta, Ingrese, a dalších umělců, aby si vryl do paměti jejich charakteristický rukopis. Jeho dílo je postaveno na uměleckém, kulturním a etnickém synkretismu.⁶¹ (obr. 49, 50, 51).

Nový a doposud nepoužitý pohled a způsob, jak pracovat při tvorbě parafráze s výtvarným dílem nám přináší **Ursus Wehleri** (*1969). Základním principem jeho tvorby je manipulace s jednotlivými prvky v obraze a následné skládání z hlediska určitého řádu. Ursus Wehleri je posedlý touhou po pořádku i v umění, kdy princip jeho tvorby můžeme nazvat jako úklid v umění. Dekonstruuje slavné obrazy a uspořádává prvky v obraze podle velikosti a barev. Na ukázce (obr. 52) můžeme vidět v podání Wehleriho uklizený van Goghův pokoj, ve kterém veškeré objekty v pokoji uklidil pod postel. Dalším příkladem tohoto způsobu zpracování je obraz instantní polévky, kde její jednotlivá písmenka a části skládá do stejných řad (obr. 53).

Na rozdíl od výše uvedených autorů, kteří používají pro svá díla klasické malířské vyjadřovací prostředky, streetartový umělec **Banksy**, který svou identitu skrývá za tuto přezdívku, si vystačí se zdmi domů a jinými urbanistickými objekty. Ve své tvorbě poukazuje na ztrátu svobody a soukromí, kritizuje konzumerismus a v poslední době také dává svým uměním najevo averzi vůči současné situaci ve světě. Jeho díla nejsou cenná jen po výtvarné

⁶⁰ PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích tamtéž

⁶¹ [Srov.] VEGA, Herman, Braun, [online]. 2004, [cit. 12-4-2016]. Dostupné z: <http://www.braun-vega.com/>

stránce, ale především po stránce obsahové. Často mají sociální nebo politický podtext, a to hraje velkou roli, protože lidé cítí, že stav společnosti není v pořádku. Proto se velmi rychle s jeho díly ztotožňují. To se od streetartu očekává. Ve své práci také často využívá obrazy klasické malby, skrze které poukazuje na sociální či politickou skutečnost. V jeho práci se objevuje suchý vtip, ale s důrazem na sociální citění. To je patrné z parafráze na obraz Jeana-Francoise Milleta *Sběrači*. Toto dílo představuje nepříjemnou práci nižší třídy, která měla povoleno sbírat zbývající zrnka po sklizni. Millet, jako první Evropan, zobrazil rolnictvo při práci, avšak právě kvůli sympatiím, které choval k chudině, byl odsouzen (obr. 54).⁶²

4. 2 Česká výtvarná scéna

Světoví umělci měli zásadní vliv i na tvorbu českých výtvarníků, kteří se jimi nechávali inspirovat a ovlivňovat. Vliv světových výtvarníků na ty české nám umožňuje snáze pochopit souvislosti umělecké tvorby, která vznikala na našem území v politickém, výtvarném a kulturním kontextu.

Smyslem umění pro **Karla Purkyně** (1834–1868) bylo osvěžování si a poznávání prací starých mistrů, které se staly jeho inspirací a ukazatelem v jeho tvorbě již v raných začátcích. V jednom z mnoha dopisů určených bratru Emanuelovi napsal: „Kopírování! Kopírování znamená pro mne zcela zvláštní kapitolu. Nahlédl jsem příliš brzo, že nemohu kopírovat nic jiného, než co bych sám podle přírody právě tak maloval (kopírování by se vlastně mělo nazvat studie)“.⁶³ Podobně jako Karel Purkyně se většina z nás domnívá, že právě kopírování je pro pochopení obsahu stěžejní. V galeriích intenzivně studoval Tiziana, Rembrandta, Rubense i Velasqueze, podle kterých namaloval několik obrazů svým vlastním osobitým stylem. V případě Purkyně nešlo o suché kopírování předlohy, ale o díla, do kterých se pouštěl s vervou dokončené v purkyňovském dechu.⁶⁴

⁶² [Srov.] BANKSY, Britain: The strengths and limitations of Banksy's "guerrilla" art, [online]. 2016, [cit. 07-4-2016]. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2009/09/bank-s10.html>

⁶³ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁶⁴ [Srov.] tamtéž

U generace malířů, narozené v 80. letech 19. století je patrný vliv různých umělců, od Tintoretta, přes Vermeera a Rembrandta až po Cézanna a Picassa. V obraze *Hlava starého muže Emila Filly* (1882–1953), který se stal na uměleckých dražbách nejvíce hodnoceným malířem, je patrná syntéza barokního rembrandtovského osvětlení a vlivu kubistických tendencí (obr. 55). Jde o parafrázi na Picassův obraz *Básník* z roku 1912 (obr. 56). Hlavním důvodem této malby nebyl Picasso, ale pochopení principu kubismu.⁶⁵

Malíř **Jindřich Prucha** (1886–1914) zemřel velmi mlád, ale jeho svérázný výtvarný projev podlehl během krátké chvíle mnoha uměleckým vlivům. Byl ovlivněn Chittussem, Slavíčkem, van Goghem a později i nadčasovými díly El Greca, Alšem a dalšími umělci. I když byl Pruchův život krátký, byl plný tvůrčí potřeby, která kulminovala v jeho nitru. Jak již bylo řečeno, jednou z inspirací byl španělský manýristický malíř El Greco a jeho dílo *Laokoon*. Grecova nadčasová díla byla veřejností objevena až v 19. století a během 20. století se stala jednou z hlavních inspirací mnoha umělcům. Malířův styl se vyznačuje expresivním až výstředním rukopisem a charakteristicky protáhlými a deformovanými postavami (obr. 57). Pruchovo zpracování Grecova obrazu *Laokoon* je odproštěno od detailů. Jeden z důvodů, proč si pro svoji kopii zvolil právě obraz od El Greca, byl ten, že se dostal do spáru kubismu a staré umění ho mělo vyvést ze zmatků, do kterých ho kubismus přivedl (obr. 58).⁶⁶

Naopak východiska malířského vývoje **Josefa Čapka** (1887–1945), která se formovala už před první světovou válkou, mají základ postavený na kubismu se zdůrazněním analytické a syntetické expresivní složky prolínající se s fauvismem a expresionismem. Kubistické tendence poznamenaly jeho ryze čapkovskou tvorbu zvláště ve 20. letech. Čapek pro obraz *Tři chlapci* (obr. 59) našel předobraz v Picassových *Třech maskovaných hudebnících* z roku 1921 (obr. 60).

Stejně jako na Josefa Čapka, i na tvorbu **Františka Grosse** (1909–1985) měl kubismus zásadní vliv. Grossova díla jsou zpracována v konstruktivním smyslu spojená s rozmanitou autorskou imaginací, v nichž jsou vidět odrazy jeho dojmů z moderní městské civilizace. Jeho tvorba představuje groteskní fantaskní postavy – stroje. Při svém pobytu v Holandsku byl okouzlen městskou krajinou, kterou kresebně zaznamenával. Do jedné ze svých kreseb přikreslil Schagallova

⁶⁵ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁶⁶ [Srov.] ZEMINA, J., SEJČEK, Z., Jindřich Prucha: malby a kresby z let 1907-1914

houslistu. Přestože tvořil podle věrného obrazu, jeho parafráze prošla výtvarnou transformací. Do svého vyjadřovacího jazyka přeložil a parafrázoval obraz holandského malíře Hieronyma Bosche *Pokušení sv. Antonína* (obr. 61).⁶⁷ Hieronymus Bosch nechal svůj obraz zabydlet mnoha divnými hybridy, za to Grossovo podání je hybridní svou tvarovostí a barevností (obr. 62).

Jan Zrzavý (1890–1977) byl okouzlen Leonardovým stylem, ale především obrazem Jana Křtitele, podle kterého namaloval přesnou kopii (obr. 63). Jan Křtitel je považován za nejvýznamnější postavu vedle Ježíše Krista a Marie Magdalské (Magdalény). Je považován za poustevníka, ochránce a učitele Ježíše. Leonardova myšlenka při malbě svého pravděpodobně posledního díla nebyla ztvárnit podobu Jana Křtitele, ale vložit do malby poselství, které odráží jeho hluboký mystický vhled. Tajuplnost, symbolika díla a odhalení smyslu existence člověka a snově měkké tvary nenechala v klidu ani Jana Zrzavého.

Tvorba **Vladimíra Sychra** (1903–1963) byla od poloviny 30. let ovlivněna dramatickými a silně prožívanými válečnými skutečnostmi ve Španělsku, ale také blížící se 2. světovou válkou. Prožívání této válečné doby plné násilí a nebezpečí se odrazilo v jeho tvorbě, v níž je zašifrovaná Sychrova výpověď. Od roku 1937 se v jeho malbě v souvislosti s válečným děním objevují témata nesmyslného zabíjení a motivy únosů. Ohrožení naší země se objevuje v obraze *Vražda* (obr. 64), jenž se stal parafrází Tintorettova obrazu *Přenesení těla sv. Matouše* (obr. 65). Pro umocnění ohrožení Československa je na obraze vyobrazeno jedno z pražských náměstí. Skrze své malby, ve kterých se objevuje silný humanistický podtext, se snaží v lidech probudit pocit, aby nebyli lhostejní ke společenskému dění.⁶⁸

Tvorba **Jiřího Koláře** (1914–2002) je postavená na variacích. Kopie původních uměleckých děl nebo jejich reprodukce přetváří pomocí koláže a jiných technik v díla nová, ryze Kolářovská. Kolážové technice se v 60. letech věnovalo velké množství umělců, ale pouze Kolář užíval určitého systému, který naznačuje různé souvislosti. V rolážích a kolážích je zajímavé sledovat výsledný efekt, jenž složený obraz vytváří tím, že se v něm střetávají dvě odlišná díla z různých časových nebo slohových období (obr. 66).

⁶⁷ [Srov.] PETROVÁ, Eva, František Gross, Praha: Vltavín, 2004, s. 222

⁶⁸ [Srov.] POCHÉ, Emanuel, Encyklopedie českého výtvarného umění, 1. vyd., Praha: Academia, 1975, s. 498

Václav Chad (1923–1945) se krátce před svou smrtí zapojil do protinacistického odboje, čímž upozornil na svou osobu a upoutal pozornost německého Gestapa. To se mu stalo osudným. Při snaze před Gestapem utéct, byl postřelen. Následkům střelby však podlehl. Jeho výtvarná tvorba, která se vyvíjela pod nacistickým nátlakem, dosáhla světové úrovně. Z jeho děl vyznačuje expresivita, sarkasmus a provokace. Hlavními motivy tvorby se mu stala smrt v biblickém kontextu a téma ukřižování, které se stali odrazem pravdivé skutečnosti. Nechal se inspirovat Rubensovým dílem *Ukřižování* (obr. 67), které je symbolem tragických situací v souvislosti moderního bytí. Originál obrazu však nikdy neviděl a parafrázi na tento obraz maloval podle důkladné Delacroixovy reprodukce (obr. 68).⁶⁹

Mezi kresbami a grafikami **Jiřího Anderleho** (*1936) ze 70. let je možno nalézt mnoho variací na renesanční portréty. Charakteristické pro jeho grafické listy jsou měkké, zmnožené linie, které vytváří ženskou jemnost a půvab. Vedle ženských portrétních variací nalézáme v jeho dalších grafických listech okouzlení Caravaggio chlapcem, kterého ztvárňuje v různých situacích. Vedle obměn na italské renesanční mistry je připojena parafráze na něžnou tvář *Slečny Riviérové* od Dominika Ingrese (obr. 69,70).⁷⁰

Dalibor Matouš, (1925–1992) žák Emila Filly, ve své celoživotní tvorbě rozvíjel kubistické metody. Žádný z námětů mu nebyl cizí, ale oblibu si našel v malbě holandských zátiší, ve kterých je patrný vliv jeho učitele. Podle Fillových předloh namaloval několik variací na toto téma. Pro Matoušův rukopis je charakteristická nadsázka a stylizované zvýraznění objemu a hmoty. Tímto stylem namaloval portrét Matoušovi rodiny. Obraz *Rodina* (obr. 71) se stal novodobým přepisem a parafrází na obraz *Rodina* Jana Kupeckého (obr. 72).⁷¹

⁶⁹ [Srov.] CHAD, Václav, [online]. 2014, [cit. 22-3-2016]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/chad-vaclav-1923-1945/>

⁷⁰ [Srov.] PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

⁷¹ [Srov.] tamtéž

5 Problematika umělecké parafráze z pohledu postmoderní estetiky

Žijeme v době, která nám poskytuje prostor ke svobodnému jednání a samostatnému rozhodování, nikdo nám nediktuje, co a jak máme dělat. Stejná svoboda nastala i v umění, kde nic není zakázáno ani předurčeno, vymizela veškerá omezení spjatá s morálkou či dobovou estetikou. Tam, kde je svoboda, bývá často i chaos. A protože umění je odrazem společnosti, nacházíme značný chaos zvláště v postmoderním umění. To předstírá, že je umělecké, ve skutečnosti je však vedeno hlavně snahou upoutat na sebe pozornost.

5. 1 Postmoderna a její metapříběh

Listováním v odborných publikacích se snažíme porozumět něčemu tak málo uchopitelnému, jako je postmoderna. Tu obecně můžeme chápat jako negativní reakci na modernu a umění avantgard. Pro umění postmoderny je ve výtvarném umění charakteristické, že pracuje s tvorbou jiných umělců a přetváří je v nová díla, protože má za to, že vše tu již bylo. Typickým stavebním prvkem postmoderního umění je eklektismus, který povoluje kopírovat a přebírat umělecká díla z dějin umění i historie, kombinuje je v překvapivé celky a vytváří jejich parafráze. K dalšímu typickému znaku patří hra, kdy umělec zapojuje recipienta (diváka) do uměleckého díla a ten se tak stává jeho spoluvůrcem.⁷²

Publikace francouzského filozofa Jeana-Francoisa Lyotarda *O postmodernismu* nám umožní najít „původní formulaci myšlenek, ze kterých evropská diskuze o postmodernismu, jak se rozvinula v předchozím desetiletí, čerpala svoje podněty. Pojem postmodernismus se poprvé nevyškytl na evropské půdě, ale v Americe při diskuzích, které se týkaly kritiky modernistické architektury a jejího „internacionálního stylu“, který byl charakteristický funkcionalismem a zamítnutím zdobných prvků. V opozici k této kritice stojí Charls Jencks, který rozvedl a popsal postmodernistické koncepce v architektuře v knize *Řeč*

⁷² [Srov.] PŘIBÁŇ, Jiří, *Obrazy české postmoderny*, Praha: Kant, 2011, s. 7-9

postmoderní architektury, ve kterých „nesouhlasí se zásadním vymycováním nefunkčních dekorativních prvků“ a jeho heslem je „radikální eklektismus“.⁷³

Lyotardův postoj k postmoderně lze chápat jako polemiku těchto dvou kritických náhledů s obhajobou předválečné avantgardy a jejích tvůrčích záměrů.⁷⁴ Díky těmto polemikám se diskuze o postmoderně začala dostávat i na evropský kontinent. Postmodernismus je pojem mnohoznačný, plný různorodých směsí názorů a nikdy se nejedná o stanovení přesných definic a ověření univerzálních pravd. Je tomu spíše naopak.

Většina postmoderních myslitelů se snaží vyrovnat se vztahem mezi modernou a postmodernou. Postmodernu obecně chápou jako stále trvající modernu, která má nesporný znak pro všechny autory, a to ten, že je naléhavé zlikvidovat dědictví avantgard. Jistější je však avantgardu potlačit, než přímo proti ní útočit.⁷⁵ Moderní doba však umírá a společnost i kultura se ocitá na prahu nové epochy postmodernismu. Postmoderna odmítá racionalitu a vědecké metody, které v době moderní měly sloužit k vytvoření nového, lepšího světa.⁷⁶

Dnešní kulturní a výtvarná scéna se skládá z nespočetného množství kopií, variací, parafrází a reprodukcí, protože postmoderna s sebou přináší pochybování o velkých příbězích – metapříbězích, které chápeme jako koncepty pokoušející se vysvětlit smysl společnosti a dokonce i světa. Ty byly charakteristické pro moderní dobu.⁷⁷ Francouzský filozof Lyotard nahlížel na postmoderní éru jako na dobu vzpomínání a vedení kritického dialogu s uměleckými díly minulosti a moderní estetiky.⁷⁸

K uměleckým směrům 20. století, které nekonformně reagovaly na artefakty minulosti, řadíme dadaismus, surrealismus a také popart. Všechna díla, i ta postmoderní, potřebují interpretaci, ale „na rozdíl od popartu by postmoderní dílo nemělo být chápáno pomocí jedné definitivní interpretace, ale jako interpretace různých interpretací, protože i pojem významu a smysluplnosti je

⁷³ [Srov.] PECHAR, J.: O postmodernismus, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: Lyotard, J. F. O Postmodernismus. Praha: FILOSOFIA, 1993, s. 5-6

⁷⁴ [Srov.] PECHAR, J.: O postmodernismus, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: Lyotard, J. F. O Postmodernismus. Praha: FILOSOFIA, 1993, s. 6

⁷⁵ [Srov.] LYOTARD, Jean-Francois, O postmodernismu, 1. vyd., Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 1993, s. 19

⁷⁶ [Srov.] GRENZ, Stanley, Úvod do postmodernismu, 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1997, s. 20-21

⁷⁷ [Srov.] STURKEN, Marita, Studia vizuální kultury, 1. vyd., Praha: Portál, 2009, s. 318

⁷⁸ [Srov.] LYOTARD, Jean-Francois, O postmodernismu, 1. vyd., Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 1993, s. 71

postmodernismem zpochybňován“.⁷⁹ „Postmodernismus zastává techniku analýzy populární kultury, masové kultury a povrchního světa symbolů. Zatímco odpor k masové kultuře a zahlcování světa jejími obrazy charakterizuje modernismus, postmodernismus klade důraz na ironii a přímou účast jednotlivců na populární kultuře.“⁸⁰

Postmodernismus spojuje svou rozmanitost s typickou metodou juxtapozice, která klade různé prvky vedle sebe. Jednou z forem je koláž, která se stala užívanou postmodernistickou metodou a vyzývající pozorovatele, aby v obrazech nacházel nové významy.⁸¹

Nežijeme v postmoderní době, ale přesněji řečeno žijeme ve světě, kdy jsou postmoderní aspekty v kontrastu a neustálém napětí s aspekty modernosti. Kdybychom měli shrnout vztah mezi postmodernou a výtvarnou parafrází, vyjde nám, že parafráze se stala jedním ze stavebních prvků postmoderny. Postmoderní umělci často reagují na díla vysokého umění, která zpracovávají ironickým, často parodizujícím způsobem. Charakteristická je také častá dekonstrukce děl tzv. vysokého umění, kterému se záhy vysmívají. „Mnohem víc než kdekoli jinde jsou v umění také zřejmá pravidla tzv. *hermeneutického kruhu*, v němž každý význam je výsledkem i východiskem neustálého procesu interpretace. Každá interpretace odkazuje jen k dalším významům, které již někdo jiný před námi odkryl v jiném interpretačním procesu. Zrovna tak naše interpretace fungují jako východisko pro budoucí interpretační procesy.“⁸²

Postmoderní umělec jako svébytný vyjadřovací prostředek využívá aluzi – intertextovost, kdy každé dílo „textem“, i když neobsahuje ani jedno slovo nebo nemá ani název, který by se dal nějak vyložit. Umění neexistuje předtím, než je interpretováno.⁸³

⁷⁹ KULKA, Tomáš, *Umění a kýč*, 3. vyd., Praha: Torst, 2014, s. 149

⁸⁰ STURKEN, Marita, *Studia vizuální kultury*, 1. vyd., Praha: Portál, 2009, s. 319

⁸¹ [Srov.] GRENZ, Stanley, *Úvod do postmodernismu*, 1. vyd. Praha: Návrat domů, 1997, s. 30

⁸² PŘIBÁN, Jiří, *Obrazy české postmoderny*, Praha: Kant, 2011, s. 74, 75

⁸³ [Srov.] STURKEN, Marita, *Studia vizuální kultury*, 1. vyd., Praha: Portál, 2009

5. 2 Postmoderní přístup českých výtvarníků

Tato část práce je zaměřena na eklektický přístup českých umělců, kteří ve své tvorbě citují mistry evropského malířství a mnohdy uplatňují estetiku divnosti. Tyto významové posuny, které se v některých případech zřikají zašifrovaných odkazů, častokrát kriticky komentují dobu a kulturní kontext. Česká malba, která se prosazovala během 80. let minulého století, byla charakteristická řadou převratných změn, neboť nastupující generace umělců se snažila vymezit vůči předchozí výtvarné tradici. Nově nastupující „postmoderní“ umění reagovalo na subjektivismus, který byl propagován avantgardou a modernismem. Společným znakem pro tvorbu těchto umělců je diskurz s historickým vývojem malby a vytváření nových komunikačních kódů skrze citace, parafráze či parodie. V této době vznikalo mnoho skupin, které se vymezovaly vůči oficiálním skupinám a překvapovaly spíše svou drzostí, než kvalitou. Pro tyto alternativní skupiny bylo charakteristické, že svým uměním na něco neustále reagovaly a něčemu se lokálně vymezovaly.

Výběr umělců, kteří vycházejí z postmoderny, není snadný, proto je uveden pouze zlomek autorů, především těch, kteří své práce vystavovali v londýnské Frameless Gallery pod názvem Lone Rangers – Czech Postmodernism.

Mezi prvními, kdo kriticky komentoval dobu, byl vysokoškolský profesor **Jiří Načeradský** (1939–2014), představitel českého moderního malířství reprezentující široký rozptyl nestylových výtvarných forem. Tento přístup, tolik typický pro Načeradského tvorbu, v dnešní době formulujeme jako postmoderní. Jedna z prvních prací, kterou namaloval na studiích AVU roku 1959, byl odvážně přemalovaný budovatelský plakát prvomájového průvodu ztvárněný malířem socialistického realismu Jan Čumpelík. Načeradský propůjčil hlavní postavě plakátu nahé baculaté tělo a motiv státní vlajky vyměnil za vlaječku s jistým geometrickým útvarem. Obraz nese název *Žena s mávátkem* (obr. 73).⁸⁴ Z pochopitelných důvodů se obraz dostal do výstavních síní až po roce 1989. Načeradského tvorba nebyla inspirována pouze politickou a kulturní situací a postavami žen se sexuálním podtextem, ale také tvorbou starých mistrů, mezi nimiž najdeme díla Tiziana nebo Leonarda da Vinci.

⁸⁴ [Srov.] ČERADSKÝ, Jiří, Krásný starý Načeradský, [online]. 23. 9. 2013, [cit. 15-4-2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1073785-krasny-stary-naceradsky>

Je zajímavé, že v této digitalizované a přetechnizované době se objevil umělec, který se dokáže vyjádřit aktuálním uměleckým jazykem. Tvorba **Petra Nikla** (*1960) je odrazem renesančního umělce dnešní doby. „K jeho výbavě patří nejen zručnost a vzdělanost, racionální kalkul, technická disciplína a svobodná imaginace, ale také společenská prestiž a osobní marnivost či domýšlivost.“⁸⁵ Niklova imaginace je bezbřehá, jeho výtvarný projev přesahuje z malby do divadelní tvorby přes konceptuální umění a končí u sestavování roztodivných hudebních nástrojů, do kterých se pouští s leonardovským zápallem.⁸⁶ V obrazech, ve kterých cituje renesanční mistry, je patrné, že nemá rád pestré barvy, převládá totiž šedá a růžová. Avšak na malbách není patrné renesanční ladění, ale síla jeho fantazie. V roce 1991 parafrázoval *Vyhnání Adama a Evy z ráje* podle Masacciovy fresky z kostela Santa Maria del Carmine (obr. 74, 75). Podařilo se mu vyjádřit více smutek, se kterým tiše odchází, než zoufalství, které v nich vyhnání vyvolalo. Z rané renesance čerpal námět i pro další parafrázi. Jedná se o obraz Mrtvého Krista od Andrea Mantegni (obr.76). Nikl zachovává perspektivní malbu i trik s krátkými nohami a zmenšenými chodidly, ale Krista zobrazil jako odpočívajícího mládence. Místo stigmat na nohou namaloval vybíhající bílé koníčky. Ty nám mohou připomínat vysněné hračky. Můžeme však hledat i jinou interpretaci obrazu. Koníčky můžeme například vnímat jako odcházející duši z mrtvého těla (obr. 77).⁸⁷

Prozatím žádný postmodernistický malíř není tolik ovlivněn historií a rekonstrukcí romantismu jako **Antonín Střížek** (*1959). Romantismus se vyznačuje individuálním prožitkem, řečí symbolů a autentickým sebevyjádřením, avšak Střížek svou pozornost neklade na popisnost ani na společenský kontext, ale na vnitřní symboliku struktury díla. I když cituje díla velkého romantika Caspara Davida Friedricha spojené s máchovskými motivy, v jeho parafrázích je popřená romantická idea, a to i přesto, že se v jeho obrazech romantické výjevy i symbolika objevuje.⁸⁸ Koncepce Střížkových obrazů jsou banální a často převzaté, ztvárněné realisticky modernistickým způsobem a není zde známka expresivního vyjádření. Staly se originálními skrze kombinaci naivního přístupu a celistvého chápání obrazového média.⁸⁹ V monumentálním výjevu *K. H. Mácha* Střížek parafrázuje obraz *Dva muži*

⁸⁵ PŘIBÁŇ, Jiří, *Obrazy české postmodernity*, Praha: Kant, 2011, s. 71

⁸⁶ [Srov.] tamtéž s. 72

⁸⁷ [Srov.] tamtéž s. 76

⁸⁸ [Srov.] tamtéž, s. 123-126

⁸⁹ [Srov.] DOSTÁL, Martin, *Antonín Střížek*, Praha: KANT, 2012, s. 11

pozorující měsíc od Caspara Davida Friedricha (obr. 78). Koncept postmoderního „krásného romantického obrazu“ se svým způsobem dotýká romantické ironie a záměrně balancuje na hranici kýče skrze romantický kontrast člověka a síly divoké přírody (obr. 79).

Tvorba **Jiřího Davida** (*1956) je provokativní, má charakter parafráze na současný kulturní život a často vybízí k dialogu skrze neustále kladené kritické otázky. Svým uměleckým přístupem vystupuje proti veřejným věcem, nebo na ně alespoň upozorňuje a zviditelňuje je. Jeho tvorba se vyznačuje vysokou mírou osobní angažovanosti s důrazem na podání zpráv o aktuálních sociokulturních a politických problémech doby.⁹⁰ Jiří David rozpoznal potenciál v díle Alfonse Muchy a v souvislosti s ním ho napadlo mnoho politických, sociologických, kulturních a filozofických otázek, které nás mohou informovat o minulosti, stavu současného světa, a ve kterých se prolínají lokální i globální problémy. V projektu s názvem *Apoteóza* reinterpretuje Muchovo závěrečný obraz z cyklu *Slovanské epeje Apoteóza z dějin Slovanstva* a přistupuje k němu z pozice současného autora. Davidův velkoformátový obraz *Apoteóza*, provedený ve stupních šedi, se stal součástí loňského Benátského bienále a byl nainstalován záměrně před zrcadlovou zeď tak, aby divák byl implantovaný do děje a stal se na okamžik pomíjivou součástí díla (obr. 80).⁹¹ „Instalace motivuje diváka zamýšlet se nad geopolitickými a sociálně-kulturními otázkami v časové ose více než jednoho století. Apoteóza Jiřího Davida klade otázky související s přehodnocením významů pojmů, jako jsou domov, vlast, národ, stát, slovanství či historie Čechů,“ říká kurátorka Katarína Rusnáková.⁹²

Ostravský performer a pedagog **Jiří Surůvka** (*1961) na výstavě v Londýně vystavil parafrázi na Warholovskou ikonu Marilyn Monroe. Sexuální ikonu nahradila stará vrásčitá žena, která se stala symbolem výstavy české postmoderny v Londýně (obr. 81). Východisko jeho tvorby, které je zřejmé již v jeho raných pracích, vychází z předpokladu čtení reality, kterou, na rozdíl od jeho současníků, přepisuje v kontextu doby a významů do obrazů. V koláži s názvem *Dvojčata* vyobrazil dvě dětské tváře, kterým vmontoval hitlerovskou

⁹⁰ [Srov.] PŘIBÁŇ, Jiří, *Obrazy české postmoderny*, Praha: Kant, 2011, s. 57,58

⁹¹ [Srov.] DAVID, Jiří, *Národní galerie, Apoteóza Jiřího Davida*, [online]. 2015, [cit. 22-3-2016]. Dostupné z: <http://www.ngprague.cz/detail-novinky/apoteoza-jiriho-davida-reprezentuje-cesko-na-56-mezinarodnim-bienale-vytvarneho-umeni-v-benatkach>

⁹² tamtéž

patku včetně symbolického knírku. (obr. 82).⁹³ „V těchto souvislostech se ihned nabízí srovnání Surůvkova výtvarného počínu s klasickým Duchampovým portrétem vousaté Mony Lisy z roku 1919.“⁹⁴ Na první pohled je zřejmé, že v případě Surůvky nešlo o výsměch nebo pubertální čin, ale provokaci, která má šokovat, a zároveň znepokojovat.

Výtvarníka **Adama Štěcha** (*1980) si mnozí vybaví díky abstraktnímu dílu, jež vytvořil za pomoci živých červů a žížal namočených do barev. Jeho malířská tvorba je zaměřená na vypůjčování si děl ze světového výtvarného umění, které dotváří, kolázuje, parafrázuje či jinak proměňuje. Parafráze jsou pro Štěcha významnou doménou tvorby a nejčastěji si prohrává s kubismem, přičemž tento způsob malby je pro něj velkou zábavou. Kromě Picassa si náměty na svou práci propůjčuje i z děl Jiřího Surůvky. Štěchův obraz Adolfa Hitlera vznikl záměrně jako parafráze na Surůvku, který ve své tvorbě téma Adolfa Hitlera již několikrát ztvárnil (obr. 83).

Určitě každý umělec pocítil potřebu ztvárnit téma již jednou zpracované. Je to naprosto běžné, neboť kopírování a opakování něčeho je přirozený lidský instinkt. Variování a parafrázování uměleckého díla nám umožňuje hlouběji přemýšlet o originálních výtvarných dílech, jeho formě, obsahu i vyjádření autora. Skrze výtvarné parafráze má umělec možnost se vyjádřit k přítomnosti díky přetvoření děl minulosti. Na druhou stranu je možné k variování a parafrázování přistoupit z hlediska suchého kopírování předlohy, bez tvůrčího záměru a snahy porozumět původnímu dílu. To však degraduje možnosti, která nám fenomén parafráze nabízí.

⁹³ [Srov.] PŘIBÁŇ, Jiří, *Obrazy české postmoderny*, Praha: Kant, 2011, s. 109, 110

⁹⁴ Tamtéž, s. 111

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6 Výtvarná část

Hlavní myšlenkou praktické části je vytvořit na základě poznatků teoretické práce pět výtvarných děl, které jsou parafrází a variací na tři vybrané obrazy, hudební skladbu a dílo lidového umění. Diverzita výběru prací je budována záměrně, aby bylo možné uchopit různé pohledy a přístupy, jak výtvarné dílo zpracovat a následně s odstupem porovnat, jak široké spektrum možností nám parafráze nabízí.

Mým záměrem je z původního díla vytvořit dílo nové, kdy společným jmenovatelem každého díla je vliv času a posun stylu života v něm. Čas má v každém díle jinou úlohu. Jednou obraz podlehne jeho tíze, jindy se objekt z originálního obrazu posune v čase do přítomnosti. Jde o jakési „zestárnutí obrazu“ a posun v čase. Transformace původního obrazu vlivem času mu pak dává jiný význam. Výsledkem jsou tři olejomalby a dva prostorové objekty, reagující na vybraná díla.

Cílem parafrází bylo posunout emoční působení na jinou úroveň, než je předloha samotná, reagovat na dnešní společnost a dění v ní. Mnoho umělců vkládá do obrazů osobní poselství a chtějí promlouvat o věcech, které se jich nějakým způsobem dotýkají. Já se pokouším o sdělení, jakým vidím svět, nikoli sama sebe. Tento způsob zpracování se nesnaží o osvětu ani kritiku společnosti skrze umění, ale pouze o vyjádření mého niterního vnímání reality. Tvorba je postavena na vnitřním senzibilním prožívání, které skrze vliv vnějšího okolí transformuji do parafrází. Maluji skrze sebe svět tak, jak ho vidím. S oblibou dávám volnost své fantazii a interpretuji obrazy ze svého úhlu pohledu a domýšlím, jaký sled událostí předcházel tvorbě a jaký následoval, jaký má význam a co nám může vypovědět o době, ze které obraz pochází. Původní dílo má svůj určitý význam a poznáváním historie se nám ho mnohdy podaří pochopit.

V současném moderním umění se objevují snahy umělců vstoupit do kontextu děl svých předchůdců, propůjčovat si je, variovat a reagovat na jejich dílo po stránce výtvarné i tematické. To mě inspirovalo k vytvoření parafrází na Jana van Vermeera a jeho obrazy *Mlékařka* a *Dívka s perlou*. Smyslem mého výtvarného záměru bylo nejen vzdát poctu geniálnímu autorovi a jeho nadčasovému vhledu do problematiky lidské psychiky, ale také prostřednictvím

výtvarné parafráze zaktualizovat jeho dílo, které má výjimečné výtvarné kvality. Toto vstoupení do dialogu s historickými díly, prestižních a do detailu provedených maleb vlámského malíře, mi umožnilo jeho poznání.

6.1 Mlékařka

Předobraz díla *Mlékařka* jsem si vybrala proto, že jsem doposud nenarazila na žádného umělce, který by se s úctou věnoval parafrázi tohoto obrazu. Účelem většiny parafrází bylo použití za účelem reklamy na mléčné výrobky, což význam obrazu poněkud degradovalo.

Z originálního obrazu jsem si vypůjčila právě onu mlékařku a zasadila ji do současného prostředí a kontextu naší doby. Jedná se o úsměvný, mnohdy až prvoplánový přístup, což je jeden ze způsobů jak s parafrází pracovat, ale zároveň tak můžeme pozorovat proměny, které nám čas přinesl. Nabízí nám tak odstup v čase a možnost si uvědomovat změny, které nastaly. Charakteristickými znaky pro 21. století se staly sterilita, trvanlivost, neměnnost a nepodléhání zkáze. Tyto charakteristiky symbolizuje trvanlivé mléko, které je výtvarným produktem posledních desetiletí. Je to však pro život člověka přirozené? Nezachází tato sterilita až za její hranice? Tímto obrazem se tematicky blíží tvorbě streetartového umělce Banksyho, který prostřednictvím tvorby vyjadřuje svůj vztah ke konzumerismu.

Obraz je proveden technikou olejomalby na plátně o velikosti 74x126 cm (obr. 86). Malba touto technikou mě vždy přitahovala pro její vlastnosti. Dovoluje nám využít jedinečných technických postupů, především lazury a umožňuje korekci. Výhodou, ale zároveň nevýhodou je její pomalé schnutí.

6. 2 Dívka s perlou

Druhá malba je variací na obraz *Dívka s perlou* Jana Vermeera. Toto dílo již bylo přetvářeno a transformováno mnohokrát, obraz si však vždy zachoval svůj prvotní ráz, tedy vyobrazení dívky, mladé ženy. Nově vzniklá díla, jak již bylo popsáno v teoretické části, obraz spíše zesměšňovala. Ve všech případech sice lze nalézt známky posunu v čase, nicméně, jedná se pouze o změnu doby nebo prostředí, ve které se dívka nachází. Dle mého názoru tento obraz přímo vybízí k novému a dosud neotřelému uchopení. Podstatou mé praktické části je posun v čase, rozhodla jsem se však toto téma uchopit jiným způsobem. Dívku s perlou jsem nechala zestárnout. I přesto, že se na novém portrétu objevuje stará žena s perlou, neztratí ani špetku ze svého půvabu. Místo turbanu má vlasy zahalené osuškou, což jen podtrhuje, že v pokročilém věku jí již nezáleží na názoru okolí a právě to jí dodává jistou grácií a sebevědomí. Samotná transformace díla dále zdůrazňuje pomíjivost mládí.

Obraz je namalován technikou olejomalby na plátně. Velikost obrazu 70x60 cm (obr. 88).

6. 3 Zátíší s jablky a pomeranči

Třetí malba představuje parafrázi na obraz *Zátíší s jablky a pomeranči* Paula Cézanna. Jeho moderní způsob malby neustále inspiruje umělce k výtvarné činnosti, ale žádný umělec doposud nevytvořil parafrázi Cézannova díla. V teoretické práci jsem několikrát uvedla, že kopírování uměleckého díla se stává studií a je nejsnazší cestou k pochopení díla, nalezení souvislostí a prohloubení vztahu k uměleckému dílu. Kopírování určitého uměleckého díla dokáže změnit dosavadní pohled na dílo, nebo dokonce změnit názor na umělce a jeho vyjádření. To se stalo v případě, kdy jsem si pro záměr výtvarné parafráze vybrala dílo Paula Cézanna. Prvotní myšlenkou výběru byla jasná představa parafráze jeho díla, avšak po důkladném prostudování jsem si k tomuto umělci našla svou cestu.

I v tomto obraze jsem našla využití aspektu času. Ovoce na obraze bylo transformováno pod tíhou času. V tomto případě jsem použila princip výtvarné imaginární hry, kdy jsem si domýšlela a interpretovala, co se s předlohou stalo poté, co bylo zátiší Cézannem domalováno.

Hlavní myšlenku, jak pracovat s tímto výtvarným dílem, ve mně probudil Ursus Wehrli, který ve své tvorbě uplatňuje důvtipný přístup k práci. Tento umělec je zmíněn v teoretické části a stěžejní pro jeho tvůrčí činnost je dekonstrukce obrazu a záměrná manipulace s jednotlivými předměty na obraze. V mé variaci na Cézannovo zátiší jsem zanechala jednotlivé ovoce na svém místě, jen se na nich podepsal zub času. Podobně jako u předchozí parafráze, i v tomto případě je obraz posunut kupředu v čase a je zachycen proces „stárnutí“. Na rozdíl od Dívky s perlou dochází ke „znehodnocení“ původního obsahu a nové ztvárnění má devastující účinky.

I v případě shnilého ovoce se jedná o techniku olejomalby. Velikostně se liší od originálu. Velikost parafrázovaného obrazu je 70x80 cm (obr. 90)

6. 4 Aktivní prázdnota

„Když už estetikům a filozofům umění začínalo konečně docházet, že dobré umění nemusí být krásné, bylo již v umění krásné ledaco. Jedním z těch, kteří krásu vůbec programově nehledali, ale přesto ji často nacházeli, zejména tam, kde ji málokdo očekával, byl John Cage.“⁹⁵ Původně byl vyškolen jako výtvarník a hudebník, později inspirován Marcelem Duchampem, tancem, orientální filosofií a přes všechny tyto aspirační zdroje byl schopen recyklovat ve svém díle v překvapivých kontextech postmoderním způsobem, kdy o postmodernismu ještě nikdo neměl ponětí. Podstatou jeho mistrovství byla schopnost spojovat zdánlivě nespojitelné věci a jevy působící značně iracionálně. Byl přesvědčen, že zakomponováním všední reality do uměleckých obrazů lépe vyjádří podstatu a zákonitosti světa než sebedůmyslnější symbolickou formou.⁹⁶

⁹⁵ CSERES, Josef, Chceme říct něco o Johnovi, Praha: DOX Prague, 2012, s. 9

⁹⁶ [Srov.] tamtéž

John Cage považoval za hudbu svého druhu ticho. Říkal: „Ticho je hudba budoucnosti a bude čím dál těžší ji slyšet.“⁹⁷ Proto se jeho hudbou stala skladba *Silence 4'33*.

John Cage byl a stále pro mne je neprozkoumanou krajinou. Po zhlédnutí klavírní skladby *Silence „4'33“* jsem nevěděla, co si mám myslet o hudebním vystoupení, které je prezentováno bez jediného tónu. O to víc mi tento zážitek zaměstnával mysl. Začala jsem uvažovat o důležitosti ticha a prázdnoty. Díky tomuto konceptu jsem začala být vůči tichu vnímavější. Ticho a mlčení jsou součástí řeči a ticho může být mnohdy mnohem výmluvnější. Je důležité naučit se rozumět tichu, číst ho a naučit se ho interpretovat. S fenoménem ticha a prázdnoty jako první začali pracovat kubističtí sochaři, kteří použili prázdňý otvor jako podstatnou součást svého díla.

Práce kubistických sochařů se stala inspirací pro prostorové pojetí alternativní skladby ticha Johna Cage „4'33“ a východiskem pro výsledný minimalistický objekt tří obdélníků. V skladbě *Silence* hudbu nevytvářel klavírista, ale přímo lidé v hledišti svými zvukovými reakcemi na probíhající ticho na podiu. Tyto zvukové signály jsem podle jejich síly a četnosti přetransformovala do podoby tří skleněných obdélníků korespondujících s odpovídajícími částmi skladby. První z nich odráží napětí a očekávání toho, co má přijít. Skleněná tabule, představující první větu skladby, je v tomto případě čirá a čistě vybroušená. U druhého objektu je vinou šumu, který nastal v hledišti v důsledku nenaplnění očekávané hudby, jeho povrch mechanicky narušen. Třetí věta skladby je pak zhmotněna ve skleněném obdélníku chemicky i mechanicky zdeformovaném, odpovídá totiž zcela uvolněné atmosféře a nevázané konverzaci mezi posluchači, kteří již po předchozí zkušenosti žádný hudební projev neočekávají.

Rozměry jednotlivých skleněných objektů, stejně jako mezery mezi nimi, odpovídají délce jednotlivých vět uváděné skladby. Pro vtažení diváka do procesu vnímání a pochopení tohoto díla jsem použila jako spojovací element poslech koncertního záznamu pomocí sluchátek „napojených“ na jednotlivé skleněné objekty, díky kterým je možnost slyšet proces jednotlivých vět. Tímto minimalistickým procesem zapojení diváka do spoluúčasti na díle se stává toto dílo postmoderním.

⁹⁷ HILSKÝ, Martin, *Když ticho mluví*, 1. vyd., Praha: Portál, 2007,

Realizace výsledných skleněných objektů spočívala ve vytvoření sádrových forem, které byly vyskládány střepy tabulového skla a následně v peci roztaveny. S pomocí výtvarného asistenta byl povrch prvního objektu vybroušen a zbývajících dvou chemicky poleptán do výsledné podoby. Velikost obdélníků, jak již bylo zmíněno, vycházela z časového trvání skladby, kdy jsem čas převedla do jednotek délky. Jedna vteřina byla rovna 0,375 cm. Výpočet výšky vycházel ze zlatého řezu, který je pokládán za ideální proporce mezi různými délkami (obr. 90 – 93)

6. 5 Kukačky

Vždy jsem byla okouzlena starými věcmi, které mají svou historii (buď v kontextu kultury, ale především v kontextu vlastnictví určité osoby). Proto mne velmi inspirovaly kukačkové hodiny, které visely na zdi mé babičky. Jako malé dítě jsem byla okouzlena mystickou atmosférou, kterou vytváří rituál pravidelného hodinového zakukání. Mrzí mne, že takový spirituální okamžik dokázalo zabít zapípaní digitálních hodin. Z konkrétního zvuku (kukačku a její odpočítávání zbývajících roků našeho života znal přece každý) se stal neosobní signál.

Ve své další práci jsem si proto za předmět parafráze zvolila výtvar lidového umění - staré kukačkové hodiny. Znepokojuje mě dnešní zrychlená konzumní doba, zamýšlím se nad přírodními jevy a úkazy, které se dějí v důsledku lidského jednání a konání. Výslednicí je pak, vinou našeho všeobecného panovačného a majetnického vztahu, „pomačkaná“, zmrzačená příroda. V mé práci ji představuje porušená struktura a deformovaný obraz kukačky.

Hlavní inspirací se mi stala kolážová díla Jiřího Koláře. Nejvíce mě ovlivnila metoda roláže a muchláže. Rozstříháním, poskládáním a deformací fragmentů původního díla podle určitých pravidel vzniká zvláštní napětí. Významy obrazů se tak prolínají, doplňují a pozměňují (obr. 94-95).

ZÁVĚR

Závěrem této kvalifikační práce bych ráda uvedla, že bylo dosaženo všech cílů, které byly vytyčené v úvodu práce. V teoretické části jsem představila základní principy a přístupy k vytváření parafrází a nastínila problematiku s ní spojenou. Snažila jsem se odpovědět na otázky, z jakého důvodu se umělci uchylovali k tvorbě parafrázování děl, které mnohdy byly časově vzdálené. Nejčastějším příčinou bylo okouzlení originálem a snaha přiblížit se mu. Umělci se skrze novodobé interpretace klasických děl snažili upozornit na problémy své doby, vyjádřit svůj názor a postoj, a to buď přímo, častěji však své sdělení šifrovali.

Toto téma je však velice rozsáhlé a nemá pevně stanovené mantinely. V každé situaci nacházíme přesah do nové problematiky, která má s tématem parafráze ve výtvarném umění spojitost a nebylo jí věnované tolik potřebné pozornosti, kterou by si zasloužovalo. Rozšíření tématu o další problematiku by však znamenalo mnohonásobné překročení rozsahu diplomové práce. Navíc celé téma nelze pro svou rozmanitost zcela postihnout a shrnout v rámci jediné publikace.

Tím se dostáváme k dalšímu problému, a to, že tématem parafráze se žádný autor doposud podrobně nevěnoval. Jedinou berličkou, která mi pomohla k vytvoření této práce, byl katalog Evy Petrové s názvem *Parafráze*, který vyšel ke stejnojmenné výstavě konané v Severočeské galerii. Žádné jiné publikace v českém jazyce, které by cíleně pojednávaly o fenoménu parafráze v kontextu vývoje dějin umění, jsem neobjevila. Čerpání informací je tak možné především z internetových zdrojů, českých či cizojazyčných, ty však nepředkládají celistvé informace, navíc je mnohdy otázkou, do jaké míry jsou relevantní.

Doufala jsem, že podání informací o tématu by mohlo vést k tomu, že dojde k rozšíření zájmu o toto téma a postupně budou vznikat další práce, které jednotlivé oblasti této problematiky postihnou a rozšíří.

Pro mě osobně byla tato práce velkým přínosem. Vždy jsem byla zaměřená spíše na klasické malířství a uznávala jeho neměnnost a vážnost. Obohatilo mne poznání, jakými odlišnými přístupy se můžeme k variování a přetvoření původního díla postavit. Nejvíce mne zaujal postoj aktualizace původního díla s reakcí na sociální či kulturní situaci. Tato diplomová práce mě přinutila přemýšlet nejen o umění samotném, historii, ale i o situaci dnešního světa.

Praktická část kvalifikační práce spočívala ve vytvoření pěti výtvarných parafrází. Obrazy i prostorové práce vznikaly pod záštitou společného tématu „čas a proměny v čase“. Snažila jsem se o vyjádření myšlenky, že jakákoliv parafráze je závislá na čase. Navíc téma času úzce souvisí s dnešní uspěchanou dobou, jakýmsi odporem či nechutí k čemukoli starému a neustálou snahou o pokrok. Všechny nově vzniklé parafráze mají za úkol dokázat fakt, že s časem bychom neměli bojovat, nýbrž bychom ho měli spokorou přijímat a cíleně využívat.

Na závěr této práce bych ráda poděkovala všem zmíněným autorům, umělcům, výtvarníkům, teoretikům umění i těm, kteří v této práci nebyli jmenovaní a kteří se stali motivací k mému uměleckému vyjádření a pomáhali probouzet zájem o umění v celé jeho bohatosti, rozmanitosti a působivosti.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Monografické publikace:

1. BELL, Julian, Zrcadlo světa: nové dějiny umění, 1. Vyd., Praha: Argo, 2010, 496 s., ISBN 978-80-257-0280-2
2. BALEKA, Jan, Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika), 1. Vyd., Praha: Academia, 1997, 429 s., ISBN 80-200-0609-5
3. DOSTÁL, Martin, Antonín Střížek, Praha: KANT, 2012, 292 s., ISBN 978-80-7437-064-9
4. GOODMAN, Nelson, Jazyky umění: nástin teorie symbolů, 1. Vyd., Praha: Academia, 2007, 213 s., ISBN 978-80-200-1519-8
5. GRENZ, Stanley, Úvod do postmodernismu, 1. Vyd. Praha: Návrat domů, 1997, 199 s., ISBN 80-85495-74-0
6. HODGEOVÁ, Nicola, ANSONOVÁ, Libby, Umění od A do Z, 1. Vyd., Praha: Albatros, 2006, 399 s., ISBN 80-00-01649-4
7. HILSKÝ, Martin, Když ticho mluví, 1. Vyd., Praha: Portál, 2007, 166 s., ISBN 978-80-7367-306-2
8. HUYGHE, René, BIANCONI, Piero, Vermeer, 1. Vyd., Praha: Odeon, 1981, 103 s., ISBN
9. KULKA, Tomáš, Umění a falzum, 1. Vyd., Praha: Academia, 2004, 182 s., ISBN 80-200-0954-X
10. KULKA, Tomáš, Umění a kýč, 3. Vyd., Praha: Torst, 2014, 292 s. ISBN 978-80-7215-477-7
11. LYOTARD, Jean-Francois, O postmodernismu, 1. Vyd., Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 1993, 206 s., ISBN 80-7007-047-1
12. MURGUOVÁ, Miroslava, Koncept tělesnosti v díle Joela-Petera Witkina, diplomová práce

13. PETROVÁ, Eva, František Gross, Praha: Vltavín, 2004, 279 s., ISBN 80-86587-10-X
14. PETROVÁ, Eva, Parafráze, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 34 s., ISBN 80-85090-63-5
15. PIJOAN, José, Dějiny umění/7, 1. Vyd., Praha: Odeon, 1981, 348.s, ISBN 80-207-0888-X
16. POCHE, Emanuel, Encyklopedie českého výtvarného umění, 1. Vyd., Praha: Academia, 1975, 611 s., cnb000127565
17. POTŮČKOVÁ, Alena, Bedřich Dlouhý: autoportrét II. 2002, 2002, 9 s., KB16279
18. PŘIBÁŇ, Jiří, Obrazy české postmoderny, Praha: Kant, 2011, 142 s., ISBN 978-80-7437-042-7
19. SCHNEIDER, Rolf, Slavní světoví malíři: Žena jako inspirace v malířském umění, 3. Vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2008, 208. S, ISBN 978-80-255-0040-8
20. CSERES, Josef, Chceme říct něco o Johnovi, Praha: DOX Prague, 2012, s. 227, ISBN 978-80-87446-16-4
21. STURKEN, Marita, Studia vizuální kultury, 1. Vyd., Praha: Portál, 2009, s. 462, ISBN 978-80-7367-556-1
22. TORRE RAMOS, Joana, Galerie mistrů, P. Cézanne, 1. vyd., Čestlice: Rebo Productions, 2005, 128 s., ISBN 80-7234-490-0
23. SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, Kolektiv autorů a konzultantů, 2. Dopl. Vyd. Praha: Encyklopedický dům, 1996, 366 s., ISBN 80-90-1647-8-1

Elektronické zdroje

1. AUTORSKÉ PRÁVO, Předmět autorského práva, [online]. 2015 [cit. 24-2-2016]. Dostupné z: <http://autorske-pravo.info/predmet-autorskeho-prava>
2. AUTORSKÝ ZÁKON, Právo autorské a práva s ním související, [online]. 2006 [cit. 24-2-2016]. Dostupné z: http://www.uvucr.cz/autorska_prava/zakon_398_2006.pdf
3. BANKSY, Britain: The strengths and limitations of Banksy's "guerrilla" art, [online]. 2016, [cit. 07-4-2016]. Dostupné z: <https://www.wsws.org/en/articles/2009/09/bank-s10.html>
4. Death of Marat & Baudry: Charlotte Corday [online]. 2009, [cit. 15-3-2016]. Dostupné z: <http://artstoryinamedium.blogspot.cz/2009/03/david-death-of-marat-baudry-charlotte.html>
5. DAVID, Jiří, Národní galerie, Apoteoza Jiřího Davida, [online]. 2015, [cit. 22-3-2016]. Dostupné z: <http://www.ngprague.cz/detail-novinky/apoteoza-jiriho-davida-reprezentuje-cesko-na-56-mezinarodnim-bienale-vytvarneho-umeni-v-benatkach>
6. Galerie La Fame, Snídaně v trávě, [online]. 2016, [cit. 06-4-2016]. Dostupné z: <http://www.glf.cz/>
7. CHAD, Václav, [online]. 2014, [cit. 22-3-2016]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/chad-vaclav-1923-1945/>
8. KAUKA VANĚK VERSUS LADA V POHLEDU MÉDIÍ, Britské listy, [online]. 6. 2. 2002, ISSN 1213-1792 , [cit. 25-3-2016]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/9834.html>
9. KLOUZOVÁ, Martina, Niubo, [online]. [cit. 02-4-2016]. Dostupné z: <http://www.martina-klouzova-niubo.cz/galerie/MKN-katalog-cz.pdf>
10. MANET, Eduard, [online]. 2003, [cit. 12-3-2016]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=574
11. MUNCH, Edvard, His Paintings, [online]. 2011, [cit. 15-4-2016]. Dostupné z: <http://www.edvardmunch.org/>
12. MUTIMSKÝ, Pavel, charakteristika tvorby, [online]. 2008, [cit. 15-3-2016]. Dostupné z: <http://www.pavelmutinsky.cz/mutinsky-pavel-charakteristika.html>

13. NAČERADSKÝ, Jiří, Krásný starý Načeradský, [online]. 23. 9. 2013, [cit. 15-4-2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1073785-krasny-stary-naceradsky>
14. NOLL, Miloš, Obrazy a kresby, [online]. 2012 [cit. 06-4-2016]. Dostupné z: <http://www.vejr.cz/gej/noll/tisk/iperuc.pdf>
15. OŽIBKO, Michal, Michal Ožibko chtěl dokázat, že udělá ještě lepší portrét, [online]. 2016 [cit. 24-3-2016]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/206061-michal-ozibko-chtel-dokazat-ze-udela-jeste-lepsi-portret.html>
16. OŽÍBKO, Michal, Portréty, [online]. 2012 [cit. 18-3-2016]. Dostupné z: <http://hvezdne-nebe.blogspot.cz/2011/02/navstevnici-national-portrait-gallery-v.html>
17. RAŠKA, Petr, Portfolio, [online]. 2010 [cit. 24-3-2016]. Dostupné z: <http://www.raska-petr.cz/texty/>
18. ŠTĚCH, Adam, [online]. 2015 [cit. 09-4-2016]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/adam-stech-5490/>
19. VEGA, Herman, Braun, [online]. 2004, [cit. 12-4-2016]. Dostupné z: <http://www.braun-vega.com/>
20. VELAZQUEZ, Diego, Las Meninas, [online]. 2012 [cit. 16-3-2016]. Dostupné z: www.velazquezlasmeninas.com
21. WUDERLICH, Paul, Artworks, [online]. 2016 [cit. 04-4-2016]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/paul-wunderlich/>

Dokumenty

SOUKROMÍ MISTROVSKÉHO DÍLA, Goya, Cyklus BBC, Česká televize, 13. 12. 2015. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10130691014-soukromi-mistrovskeho-dila>, [online]. [Srov. 16-2-2016]

UMĚNÍ VČERA A DNES, Miroslav Petříček: Mimetický aspekt interpretace, Česká televize 29. 3. 2011. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1000000002-umeni-vcera-a-dnes/209251000030011-miroslav-petricek-mimeticky-aspekt-interpretace/>[online]. [Srov. 19-2-2016]

SEZNAM PŘÍLOH

| | |
|------------|-----------------------------------|
| Přílohy I. | Obrazové přílohy teoretické části |
| Přílohy II | Fotodokumentace praktické části |

PŘÍLOHY

Obrazové přílohy k teoretické části:



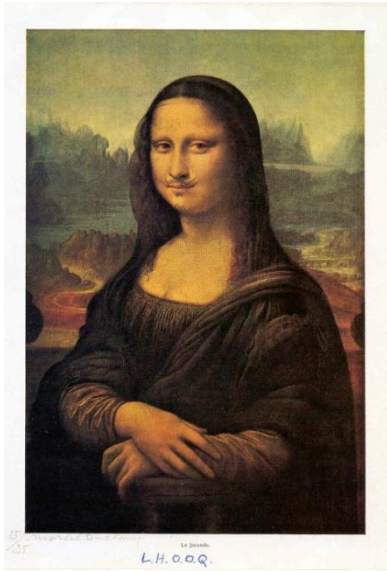
Obr. 1 a 2: Tomáš Vaněk, Interpretace kreseb Josefa Lady pomocí šablon



Obr. 3: Leonardův žák, Mona Vanna



Obr. 4: Raffael Santi, Maddalena Doni



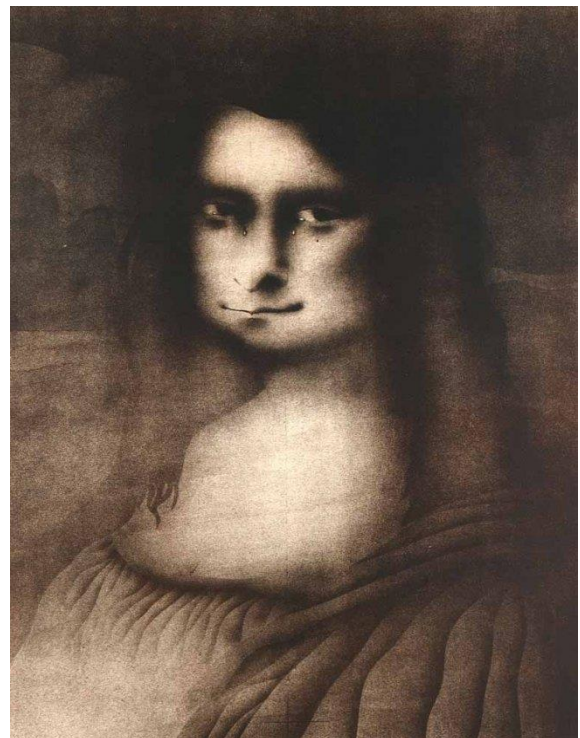
Obr. 5: Marcel Duchamp
L. H. O. O. Q.



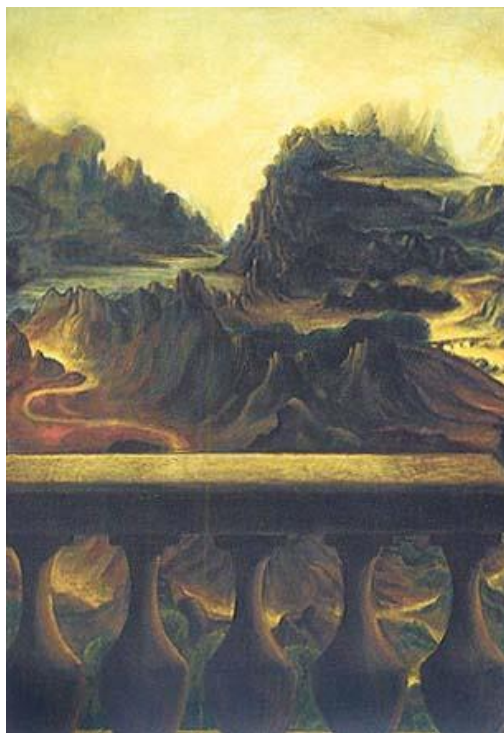
Obr. 6: Andy Warhol, Thirty are better than one



Obr. 7: Salvador Dalí
Autoportrét jako Mona Lisa



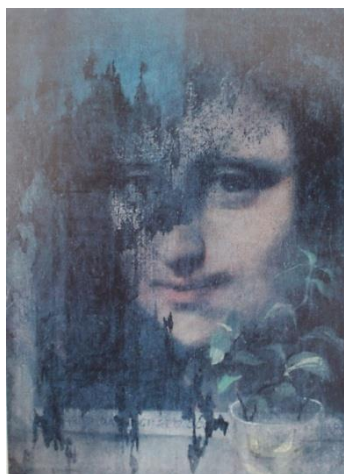
Obr. 8: Paul Wunderlich, Mona Lisa



Obr. 9: Sophie Matisse,
Za pět minut jsem zpátky



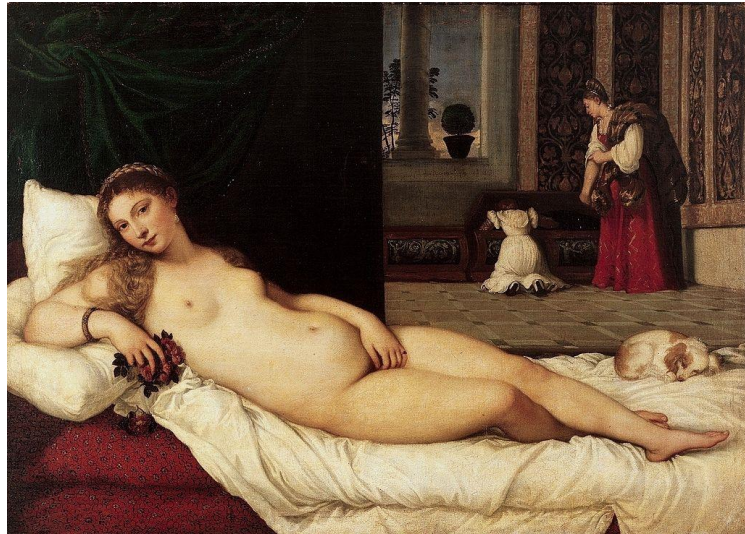
Obr. 10: Rudolf Němec, Vzpomínka na Monu



Obr. 11: Miloš Noll,
Zátiší s Giocondou



Obr. 12: Giorgone, Spící Venuše



Obr. 13: Tizian, Venuše Urbinská



Obr. 14: Eduard Manet, Olympia



Obr. 15: Mel Ramos, Manetova Olympia



Obr. 16: Diego Velazquez, Dvorní dámy



Obr. 17: Francisco Goya, Dvorní dámy



Obr. 18 a 19: Pablo Picasso, Dvorní dámy



Obr. 20: Salvador Dalí, Dvorní dámy



Obr. 21: Cristobal Toral, Dvorní dámy



Obr. 22: Manolo Valdés, Dvorní dámy



Obr. 23: Joel Petr Witkin, Dvorní dámy



Obr. 24: Jan Vermeer, Dívka s perlou



Obr. 25: Michal Ožibko, Dívka s fajfkou



Obr. 26: Ruud Antonius, 'View on Delft'



Obr. 27: Dorethe Golz, Der Perlenohrring



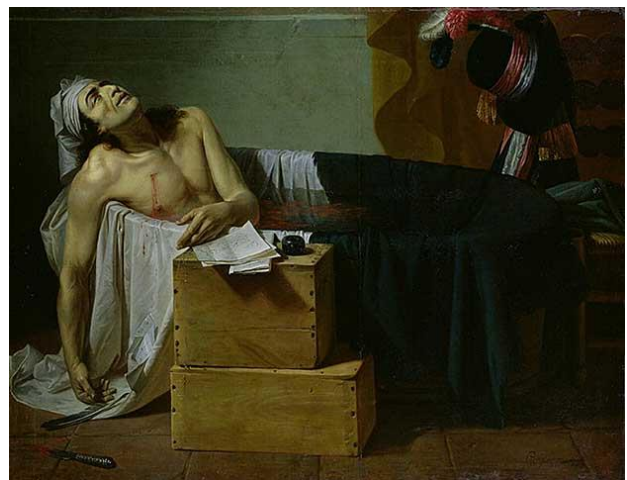
Obr. 28: Jan van Vermeerm, Krájkářka



Obr. 29: Bedřich Dlouhý, Krajkář



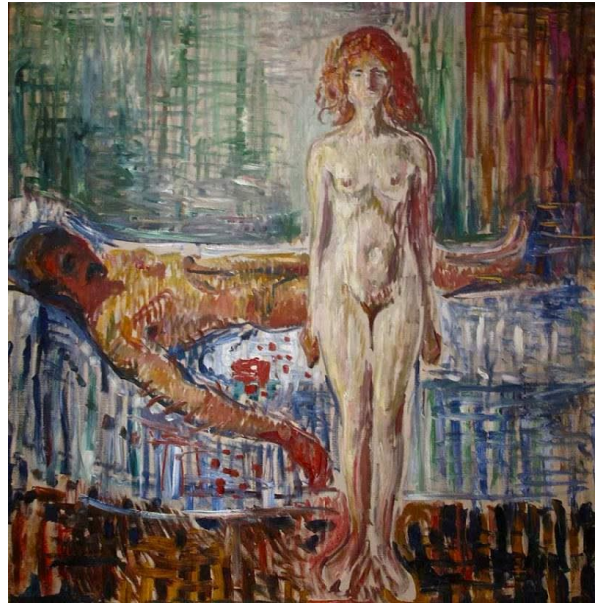
Obr. 30: Jacques-Louis David,
Marat ve vaně



Obr. 31: Guillauma-JosephaRoquese,
Zavražděný Marat



Obr. 32: Paul Jacques Aimé Baudry,
Zavražděný Marat



Obr. 33: Edvard Munch, Mrtvý Marat



Obr. 34: Francisco de Goya, Poprava povstalců 3. Května 1808



Obr. 35: Eduard Manet, Poprava císaře Maxmiliána v Mexiku



Obr. 36: Pablo Picasso, Guernica, 1937



Obr. 37: Pablo Picasso, Korejský masakr



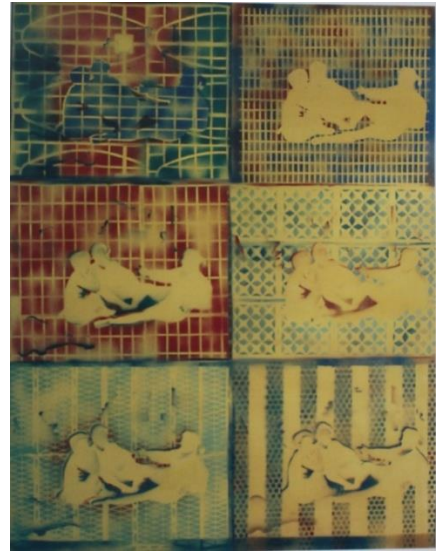
Obr. 38: Robert Ballagh, 3. Května 1970



Obr. 39: Eduard Manet, Snídaně v trávě



Obr. 40: Pablo Picasso, Snídaně v trávě



Obr. 41: Rudolf Němec
Vzpomínka na Maneta



Obr. 42: Martina Klouzová, Snídaně v trávě



Obr. 43: Pavel Mutimský
Snídaně v trávě



Obr. 44: Théodore Géricault, Prám Medúzy



Obr. 45: Eugène Delacroix, Dantova bárka



Obr. 46: Paul Cézanne, Dantova bárka



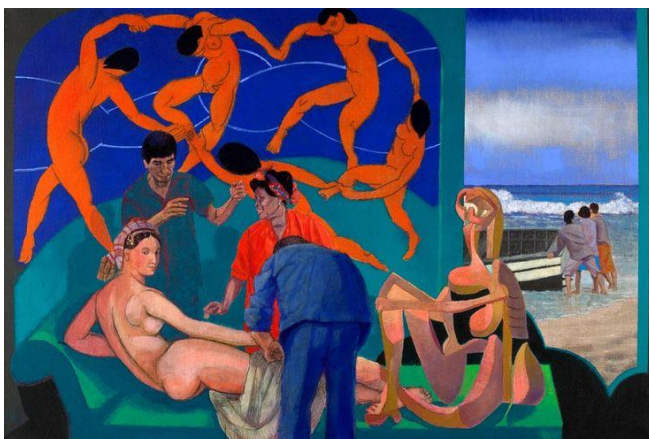
Obr. 47: Picasso, Alžírské ženy - verze O



Obr. 48: Joan Miró, Holandské zátíší



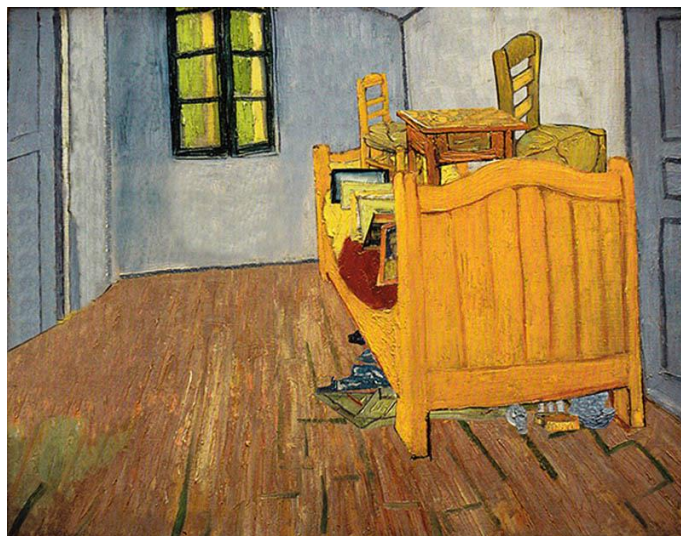
Obr. 49: Herman Braun Vega



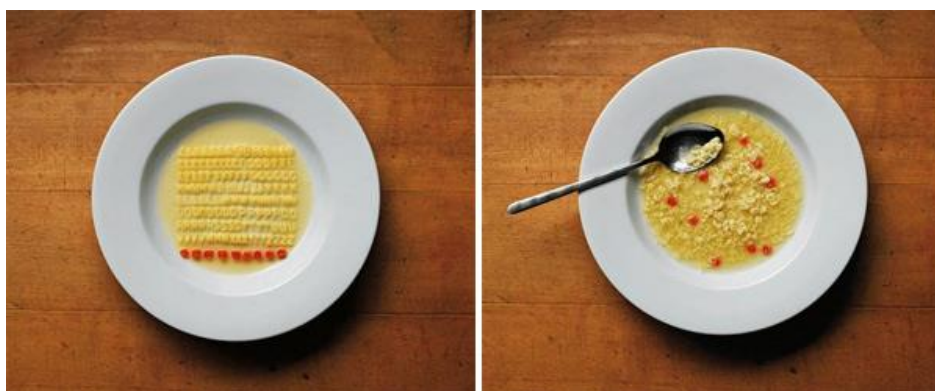
Obr. 50: Herman Braun Vega



Obr. 51: Herman Braun Vega



Obr. 52: Ursus Wehrli, Pokoj van Gogha v Arles



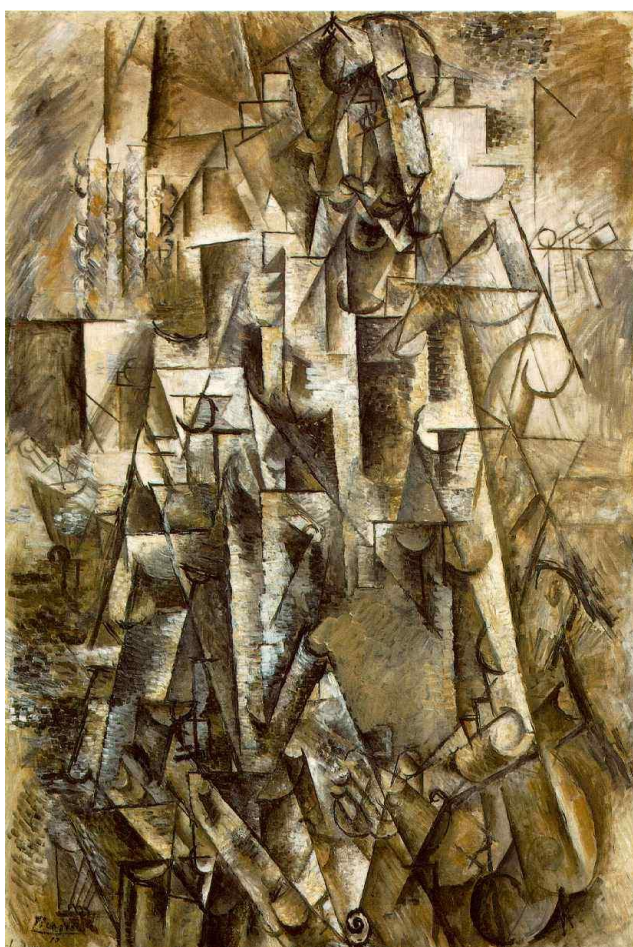
Obr. 53: Ursus Wehrli, Instantní polévka



Obr. 54: Banksy, Sběrači



Obr. 55: Emil Filla, Hlava starého muže



Obr. 56: Pablo Picasso, Básník



Obr. 57: El Greco, Laokoon



Obr. 58: Jindřich Prucha, Laokoon



Obr. 59: Josef Čapek, Tři chlapi



Obr. 60: Pablo Picasso, Tři hudebníci



Obr. 61: Hieronymus Bosch, Pokušení sv. Antonína



Obr. 62: František Gross, Pokušení sv. Antonína



Obr. 63: Jan Zrzavý, Jan Křtitel



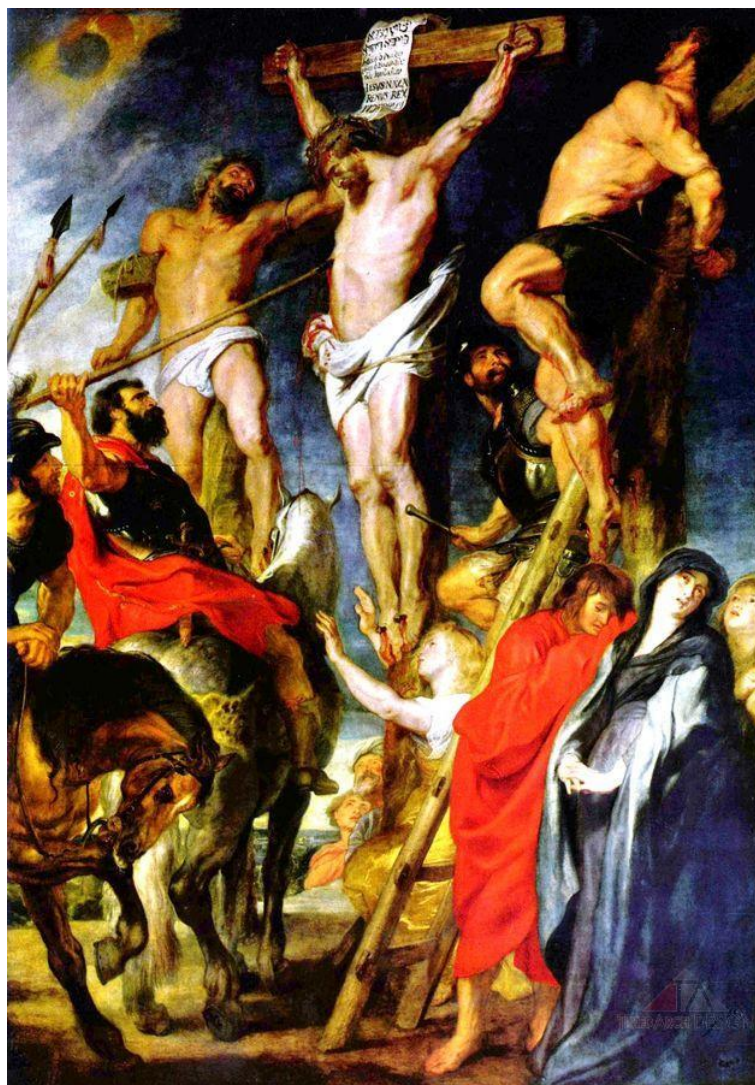
Obr. 64: Vladimír Sychra, Vražda



Obr. 65: Tintoretto, Přenesení těla sv. Marka



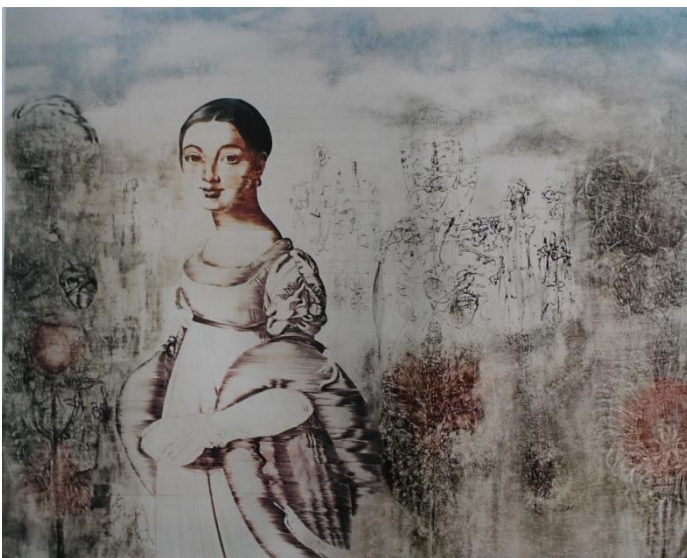
Obr. 66: Jiří Kolář, Roy Lichtenstein (zpěvavý), Venuše



Obr. 67: Petr Paul Rubens, Ukřižování



Obr. 68: Václav Chad, Ukřižování



Obr. 69: Jiří Anderle, Mademoiselle Rivière entre nous



Obr. 70: Dominik Ingres
Slečna Rivierová



Obr. 71: Jan Kupecký, Rodina



Obr. 72: Dalibor Matouš, Rodina



Obr. 73: Jiří Načeradský
Žena s mávátkem



Obr. 74: Masaccio, Vyhnutí z ráje



Obr. 75: Petr Nikl, Vyhnutí z ráje



Obr. 76: Andrea Mantegna, Kristus



Obr. 77: Petr Nikl, Kristus



Obr. 78: Caspar David Friedrich, Dva muži pozorující měsíc



Obr. 79: Antonín Střížek, K. H. Mácha,

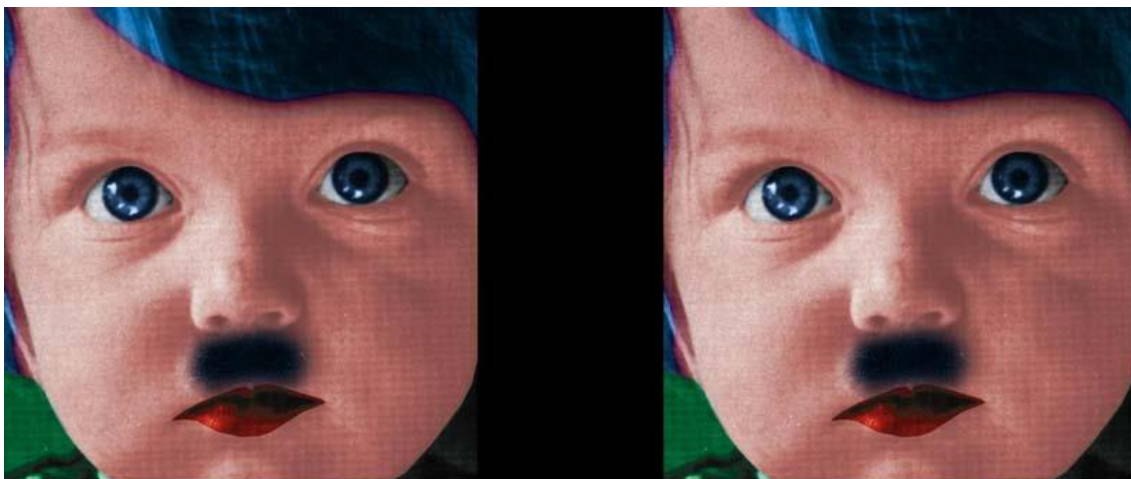


Obr. 80: Jiří David, Apoteóza

Alfons Mucha, Apoteóza z dějin Slovanstva



Obr. 81: Jiří Surůvka, Marilyn Monroe



Obr. 82: Jiří Surůvka Dvojčata



Obr. 83: Adam Štěch, Hitler

Fotodokumentace praktické části:



Obr. 84: A. Kanalošová
Mlékařka



Obr. 85: Jan Vermeer
Mlékařka



Obr. 86: A. Kanalošová, Mlékařka



Obr. 87: Jan Vermeer, Dívka s perlou



Obr. 88: Alexandra Kanalošová, Dívka s perlou



Obr. 89: Paul Cézanne, Zátiší s jablky a pomeranči



Obr. 90: Alexandra Kanalošová, Zátiší s jablky a pomeranči



Obr. 91 – 93: Alexandra Kanalošová, Aktivní prázdnota



Obr 94, 95: Alexandra Kanalošová, Kukačky

ZDROJE OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. obr. 1: Tomáš Vaněk, Interpretace kreseb Josefa Lady pomocí šablon. Dostupné z: <http://www.pifpaf.cz/cs/tomas-vanekparticipy-ilustrace>
2. obr. 2: Tomáš Vaněk, Interpretace kreseb Josefa Lady pomocí šablon. Dostupné z: <http://www.pragueout.cz/umeni/articles/cena-jindricha-chalupeckeho-2010-5896>
3. obr. 3: Leonardův žák, Mona Vanna, 23. 4., 22:22. Dostupné z: http://arthistorynewsreport.blogspot.cz/2015_07_01_archive.html
4. obr. 4: Raffael Santi, Maddalena Doni, 23. 4., 22:28. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Maddalena_Doni
5. obr. 5: Marcel Duchamp, L. H. O. O. Q., 1919, 23. 4., 22:36. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>
6. obr. 6: Andy Warhol, Thirty are better than one, 1963, 23. 4., 22:40. Dostupné z: <http://www.reliefjournal.com/2015/03/03/thirty-are-better-than-one/>
7. obr. 7: Salvador Dalí, Autoportrét jako Mona Lisa, 1954, 23. 4., 22:49. Dostupné z: <http://pod1forart.blogspot.cz/2012/11/artist-self-portrait-by-salvador-dali.html>
8. obr. 8: Paul Wunderlich, Mona Lisa, 1972. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/paul-wunderlich/en-larmes-mona-lisa-FpzF8qilC0mWLKhOtNvWUg2>
9. obr. 9: Sophie Matisse, Za pět minut jsem zpátky (Be Back in 5 Minutes), 1997. Dostupné z: <http://www.artnet.com/magazine/reviews/wong/wong3-4-1.asp>
10. obr. 10: Rudolf Němec, Vzpomínka na Monu. Dostupné z: fotografie z katalogu Evy Petrové
11. obr. 11: Miloš Noll, Zátíší s Giocondou. Dostupné z: fotografie z katalogu Evy Petrové
12. obr. 12: Giorgone, Spící Venuše, kolem roku 1510, 24. 4. 22:16 Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_Google_Art_Project_2.jpg
13. obr. 13: Tizian, Venuše Urbinská, 1538, olej na plátně 119x165 cm, 24. 4., 22:19, zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Urbinsk%C3%A1_Venu%C5%A1e#/media/File:Tizian_102.jpg

14. obr. 14: Eduard Manet, Olympia, 1863, olej na plátně, 130.5 cm × 190 cm, 24. 2., 22:21. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_3.jpg
15. obr. 15: Mel Ramos, Manetova Olympia, 1970, 24. 4., 22:24. Dostupné z: <http://www.ebay.com/itm/331786424936>
16. obr. 16: Diego Velazquez, Dvorní dámy, 24. 4., 22:30. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez
17. obr. 17: Francisco Goya, Dvorní Dámy, Grafický lept, 1778, 24. 4., 22:33. Dostupné z: <http://search.it.online.fr/covers/?p=63>
18. obr. 18: Pablo Picasso, Dvorní dámy, 1957, 24. 4., 22:36. Dostupné z: <http://search.it.online.fr/covers/?p=63>
19. obr. 19: Pablo Picasso, Dvorní dámy, 1957, 24. 4., 22:36. Dostupné z: <http://search.it.online.fr/covers/?p=63>
20. obr. 20: Salvador Dalí, Dvorní dámy, 1958 24.4. 22:40. Dostupné z: <http://search.it.online.fr/covers/?m=1656>
21. obr. 21: Cristobal Toral, Dvorní dámy, 1975, 24. 4., 22:42. Dostupné z: http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Cristobal_Toral,_Dapres_Las_Meninas,_1975.jpg
22. obr. 22: Manolo Valdés, Dvorní dámy 24. 4., 22:45. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Manolo_Vald%C3%A9s#/media/File:Valladolid_Manolo_Valdes_Expo_2006_01_lou.JPG
23. obr. 23: Joel Petr Witkin, Dvorní dámy, fotografie, 24. 4., 22:47. Dostupné z: <http://interartive.org/2008/10/meninas/>
24. obr. 24: Vermeer van Delf, Dívka s perlou, 24. 4., 22:50. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADvka_s_perlou
25. obr. 25: Michal Ožibko, Girl with... (portrét Frederike Höppner), olej na plátně, 2008, 24. 4., 22:54. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/206061-michal-ozibko-chtel-dokazat-ze-udela-jeste-lepsi-portret.html>
26. obr. 26: Ruud Antonius, 'View on Delft', 2008 24. 4., 22:57. Dostupné z: <http://search.it.online.fr/covers/?p=39>
27. obr. 27: Dorethe Golz, Der Perlenohrring, 2009, C-Print/ Diasec, 188 x 140 cm, 24. 4., 22:59. Dostupné z: <http://stylebouquet.blogspot.cz/2011/07/girl-with-pearl-earring.html>
28. obr. 28: Jan Vermeerm, Krájkářka, kolem roku 1669-1670, olej na plátně, 23,9x20,5 cm, 22. 4., 23:02. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=245

29. obr. 29: Bedřich Dlouhý, Krajkář, 1987, 24. 4., 23:03. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/bedrich-dlouhy-1203/>
30. obr. 30: Jacques-Louis David, Marat ve vaně, 1793, 24. 4., 13:25. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David#/media/File:Death_of_Marat_by_David.jpg
31. obr. 31: Guillaume-Josepha Roquese, Zavražděný Marat, 1793, 24. 4., 13:28. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Guillaume-Joseph_Roques
32. obr. 32: Paul Jacques Aimé Baudry, Zavražděný Marat, 1860, 24. 4., 13:40. Dostupné z: <http://verat.pagesperso-orange.fr/Corday.htm>
33. obr. 33: Edvard Munch, Mrtvý Marat, 1907, 25. 4., 9:54. Dostupné z: <http://www.edvardmunch.org/death-of-marat.jsp#prettyPhoto>
34. obr. 34: Francisco de Goya, Poprava povstalců 3. Května 1808, olej na plátně, 266x345 cm, 1814, 25. 4., 11:20. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=5700
35. obr. 35: Eduard Manet, Poprava císaře Maxmiliána v Mexiku, 1868, 43.5 x 33.5 cm, 25. 4., 11:22. Dostupné z: <http://cadil.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=276064>
36. obr. 36: Pablo Picasso, Guernica, 1937, 3,49 m x 7,77 m, malba na zdi, 25. 4., 11:26. Dostupné z: <http://www.pablocicasso.org/guernica.jsp>
37. obr. 37: Pablo Picasso, Korejský masakr, 1951, 1.10 m x 2.10 m, 25. 4., 11:29. Dostupné z: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/GD2013-2014/AD108-Istorija-dizajna/metropolitan-01/MassacreInKorea1951-1622>
38. obr. 38: Robert Ballagh, 3. Května 1970, 1970, akrylová malba, 25. 4., 11:13. Dostupné z: http://www.icollector.com/Robert-Ballagh-b-1943-STUDY-FOR-THIRD-OF-MAY-A_i5178623
39. obr. 39: Eduard Manet, Snídaně v trávě, 1862-1863, olej na plátně 215x271, 25. 4., 11:36. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=586
40. obr. 40: Pablo Picasso, Snídaně v trávě, 1962, 25. 4., 13:28. Dostupné z: <http://www.pablocicasso.org/luncheon-on-the-grass.jsp>
41. obr. 41: Rudolf Němec, Vzpomínka na Maneta. Dostupné z: fotografie z katalogu Evy Petrové
42. obr. 42: Martina Klouzová, Snídaně v trávě, 25. 4., 11:43. Dostupné z: <http://nataliesykorova.cz/spoluprace-s-vytvarnymi-umelci/>
43. obr. 43: Pavel Mutimský, Snídaně v trávě, olej, plátno, 160 x 160 cm, 1990, 25. 4., 11:40. Dostupné z: <http://www.pavelmutinsky.cz/mutinsky-pavel-galerie-04.html>

44. obr. 44: Théodore Géricault, Prám Medúzy, 1817–1818, olej na plátně, 491 × 716 cm, 23. 4., 14:16. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vor_Medúzy
45. obr. 45: Eugène Delacroix, Dantova bárka, 1822, 23. 4. 14:20, Zdroj: <https://cz.pinterest.com/pin/500110733600952499/>
46. obr. 46: Paul Cézanne, Dantova bárka – kopie podle Delacroix. 1870-73 olej na plátně, 25 x 33 cm, 24. 4., 13:37. Dostupné z: http://www.wga.hu/html_m/c/cezanne/1/13early.html
47. obr. 47: Pablo Picasso, Alžírské ženy – verze O, 1954-1955 olej na plátně / 114 x 146,4 cm, 24. 4., 13:45. Dostupné z: <http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/miliardovy-picasso>
48. obr. 48: Joan Miro, Holandské zátiší, 1928, 24. 4. 13:49. Dostupné z: <http://kultur-online.net/?q=node/27825>
49. obr. 49: Herman Braun Vega, 24. 4., 17:36. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/544724517404754852/>
50. obr. 50: Herman Braun Vega, 24. 4., 17:38. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/248753579389459760/>
51. obr. 51: Herman Braun Vega. 24. 4., 17:42. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/272678952409839843/>
52. obr. 52: Ursus Wehli, Pokoj van Gogha v Arles, 2011, 24. 4. 14:50. Dostupné z: <https://onarto.com/ursus-wehli-tidy-up-art/>
53. obr. 53: Ursus Wehli. Instantní polévka 24. 4., 14:53. Dostupné z: <http://blog.2modern.com/2011/09/the-art-of-clean-up-ursus-wehli.html>
54. obr. 54: Banksy, Sběrači, 24. 4., 14:59. Dostupné z: <https://artforus.wordpress.com/2012/11/20/banksys-gleaners/>
55. obr. 55: Emil Filla, Hlava starého muže, 1914, Rozměry: 14,8 x 10,5 cm, 24. 4., 14:05. Dostupné z: <http://www.zpc-galerie.cz/cs/hlava-stareho-muze-hlava-starce-55556>
56. obr. 56: Pablo Picasso, Básník, 1912, 24. 4., 14:01. Dostupné z: http://www.acsu.buffalo.edu/~jcont/Pablo_Picasso.html
57. obr. 57: El Greco, Laokoon, 1610–1614, 24. 4., 14:10. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_Laocoon.jpg
58. obr. 58: Jindřich Prucha, Laokoon. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
59. obr. 59: Josef Čapek, Tři chlapi, 1926. Dostupné z: foto Fotografie z katalogu Evy Petrové

60. obr. 60: Pablo Picasso, Tři hudebníci, 1921, 220,7 x 222,9 cm, 24. 4., 14:14. Dostupné z: <http://magazin.aktualne.cz/pablo-picasso/r~i:photo:52086/r~i:article:267229/>
61. obr. 61: Hieronymus Bosch, Pokušení sv. Antonína. Dostupné z: <http://vries.php5.cz/s-pokuseni.html>
62. obr. 62: František Gross, Pokušení sv. Antonína. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
63. obr. 63: Jan Zrzavý, Jan Křtitel. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
64. obr. 64: Vladimír Sychra, Vražda. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrov
65. obr. 65: Tintoretto, Přenesení těla sv. Matouše, 24. 4., 14:44. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto.markus.bergung.jpg>
66. obr. 66: Jiří Kolář, Roy Lichtenstein (zpěvavý), Venuše, 22. 4., 22:26. Dostupné z: [http://www.greynotgrey.com/blog/2013/01/10/jiri-kolar-master-of-Roy-Lichtenstein \(zpěvavý\) collage/](http://www.greynotgrey.com/blog/2013/01/10/jiri-kolar-master-of-Roy-Lichtenstein-zpěvavý-collage/), <https://www.tumblr.com/search/kol%C3%A1r>
67. obr. 67: Petr Paul Rubens, Ukřižování, zdroj, <http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/rubens/obraz-vru43/>
68. obr. 68: Václav Chad, Ukřižování. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
69. obr. 69: Jiří Anderle, Mademoiselle Rivière entre nous. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
70. obr. 70. Dominik Ingres: Slečna Riviérová. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Auguste_Dominique_Ingres
71. obr. 71. Jan Kupecký, Rodina. Dostupné z: http://k8k8na.rajce.idnes.cz/Jan_Kupecky_2Viden_1707_1723/#kupecky_1718cautoportret_s_rodinou_.jpg
72. obr. 72: Dalibor Matouš, Rodina. Dostupné z: Fotografie z katalogu Evy Petrové
73. obr. 73. Jiří Načeradský, 24. 4., 14:52. Dostupné z: <http://img.ct24.cz/cache/900x700/article/51/5058/505761.jpg>
74. obr. 74: Masaccio, Vyhnání z ráje, 22. 4. 12:14, Dostupné z: <http://cz.onlyimage.com/free-images/masaccio>
75. obr. 75: Petr Nikl, Vyhnání Adama a Evy z ráje. Dostupné z: Fotografie z publikace Obrazy české postmoderny

76. obr. 76: Andrea Mantegna, Kristus, 23. 4. 22:52. Dostupné z: <http://www.cavazza.it/drupal/?q=it/node/1037>
77. obr. 77: Petr Nikl, Podle Mantegni. Dostupné z: Fotografie z publikace Obrazy české postmoderny
78. obr. 78: Caspar David Friedrich, Dva muži pozorující měsíc, 22. 4., 12:26, Dostupné z: <http://markvartice-unas.cz/caspar-david-friedrich/imagepages/image14.php>
79. obr. 79: Antonín Strážek, K. H. Mácha, 23. 4. 14:22. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/caspar-david-friedrich-3480/>
80. obr. 80: Jiří David, Apoteóza, Alfons Mucha, Apoteóza z dějin Slovanstva (1926–1928), 20. 4., 18:47. Dostupné z: <http://ghmp.cz/jiri-david-apoteoza-z-oci-do-oci/>
81. obr. 81: Jiří Surůvka, Marilyn Monroe, 22. 4. 22:29. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1046826-ceske-vytvarne-umeni-je-stejne-dobre-jako-jine-rika-suruvka>
82. obr. 82: Jiří Surůvka, Dvojčata, 22. 4. 22:32. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/salon/218943-jiri-priban-poznavate-se.html>
83. obr. 83: Adam Štěch, 19. 4., 16:15. Dostupné z: <http://www.galeriepn.cz/vystavy/38>
84. obr. 84: Jan Vermeer, Mlékařka, 19. 4., 16:54. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer
85. obr. 87: Jan Vermeer, Dívka s perlou, 19. 4., 17:22. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADvka_s_perlou
86. obr. 89: Paul Cezanne, Zátíší s jablky a pomeranči, 20. 4., 18:11. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne
87. obr. 84, 86, 88, 90 – 95: autorská dokumentární fotografie