

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2011

Iva Frantíková

Univerzity Karlovy v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Bakalářská práce

Iva Frantíková

Komentovaný překlad:

**Umělkyně v minulosti a současnosti: Malba, socha a obraz vlastního já
(In: Linda Nochlin: Global Feminism: New Directions in Contemporary
Art. Merrell Publishers, 2007. ISBN-13: 978-1858943909, pp. 47-64)**

Commented translation:

**Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture and the Image of the
Self (In: Linda Nochlin: Global Feminism: New Directions in
Contemporary Art. Merrell Publishers, 2007. ISBN-13: 978-1858943909,
pp. 47-64)**

Praha, 2011

doc. PhDr. Jiří Josek

Poděkování

Ráda bych poděkovala doc. PhDr. Jiřímu Joskovi, vedoucímu mé bakalářské práce, za podnětné a nápomocné rady při konzultacích.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. 6. 2011

podpis

Anotace

Cílem této práce je přeložit kapitolu *Umělkyně v minulosti a současnosti: Malba, socha a obraz vlastního já* od Lindy Nochlinové z knihy *Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*. Překlad je následován vnětřtextovou a vnitřtextovou analýzou, jejímž prostřednictvím jsou ukázány specifické rysy textu. Další kapitoly se zaměřují na konkrétní překladatelská řešení jazykových, stylistických a kulturních neekvivalencí a na typologii posunů. V poslední části je nastíněna koncepce překladatelského přístupu.

Klíčová slova: *překlad, překladatelská analýza, komentovaný překlad, gramatika, syntax, lexikum, stylistika*

The object of this work is to translate the chapter *Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture and the Image of the Self* written by Linda Nochlin, from a book *Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*. The translation is followed by extra- and intratextual analysis which points out typical features of the text. Further chapters are focused on concrete translator's solutions and linguistic, stylistic and cultural non-equivalence and typology of shifts which occurred during translation. The last part outlines the concept of the translation method.

Keywords: *translation, translation analysis, commented translation, grammar, syntax, lexis, stylistics*

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Vlastní překlad	7
3. Překladatelská analýza	24
3.1 Vnětextové faktory.....	24
3.1.1 Odesílatel	24
3.1.2 Funkce textu a jeho adresát	24
3.1.3 Médium, pragmatika místa a času.....	24
3.2 Vnitrotextové faktory	25
3.2.1. Téma a obsah.....	25
3.2.2. Výstavba textu.....	25
3.2.3. Styl	26
3.2.4. Gramatika a syntax.....	27
3.2.5. Lexikum	27
3.2.6. Figury a tropy.....	28
4. Typologie překladatelských problémů	30
4.1. Gramatika a syntax.....	30
4.2. Lexikum, metafory a idiomatika	31
4.3. Stylistická neekvivalence	33
4.3.1. Zájmena.....	33
4.3.2. Interpunkce.....	34
4.3.3 Vlastní jména	34
4.4. Kulturní nekvivalence	35
4.4.1. Reálie	35
4.4.2. Názvy děl	36
5. Typologie posunů.....	38
5.1. Exotizace a naturalizace	38
5.2. Expresivita a neutralita.....	38
6. Metoda překladu	39
7. Závěr	40
Bibliografie	41
Příloha – text originálu.....	42

1. Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala překlad textu Lindy Nochlinové z knihy *Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*, která byla vydána jako doprovodná publikace pro stejnojmennou výstavu pořádanou roku 2007 v Centru feministického umění, spadajícího pod Brooklynské muzeum.

Knihla představuje díla více než osmdesáti současných umělkyň ze všech částí světa. Čtenáři je tak prezentován vskutku komplexní pohled na současné výtvarné umění v podání žen, pocházejících z nejrůznorodějších kulturních i sociálních zázemí a pohybujících se v centru pozornosti kritiků i veřejnosti stejně tak, jako těch, které dobrovolně či z donucení zůstávají zrakům společnosti skryty. Různorodost umělkyň je podtržena širokou škálou materiálů používaných k uměleckému vyjádření, od klasické olejomalby až po moderní techniky jako je videoart nebo konceptuální umění. Založení Centra feministického umění, pořádání výstav a vydání doprovodné knihy je motivováno snahou dát ve světě výtvarného umění více prostoru ženám a kontrapunktovat stále ještě nerovnovážnou situaci na výtvarné scéně, na níž vedou dialog muži-umělci s muži-teoretiky umění a žena se do galerie dostává pouze jako vyobrazovaný objekt. Ačkoliv po desetiletích emancipace již není žena ve výtvarném umění tak marginalizovaná, nelze ještě říct, že by se na formování moderní výtvarné scény podílely ženy i muži stejnou měrou.

Linda Nochlinová poukazuje na nelehkou roli, jakou zastávaly ženy ve všech oborech výtvarného umění po celá staletí, kdy musely bojovat o své místo na výsluní zájmu a uznání veřejnosti i výtvarných kritiků. Ukazuje, že aby se malířky a sochařky mohly prosadit, musely sáhnout k netradičním technikám a tématům, jimiž se vyhradily proti klasické olejomalbě a „vysokým“ tématům, kterými si muži udržovali na poli umění monopol.

Vlastní překlad je následován překladatelskou analýzou, další část se zabývá typologií překladatelských problémů, různými typy neekvivalencí a odůvodněním překladatelských řešení. V poslední části je nastíněna překladatelská metoda. Pokud jsou uvedené příklady delší než jednoslovné, v závorce za nimi je kvůli snazší dohledatelnosti označeno, jestli pocházejí z originálu (O) nebo překladu (P) a následuje číslo stránky.

2. Vlastní překlad

Umělkyně v minulosti a nyní: Malba, socha a obraz vlastního já

Při ohlédnutí za katalogem k *Women Artists: 1550-1950*, první velké výstavě v Brooklynském muzeu věnované umělkyním, kterou jsem v roce 1976 kurátorovala spolu s Ann Sutherlandovou Harrisovou, mě překvapily nesmírné rozdíly mezi ní a výstavou umělkyň probíhající v muzeu nyní. Některé z těchto rozdílů jsou patrné na první pohled. První výstava byla zaměřená spíše na historii než na současnost, z čehož vyplývá, že byly prezentovány takřka výhradně kresby a malby, v zájmu konzistence nebyla zahrnuta dokonce ani sochařská díla. Slovo „umělec“ tehdy jasně implikovalo, že výtvarník, ať muž nebo žena, je primárně malíř. Na právě probíhající výstavě však malba a tradiční sochařství ustupují do pozadí před méně tradičními médii – pozornost je soustředěna na fotografii, video a pohyblivý obraz, na instalaci a performanci. Je zřejmé, že média tvorby se výrazně změnila, avšak pro vystižení rozdílu mezi *Women Artist: 1550-1950* a současnou výstavou je neméně důležitý také *původ* děl – národnost a etnicita jejich tvůrců. Přestože Brooklynské muzeum v sedmdesátých letech nabízelo vzrušující a inovativní podívanou, prezentovaná díla pocházela téměř bez výjimky od výtvarnic z Evropy nebo Spojených států. Nynější výstava ve vrchovaté míře představuje i umělkyně ze zemí mimo tuto oblast, tedy v podstatě umělkyně z celého světa. Tyto současné tvůrkyně, jež nepocházejí pouze z Evropy a Spojených států, ale také z Afriky, Asie, Austrálie a Latinské Ameriky, jsou přesvědčeny o platnosti své vlastní osobní i umělecké zkušenosti a vytvářejí nové formální jazyky, které překvapujícím a netradičním způsobem často odrážejí národnostní a etnické tradice. Jejich zařazení do výstavy není motivováno pouhou blahosklonnou touhou v zájmu spravedlnosti rozšířit rádius výběru, ale tím, že umělkyně pocházející z nezápadních zemí patří k těm, kteří nejvýrazněji ovlivňují dění v mezinárodní umělecké komunitě a jsou uznávanými autorkami nejoriginálnějších a nejvýznamnějších děl, která proniknou k veřejnosti. Ženy například patřily ke hvězdám Benátského bienále 2005, a jména jako Shirin Neshatová, Mona Hatoumová, Miyako Ishiuchiová a Regina José Galindová zářila stejně intenzivně jako jména jejich nejvýznamnějších mužských protějšků účastnících se benátské přehlídky.

Cesta k veřejnému uznání a profesnímu úspěchu byla však dlouhá a svízelná a je třeba ocenit cíle a úspěchy umělkyň v průběhu třiceti pěti let od vzniku Hnutí ženského osvobození v umění, ztělesněné prací průkopnic jako Judy Chicagové, Miriam Schapirové, Martha Roslerové, Hannah Wilkeové, Eleanor Antinové, Joyce Kozloffové, Carolee

Schneemannová, Lynda Benglisová a mnohých dalších. Je třeba s přesností a kritickým nadhledem prozkoumat dílo výtvarnic působících již dlouho před přelomovými sedmdesátými lety dvacátého století, aby byl práci a ambicím současných mladších umělkyň dodán ucelený historický kontext. Dnešní mladé umělkyně totiž někdy vědomě, ale často i nevědomky, čerpají z odkazu tvůrkyň považovaných za jejich předchůdkyně, navazují na něj, přetvářejí ho nebo se proti němu vyhraňují. Současná díla mohou nabýt svého plného významu, ať už naplnění, transformace či rezolutní dekonstrukce, pouze ve světle historického kontextu.

Ženy a malba

Příprava scény

Často se stává, že historie a mytologie nejsou zajedno, a tak je tomu i v případě malířek. V mytologii byly ženy spojovány se samotnými počátky malířství. Okouzující legenda vypráví o korintské dívce Dibutades, která v zoufalství nad blížícím se odchodem svého milého nechala Amora, aby jí vedl ruku a obkreslila obrys stínu, jež mládenec vrhal na zeď, čímž vynalezla malbu. Když však odhlédneme od alegorie k historické realitě, zjistíme, že ženy povětšinou neměly na poli malířství, stejně jako ve všech ostatních oblastech vysokého umění, snadný život. Nedávno byl formou odborné umělecké biografie, románu a filmu odhalen dramatický osud malířky ze sedmnáctého století Artemesie Gentileschiové a současnější, avšak o nic víc radostný, příběh talentované Lee Krasnerové, jejíž malířské dovednosti byly odsunuty do stínu zářné kariéry jejího manžela, malíře Jacksona Pollocka. Počínaje renesancí byl ženám odepřen přístup k řádnému vzdělání a průpravě poskytované jejich mužským současníkům: bylo jim znemožněno navštěvovat umělecké školy, účastnit se soutěží o ceny, cestovat do zahraničí a, což je neméně důležité, měly zamezen přístup k nahým modelům, v jejichž křivkách tkvěla samotná podstata vznešeného žánru historické malby. Pokud bylo ženám umožněno malovat a vystavovat svá díla, byly odsunuty k méně náročným žánrům jako je portrét a zátiší, především květinové, tedy k formám, u nichž se předpokládalo, že lépe odpovídají ženskému nedostatku představitosti, inteligence a ambicí.

Z tohoto všeobecného pravidla odmítání a zostuzování však existovaly výjimky, které stojí za povšimnutí. Jak se často stává, malířky si někdy našly způsob jak se stát slavnými, nebo spíše nechvalně proslulými, právě tím, že *byly* výjimkami a vynutily si pozornost veřejnosti. Z různých důvodů se několika malířkám podařilo dosáhnout větší

slávy a bohatství alespoň částečně právě *díky* tomu, že byly ženami, a ne navzdory svému pohlaví. Můžeme například připomenout fascinující portrétistku prominentů konce osmnáctého století Elisabeth Vigée Le Brunovou (1755-1842), která se díky své schopnosti vytvářet úchvatné podobizny aristokratek a aristokratů proslavila po celé Evropě a její sláva dosáhla až do vzdálených oblastí Ruska. O něco později, v devatenáctém století, se mohla Rosa Bonheurová považovat za nejznámější, přestože kritiky nikoliv nejuznávanější, malířskou osobnost v Evropě a Americe. Bonheurová se specializovala na malby zvířat a rytiny reprodukující její slavný *Koňský trh* (*The Horse Fair*, obr. 1) zdobily stěny salónů střední třídy i skromné chalupy po celém světě. Při turné *Koňského trhu* po Spojených státech se na tento fenomén hrnuly dívat obrovské zástupy lidí – obraz byl jistě *Hvězdnými válkami* své doby. Obdobná proslulost provázela ve dvacátém století kariéru modernistické malířky Georgie O'Keeffeové (1887-1986), která jistě patřila k nejpopulárnějším umělcům posledního sta let. Její obdivuhodně často reprodukováná díla zdobila obaly nesčíslných kalendářů a zápisníků a ve formě plakátů zkrášlovala bezpočet zdí od restaurací po kolejní pokoje. V této eseji mě však nezajímá relativní úspěch či neúspěch malířek pojatý z historického hlediska, zaměřuji se na to, jaký mělo především v současnější době pro ženy malířství význam coby médium, projekt a mystérium.

Jak je to však s médiem, s malbou samotnou? Po většinu historie malířství, od renesance po devatenácté století, byla malba považována v podstatě za danost, jak tomu bylo i na naší výstavě *Women Artists: 1550-1950*. Malíř mohl používat uhlazenou, úpravnou techniku a takřka okem nerozpoznatelnými tahy štětce vytvářet povrch s téměř fotografickou průzračností, tak jako Jan van Eyck nebo Jean Auguste Dominique Ingres, nebo mohl položit důraz na bravurní techniku práce se štětcem a barvu nanášet pastózně, jako Peter Paul Rubens, Eugène Delacroix či impresionisté v devatenáctém století. Názor, že malba jako taková je poněkud konzervativní a zpátečnická, a tím pádem odporující revolučnosti ve výtvarném umění, a zvláště ostře zaměřená proti cílům feministických malířek, se stal vyhraněným stanoviskem až v osmdesátých letech dvacátého století.

Hnutí proti malbě samozřejmě existovalo již před hnutím žen v umění. Po první světové válce započalo dadaismem a svého nejucelenějšího vyjádření dosáhlo v práci Marcela Duchampa, jehož antiúmělecký objekt, notoricky známý podepsaný pisoár, pojmenovaný *Fontána*, byl vystaven již na Armory Show roku 1913. Nadřazenou pozici oleje na plátně postupně ohrožovala koláž a papier collé, stejně jako cizorodé materiály jako písek, kávová sedlina a jiné nemalířské prostředky, používané v pracích surrealistů.

S postupem dvacátého století zpochybňoval dominanci malířských technik také stále rostoucí význam umělecké a dokumentární fotografie, a to i přes nepříznivé názory kritiků jako Charles Baudelaire, který měl za to, že fotografie neprokázala dostatečnou míru obrazotvornosti a osobitosti. Dalo by se však říct, že právě tyto kvality, individualismus a sebevyjádření, umělkyně v osmdesátých letech i dříve zarputile odmítaly, protože je spojovaly s výtvarnou produkcí ovládanou muži a kultem osobnosti, které pociťovaly ve světě umění jako dominantní na úkor žen a dalších minoritních umělců. Feministické odmítání patriarchální nadvlády malovaných veleděl je spojováno s fotografií, videem, instalací a performancí. Pouze odmítnutím dominance malby, tradičního média heroického mužského sebevyjádření, mohly ženy vymezit své vlastní nezávislé území. Několika názornými příklady umělkyň, které působily a stále působí mimo sféru malby jsou tvůrkyně instalací Mary Kellyová, performerky Valie Exportová a Joan Jonasová, fotografky Cindy Shermanová a Eleanor Antinová či videoumělkyně Marthy Roslerová.

Z tohoto opozičního pohledu může opravdu být nejproslulejší práce Mary Kellyové *Poporodní záznam (Post-Partum Document, obr.2)* chápána jako záměrně parodické odmítnutí malby jako takové. Toto dílo, které může být podle spisovatelky Kate Linkerové lakanovským „argumentem sociálního konstruktivního subjektivního vyjádřeného šokujícím obviněním podstaty ženskosti“ nebo, slovy historika umění Maurice Bergera, „jedním z nejvýznamnějších a nejvlivnějších uměleckých vyjádření identity v tomto století“ reprezentujícím „naprosté splnutí feminismu s minimalistickou performativností“, je totiž fyzicky tvořeno sérií něčeho, co vypadá jako vypínací rámy pověšené na zdi galerie, kde je plátno nahrazeno dětskými plenkami s den za dnem se proměňujícími výkaly jejího syna místo malby.

Návrat radikálního malířství

V současnosti se nicméně mnoho umělkyň s feministickými sklony navrátilo k malbě. Jejich pojetí je však odlišné. Právě díky všem svým dozvukům minulosti se může malba stát dokonalým nositelem postmoderního odmítnutí epistemiologické zátěže, jež na ni tradičně spočívala. Malba by mohla provést svoji vlastní rekonstrukci nebo dekonstrukci a stát se antitezí heroického individualismu, vizuálním odmítnutím machistického „já“ demonstrujícího na plátně svou falickou dominanci. Umělkyně v poslední době používají plátno a malbu jako prostředek k vytváření četných forem malířského i anti-malířského

vyjádření. Některé tyto inovativní soubory děl budu analyzovat formou případových studií, v nichž se nikterak nebudu pokoušet o chronologický pořádek ani učebnicovou úplnost.

Jednou z umělkyně prezentovaných na výstavě je Angela de la Cruzová, která celé své dílo postavila na fenomenologii malířskosti. V sérii prací vyznačujících se překvapivou smyslností a silnou abstraktní krásou vytrhuje obrovské plochy malby z jejich podpůrných rámců, a vytváří tak nejednoznačné objekty, které nejsou „malbou“ ani „instalací“, ale nesou rysy obojího. V její koncepci je „malba“ osvobozená od tradiční pasivity plochého povrchu visícího na zdi a zároveň se otevřeně nabízí umělcovu estetickému působení co se týče barvy, měřítka a dekonstruktivní invence. V půvabně smyslném díle se stékavou modulací a jednoduchým názvem *Žuch (Flop, 1999)* se plátno spouští v líných záhybech na podlahu, připomínajíc malátně padajícího Rothka. Rozměrný, čtvercový kovově černý olej na plátně a kovu nazvaný *Torzo (Torso, 2004)* rozkvétá do mučivě organického tvaru připomínajícího lidské tělo. Bledé plátno díla *Zahanbená (Ashamed, str. 191)*, jež je součástí této výstavy, se zdrženlivě stahuje samo do sebe a představuje tak abstraktní formou rituál ženské sebeochrany. Angela de la Cruzová nedávno na výstavě *Větší než život (Larger than Life)* v andaluském Centru moderního umění expandovala do vskutku architektonického měřítka a zabrala rozsáhlý prostor galerie prostorově ztvárněnými mnohoúhelníkovými objekty, které kladou důraz na podpůrný rám malby, jenž bývá obvykle skrytý, ve stejné míře jako na plátno samotné.

Zůstává tu ještě jiný aspekt působivých prací Angely de la Cruzové, který v sobě možná nese ještě větší tragiku a nejednoznačnost. Jsou tyto pomačkané, potřhané a zpustošené formy opravdu malbami? Nebo to jsou rozbité trosky pokryté barvou, vzbuzující svým ponižením soucit? Díla de la Cruzové spojují vztek s elegancí, což je nový současný způsob křížení, který je vlastní především ženám, a připomínají nám, že umělecké dílo má svou životnost. Nádherně surově poničené práce jako monumentální *Jen vzít na sebe – Červená (Ready to Wear – Red, 1999)* s rozkošnický zbarveným plátnem doslova servaným z rámu, nebo *Volný III – Velký/ Oranžový (Loose Fit III – Large/ Orange, 2000)*, kde poničené plátno visí s elegancí hábitu zesnulého Zurbaránova mnicha, jsou důkazy, že samo umění může trpět a zemřít, ať už se jedná o malbu nebo nějakou jinou, bezejmennou formu.

Odlišný způsob ožívování malířského umění si na svých energických, rozměrných a často nepravidelně tvarovaných plátnech vybrala malířka Elizabeth Murrayová,

příslušející k jiné generaci i jiné národnosti než de la Cruzová. Její práce vznáší několik základních otázek. Jak je možné, že malba je na povrchu plátna dvourozměrná, a přece zároveň existuje v prostoru? Jak může malovaný objekt současně potvrzovat a vyvracet svou přirozenou pravoúhlost? Řečeno jinými slovy se ptá, jak si může malba uchovat svoji zjevně neodmyslitelnou vizuálnost a zároveň být vtažena do jakési potrhle hry s dotekovostí, jejíž součástí je tvarování a ohýbání plátna. A jak je to u takového plátna se skvrnami malby, když odmítají zůstat na jeho povrchu statické a místo toho se po něm pohybují, přičemž plátno již nerozlišuje mezi přední a zadní stranou a v podstatě se změnilo na obří Möbiovu smyčku? Nejlepší práce Murrayové často odkazují na prostředky i historii malířství a zároveň se uchylují ke slovníku forem a barev, který je bez rozlišování použitý pro „vysoký“ i „nízký“ styl umění. Například *Malířova cesta (Painter's Progress*, obr. 3), jak napovídá již sám název, se vyjadřuje přímo k historii moderního umění opakováním kubistické fragmentace i odkazem na vlastní osobu umělkyně prostřednictvím zobrazené palety, v jejímž otvoru jsou zabodnuty objekty připomínající štětce. Avšak barvy (černá, syrová zeleň, třpytivá narůžovělá fialová) a především sugestivní tvary (organické, sexuální?) mají více společného s komiksovou knížkou nebo reklamou než s neutrálními tóny analytického kubismu, stejně jako agresivní dělení úhlů a krajů, které vyvrací, že by plátno patřilo do nějakého jiného časového období než do našeho. Motiv obyčejného stolu, oblíbený Cézannem a kubisty, se stal středem zájmu v sérii prací z osmdesátých let. Ještě v roce 1995 se motiv neukázněného stolu umístěného v prostoru hojně objevuje způsobem, jež umělecký kritik Robert Storr trefně nazval „přetahovanou mezi roztríštěním a soudržností“. V té době je snadno rozpoznatelným objektem, zachyceným ve zjednodušeném stylu anime.

Hlavním zájmem de la Cruzové a Murrayové je strukturální problematika malby. Další umělkyně se zabývaly způsobem, jakým malířský materiál vytváří na relativně tradičním obdélníkovém podkladu tvary – Jenny Salvilleová a Cecily Brownová vytěžily z malířské plochy své vlastní a naprosto rozdílné výsledky. Ani jedna z těchto umělkyně nepoužívá ve svém díle silně malířskou techniku způsobem, který by byl parodický, trendový nebo postmodernistický. Fakt, že obě vynikající malířky jsou ženy, dělá celou situaci a malby samotné mnohem zajímavější, protože klišé týkající se velkých mistrů štětce, od Rubense k Renoirovi, Pollockovi nebo de Koonigovi naznačuje, že umělkyně, nemající nepostradatelný penis, nemůžou udělat žádnou opravdu špičkovou malbu –

možná tak cudnou květinou nebo hezkou impresionistickou krajinkou, ale nic velkého, šťavnatého a vzrušujícího.

U maleb Cecily Brownové se zdá, že rozvířený, násilně oživený povrch existoval ještě dřív, než kusovitě pojaté figury – prso tu, penis jinde –, které vystupují ze změti pigmentu. *Performance* (obr. 4) představuje naprosto zřetelnou, ale silně rozbouřenou scénu zobrazující sexuální akt, skutečnou orgii evokovanou víry růžové, krémové, modré, zelené a narůžovělé tělové barvy. Práce Brownové neustále odkazuje svou ikonografií i formálním jazykem na souvislost mezi aktem soulože a malování, což je metafora, která byla v minulosti vyhrazena umělcům-mužům, ale byla jen zřídka tak explicitně vyjádřená samotnou technikou vyobrazení. Brownová se bez omlouvání inspiruje malířskými tradicemi devatenáctého století, především francouzským romantismem. Ostrůvky historických odkazů, připomínek Géricaulta a Delacroixe, zachycené mezi volně proudícími tahy štětce, vyvolávají na některých menších malbách z víru pulzující abstrakce přízraky *Prámu Medúzy* nebo *Vraždění na Chiu*.

Malba britské umělkyně Jenny Savilleové je velmi odvážná co do měřítka i ambic a současná svou emoční komplexností. Savilleová se zaobírá téměř stejnou měrou pohlavím a genderem, bolestí a poraněním těla a používá pro vytváření svých objektů fotografie, zdravotnické časopisy, reklamy a kriminální reportáže. Udržuje si odstup od přímého kontaktu se svými „modely“, což je často i ona sama, a buduje struktury pomocí nánosů a vrstev roztékajícího se pigmentu, nechává agresivní fyzickou hmotu vystupovat z vazby plátna a přitahovat pozornost a vyvažuje nádherné efekty vynikající pastózní malby takřka nesnesitelnými obrazy rozervaných, poraněných a trpících těl. V obraze *Přechod (Passage)*, (obr. 5) zkoumá nejednoznačnost tématu genderu. Figura je konfrontační, se zirájící tváří obrácenou k divákovi, výrazným poprsím, dramaticky rozevřenými nohama zobrazenými v perspektivní zkratce, aby tak lépe ukázala překvapivě zřetelná varlata a penis, které jsou v rozporu s jasně ženskou hlavou a postavou a zároveň jim dávají vyniknout. Oboupohlavnost modelu je stejně výrazná a vyzývavě konfrontační jako způsob nanášení malby. Malířská energie a formální sebevědomí vystupují u umělkyně stejně zřetelně jako u de Kooninga jeho konstruktivní rozmáchlé tahy štětce.

Lokální a kosmopolitní

Jednou z nejdůležitějších inovací malířek na této výstavě je to, že se nezabývají jen problematikou malby, ale také různými originálními způsoby, jimiž malba vstupuje do

interakce s místními tradicemi a národními dějinami. Podle mého názoru se v této oblasti projevuje naprosto nová explozivní kreativita umělkyň používajících jako prostředek svého vyjádření malbu. Například účastnice výstavy Shahzia Sikanderová, rodilá Pákistánka žijící od roku 1997 v New Yorku, používá pro svou práci četná další média – instalaci, nástěnné malby, video a performanci – a vytváří obrazy vycházející z tradice indických miniatur, jež mají kořeny v sedmnáctém století a řadí se k nejkompexnějším a nejvynalézavějším malbám, které kdy existovaly. Islámská tradice Sikanderovou ani zdaleka netísni, naopak je pro ni očividně zdrojem energie a indická miniatura jí nabízí svůj úžasný a tvárný repertoár, na jehož základě vytváří nové významy s více či méně výrazným feministickým podtextem (str. 249). Ambreen Buttová, další pákistánská umělkyně pracující ve Spojených státech, navazuje na tradici vytvořením ságy o současném ženském hrdinství, jež je vyjádřena jazykem miniatury. Na nepojmenovaném akvarelu kombinovaném s kvašem a plátkovým zlatem na papíře wasli, který je součástí série *Potřebuji hrdinu (I Need a Hero)*, str. 186), chytá její ženská postava, oděná do současného sportovního oblečení, démona, majícího poněkud tradiční vzezření. Obraz se vyznačuje kruhovým formátem, úchvatným dějem a okouzujícími detaily. Ghada Amerová, narozená v Káhiře a od roku 1996 pracující v New Yorku, zpracovává místní a genderově specifické tradice a zároveň je podemílá. Amerová naprosto doslovně vnímá osobní rovinu jako politickou: „To, co se teď odehrává v politice, je zrcadlovým odrazem věcí, které se dějí ve mně, jsem totiž kříženec mezi Západem a Východem“, prohlašuje. Jejím osobním „přestupkem“ je vyšívání pornografických motivů na plátna, jež na první pohled vypadají jako vysoce abstraktní malby (str. 173). Použitím nitě na svých malbách bez špetky studu přehodnocuje egyptskou řemeslnou tradici, na níž bylo nazíráno jako na jednoznačně ženskou a lokální, a přináší do cudné a nezkažené oblasti ženské výšivky netradiční smyslnou pikantnost. Zavedení šití a výšivky do posvátné sféry vysokého umění, jakým je malířství, má pro současné umělkyně zvláštní, často buřičský význam. V dobách, kdy bylo ženské umělecké hnutí v plenkách, uvedly malířky jako Miriam Scharpiová na svých plátnech krajkové kapesníčky a další „ženské“ kolážové předměty, aby tak potvrdily přítomnost žen na poli umění. Dnes však malířky jako Amerová nebo v Izraeli narozená Američanka Orly Coganová pracují s výšivkou naprosto novým, „perverzním“ způsobem – tradičně „ženskou“ výšivkou potvrzují právo žen na požitek z pornografie.

Současné umělkyně celého světa však přehodnocují vzhled, materiál, téma a implikace časem prověřeného a vavříny ověčeného média i řadou jiných způsobů než je zavedení cizího elementu do malby v podobě nitě nebo bavlnky. Například Francouzka Béatrice Cussolová v sérii malých zlomyslně hravých akvarelů (str. 192) snímá ze svého média gloriolu a krásu pomocí sexuálně vyzývavých postav komiksového typu, nacházejících se v explicitně nepříjemných situacích plynoucích z jejich ženství. Jedna z maleb představuje v aktualizované parodické parafrázi na Ibsenův *Domeček pro panenky* živě provedenou komiksovitou ženu s řetězem okolo nohy a domem vraženým do nosu. Cynická feministická kritika může vyjadřovat rasový podtext, jako v malbě Wangechi Mutuové s provokativním názvem *Letmá myšlenka, ta děsivá opice* (*A Passing Thought Such Frightening Ape*, obr. 6). Umělkyně, narozená v Keni a tvořící ve Spojených státech, používá nové materiály, inkoust a koláž na polyesterové fólii Mylar, aby tvořila obrazy, v nichž kombinuje průsvitnou krásu barev a povrchu s podivně hybridními postavami – lidskými figurami s dravčími pařáty místo nohou či nahým tělem s opičí hlavou a jehlovými sportovními podpatky. Takové práce vytvářejí novou groteskní realitu konceptu cizosti, jež je zároveň přitažlivá i odpuzující. Stejnou extatickou hybriditou se vyznačuje ambiciózní, co do obsahu i formy sofistikovaně primitivistické velkoformátové dílo *Boogie Woogie* (str. 169) pocházející od mladé chicagské umělkyně Mequitty Ahujové, na němž se napůl lidská a napůl zvířecí tančící ženská postava, možná jakýsi vlkodlak s rohy, divoce potácí polem rudých máků.

Nástěnná malba je další reinkarnací tradiční podkategorie malířství. Švýcarky Claudia a Julia Müllerovy a Parastou Forouharová, z Íránu v současnosti působící v Německu, odmítají povznášející harmonii tématu a formálního vyjádření, která byla tak často v minulosti charakteristická pro nástěnné malby, jejímž zářným příkladem jsou nacionalistické pastorální výjevy francouzského malíře devatenáctého století Pierra Puvise de Chavannes, a nahrazují ji jazykem dekonstruktivismu a úmyslné fragmentace. Sestry Müllerovy ve *Zničeném rodinném albu* (*Destroyed Family Album*, obr. 7) nepřímo poukazují na násilí a zkázu přítomnou v běžném životě, jež ve dvacátém století zakusilo formou masakrů a vyhnanství velké množství lidí. Parastou Forouharová používá pro své kresby nazvané *Tisíc a jeden den* (*Thousand and One Day*, str. 199) – možná v cynickém odvolání na Šeherezádinu *Tisíc a jednu noc?* – tapetu, vlídné a čistě dekorativní médium, a zaznamenává na ni události, pro něž se slovo „vlídný“ nedá v žádném případě použít: kruté

vraždy a likvidaci bezejmenných civilistů, často prostřednictvím věšení, vykonávané rukama stejně anonymních popravčích.

Pokud se současné umělkyně, pocházející ze všech zemí světa a využívající široké spektrum stylů a médií, opravdu navrátily k malbě, pak můžeme spíše než o „návratu“ mluvit o „znovunalezení“ této časem prověřené techniky. Harmonie je odvržena ve prospěch problematičnosti, univerzálnost je nahrazena zaměřením na lokálnost, tradice opovázlivostí a agresivitou. V tomto znovunalezení malby hrají národní tradice důležitou, ale ne vždy přímou nebo vyloženě pozitivní roli. Někdy je feministická problematika prezentována v ostrém kontrastu s osvědčenými postupy a tradičním národním stylem, což mívá překvapující účinek. Záměrem není odvrhnout etnické zdroje a stereotypy, ale použít je jiným způsobem při práci s formální strukturou a implicitními nebo explicitními významy.

Umělkyně a socha

Pohled do historie sochařství

Než se objevili umělci pracující s performancí, instalací nebo bodyartem, bylo námětem sochařství lidské tělo. Již od nejranějších dob pracovali umělci mnoha rozličných kultur s mnohotvárností lidského těla, sekali, tesali nebo tvarovali netečnou hmotu, aby vytvářeli své interpretace (obvykle idealizovaného) lidského tvaru. V devatenáctém století se ženy v Evropě i Spojených státech začaly pokoušet o uplatnění jako sochařky. V této oblasti, stejně jako v malířství, získaly tak říkajíc navzdory všemu věhlas a v některých případech také špatnou pověst tím, že vedle svého talentu a technických dovedností spoléhaly na i na své společenské kontakty. To byl případ i sochařky šlechtického původu známé pod jménem Marcello, která si vydobyla značnou reputaci jako portrétistka a tvůrkyně postav z klasické mytologie. „Žena. Umělec. Jako by vévodkyně z Colony (Marcello bylo falešné jméno) neustále oscillovala mezi těmito dvěma polohami“, prohlásil její životopisec, který si byl vědom, jak obtížné bylo pokoušet se za daných okolností rozvíjet vážně míněnou kariéru. Umělkyně Marcello nicméně vytvořila taková díla jako řemeslně dokonalou a smyslně přitažlivou *Pythii* (obr. 8), kterou ztvárnila v roce 1870 pro pařížskou Operu, postavenou jejím přítelem Charlesem Garnierem. Ve skupině umělců, již americký spisovatel Henry James napůl žertovně nazval Bílé mramorové stádo, byly sdruženy další umělkyně, jež sochaly své monumentální výtvořiny především v Římě, ale také ve Spojených státech, kde některé z nich dostaly významné zakázky. Na poli malby se

ženy mohly vyhnout zapletení do skandálu s nahým lidským tělem nevhodným pro dámu, pokud se uchýlovaly k nižším žánrům domácího portrétování, zátiší nebo krajiny. V sochařství však bylo zpodobování těla nezbytné, ať už se jednalo o klasický akt nebo moderní oděný hrdinský portrét, a ženy se vrhly do boje.

Černá lesbická členka Bílého mramorového stáda Edmonia Lewisová v roce 1867 vytvořila impozantní monument nazvaný *Navždy volní* (*Forever Free*, obr. 9), oslavující osvobození otroků na konci americké občanské války. Částečná obnaženost protagonisty, pozdvihujícího v gestu vykoupení nad hlavu své stržené okovy, u jehož nohou klečí černošská společnice, byla ospravedlněna velikostí záměru a sociálním realismem. Lewisová nebyla v historii Spojených států jedinou významnou černošskou sochařkou. Později, v roce 1937 vytvořila téměř zapomenutá černošská sochařka Augusta Savageová nápaditou *Harfu* (*The Harp*, obr. 10), vytvořenou na zakázku pro newyorský Světový veletrh v roce 1939, jež pojímá památník úspěchu černochoů zcela jiným způsobem. Dílo, které vychází z inspirativní hymny vítězství černochoů od Jamese Weldona a Rosamonda Johnsonových *Rozezněte každý hlas* (*Lift Every Voice and Sing*), je v podstatě monumentální harfou vytvořenou z černých lidských těl, z jejichž hrdel se nese píseň.

Harriet Hosmerová, další členka Bílého mramorového stáda z devatenáctého století vytvořila vysoce ceněný mužský mramorový akt *Spící Faun* (*Sleeping Faun*, obr. 11), který se prodal za pět tisíc dolarů, což byla v té době mimořádně vysoká cena. Spící mužská postava Hosmerové nepřímo odkazuje na dobře známou malbu Anne-Louisy Girodetové *Endymionův spánek* (*The Sleep of Endymion*) z roku 1791, přenesenou v letech 1819-1822 Antoniem Canovem do sochařské podoby v díle *Spící Endymion* (*Sleeping Endymion*), a přesto, že postrádá smyslnost a milostnou odevzdanost Canovovy sochy a plátna Girodetové, představuje v každém případě solidní sochařský výtvar a dokazuje autorčinu informovanost o nejnovějších trendech akademického mainstreamu.

Fotografka a videoumělkyně Sam Taylor-Woodová v současnosti prokázala svou náklonnost k podobné tematice, když se ve své tvorbě při hledání inspirace několikrát obrátila ke kráse mužského aktu. Svě téma Taylor-Woodová nezachytila nejvýstižněji v podobě sochy, ale v hodinovém filmu, který je provokativním portrétem novodobého Endymiona, fotbalisty Davida Beckhama. Její *David* (obr. 12), vystavený v Národní portrétní galerii v Londýně, jasně odkazuje na stejnou postavu spícího Endymiona, která inspirovala o sto čtyřicet let dříve Harrietu Hosmerovou. Tato téměř nehybná postava

připomínající sochu není pro Taylor-Woodovou ani zdaleka jediným pokusem o znázornění nahé mužské verze spící krásy. Dílem *Monolog VII (Soliloquy VII, 1999)* vytvořila za použití překvapivé perspektivní zkratky moderní verzi *Mrtvého Krista* Andrea Mantegy a svůdný filmový herec Robert Dowley ml., se objevil více než z poloviny obnažený nejméně ve dvou jejích nových dílech, v *Pietě* (2001) a v sérii *Plačící muži (Crying Men)*. Tato série fotografických portrétů hvězd stříbrného plátna zachycuje C-printem *Daniela Craiga* (obr. 13), sice bohužel ne jako akt, ale i tak zůstává krásný.

Sochařky jako Evelyn Longmanová (později Batchelderová) a Janet Scudderová (1869-1940) pokračovaly v tradici akademických aktů ještě hluboko do dvacátého století, kdy byly nahé postavy považovány za velmi vhodné téma veřejných zakázek, mezi něž se řadí například Donatellem inspirovaná *Žabí fontána (Frog Fountain, 1901)* od Scudderové, představující tančící kruh baculatých veselých chlapečků, jejíž kopii zakoupil Stanford White a Metropolitní muzeum umění. Daleko důležitější a působivější je rozměrný alegorický akt *Duch komunikace (Spirit of Communication, obr. 14)* od Evelyn Longmanové. V roce 1914, když byla studentkou a asistentkou proslulého sochaře Daniela Chestera Frenche, zvítězila s tímto dílem v národní soutěži a získala zakázku na osazení vrcholu budovy telekomunikační společnosti AT&T v New Yorku. Z bronzu odlitá, pozlacená postava *Ducha komunikace*, jednoho z nejznámějších děl Longmanové, se tyčí do více než sedmimetrové výše a představuje okřídleného muže ohromující konstituce, který v levé ruce třímá blesky a okolo nějž se vinou spirály připomínající telefonní nebo telegrafní kabely.

S blížícím se koncem devatenáctého a začátkem dvacátého století nedochází ke zřetelné změně jen ve světě umělců, ale i v oblasti kulturní produkce jako takové. Tělesná vášeň přestala být, alespoň pro elitní skupinku spisovatelek a umělkyní, umělecky neprezentovatelným tématem. Ztvárnění ženské erotické zkušenosti a sexuálních pocitů jinými ženami bylo dokonce v některých případech považováno za velmi autentické, vzhledem k tomu, že pramenilo z jejich skutečného prožitku vášně, a ne z mužské představivosti.

Ačkoliv je mezi francouzskou sochařkou Camille Claudelovou a Američankou Malvinou Hoffmanovou věkový rozdíl více než dvacet let, považují za oprávněné je zmínit společně, protože obě studovaly u Augusta Rodina a obě měly se svým učitelem milostné pletky. Obě byly navíc ve svém životě velmi nekonvenční, experimentovaly se svými

vášnemi a prostřednictvím svých soch se je snažily převést do materiální podoby. Obě ženy vytvořily sochy tančících párů, vyzařující silný náboj. Hoffmanové *Bakchanálie* (*Bacchanale*, obr. 15) zpodobňuje slavnou baletku Annu Pavlovu (Hoffmanové někdejší milenkou) s jejím partnerem Mikhailem Mordkinem, propletené v energickém vzpínavém pohybu po způsobu Isadory Duncanové. Skandální *Valčík* (*La valse*, obr. 16) od Claudelové byl původně ze Salónu odmítnut kvůli nahotě tančícího páru. V pozdějších verzích byly postavy oděny, dráždivost jim však zůstala.

Dvacáté století bylo svědkem radikální změny v povaze sochařské činnosti, jejíž součástí bylo vyhoštění klasického lidského těla, ať nahého nebo oblečeného, ze sochařských dílen a v některých případech bylo odmítnuto ztvárňování podoby jako takové. Styl tvorby nejvýznamnější sochařky počátku dvacátého století Barbary Hepworthové (1903-1975) byl obecně abstraktní, ale její sochy při své nekonkrétnosti často připomínaly přírodní tvary nebo lidské figury. Dá se říct, že se změna podstaty sochy, jež samozřejmě ovlivnila sochařky i jejich mužské protějšky, odehrála dvěma způsoby: zaprvé odhmotněním a abstrahováním sochařského objektu a zadruhé nahrazením skulptury nebo plastiky nalezeným objektem, nahrazením tradičního aktu nejběžnějšími předměty, jako je všeobecně známý Duchampův pisoár, jeho vidlice s kolem nebo stojan na sušení lahví.

Sbohem všemu: Současné ženy a sochařský objekt

Sochařky se mohou počítat mezi nejradičtější z pokrokových umělců dvacátého století. Mezi ty nejvýznamnější patří Eva Hessová, Louise Nevelsonová, Lee Bontecouová a Louise Bourgeoisová, z nichž poslední dvě ještě stále tvoří a vystavují. Tyto čtyři pozoruhodně tvůrčí osobnosti výrazně změnily samotné pojetí podstaty sochy – Hessová výběrem nových, někdy měkkých a volně visících sochařských materiálů, zavěšováním a seskupováním organických těles do nepravidelných kompozic odporujících architektonickým zásadám (obr. 17), Nevelsonová přetvářením prostých sloupků postelí a zábradlí na monumentální ikonické malované asambláže a Bontecouová potahováním kovových rámců nahrubo sešitým plátnem nebo pytlovinou a vytvářením objekty, které mohou některému divákovi připomínat válkou poničené kusy země a krátery po granátech, jinému zase děsivé ženské pohlavní orgány.

Výtvořky Bourgeoisové se navzájem natolik liší, že je takřka nemožné najít jejich společného jmenovatele. Na jedné straně mezi ně patří klecovité pavilony naplněné

různými předměty, hroziví kovoví pavouci (obr. 18), skulpturální schránky a visící objekty, kanoucí, ubohé ve své rozteklosti a úmyslně postrádající formu, a na druhé straně precizně vymodelované mramorové ruce, trupy a jiné části těla. Ať už vytvořila cokoliv, její práce zanechala v dnešní soše a instalaci svou stopu.

Přepřacování sochařského způsobu vyjadřování

Britská sochařka Rachel Whitereadová v nedávné době kompletně přepřacovala pojetí sochařské formy coby nezávislého objektu chápaného ve spojitosti s prostorem a na základě časem prověřené rétorické strategie nahradila vnější vymezení objektu jeho obsahem. Nejvýznamnější aplikací tohoto přístupu je odlitek londýnského domu určeného k demolici v reálné velikosti, ale i mnoho dalších objektů ztvárněných pomocí odlévání. Použití prázdného domu nebo pokoje jako náhrady za lidi, kteří v něm žili nebo ztvárnění židle místo osoby, jež na ní seděla, je metonymická strategie se silným potenciálem vzbuzovat dojem lidské existence i při naprosté absenci postavy samotné. Série van z různých materiálů (obr. 19) od Whitereadové, odlitých podle opravdových van, ale postrádajících konkrétní vysvětlení, má svého předchůdce v uměleckém postupu z minulosti. V devatenáctém století mohla jednoduchá židle evokovat nepřítomnost člověka. Kresba prázdné židle Charlese Dickense se objevila v londýnském časopise *Judy* v roce 1870 v době, kdy zbožňovaný spisovatel zesnul. Slavná židle, na které Dickens psával, stála žalostně holá před spisovatelovým opuštěným stolem, jenž byl ještě pokryt rukopisy, okolo nichž ležely pomocné skici výjevů z povídek a románů. K této rétorické figuře, a pravděpodobně přímo k tomuto zdroji, se evidentně uchýlil i Vincent van Gogh když namaloval dvě slavné židle, svou a Paula Gauguina, v době Gauguinovy osudové návštěvy v Arles roku 1888. Whitereadová však ve svých četných pracích tento motiv zbavila specifičnosti, odosobnila jej a spíše než na nepřítomnost konkrétní osoby poukázala na lidskou nepřítomnost obecně.

Sarah Lucasová je na této výstavě jednou z umělkyně, která jde ještě dále a vnáší do hry téma konfliktu pohlaví prostřednictvím prázdného kbelíku a použitých punčocháčů vytváří cynický objekt *To se spermii* (*The Sperm Thing*, str. 218), připomínající povalené a ponížené ženské tělo. Italka Monica Bonviciová ve své instalaci *Spříznění věčným mužstvím* (*Bonded Eternmale*, obr. 20) použila dvě standardní kožená křesla od Willyho Guhla z roku 1954, konferenční stůl a černě natřenou láhev od whisky, aby položila důraz na spojitost mezi modernistickým dekorem, mužskou soudržností a mocí. Genderový

námět je tak uplatněn, aniž by byl přímo znázorněn muž či žena. Podobným způsobem v nás dvě židle, dva páry pantoflí a jakási neforemná televizní obrazovka v díle Tracey Eminové *Interview (The Interview, str. 197)* okamžitě vyvolají asociaci ženskosti. Z jednoduchých židlí, pantoflí a celkového dekoru je zřejmá úmyslná zanedbanost, podprůměrnost a zneklidňující domáckost. Mají ty dvě smutné židle představovat dotazovaného a tazatele? Mají vyvolat představu žen v domácnosti sledujících interview? Divák si může za použití své fantazie vytvořit vlastní výstižnou interpretaci.

Tyto práce současných umělkyní vyvolávají u skeptického diváka další otázku: mohou několikadílné instalace, jako jsou tyto, vůbec být pokládány za sochu? Řekla bych, že na některé současné instalace lze skutečně pohlížet jako na rozšířené sochařské pole, na jehož prostoru koexistuje několik souvisejících a smysluplně propojených objektů, které představují postmoderní verzi tradičního hrdinského sousoší nebo monumentálního veřejného areálu. Instalace, jako *Dočasná bláznovství (Temporary Insanity, obr. 21)* od Pinaree Sanpitakové, vyrobená z hedvábí, syntetického vlákna, baterie, motoru, vrtule, časovače a zvukového zařízení, mohou vyvolávat emocionální rozladění a extrémní zmatek stejně efektivně jako kácející se a bědující mramorové postavy v klasickém sousoší Niobiných dětí. Zdánlivě nekonečný proud prázdných dětských botiček vytvářející dílo *Zapamatuj si budoucnost (Memorize the Future, obr. 22)* od Leung Mee Ping připomíná osud čínského národa ve dvacátém prvním století se stejnou účinností, jako mohla *Marseillaisa* od Françoise Rudeho připomínat heroickou porevoluční budoucnost Francie devatenáctého století.

Sochařky však v současné době neopustily lidskou postavu úplně. Kiki Smithová vytvořila nezapomenutelné ukázky mužského a ženského aktu, které připomínají sochařské předchůdce z minulosti a zároveň se odpoutávají od omezení klasických i středověkých tradic. První dílo Kiki Smithové, na nějž si vzpomínám mi způsobilo niterný šok jako skoro žádné jiné. Dodnes si dokážu vybavit sílu toho pocitu, bylo to jako kdyby se náhle propadla podlaha poklidného prostředí galerie a já s ní – abych to vyjádřila fyzicky, cítila jsem to až do morku kostí. Tou prací byl *Příběh (Tale, obr. 23)*, socha z vosku a papírmaše. Představuje nahou, hrubě modelovanou ženu na všech čtyřech bolestivě se plazící po podlaze, která se rozpíná jako dálavy pouště, v níž je těžké se orientovat. Hlavu ani detaily přední části postavy, s výjimkou jejího visícího poprsí, si vůbec nepamatuji. Naprosto odůvodněně. Všechna pozornost se soustředila na vystrčenou zadní část těla se špinavou zadnicí a konečníkem, z něž vycházel doslova „ocas“ z výkalů, nebo snad velmi

dlouhé střevo, nebo obojí. Slovní hříčka v názvu díla má svůj význam – „tale“, příběh má v angličtině stejnou výslovnost jako „tail“, ocas. V děsivé síle výjevu totiž figurují obě tato slova. „Ocas“ z výkalů vytváří „příběh“, nebo jím byl naopak vytvořen. Tento příběh nemá kořeny ani tak v legendách o světcích či o životech křesťanských mučedníků jako spíše v současnějších zdrojích, například v popisech moderního mučení v knize Elaine Scarryové *Tělo v bolestech (The Body in Pain)* nebo ve výročních zprávách Amnesty International.

Lidské tělo, respektive jeho regresivní mutace, je tématem napůl přitažlivého a napůl odpudivého díla *Velká matka (Big Mother, str. 233)* od Patricie Picciniové. Použitý materiál – „silikon, laminát, lidské vlasy, kůže a pleny“ – nemá s klasickým aktem společného zhora nic. Dílo Picciniové vyvolává otázku co přesně je podstatou lidské bytosti. Jaká je hranice mezi člověkem a zvířecími druhy? Tato otázka zneklidňuje vědce a laiky i dnes a svými implikacemi také vyvolává strašáky rasové rozdílnosti. V *Mladé rodině (The Young Family, obr. 24)*, dalším sousoší této vynalézavé autorky, naznačuje děsivý realismus narůžovělé holé kůže tvorů jakési sklouznutí druhu *Homo Sapiens* na nižší stupínek darwinovských schodů, po nichž lidstvo vystoupalo; štěněčí roztomilost mláďat v sobě nese smutnou, ohavnou nestvůrnost dospělého tvora. Na opačném konci evolučních stupňů, obrazně řečeno, stojí *Kyborg W5 (Cyborg W5, obr. 25)* jihokorejské umělkyně Lee Bul komplexně propracovaný v bílém polyuretanu, u něhož technologie nenápadně ovládla organickou hmotu a vytvořila umělého futuristického monstrózního humanoida, který není předmětem ani bytostí, ale nese rysy obou.

Téma smrti, jež v bylo v minulosti často předmětem sochařského ztvárnění u pomníků, je i dnes zpracováváno současnými sochařkami. Iskra Dimitrova z Makedonie vytvořila svým dílem s výmluvným názvem *Thanatometamorphosis (str. 194)* nový druh pomníku tím, že odlila do černého vosku své vlastní tělo, aby připomněla smrtelnost, „transformaci smrti“ v jejím nejdoslovnějším smyslu. Tělo nechala plovat ve skleněném bazénu a prací se světlem, tekutinou a zvukem vlastního hlasu vyvolala děsivým způsobem kontext smrtelnosti. K velmi odlišnému druhu metamorfózy dochází v díle íránské umělkyně Mandany Moghaddamové *Čtyřicet copů II (Forty Braids of Hair II, obr. 26)*. Spletené ženské vlasy ukazují svou neobvyklou sílu tím, že je na nich ve výšce 70 centimetrů nad zemí zavěšený betonový kvádr – je to jakýsi pomník ženské síly vyvěrající z nečekaného zdroje. Přímějí je s pohřebním motivem spjatý vědomě politicky provokativní *Pohřeb (Burial, obr. 27)* od mexické umělkyně Teresy Marghollesové. Malý,

jednoduchý betonový kvádr má ve svém vnitřku zalitý lidský plod, což paradoxně připomíná jeden potenciální život a zároveň apeluje na represivní právní systémy, které připravují ženu o kontrolu nad vlastním tělem. Skutečnost, že plod samotný nelze vidět ale jen tušit, svou připomínkou bolesti a nespravedlnosti jen umocňuje sílu tohoto díla.

Brazilská umělkyně Adriana Varejãová odmítá tradiční rozdělení na sochou, malbu a architekturu ve své *Krásce z Lapy* (*Linda da Lapa*, obr. 28), silném a heterogenním díle, v němž se architektura, dekorativnost a organičnost slévají do překvapivě emotivně intenzivního směsice. Prostřednictvím zničených zdí evokuje ničivost války a zároveň pomocí hyperrealistické krve a pomocí vnitřností kanoucích po zářivě nabarvených dlaždicích vyvolává představu vraždění lidských obětí. Dílo je pomníkem modernímu sociálnímu a politickému násilí a připomíná intenzitu básně *Londýn* od Williama Blakea, v níž básník devatenáctého století zachycuje verši „v zámku povzdech vojáka/ po zdi teče jako krev¹“ bezcitnou krutost své doby.

¹ Překlad Zdeněk Hron (William Blake: *Písničky nevinnosti a zkušenosti*, BB Art, 2001)

3. Překladatelská analýza

3.1 Vnětextové faktory

3.1.1 Odesílatel

Odesílatelem a zároveň autorem textu je historička umění Linda Nochlinová pocházející ze Spojených států amerických. Rolí žen ve výtvarném umění se zabývá od roku 1969 a v současnosti je považována za jednu z nejuznávanějších a nejvlivnějších feministických historiček umění. Hlavním předmětem jejího zájmu je vliv genderu na možnosti tvůrčího sebevyjádření a dosažení uznání na poli výtvarného umění. Linda Nochlinová je autorkou mnoha esejů a knih, jejichž předmětem je především žena v umění, přednáší na univerzitách a je kurátorkou či spolukurátorkou mnohých výstav, jejichž cílem je zviditelnit díla současných umělkyní.

Autorka je vysokoškolsky vzdělaná a má komplexní přehled o historii i současnosti výtvarného umění. Je zvyklá tvořit texty tohoto typu a vzhledem k faktu, že se tématu ženy a její úlohy ve světě umění věnovala po většinu své profesní dráhy, lze předpokládat, že mu přiřkládá velkou důležitost.

3.1.2 Funkce textu a jeho adresát

V textu se prolíná funkce informativní s funkcí expresivní a apelativní, jsou vyznačeny různými prostředky (viz vnitrotextová analýza). Účelem eseje je tedy informovat návštěvníka výstavy o dílech, jež zhlédne, o jejich autorkách a o situaci žen ve výtvarném umění od mytologických dob až po současnost a přesvědčit o oprávněnosti jejich snažení prosadit se na poli, jemuž po staletí dominovali muži. Text je feministicky podbarven, avšak vzhledem ke genderové situaci ve Spojených státech lze očekávat, že bude přijat s pochopením a téma bude považováno za aktuální. Primárním adresátem je návštěvník výstavy, k níž se text váže, není to však nutná podmínka. U čtenáře se předpokládá kulturní rozhled, znalost reálií ze světa umění, terminologie, jmen umělců a jejich děl a schopnost rozpoznat aluze na antickou mytologii a díla anglosaských spisovatelů.

3.1.3 Médium, pragmatika místa a času

Text byl vydán v doprovodné publikaci k výstavě *Global Feminism* pořádané roku 2007 v Brooklynském muzeu, jejíž spolukurátorkou byla autorka textu. Z makrostrukturního hlediska kompozice celé knihy patří eseji Lindy Nochlinové čestné místo na jejím počátku. Autory následujících kapitol jsou další historikové umění, jednotlivé texty se doplňují a tvoří dohromady celek sdílející společné ústřední téma. Reprezentativnosti výstavy odpovídá i rozměr doprovodné knihy, tradičně doplněné množstvím fotografií a reprodukcí děl, která jsou k vidění na výstavě a jež jednotlivé eseje popisují. Ačkoliv je pragmatika místa a času úzce svázána s konkrétním prostorem

a výstavou, jejíž trvání bylo ohraničené několika měsíci, hodnota informací není na těchto faktorech závislá.

3.2 Vnitrotextové faktory

3.2.1. Téma a obsah

Tématem výchozího textu je seznámení se situací žen na poli umění v historii i v současnosti, jak napovídá vysoce popisný název kapitoly *Umělkyně v minulosti a současnosti: Malba, socha a obraz vlastního já*. Text je charakteristický dvěma pohledy na toto téma, které se však nutně prolínají. Jednu osu textu tvoří popis historie žen ve výtvarném umění, vývoj výtvarného umění jako takového, zavádění nových médií a popis děl jednotlivých výtvarnic. Obsah je tedy faktuelní a autorka zaujímá objektivní stanovisko. Lexikum má denotativní charakter vztahující se k čistě pojmovým prvkům jako je terminologie: *impasto, canvas*, atd.

Druhou polohou textu je zkoumání genderové role, jež se ukazuje být podle autorky determinujícím faktorem při pokusech umělkyně etablovat se na výtvarné scéně. Zde dostává text subjektivnější zabarvení. Autorka dodává pojmenovávaným skutečnostem pragmatické rysy, především expresivitu a evaluativnost. Někdy se jedná přímo o příznakové pojmové významy (*shit, the tyranny of painting*), jindy spíše o konotace – významové rysy připojující se k významovému jádru na základě asociací (*chaste little flower*). Použitím tohoto typu lexika se zdůrazňuje expresivní a persuasivní funkce textu.

3.2.2. Výstavba textu

Z makrostrukturního hlediska je text rozčleněn do několika hierarchizovaných celků. Po úvodní části následují dvě kapitoly věnující se malířství a sochařství, přičemž každá z nich se dělí na tři podkapitoly. Esej začíná úvodem, v němž se autorka obrací do roku 1976, kdy byla uspořádána poslední podobná velká výstava, a provádí bilanci změny, která se odehrála v samotném výtvarném umění zejména u umělkyně. Vytyčuje témata, jimž se následující text bude věnovat: historický rámec, výtvarná média a postupy a cestu umělkyně za zásadnějšími úspěchy a veřejným uznáním.

První kapitola (*Ženy a malba*) se věnuje malbě, její jednotlivé tři části pak historii malířství, současné malbě a odrazu kulturní identity ve tvorbě. Každá ze subkapitol začíná obecnější úvahou týkající se daného tématu, následují konkrétní příklady a výčty, jež jsou prokládány kratšími úvahovými pásmy. Subjektivně zabarvené expresivní úseky psané neformálněji laděným jazykem jsou tak prokládány s pásmy s informativní funkcí.

Druhá kapitola (*Umělkyně a socha*) je také rozčleněna do tří částí týkajících se historie sochařství, avantgardních sochařek a prezentace děl dalších sochařek. Jednotlivé části první

kapitoly jsou zhruba stejně dlouhé, ve druhé kapitole je nejdelší třetí část. Rozdíl je i ve funkci textu, jeho expresivita je potlačenější než v první kapitole, text je spíše faktuální, především jeho třetí část, charakterizovaná pevnější kompoziční strukturou, v níž jsou představovány jednotlivé umělkyně.

Poslední kapitola původního textu (*Současná umělkyně a vlastní já: Identita a maska*) věnující se způsobu, jakým na sebe umělkyně nahlízejí, již není součástí překladu ani rozboru. Její ladění je úvahové a abstraktnější, zhodnocením uzavírá téma úlohy žen v umění a zároveň se předjímáním dalšího vývoje obrací do budoucnosti.

Syntax se vyznačuje vysokou mírou komplexity a skládá se z delších koordinovaných i subordinovaných souvětí, často s vloženými nevětnými členy. Na několika místech, především na počátku subjektivněji laděných pasáží, se vyskytuje řečnická otázka, jejíž funkcí je zvýrazňovat persuazivní vyznění a kontaktovost.

Intertextualita se projevuje citacemi jiných historiků umění a úryvkem z básně Williama Blakea, vyskytují se četné aluze. Ze suprasegmentálních prvků je třeba zmínit pomlčky, parentezi, kurzívu u francouzských slov (*matière*), uvozovky, jež působí jako prostředek zdůraznění ironie (*distancing herself from her “models” she builds up surfaces in slather and slubs of molten pigment – O 51*) a při vyčleňování klíčových slov z proudu textu (*it is less a “return” than a “reinvention” of that time-honored artistic practices – O 54*).

3.2.3. Styl

Z hlediska stylu je tento text velmi zajímavý, jak již bylo naznačeno v části 3.2.1. Jedná se o odborně popularizační text, jehož styl osciluje mezi formálností, projevující se především komplexní syntaxí a výběrem lexika, a neformálností, spojenou se zvýšením expresivity, a tím i persuazivnosti. Jejím prostředkem je užívání idiomatických spojení, metafor, ironie a výběr neformálního lexika, jak je podrobněji ukázáno v části 3.2.5., v několika případech se neformálnost projevuje i na gramatické rovině (*can't, don't*). Těmito prostředky se zvyšuje dynamika textu a jeho persuazivní účinek na příjemce. Tento široký rozptyl v rámci funkčního stylu je u podobného druhu textů v anglosaském úzu běžný. Následující úryvek je pro styl textu typický: *Both de la Cruz and Murray are primarily concerned with the structural problematics of painting. [...] That both of these brilliant pictorialists are women thickens both the plot and the paint, because the cliché of the great male brush-wielder, from Rubens to Renoir to Pollock or de Kooning, implies that female artists, those without the requisite penis, can't do really big-time painting; a chaste little flower, perhaps, but not the big, luscious, sexy stuff.* (O 51).

Použití osobního zájmena „you“ je také neformální, může označovat obecného činitele nebo apelovat na čtenáře: *You can use your imagination to create an apposite narrative.* (O 60).

Apelativnost je zřetelná i vystoupením autorky do popředí a její promluvou v první osobě *But what interest me in this essay is not the relative success [...]* (O 48) a užití inkluzivního plurálu, působícího jako prostředek kontaktu se čtenářem. *We are as aware of the painterly energy and formal self-consciousness of the artist as we are of the presence of the constructive sweep of the brushstrokes in a de Kooning.* (O 52) Významnou a častou expresivní složkou textu jsou i řečnické otázky, viz 3.2.6.

3.2.4. Gramatika a syntax

Ze slovesných způsobů je zastoupen především indikativ, odrážející informativní funkci textu. Persuazivnost se na této úrovni neprojevuje, imperativ není použit. Zastoupení konjunktivu je minimální, je použit syntetický konjunktiv, který je pro americkou angličtinu specifický: *[...] borders that deregularize the canvas itself belong to any time but our own.* (O 51).

Text se skládá z dlouhých, často subordinovaných souvětí s vloženými členy. Důležitou roli při kondenzaci hrají modifikace, v popisných pasážích se často vyskytují rozsáhlé premodifikační sdruženiny a předložkové postmodifikace *[...] the dancing circle of chubby, cheery nude boys [...]* (O 56), *[...] the heroic post-revolutionary future of nineteenth-century France* (O 61). Ze slovesných tvarů je nejčastějším prostředkem textové kondenzace participium: *Using painting and canvas as their medium [...]* (O 49), *Iskra Dimitrovna has created a new kind of memorial in the tellingly titled Thenatometamorphosis, casting her own body in black wax [...]* (O 62).

Jednotlivé věty jsou oddělovány pomocí čárek a středníků, u výčtů či uvození důsledkového poměru se objevuje dvojtečka: *[...] have occurred in two ways: first, the dematerialization and abstraction of sculptural object; and second, the substitution of the found object for the carved and modeled one* (O 58). V místech, kde je větná struktura složitější, jsou užity pomlčky: *Claudia and Julia Müller of Switzerland and Parastou Fouhar, originally from Iran, now working in Germany, reject the uplifting harmony of theme and formal language that so often marked the pastoral painting of the past – the pastoral national verities of the French nineteenth-century painter Pierre Puvis de Chavannes, for a prime example – in favor of a language both deconstructive and deliberately fragmented.* (O 54). Apozice se objevuje i v závorkách: *Anna Pavlovna (Hoffman's one time lover) and her partner [...]* (O 58).

3.2.5. Lexikum

Jak již bylo výše naznačeno, různorodost textu se silně projevuje ve výběru lexika. Odborná rovina se odráží v užívání terminologie, jež bývá přejímána z italské (*impasto*), francouzštiny (*gouache*) či je domácího původu (*foreshortening*). Historické ovlivnění angličtiny ze strany francouzštiny sblíží na lexikální rovině oba jazyky, užívání „longwords“, typické pro

formálnější texty, však není bezvýhradní. Na mnoha místech figurují slova a obraty francouzského původu: [...] *the entire point of her oeuvre*. (O 49) *Other women artists have been involved in the way the painted matière creates form [...]*, (O 51) [...] *the body [...]* *was de rigueur*. (O 55) *repertoire* (O 52). Slovo *formula* si ponechává svůj latinský plurál: *formulae of traditional national styles* (O 54).

Neformálnost se projevuje výrazy majícími původ v hovorovém rejstříku (*hip, sexy, stuff, goofy*), zkrácenými slovy (*post-mod*) a užíváním domácích forem jmen (křestní jméno Samantha Taylor-Woodové je zkrácené na *Sam*). Výraznou složkou je silná idiomaticnost (*take a back seat, they have gained center stage, feel in guts, movers and shakers*), často se objevují substantivní a adjektivní kompozita, typický prvek publicistického stylu, složená většinou ze dvou či tří částí (*table-in-space motif, brush-wielder, in-your-face paint application, tried-and-true, difficult-to-navigate*). Expresivita neformálního lexika nabírá v některých případech na síle a dostává se až za hranice vulgarity (*shit, fucking*). Motivem je pravděpodobně snaha vyburcovat čtenářovu pozornost a zesílit tak textové funkce. Míra neformálnosti může souviset se skutečností, že autorka je Američanka, jak je poznat i podle užívaných amerikanismů a typického hláskování (*soccer player, insofar, time-honored*).

Z typu textu vyplývá, že lexikum je častěji abstraktního charakteru a velký podíl slov nese konotativní význam. Dominantním slovním druhem jsou adjektiva, a to jak u popisů děl, tak v úvahové části: *A work in oil on canvas and metal, the large, squarish shape, metallic black, blossoms into a tantalizing form suggestive of a human body, [...]*, (O 50) *Performance is a completely readable but highly agitated scene of erotic action, a virtual orgy evoked by swirls of pink, cream, blue, green, or pinkish flesh color*. (O 51).

3.2.6. Figury a tropy

Často užívaným prostředkem jsou různé figury a tropy. Z tropů se vyskytuje metonymie: *In a work such as the beautifully sensual, meltingly modulated (and plainly titled) Flop (1999), the canvas unrolls in lazy furls on the floor, like a fallen and lassitudious Rothko [...]* (O 50), *the constructive sweep of the brushstrokes in a de Kooning*. (O 52) a ironie, další z prvků vyjádření expresivity, jíž lze rozpoznat z kontextu (*the patriarchal reign of the painted masterpiece. /O49/*), případně je zvýrazněna adjektivem a kontrastem s obsahem další části sdělení [...] *a chaste little flower or a nice Impressionist landscape, perhaps, but not the big, luscious, sexy stuff*. (O 51). Za hyperbolu můžeme označit spojení *the tyranny of painting*.

Metafory nejsou nikterak inovativní, účel však splňují: [...] *postmodern rejection of the baggage it traditionally carried*. (O 49). Na ploše několika vět se rozvíjí metafora s tématem boje o pomyslné území. *Photography, video, installation, and performance were associated with feminist refusal of the patriarchal reign of the painted masterpiece. Only by rejecting the tyranny of*

painting, traditional medium of male self-expression, could women establish their own independent territory. (O 49). Neotřelou metaforu navozující podobnost mezi mořskými vlnami a tahy štětce najdeme na straně 51 [...] little islands of historical reference congealed in the midst of the free-flowing brushwork call up the specter of The Raft of the Medusa [...].

Figur se vyskytuje celá řada. Velmi často najdeme triádu: *For contemporary women artists, sometimes consciously, but often uncsciously, incorporate, modify, and struggle against the examples of the past [...]. It is only in the light of historical precedent that the achievements of the present assume their full meaning: as fulfillment, transformation, or resolute deconstruction, as may be the case. (O 47), [...] art forms that were believed to accord better with feminine lack of imagination, intelligence, and ambition. (O 48), [...] in terms of colour, scale, and deconstructive inventiveness. (O 50).*

Vyskytuje se i triáda kombinovaná s klimatickou gradací: *Are these crumpled, torn, ravaged structures really paintings? (O 50)* a v jiném místě s kontrastem: *The format is circular, the action terrific, the pictorial detail enchanting. (O 52).* Gradace je přítomná i u konstrukce se strukturálním opakováním [...] *and hence inimical to revolutionary practices in the visual arts – especially inimical to the goals of feminist artists in particular [...]. (O 48).* Formální opakování zdůrazňuje paralelu mezi slovesnými ději: [...] *the connection between the art of fucking and the art of painting. (O 51).*

Další figurou je aliterace: *Prim and pristine realm of women's stitchery (O 52)* a řečnická otázka, jež je velmi frekventovaným prostředkem zvýšení expresivity, často se obrací na adresáta a zvyšuje apelativní vyznění textu: *Are the pathetic chairs supposed to stand for interviewer and interviewee? Are they supposed to evoke housewives watching an interview? (O 60)*

4. Typologie překladatelských problémů

4.1. Gramatika a syntax

Angličtina disponuje bohatým systémem slovesných časů, jenž v češtině nemá obdoby. Vzniká zde proto gramatická neekvivalence dvou jazykových systémů a dochází ke konstitutivním posunům. Perfektum se převádí podle toho, jaké časové rovině víc odpovídá. *These contemporary women artists (...) have insisted upon the validity [...]* (O 47), *Tyto současné tvůrkyně (...) trvají na platnosti [...]* (P 7) Uvedený příklad má silnou vazbu do současnosti, následující příklad má těžiště spíše v minulosti: *[...] we find that women have, for the most part, had a hard time of it in the field of painting, as in all the realms of high art.* (O 47), *[...] zjistíme, že ženy povětšinou nemívaly na poli malby, stejně jako v ostatních oblastech vysokého umění, snadný život.* (P 7). Neohraničenost časového úseku se reflektuje v užití vidu nedokonavého.

Dynamický styl tohoto textu je zdůrazňován hojnými aktivními konstrukcemi. Pokud pasivum zdůrazňuje sémantiku slovesa, je potřeba ho zachovat: *women were generally consigned* (O 48), */ženy/ byly odsunuty* (P 8). Zvratné pasivum je použito u vyjádření obecného konatele: *[...] art forms that were believed to accord better with feminine lack of imagination, intelligence, and ambition.* (O 48), *Předpokládalo se, že tyto umělecké formy jsou v souladu s ženským nedostatkem představivosti, inteligence a ambic.* (P 8). Mediopasivum má nejbližší ke zvratnému pasivu (Dušková 2006:255): *[...] a male nude in marble that sold for five thousand dollars, an extremely good price at that time.* (O 56), *[...] který se prodal za pět tisíc dolarů, což byla v té době mimořádně vysoká cena.* (P 18).

Tematickou strukturu anglické věty vyznačuje vytykáací konstrukce, kterou v češtině nahrazuje aktuální členění větné a réma se odsouvá do finální pozice: *It is only in the light of historical precedent that the achievements of the present assume their full meaning: as fulfillment, transformation, or resolute deconstruction, as may be the case.* (O 47) *Současná díla mohou dosáhnout svého významového naplnění – završení, transformace či případně rázné dekonstrukce – pouze v návaznosti na své historické předchůdce.* (P 7). Stejně postupujeme u uvedení rématu fokalizátorem: *[...] even sculpture was omitted in the interest of consistency.* (O 47), *[...] z důvodů konzistence nebyla zahrnuta ani sochařská díla.* (P 7).

Participiální obraty jsou často převáděny jako vedlejší nebo hlavní věty, čímž dochází k textové dekonkondenzaci: *The contemporary women artists, [...] have insisted upon the validity of their own experience, both personal and artistic, creating new formal languages [...].* (O 47) *Tyto současné tvůrkyně trvají na platnosti své vlastní osobní i umělecké zkušenosti a vytváří nové formální jazyky, [...].* (P 7).

Další rozdíly se vyskytují u vyjadřování modality. Obecně platí, že angličtina má silnější systém modálních sloves, zatímco čeština si u jistotní modality vypomáhá modálními částicemi a příslovci, případně jinými prostředky, například podmínavacím způsobem u dispoziční modality, kdy nositelem modality není jeden člen, ale věta: *But one might say [...] (O 49), Dalo by se však říct [...] (P 9).*

4.2. Lexikum, metafory a idiomatika

Téma genderu se výrazně projevuje na lexikální úrovni pečlivým rozlišováním kategorie rodu. Obourodá substantiva (*artist, painter*) mají minimální zastoupení, většinou se objevuje přesná specifikace rodu, pomocí kompozičního přechýlení s premodifikací (*woman artist, woman sculptor* a *woman painter*), případně s apozicí, v jejíž sémantice je rod zakotven. [...] *painter husband, Jackson Pollock. (O 48), [...] manžel, malíře Jacksona Pollocka. (P 8) From the Renaissance onward, women were denied access to the proper training and preparation afforded their male contemporaries: [...] (O 48) Počínaje renesancí byl ženám odepřen přístup k řádnému vzdělání a přípravě, poskytované jejich mužským současníkům: [...] (P 8).* Na straně 48 nacházíme místo, kde Nochlinové rozlišování genderu není tak jemné jako v jiných částech textu (*feminist artists*). V užším kontextu se zdá, že má na mysli feministicky zaměřené umělce obou pohlaví, při uvědomění způsobu autorčina uvažování však můžeme (podle Martiny Pachmanové) dojít spíše k závěru, že má na mysli pouze ženy. Genderovou korektnost najdeme u slova *layperson*, kontrastuje s rasovou nekorektností na straně 55, kde se používá opakovaně *black* místo *Afro-American*.

Dalším lexikálním problémem je opakování slov, které je v angličtině daleko únosnější než v češtině. Proti frekventovanému sousloví *woman artist* stojí snaha o lexikální diverzifikaci slovy *umělkyně, výtvarnice, tvůrkyně*. Překrývání sémantických polí posledních dvou slov s anglickým výrazem není příliš přesné, proto jsou užitá pouze tam, kde je jejich sémantika zřetelná z kontextu. V jednom případě je užit i slovo *žena*. Obdobný problém se vyskytuje na straně 47, kde je ve výchozím textu rovnoměrná distribuce *show* a *exhibition*, segmentace češtiny je zde však hrubší, a tak je přílišnému opakování zamezeno substitucí vztahující se ke stejnému referentovi: *Exciting and innovative as it was, the Brooklyn show of the seventies consisted almost without exception of work by women from Europe and America. Today's exhibition [...] (O 47) Přestože Brooklynské muzeum v sedmdesátých letech nabízelo vzrušující a inovativní podívanou, prezentovaná díla pocházela téměř bez výjimky od výtvarnic z Evropy nebo Spojených států. Nynější výstava [...] (P 7).*

Terminologie pocházející z francouzštiny a italštiny, která je na tomto poli světová *lingua franca*, zůstává v angličtině v originální podobě. V češtině je rozšíření některých výrazů velmi omezeno, proto je řešením zvolit explicitnější opis. *Or one could emphasize bravura brushwork*

*and densely applied impasto, like Peter Paul Rubens [...] (O 48), [...] nebo mohl položit důraz na bravurní techniku práce se štětcem a barvu nanášet pastózně, jako Peter Paul Rubens [...] (P 2) nebo použít domácí ekvivalent slova, jež působí exotizačně i v originále (matière, de rigueur atd.). Polysémantické slovo *matière* je překládáno podle kontextu jedním nebo oběma možnými významy (*materiál / materiál a téma*). Převod spojení „densely applied impasto“ jako „nanášet pastózní malbu v silné vrstvě“ je poněkud redundantní, vzhledem k tomu, že pastózní nanášení barvy ani nemůže vést k ničemu jinému než vytváření hustých, silných vrstev. Navíc by došlo k přílišnému nominalizačnímu zatížení této části věty, a proto premodifikaci vypouštíme. Na straně 53 najdeme větu začínající slovy: *Mural, or rather, wall painting*. Angličtina rozlišuje mezi sémanticky širší a formálnější kategorií „*mural painting*“, do níž mohou spadat malby nejrůznějšího charakteru počínaje dobou kamennou, a specifitějším označením „*wall painting*“. Čeština tento rozdíl nemá, používá pouze sousloví „*nástěnná malba*“, takže při překladu dochází k sémantické kongruenci. Výraz „*murální malba*“ sice existuje, jedná se však o kalk.*

Jak již bylo výše řečeno, expresivita textu se nejvíce projevuje na lexikální úrovni. Jedním z jejích prostředků je ironie: *Photography, video, installation, and performance were associated with feminist refusal of the patriarchal reign of the painted masterpiece. (O 49) Feministické odmítání patriarchální nadvlády malovaných veleděl je spojováno s fotografií, videem, instalací a performancí. (P 9)*, již originál vyjadřuje premodifikací a kontrastem, v češtině lze zvolit deminutivum: *a chaste little flower or a nice Impressionist landscape, perhaps, but not the big, luscious, sexy stuff. (O 51) Možná tak cudnou květinu nebo hezkou impresionistickou krajinku, nic velkého, šťavnatého a vzrušujícího. (P 12)*.

Autorka je v originále někdy expresivnější, než by snesl český text, proto je v některých případech nivelizace záměrná a nekompenzovaná: *[...] Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), portrait painter to stars in the late eighteenth century [...] (O 48), [...] portrétistku prominentů konce osmnáctého století Elisabeth Vigée Le Brunovou (1755-1842). (P 8)*. Tato tendence se projevuje někdy až vulgaritou, již český text tohoto typu jen těžko unese: *[...] her son's ever-evolving shit taking the place of paint. (O 49), [...] s den za dnem se měnicími výkaly jejího syna místo malby. (P 10), the connection between the act of painting and the act of fucking (O 51), souvislost mezi aktem soulože a malování (P 12)*.

U metafor byla snaha zachovat původní podobu *[...] the large, squarish shape, metallic black, blossoms into a tantalizing form suggestive of a human body, [...] (O 50), Rozměrný, obdélníkový kovově černý olej na plátně a kovu nazvaný Torzo (Torso, 2004) rozkvétá do mučivě organického tvaru připomínajícího lidské tělo. (P 10)*

Metaforický obraz kontrastu světla a stínu je funkcí v obou jazycích: *[...] the talented Lee Krasner, doomed to painterly obscurity by the brilliant career of her painter husband, Jackson*

Pollock. (O 46-7), [...] talentované Lee Krasnerové, jejíž malířské dovednosti byly odsunuty do stínu zářné kariéry jejího manžela, malíře Jacksona Pollocka. (P 8). Ideálem je najít v cílovém jazyce přímý idiomatický ekvivalent, pokud to není možné, je použita substituce jiným idiomatickým funkčním ekvivalentem [...] photography, video and the moving image, installation, and performance have gained center stage. (O 47) [...] na výsluní se dostala fotografie, video, pohyblivý obraz, instalace a performance. (P 7)

Pokud ani toto řešení není možné, nejobvyklejší strategií je zachování sémantického významu za použití parafráze. Ta je vhodná i pokud v cílovém jazyce existuje odpovídající idiom, ale jeho použití není ze stylistických důvodů příhodné. Takový případ nastává i v tomto textu. K idiomu „take a back seat“ existuje odpovídající sousloví „hrát druhé housle“, jež ovšem není použitelné vzhledem ke stylistickým normám českého formálnějšího textu, a proto je dosazena parafráze, což vede k nivelizaci: *Painting and traditional sculpture take a back seat to the less traditional media: [...] (O 47), V právě probíhající výstavě je však malba a tradiční socha upozaděna před méně tradičními médii: [...] (P 7). Originální sleeping beauty, the nude male version (O 56) ztrácí svou odkazující funkci na Sleeping beauty, Šípkovou Růženku a nahrazuje ji více generický obraz operující s archetypem pasivní spící dívky, jenž není vázán na žádný konkrétní příběh ani kulturu: *znázornění nahé mužské verze spící krásky (P 16). Bohužel dojde ke ztrátě jazykové hříčky založené na homofonii slov „tale“ a „tail“ na straně 62. Zde je jediným řešením udělat vnitrotextovou vysvětlivku.**

4.3. Stylistická neekvivalence

Do stylistické neekvivalence spadají substandardní a cizojazyčné prvky popsané v oddíle věnujícím se lexiku. Podle Grepla by v celkové výstavbě odborných a publicistických textů měly tyto výrazy zaujímat periferní postavení (1995:729). Dalším požadavkem na text je jeho spisovnost. Anglosaská konvence odborně-publicistického stylu je naopak uvolněnější, dovoluje vyšší míru méně formálních a idiomatických výrazů, neologismů (především kompozit) a neformálních gramatických tvarů.

4.3.1. Zájmena

U českých textů je také obvyklejší vyšší míra objektivity, jak se projevuje v následující ukázce: *We are as aware of the painterly energy and formal self-consciousness of the artist as we are of the presence of the constructive sweep of the brushstrokes in a de Kooning. (O 52) Malířská energie a formální sebevědomí vystupují u umělkyně stejně zřetelně jako konstruktivní rozmáchlé tahy štětce u de Kooninga. (P 13). Dochází zde však ke ztrátě kontaktovosti. V ostatních případech je však zájmeno „we“ zachováno, aby nebyla příliš znivelizována apelativní funkce, jak upozorňuje Bakerová (1992:232). Obdobným způsobem je postupováno i při výskytu zájmena „you“ uzavírající sérii řečnických otázek. Funguje jako hovorový prvek a prostředek pro navázání*

kontaktu: *You can use your imagination to create an apposite narrative.* (O 60) *Divák si může za použití své fantazie vytvořit vlastní přiléhavou interpretaci.* (P 19).

Obecný činitel je implikován zájmenem „one“, jež je příznačné pro formálnější styl. Z důvodu zabránění stylistické nivelizaci byl obecný činitel nahrazen nespécifikovaným denotativním označením, jež však už ztrácí původní inkluzivitu. *One could be a smooth, finished painter [...] or one could emphasize bravura brushwork [...]* (O 48), *Malíř mohl používat uhlazenou, úpravnou techniku [...] nebo mohl položit důraz na bravurní práci se štětcem [...]* (P 9).

4.3.2. Interpunkce

Vztahy jednotlivých částí komplexních souvětí jsou implikovány i interpunkcí. Často se vyskytuje čárka, středník a dvojtečka. Středník je podle smyslu sdělení nahrazen čárkou nebo tečkou, dvojtečka zůstává, pokud uvozuje výčet nebo příklad, pro uvození vysvětlení je nahrazena pomlčkou: *When The Horse Fair was sent on the tour in the United States, huge crowds swarmed to see the phenomenon: it was certainly the Star Wars of its time.* (O 48) *Při turné Koňského trhu po Spojených státech se na tento fenomén hrnuly dívat obrovské zástupy lidí – dílo bylo jistě Hvězdnými válkami své doby.* (P 9). Vsuvku v původním textu často oddělují pomlčky, v češtině byly nahrazeny čárkami.

Závorkami jsou v originálu odděleny větné či nevětné výrazy, které jsou do výpovědi volně vloženy. Pro češtinu je většinou přirozenější užití čárek: *The the colors (black, raw green, shimmering pinkish violet) and the strangely suggestive shapes (organic, sexual?) have more to do with the comic book [...]* (O 50), *Avšak barvy, černá, syrová zeleň, třpytivá narůžovělá fialová, a zvláště sugestivní tvary (organické, sexuální?) mají více společného s komiksovou knížkou [...]* (P 11).

4.3.3 Vlastní jména

Vlastní jména jsou velmi významná z hlediska textové koheze, jak se zmiňuje Baker (1995:230). K jejímu porušení dochází, pokud čtenář není schopen identifikovat referenta a vyvodit potřebné závěry. Přechylování vlastních jmen cizího původu sice není nařizováno žádným pravidlem, ale z gramatických, slovtvorných a sociolingvistických důvodů (především u exotičtějších jmen) bývá použito české flektivní zakončení *-ová*. Vzhledem k tomu, že český slovosled není gramatikalizovaný, nemůže bez pomoci koncovek signalizovat ani větněčlenské vztahy. Při přechylování ve většině případů postupujeme podle novelizované kodifikační úpravy pocházející z 90. let (Knappová 2002:44).

Většina jmen se dá přiřadit k českým přechylovacím vzorům: *Malvina Hoffmanová, Camille Claudelová, Angela de la Cruzová* atd. Nejsou však přechýlena jména, která již mají ženskou formu ve výchozím jazyce (*Anna Pavlova, Iskra Dimitrova*). Sice je možné je přechylovat,

ale to by odporovalo současným tendencím. Dále nejsou přechýlena jména čínského a korejského původu: (*Leung Mee Pin, Lee Bul*), což je odůvodněno pragmatikou. Podle pravidel dochází u přechylování jmen tohoto typu ke slovosledným změnám, což by znamenalo pro čtenáře ztíženou dohledatelnost původních jmen.

4.4. Kulturní nekvivalence

4.4.1. Reálie

Skutečnost, že autorka pochází z USA, může mít za následek odlišné vnímání geopolitického rozdělení světa. Věta *The contemporary women artists, not just from Europe, Britain, and the United States, but from Africa, Asia, Australia, and Latin America, have insisted upon the validity of their own experience [...]* (O 47) prozrazuje anglosaskou perspektivu, objevující se i v označení „*Europe and America*“, kde jsou Amerikou myšleny Spojené státy. Český čtenář nevnímá Británii jako stát oddělený od zbytku Evropy: *Tyto současné tvůrkyně, jež nepocházejí pouze z Evropy a Spojených států, ale také z Afriky, Asie, Austrálie a Latinské Ameriky [...]* (P 7). Autorčina koncepce rozdělení světa se příliš neshoduje s obecně uznávaným modelem (viz např. S. P. Huntington) a implikuje vyčlenění Austrálie ze zemí Západu: „*Today's exhibition includes a plethora of women artists from non-Western countries [...]* *These contemporary women artists, not just from Europe, Britain, and the United States, but from Africa, Asia, Australia, and Latin America [...]*“ (O 47). Teoretikové překladu (Levý, Vilikovský) však výslovně varují před opravováním autora.

Některé reálie se váží přímo na Spojené státy. [...] *commemorating the freeing of the slaves at the end of the Civil war.* (O 55) Zde je při převodu do českého prostředí zapotřebí vnitrotextová vysvětlivka pomáhající identifikovat, o kterou z občanských válek se jedná. Vysvětlivka je třeba i u věty [...] *the top of the AT&T building in New York City.* (O 56). Zde kulturně vzdělaný adresát nemusí identifikovat, že se jedná o telekomunikační společnost (tato skutečnost je důležitá pro pochopení symboliky sochy, na níž společnost vypsala zakázku). Naopak fenomén *Star Wars* (O 48) není díky jeho globálnímu rozšíření nutné vůbec komentovat, stejně jako *Armory Show*. *Women Liberation Movement* je volný názorový směr, který je spjatý výhradně se Spojenými státy, ustálený překlad do češtiny ještě není ustanoven. Historička umění Martina Pachmanová jej překládá jako *Hnutí ženského osvobození*, vzhledem k její autoritě v této oblasti jsem se rozhodla řešení přijmout. Jména zmiňovaných umělců jsou celosvětově známa, takže čtenář nebude mít potíže s jejich identifikací, obtížnější situaci by čelil u jmen některých amerických spisovatelů, historiků umění či kurátorů, proto je zapotřebí vnitrotextových vysvětlivek.

Další skupinou jsou reálie týkající se Evropy a jejího kulturního života; vzdělanému adresátovi jsou i přes geografickou vzdálenost známé. Jedná se především o názvy výstav (*Venice*

Biennale, the Salon) a institucí (*Paris Opera*). Zde nastává možnost, že adresát překladu žijící v Evropě bude mít lepší přehled než adresát originálu. Neanglosaský čtenář pravděpodobně jen s obtížemi rozpozná aluzi na Bunyanův *Pilgrim's Progress*, ukrytou v názvu díla *Painter's Progress*.

Zvláštní skupinu reálií tvoří ty, jež působí exotizačně i na původního adresáta textu, jak je ostatně naznačeno v odkaze na Hegelovu dialektiku na straně 53. Slova francouzského nebo italského původu pro něj nejsou nesrozumitelná, nesou však kolorit cizosti. Jedná se především o slova francouzská (*matière, de rigueur, gouache, papier collé*), italská (*impasto*) a latinská (název děl *Thanatometamorphosis* a *Post Partum*, viz též 4.5.2) slova, jež mají většinou svůj anglický ekvivalent. Pravděpodobně naprosto neznámým slovem bude pro původního adresáta „wasli“, druh papíru používaný k tvorbě malovaných miniatur. Většina těchto výrazů je nahrazena českým ekvivalentem, pokud neexistuje, pak opisem s vnitrotextovou vysvětlivkou. Překlad si nenárokují opravování nesrovnalostí ohledně mytologie a jejího uchopení autorkou, k němuž dochází na straně 47.

4.4.2. Názvy děl

Specifickou kapitolou překladu jsou názvy výtvarných děl. Některá mají svou zavedenou podobu: *Prám Medúzy, Vraždění na Chiu* (*The Raft of the Medussa, The Massacre at Chios*), jmen velkých umělců se vyskytuje jen minimum, text většinou odkazuje na relativně neznámé umělkyně a je nutné vhodný překlad názvů děl vytvořit. Konotační hodnota názvů představuje často sémantický klíč k pochopení idejí děl. *In a work such as the beautifully sensual, meltingly modulated (and plainly titled) Flop (1999), the canvas unrolls in lazy furls on the floor, like a fallen and lassitudious Rothko; in Torso (2004), a work in oil on canvas and metal, the large, squarish shape, metallic black, blossoms into a tantalizingly organic form suggestive of the human body; in Ashamed (page 191), a work in the present exhibition, the pale canvas folds modestly back into itself, enacting, in abstract form, a ritual of female self-protection.* (O 50) *Plátno se v krásně smyslné práci s rozvlněnou modulací a jednoduchým názvem Žuch (Flop, 1999) spouští v líných záhybech na podlahu, připomínajíc malátně padajícího Rothka. Rozměrný, obdélníkový kovově černý olej na plátně a kovu nazvaný Torzo (Torso, 2004) rozkvétá do mučivě organického tvaru připomínajícího lidské tělo. Bledé plátno díla Zahanbenú (Ashamed), jež je součástí této výstavy, se zdrženlivě stahuje zpět samo do sebe a představuje tak abstraktní formou gesto ženské sebeochrany.* (P 4).

Název instalace Moniky Bonvinciové *Bonded Eternmale (Spříznění věčným mužstvím)* je přeložený tak, aby byly zachovány jeho původní sémantické složky, a zároveň se odvolává k ikonickému názvu románu *Spříznění volbou*, jež evokuje vzájemnou nevyhnutelnou přitažlivost

a spojení některých jedinců. Na rozdíl od Goethova díla jsou konkrétní jedinci nahrazeni generickými zástupci mužského pohlaví.

Latinské názvy budou pro českého čtenáře obtížněji pochopitelné než pro původního adresáta, na což je třeba brát ohled: *Poporodní dokumentace (Post Partum Documentation)*. Někde však lze spoléhat na čtenářovy presupozice, vyhnout se snaze o přílišnou explicitaci a ponechat čtenáři prostor, jakého se dostalo i adresátovi originálu (dílo *Thanatometamorphosis*).

5. Typologie posunů

5.1. Exotizace a naturalizace

Posuny na této rovině nejsou příliš významné, vzhledem k relativní blízkosti kultur není prvek cizosti často vůbec pocíťován, především v popisných pasážích. Kolorit vystupuje při odkazech na cizí, často neneuroamerické kultury. Jeho potlačení by nebylo žádoucí, protože plní specifickou funkci i v původním textu (*wasli*, *anime*, narážka na demony islámské tradice na str. 52). Specifika kulturního kontextu vycházejí ze skutečnosti, že autorčin subjektivní přístup k tématu je velmi feministicky vyhraněný. Snaha o naturalizaci textu by vedla ke snížení persuazivnosti, a tím i ke změně textové funkce.

Exotizace naopak není žádoucí u měr (například stopy), protože by čtenáři uvyklému na metrickou soustavu nepodala potřebné informace.

5.2. Expresivita a neutralita

V některých pasážích nabývá originál silné expresivity. Funkční zřetel vyžaduje, aby se tato charakteristika jazyka odrazila i v překladu (Vilikovský 2002:161), ale zároveň je potřeba mít se na pozoru, aby nebyla překročena míra únosnosti a zvolená řešení se nedostávala do rozporu s autorským záměrem (Vilikovský 2002:199). Expresivitu a neformálnost je tedy s ohledem na zvyklosti českého odborně publicistického stylu vhodné na některých místech snížit, což se týká především vulgarismů (viz 4.3).

Idiomatické výrazy byly přeloženy neutrálně v případě, kdy neměly v češtině ekvivalent. Tyto ztráty byly kompenzovány přidáním expresivity na jiném vhodném místě (viz 4.3).

6. Metoda překladu

Překladačská analýza vedla k vytvoření strategie tvorby překladu, kterou lze shrnout v následujících bodech.

- Funkce původního textu byla apelativní a informativní. Hodnota informativní složky by při překladu neměla poklesnout, z tohoto důvodu jsou zachovávána kulturní a materiální specifika všech zmiňovaných kultur. Přes částečnou místní vázanost textu na Spojené státy má sdělení týkající se úlohy žen ve výtvarném umění globální rozsah, apelativní funkce tedy není vázána na prostředí vzniku textu a měla by být zachována.

- S apelativností textu úzce souvisí jeho expresivita. Vzhledem k rozdílným žánrovým normám bylo vhodné, aby na některých místech bylo ubráno na intenzitě expresivity sdělení, což samozřejmě nevede ke změně jeho funkce.

- Presupozice adresáta originálu a překladu nejsou příliš rozdílné, oba sdílejí podobnou kulturu a měli by dosahovat stejného podobného znalosti reálií z dějin umění a klasické mytologie. Budou se však lišit u ryze amerických reálií (jako u příkladu AT&A), kde je zapotřebí vnitřní vysvětlivky. Pro českého čtenáře, který je jistě seznámen s existencí feminismu, ale pravděpodobně mu nepřikládá tak velkou důležitost, spočívá přidaná informační koloritní hodnota ve způsobu autorčina vyhraněného přístupu k mužským příslušníkům umělecké scény (a dost možná k mužům obecně). Vzhledem k rozdílnému přístupu těchto dvou kultur k ženství a sexualitě se pravděpodobně bude na některých místech lišit konotativní chápání výrazů. Překlad neopravuje autorčin projev, pokud se v některých bodech rozchází s objektivními informacemi.

7. Závěr

Cílem překladu bylo co nejpřesnější zachování obsahové složky, a to takovým způsobem, aby byly dodrženy stylistické a gramatické normy cílového jazyka a překlad působil na svého čtenáře stejným způsobem, jakým působil na původního příjemce. Hlavní překladatelské problémy spočívaly v práci s komplikovanými souvětími, neformálním lexikem a aluzemi na nepříliš známé reálie.

Text tohoto typu by byl jistě zajímavým přínosem pro českého čtenáře, protože do kontextu obecně známých reálií světa umění zasazuje kousky mozaiky s informacemi o méně známých umělkyních a jejich dílech, stejně jako o způsobech vnímání a přetváření vnější reality, jež je ještě stále formována spíše mužským elementem.

Textů tohoto typu nebylo do češtiny dosud přeloženo mnoho a představují pro nás zajímavý pramen poznání přístupů a hodnot, jež jsou vlastní jiným kulturám.

Bibliografie

Primární literatura

Global Feminism: New Directions in Contemporary Art. Merrell Publishers, 2007. ISBN-13: 978-1858943909

Sekundární literatura

BAKER, M. *In Other Words, A Coursebook on Translation*. Routledge, 1992. ISBN 0-415-030854

GROSENICKOVÁ, Uta. *Ženy v umění – 20 a 21. století*. Taschen, 2004. ISBN 80-7209-626-5

KUFNEROVÁ, Z. et al. *Čeština a překládání*, H&H, 1994. ISBN 80-85787-14-8

LEVÝ, J. *Umění překladau*. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-237-3539-X

PIJOAN, J. *Dějiny umění 8*. Balios, 2000. ISBN 80-242-0216-6

PIJOAN, J. *Dějiny umění 9*. Balios, 2000. ISBN 80-242-0217-4

NORD, CH. *Text analysis in translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam. Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3

HUNTINGTON, S. *Sřet civilizací: Boj kultur a proměna světového řádu*. Rybka publishers, 2001. 80-86182-49-5

VILIKOVSKÝ, J. *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002. ISBN 80-237-3670-1

Slovníky a příručky

DUŠKOVÁ, L. et al. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6

GREPL, M. et al. *Příruční mluvnice češtiny*. NLN, 1995. ISBN 80-7106-134-4

HLAVSA, Z. et al. *Pravidla českého pravopisu*. Academia, 1993. ISBN 80-200-0475-0

KNAPPOVÁ, M. *Naše a cizí příjmení v současné češtině*. AZ Kort, 2002, ISBN 80-238-8173-6

KUČERA, J., ZEMAN, J. *Výslovnost a skloňování cizích osobních jmen v češtině*. Gaudeamus, 1998. ISBN 80-7041-482-0

VRBOVÁ, A. *Stylistika pro překladaatele*. Nakladatelství UK, 1998. ISBN 80-7184-585-X

WEHMEIER, S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press. ISBN 13-987-0-19-4316064

Internetové zdroje

<http://www.dictionaryofarthistorians.org/nochlinl.htm> [online]

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

Příloha – text originálu

Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self

Linda Nochlin

Looking back at the catalogue of *Women Artists: 1550–1950*,¹ the first big show of women artists at the Brooklyn Museum that I curated with Ann Sutherland Harris in 1976, I was struck by the great differences separating it from the Museum's present exhibition of women artists. Some of these differences are obvious. The first show was historical rather than contemporary. From this it followed that it consisted almost entirely of drawing and painting; even sculpture was omitted in the interest of consistency. Clearly, back then, the word "artist," female as well as male, implied that the individual was primarily a painter. In the present show, however, painting and traditional sculpture take a backseat to the less traditional media: photography, video and the moving image, installation, and performance have gained center stage. Clearly, *what* the work is made of is now very different. But *where* the work comes from, the nationality and ethnicity of the artists who made it, is equally important in establishing the difference between *Women Artists: 1550–1950* and the present exhibition. Exciting and innovative as it was, the Brooklyn show of the seventies consisted almost without exception of work by women from Europe and America. Today's exhibition includes a plethora of women artists from non-Western countries, women from all over the world, in fact. These contemporary women artists, not just from Europe, Britain, and the United States, but from Africa, Asia, Australia, and Latin America, have insisted upon the validity of their own experience, both personal and artistic, creating new formal languages that often incorporate national and ethnic traditions in surprising or nontraditional ways. They are included in the exhibition not only out of a benign desire to expand the field in the interest of justice, but because non-Western women artists are among the most influential movers and shakers in the international art community, acknowledged creators of the most original and influential art that reaches the public. Women artists were among the stars of the 2005 Venice Biennale, for example, and names like Shirin

Neshat, Mona Hatoum, Miyako Ishiuchi, and Regina José Galindo were as prominent as those of major male artists participating in the Venice show.

Yet the path to public recognition and professional success has been a long and arduous one, and both the goals and achievements of women artists during the thirty-five years since the beginning of the Women's Liberation Movement in art, as embodied in the work of such pioneers as Judy Chicago, Miriam Schapiro, Martha Rosler, Hannah Wilke, Eleanor Antin, Joyce Kozloff, Carolee Schneemann, Lynda Benglis, and many others, need to be acknowledged. Indeed, the work of women artists well before the momentous 1970s needs to be examined with specificity and critical insight in order to provide a meaningful historical context for the work and ambitions of younger women artists today. For contemporary women artists, sometimes consciously, but often unconsciously, incorporate, modify, and struggle against the examples of the past, their putative foremothers. It is only in the light of historical precedent that the achievements of the present assume their full meaning: as fulfillment, transformation, or resolute deconstruction, as may be the case.

Women and Painting

Setting the Stage

History and mythology part ways, as they so often do, when it comes to the issue of women painters. In mythology, women were associated with the very origins of painting. According to the charming legend of the Corinthian Maid, it was a young woman, Dibutades, who, dismayed by the impending departure of her lover, traced the outline of the shadow he cast upon the wall and, with Cupid guiding her hand, thereby invented painting. If we turn from allegory to historical reality, however, we find that women have, for the most part, had a hard time of it in the field of painting, as in all the realms of high art. The dramatic fate of the seventeenth-century painter Artemesia Gentileschi has recently been revealed in

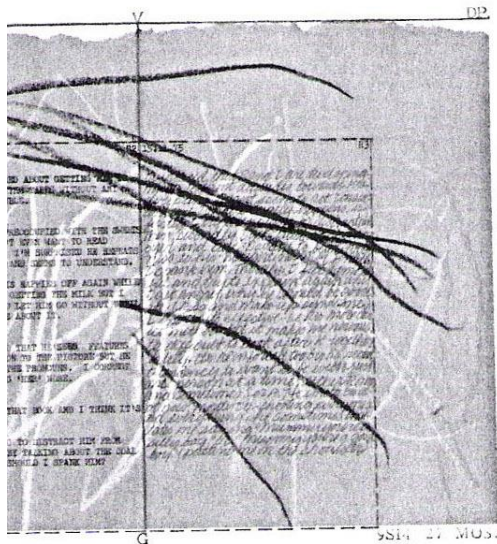


serious art history, in novel, and in film, as has the more recent but no less discouraging story of the talented Lee Krasner, doomed to painterly obscurity by the brilliant career of her painter husband, Jackson Pollock. From the Renaissance onward, women were denied access to the proper training and preparation afforded their male contemporaries: free access to the art schools, prize contests, travel abroad, and, no less important, to the nude models whose forms provided the very basis of the elevated genre of history painting. Even when they were allowed to work and exhibit as painters, women were generally consigned to the less ambitious realms of portrait and still life, especially flower painting, art forms that were believed to accord better with feminine lack of imagination, intelligence, and ambition.

There were, however, noteworthy exceptions to this general rule of exclusion and denigration. As is so often the case, women painters sometimes found ways of gaining fame, or more precisely, notoriety, by *being* exceptions, by forcing public attention. There were a rare number of women painters who, for a variety of reasons, achieved fame and fortune on a major level at least in part *because* they were women rather than in spite of their sex. One might, for example, think of the glamorous Elisabeth Vigée Le Brun (1755–1842), portrait painter to the stars in the late eighteenth century, whose fame and ability to create ravishing portraits of aristocratic ladies and gentlemen made her a favorite all over Europe as far as the distant reaches of Russia. Later, in the nineteenth century, Rosa Bonheur might have claimed to be the best-known, if not the most critically acclaimed, painter in Europe and America. Bonheur specialized in the painting of animals,

and engravings after her famous *The Horse Fair* (fig. 1) adorned the walls of middle-class parlors and humble cottages all over the world. When *The Horse Fair* was sent on tour in the United States, huge crowds swarmed to see the phenomenon: it was certainly the *Star Wars* of its time. The same sort of notoriety has marked the career of the twentieth-century modernist painter Georgia O'Keeffe (1887–1986), who must certainly be one of the most popular artists of the last hundred years, her admirably reproducible work adorning the covers of innumerable calendars and memo books, and, in the form of posters, decorating countless walls from restaurants to college dorms. But what interests me in this essay is not the relative success, or lack of it, of women painters historically, but rather what painting has meant to women, as a medium, a project, a mystique, especially in more recent times.

What of the medium, of painting itself? For most of the history of painting, from the Renaissance to the nineteenth century, painting has, so to speak, been taken for granted, as it was in our exhibition *Women Artists: 1550–1950*. One could be a smooth, finished painter, working with almost invisible brushstrokes to create a surface of almost photographic transparency, like Jan van Eyck or Jean-Auguste-Dominique Ingres; or one could emphasize bravura brushwork and densely applied impasto, like Peter Paul Rubens, or Eugène Delacroix, or the Impressionists in the nineteenth century. But the notion that painting itself was in some way *anti-avant-garde*, regressive, and hence inimical to revolutionary practice in the visual arts—especially inimical to the goals of feminist artists in particular—did not become an articulate position until the 1980s.



Of course, anti-painting had been in existence before the women's art movement, starting with Dada after World War I, reaching its most coherent statement in the work of Marcel Duchamp, whose signed anti-art-object, the notorious urinal he titled *Fountain*, appeared as early as the Armory Show in 1913. Collage and papier collé in turn challenged the supremacy of oil on canvas, as did the application of foreign materials like sand, coffee grounds, or other non-art matter in the work of the Surrealists. The increasing importance of photography, both documentary and manipulated, also called the supremacy of the painterly media into question as the twentieth century progressed, despite photography's bad reputation with critics like Charles Baudelaire, who felt that it failed the test of imagination and individuality. But one might say that it was just these qualities that feminist artists of the 1980s, and before, strenuously rejected—individualism and personal expression—associating them with male-dominated creativity and the cult of personality they felt dominated the art world at the expense of women and minority artists. Photography, video, installation, and performance were associated with feminist refusal of the patriarchal reign of the painted masterpiece. Only by rejecting the tyranny of painting, traditional medium of heroic male self-expression, could women establish their own independent territory. Artists like Mary Kelly, working in installation, Valie Export or Joan Jonas in performance, Cindy Sherman or Eleanor Antin in

photography, or Martha Rosler in video, to name only a few who worked and are still working outside the realm of the painted object, are cases in point.

Indeed, taken from this oppositional standpoint, Mary Kelly's most famous work, her *Post-Partum Document* (fig. 2), can be seen as a willfully parodic rejection of painting itself. For Kelly's work—while it may be a Lacanian "argument for the social construction of subjectivity in a striking indictment of essential femininity," to borrow the words of Kate Linker, or "one of this century's most significant and influential artistic statements on identity," representing "the ultimate merging of feminism and minimalist performativity," to borrow those of Maurice Berger—is at the same time, physically, a series of canvas-like "supports" hung on the gallery wall with the infant's nappies substituting for canvas, and her son's ever-evolving shit taking the place of paint.

The Return of Radical Painting

Recently, however, many women artists with feminist inclinations have returned to painting—with a difference. Painting, with all its historic resonances, may for that very reason lend itself brilliantly to a postmodern rejection of the epistemological baggage it traditionally carried. Painting could re-/de-construct itself as a kind of antithesis of heroic individualism, a visual rejection of the macho self displaying his phallic dominance on canvas. Using paint and canvas as their medium, women artists recently have forged multiple modes of pictorial—and anti-pictorial—expression. I will analyze several of these innovative bodies of work as case studies, in no sense attempting a chronological order or textbook completeness.

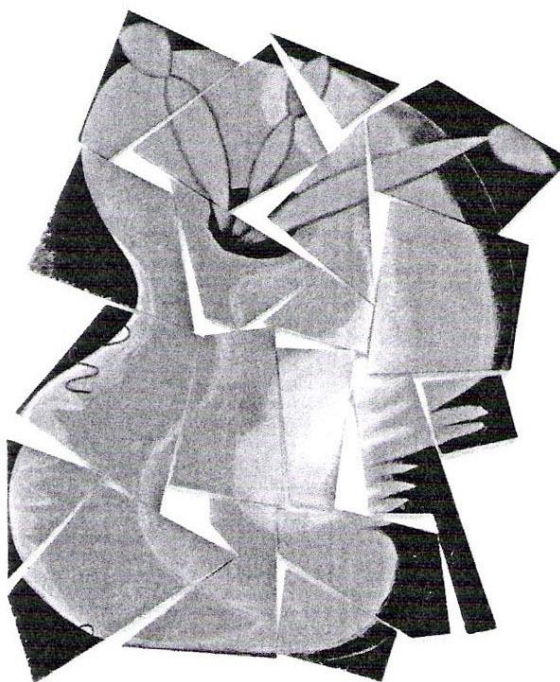
Angela de la Cruz is one of the women artists in the exhibition who has made the phenomenology of painterliness the entire point of her oeuvre. In a series of works of surprising sensuousness and potent abstract beauty, she wrenches giant paint surfaces free of their supporting stretchers, to make ambiguous objects that are neither "paintings" nor "installations" but something

of both. "Painting" in her conception is both freed from its traditional passivity, a flat surface hanging on a wall, yet openly subjected to the artist's aesthetic agency in terms of color, scale, and deconstructive inventiveness. In a work such as the beautifully sensual, meltingly modulated (and plainly titled) *Flop* (1999), the canvas unrolls in lazy furls on the floor, like a fallen and lassitudinous Rothko; in *Torso* (2004), a work in oil on canvas and metal, the large, squarish shape, metallic black, blossoms into a tantalizingly organic form suggestive of the human body; in *Ashamed* (page 191), a work in the present exhibition, the pale canvas folds modestly back into itself, enacting, in abstract form, a ritual of female self-protection. Recently, in an exhibition titled *Larger than Life* at the Andalusian Center for Contemporary Art, de la Cruz expanded her scale to that of the truly architectural, occupying the large interior space with shaped, multi-angled forms that emphasized the supporting, usually hidden, skeleton of painting as much as the canvas itself.

There is still another, perhaps more tragic and ambiguous aspect of Angela de la Cruz's powerful pieces. Are these crumpled, torn, ravaged structures really paintings? Or are they beat-up, paint-covered ruins, moving in their abjection? Combining rage and elegance—a new, particularly female hybridity of today—de la Cruz's work reminds us that art has a lifespan, and gorgeously brutalized work like the monumental *Ready to Wear (Red)* (1999), where the voluptuously pigmented stuff is literally torn off its stretcher, or *Loose Fit III (Large/Orange)* (2000), in which the violated canvas cloth hangs as elegantly as a dead Zurbarán monk's habit, are evidences of the fact that art itself can suffer and die, whether it be painting or some other, unnamable genre.

Another painter, Elizabeth Murray, different both in her generational affiliation and her nationality from de la Cruz, has chosen a very different way of reviving the art of painting in her energetic, large-scale, often erratically shaped canvases. Several basic questions are posed by Murray's work. How can painting be a flat entity on the

surface of a canvas yet at the same time exist in space? How can a painted object at once iterate its essential rectangularity yet contest it? Or, to put it still another way, how can painting maintain its apparently inherent opticality while being pulled into a kind of goofy play with tactility, involving canvas both bent and shaped? And what of the painted marks on such a canvas, painted marks that refuse to stay flat on the surface but move all around the canvas, which no longer has a proper front or back but has been transformed into virtually a giant Möbius strip? Murray's best work often references both the means and the history of painting, at the same time resorting to a vocabulary of form and color that specifies both "high" and "low" art without discrimination. *Painter's Progress* (fig. 3), for instance, speaks directly to the history of modern art implicit in its title, in its replay of Cubist fragmentation as well as its self-reference to the artist in the imposed palette with brushlike forms thrust into





the hole. Yet the colors (black, raw green, shimmering pinkish violet) and the strangely suggestive shapes (organic, sexual?) have more to do with the comic book or the advertisement than with Analytic Cubism's neutral shades, nor do the fierce angular splits and borders that deregularize the canvas itself belong to any time but our own. The motif of the ordinary table, favored by both Cézanne and the Cubists, becomes a major preoccupation in a series of works from the 1980s. In what Robert Storr has aptly called "a tug of war between dissolution and cohesion,"¹⁴ the exuberant table-in-space motif is still going strong as late as 1995, when it involves an overtly recognizable subject, granted in a sort of simplified "anime" form.

Both de la Cruz and Murray are primarily concerned with the structural problematics of painting. Other women artists have been involved with the way the painted *matière* creates form on a relatively traditional, rectangular support: both Jenny Saville and Cecily Brown exploit the painterly surface to their own, extremely different, ends. In the work of neither of these two artists is intensely painterly facture treated in a parodic, hip, post-mod way. That both of these brilliant pictorialists are women

thickens both the plot and the paint, because the cliché of the great male brush-wielder, from Rubens to Renoir to Pollock or de Kooning, implies that female artists, those without the requisite penis, can't do really big-time painting: a chaste little flower or a nice Impressionist landscape, perhaps, but not the big, luscious, sexy stuff.

For Cecily Brown, it is as though the swirling, violently animated surface existed before the piecemeal figuration—a breast here, a penis there—that emerges from the welter of pigment. *Performance* (fig. 4) is a completely readable but highly agitated scene of erotic action, a virtual orgy evoked by swirls of pink, cream, blue, green, or pinkish flesh color. Brown's work makes constant reference in both its iconography and its formal language to the connection between the act of fucking and the act of painting, a trope previously reserved for male artists but rarely so explicitly articulated in the material facture of the imagery itself. Brown borrows unapologetically from the painterly traditions of the nineteenth century, especially the French Romantics. In some smaller paintings, reminiscences of Géricault and Delacroix, little islands of historical reference congealed in the midst of free-flowing brushwork call up the specter of *The Raft of the Medusa* or *The Massacres at Chios* from the whirlpool of vibrant abstraction.

Heroic in both scale and ambition, contemporary in emotional complexion, is the painting of British artist Jenny Saville. Dwelling almost equally on sex and gender, pain and fleshly injury, Saville uses photographs, medical journals, advertisements, and crime scene reportage in the construction of her subjects. Distancing herself from direct contact with her "models"—often herself—she builds up surfaces in slathers and slabs of molten pigment, playing aggressive corporeal volume against attention to the surface grid, balancing gorgeous effects of brilliant impasto with almost unbearable images of bodies torn, injured, and suffering. Gender ambiguity is the topic she explores in *Passage* (fig. 5). The figure itself is confrontational, the face staring out at us, the

breasts prominent, the legs dramatically splayed and foreshortened, the better to display the startlingly explicit balls and penis that at once contradict yet set in relief the explicitly feminine head and body of the figure. The paint application is as bold and in-your-face as the hermaphroditic sexuality of the model. We are as aware of the painterly energy and formal self-consciousness of the artist as we are of the presence of the constructive sweep of the brushstrokes in a de Kooning.

The Local and the Cosmopolitan

One of the most important innovations of the women painters in this show is their engagement not only with the problematics of painting, but also with the various and novel ways in which painting interacts with local traditions and national histories. Here, I think, is the most unprecedented creative explosion of women who use paint as their medium. In the show, for example, Shahzia Sikander, who was born in Pakistan but has lived in New York since 1997, and whose work includes many other media—installation, murals, video, and performance—does paintings that are based on the tradition of the miniature in India from the seventeenth century onward, some of the most complex and inventive painting the world has ever known. Far from being oppressed by Islamic tradition, Sikander is obviously empowered by it, using the gorgeous and flexible repertoire of the Indian miniature to forge new meanings, often with subtle, or not so subtle, feminist overtones (page 249). Ambreen Butt, another Pakistani artist working in the United States, takes over the tradition to create a saga of contemporary feminine heroism couched in the language of the miniature. In an untitled watercolor enhanced with gouache and gold leaf on wasli paper from the *I Need a Hero* series (page 186), her female protagonist, clad in contemporary workout clothes, ultimately snares a rather traditional-looking demon. The format is circular, the action terrific, the pictorial detail enchanting. Ghada Amer, born in Cairo and working in New York since 1996, simultaneously

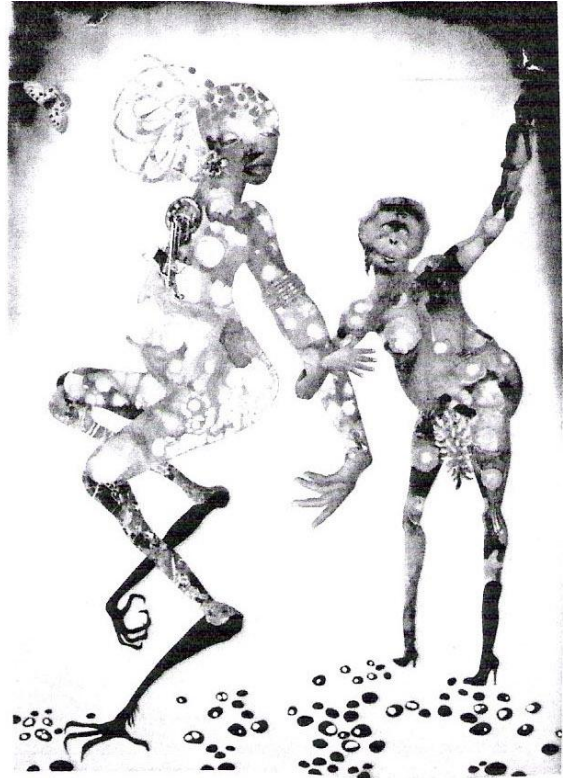


engages with and undermines traditions that are both local and gender-specific. Amer quite literally sees the personal as political: “What is going on now politically is like a mirror of what has always gone on in myself, because I am a hybrid of the West and the East,” she asserts. Her particular “transgression” is to stitch pornographic imagery into what at first sight appear to be completely abstract paintings (page 173). By introducing thread into her paintings, she blatantly transvaluates what has always been regarded as a particularly feminine and a particularly local, Egyptian craft tradition, importing a very untraditional sensual piquancy into the prim and pristine realm of women’s stitchery. The introduction of sewing and embroidery into the sacrosanct realm of high-art painting has a special, often transgressive, meaning for contemporary women artists. In the early days of the women’s movement in art, painters like Miriam Schapiro

introduced lace handkerchiefs and other “feminine” collage items into their canvases to assert women’s presence in the field of art. Today, however, painters like Amer and Israeli-born American Orly Cogan are using stitchery in an entirely new, “perverse” way: to assert women’s right to the pleasures of pornography through the traditionally “feminine” medium of embroidery.

Yet even without the addition of a foreign element like thread or wool into the body of the painted object, contemporary women artists throughout the world are reconfiguring the look, the *matière*, and the implications of the time-honored medium in a variety of ways. Béatrice Cussol of France, for instance, in a series of small, viciously playful watercolors (page 192), de-sanctifies and de-beautifies the medium with sexy, cartoonlike figures in explicitly feminist critical situations, including one in which a cartoonish female is vividly depicted with a chain around her leg and a house up her nose, in an updated parodic version of Ibsen’s *A Doll’s House*. Sardonic feminist critique can assume racial overtones, as it does in Wangechi Mutu’s provocatively titled *A Passing Thought Such Frightening Ape* (fig. 6). The artist, born in Kenya but working in the United States, employs new materials (ink and collage on Mylar polyester film) to produce images in which translucent beauty of color and surface is combined with weirdly hybrid body-types—human figures with rapacious bird-claw legs or an apelike head atop a naked body and sporting stiletto heels; such works create a grotesque new reality of the Other, at once repellent and attractive (page 227). The same ecstatic hybridity marks the work of a young Chicago artist, Mequitta Ahuja, in her ambitious, large-scale canvas *Boogie Woogie* (page 169), where the dancing female figure, part human, part animal—a kind of horned werewolf, perhaps—lusters wildly through a field of red poppies, in a canvas marked by sophisticated “primitivism” of form and content.

The mural or, rather, wall painting as it is usually called today, is another reincarnation of a traditional subcategory of the painter’s art. Claudia and Julia Müller of Switzerland



and Parastou Forouhar, originally from Iran, now working in Germany, reject the uplifting harmony of theme and formal language that so often marked the mural painting of the past—the pastoral nationalist verities of the French nineteenth-century painter Pierre Puvis de Chavannes, for a prime example—in favor of a language both deconstructive and deliberately fragmented. In the Müllers’ *Destroyed Family Album* (fig. 7), the artists suggest, even if they don’t directly represent, the violence and destruction of ordinary life that have been experienced by so many people caught up in the massacres and diasporas of the twentieth century. Parastou Forouhar, in her wallpaper drawings titled *Thousand and One Day* (page 199)—a sardonic reference to Scheherazade’s *Thousand and One Nights?*—uses the benign all-over decorative medium of wallpaper to record events that are anything but benign: the savage murder and destruction of anonymous civilians, many by hanging, at the hands of equally anonymous executioners.

If contemporary women artists, of all countries and in a wide range of styles and mediums, have indeed returned to painting, then, it is less a “return” than a “reinvention” of that time-honored artistic practice, refusing the harmonious for the problematic, the universal for the local,



the traditional for the daring and aggressive. National traditions play a major role in this reinvention of the painted image, but it is not necessarily a direct or overtly positive one. Indeed, sometimes the feminist problematic is played directly against the tried-and-true formulae of traditional national styles, with startling effect. The intention is not to reject ethnic source or stereotype, but to deploy it differently, in formal structure and in implicit or explicit meaning.

Women Artists and Sculpture

A Look at Sculptural History

Before there were performance artists, installation art, or body art, the human body was the subject of sculpture. From the earliest times, and in many disparate cultures, artists have worked with the variability of human flesh, hacking, hewing, or molding inert material to create their versions of the (usually idealized) human form. Women began seeking careers as sculptors in the nineteenth century in both Europe and the United States. In the realm of sculpture, as in that of painting, they achieved reputations, and, in some cases, notoriety, against the grain, as it were, relying upon social connections as well as talent and technical skill. Such was the case of the aristocratic sculptor who went by the name of Marcello, who made a considerable reputation for herself as a portraitist and as a creator of figures from classical

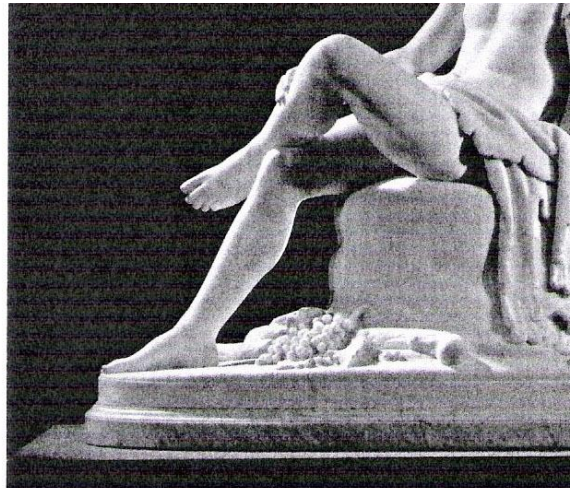
mythology. “Woman. Artist. The Duchess of Colonna (Marcello was an assumed name) seems to have constantly oscillated between these two tendencies,” declared her biographer, who realized the difficulties involved in trying to pursue a serious career under such circumstances. Nevertheless, Marcello the artist created such works as the technically accomplished and sensually appealing *Pythia* (fig. 8), created for her friend Charles Garnier’s new Paris Opéra in 1870. Then there was the group of artists half-facetiously dubbed “The White Marmorean Flock” by Henry James, women who did their monumental carving mostly in Rome but also in the United States, where some of them received important commissions. In the realm of painting, women could manage without confronting the unladylike scandal of the naked body by sticking to the lesser realms of domestic portraiture, still life, or landscape; in sculpture, however, the body, ranging from the classical nude to the clothed contemporary heroic portrait, was *de rigueur*, and women plunged into the fray.

Edmonia Lewis, a black, lesbian member of the White Marmorean Flock, created the impressive monument *Forever Free* in 1867 (fig. 9), a work commemorating the freeing of the slaves at the end of the Civil War. High purpose, as well as social realism, justified the semi-nudity of the protagonist, who lifts his castoff shackles above his head to indicate his redemption while a black

woman companion kneels at his feet. Lewis was not the only black woman sculptor of note in American history. Closer to our own time, the almost forgotten black woman sculptor Augusta Savage created a very different memorial to black achievement in her imaginative *The Harp* of 1937 (fig. 10), commissioned for the New York World's Fair of 1939. Based on James Weldon and Rosamond Johnson's inspiring anthem to black achievement, "Lift Every Voice and Sing," the work was in essence a monumental harp made of human bodies—black bodies—their voices raised in song.

Another member of the nineteenth-century White Marmorean Flock, Harriet Hosmer, created a highly esteemed *Sleeping Faun* (fig. 11), a male nude in marble that sold for five thousand dollars, an extremely good price at the time. Hosmer's sleeping male figure indirectly references Anne-Louis Girodet's notorious *The Sleep of Endymion* of 1791 (transmitted in sculptural form via Antonio Canova's *Sleeping Endymion* of 1819–22); although lacking the sensuality and erotic abandonment of Canova's statue and Girodet's canvas, it is nevertheless a creditable sculptural performance and certainly bears witness to its creator's awareness of all the latest trends in the academic mainstream.

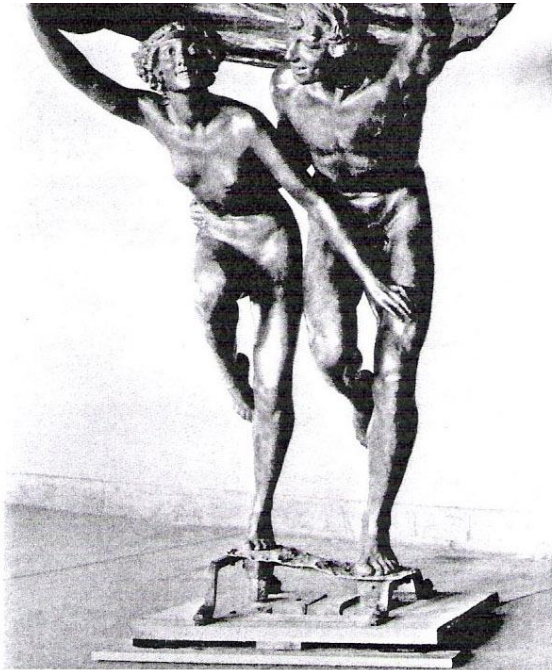
In our own time, the photographer and video artist Sam Taylor-Wood has shown an affinity for similar subject matter, turning for inspiration to the beautiful male nude several times in the course of her production. Most apposite to the subject, even though it is not a piece of sculpture but an hour-long film, is Taylor-Wood's provocative portrait of an Endymion figure for our time, the soccer player David Beckham. Her *David* (fig. 12), in the National Portrait Gallery in London, clearly references the same sleeping Endymion figure that inspired Harriet Hosmer a hundred and forty years earlier. Nor is this almost motionless, statue-like figure Taylor-Wood's only venture into representing sleeping beauty, the nude male version; far from it. In *Soliloquy VII* (1999), she created a startlingly foreshortened modern version of Andrea



Mantegna's *Dead Christ*, and the seductive movie actor Robert Downey Jr. has appeared more than half naked in at least two of her recent pieces: *Pieta* (2001) and in the series *Crying Men*. That series of photographic portraits of movie stars includes a C-print of *Daniel Craig* (fig. 13), not nude, alas, but beautiful nevertheless.

Women sculptors such as Evelyn Longman (later Batchelder) and Janet Scudder (1869–1940) continued the tradition of the academic nude well into the twentieth century, when it was deemed especially appropriate for public commissions, among them Scudder's Donatello-inspired *Frog Fountain* (1901), featuring a dancing circle of chubby, cheery nude boys, versions of which were bought by Stanford White and the Metropolitan Museum of Art. Far more substantial and impressive is Longman's colossal allegorical male nude *Spirit of Communication* (fig. 14). In 1914, Longman, a student and assistant of the renowned Daniel Chester French, won the national competition for this work and received the commission destined for the top of the AT&T building in New York City. One of Longman's best-known works, *Spirit of Communication* is a towering figure, twenty-four feet high, cast in bronze and gilded, a winged male of impressive physique, brandishing lightning bolts in his left hand and encircled by what looks like a telephone or telegraph cable.

Toward the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, a change is discernable not



merely in the world of artists, but in the realm of cultural production more generally. Physical passion came to be artistically presentable, at least by a small elite of women writers and artists. Indeed, in some cases, the representation by women of women's erotic experience and sexual feeling was deemed especially authentic, rising as it did from their actual engagement with passion rather than from male imagination.

Although more than twenty years separate the birth date of the French sculptor Camille Claudel from that of the American Malvina Hoffman, I feel justified in considering them together insofar as both were students of Auguste Rodin and both were personally involved with the master. In addition, both were highly unconventional in their lives, experimenting with their passions and attempting to create material equivalences for them in their sculpture. Both women created highly charged sculptures of frenetically dancing couples. Hoffman's *Bacchanale* (fig. 15) represents the famous ballerina Anna Pavlova (Hoffman's onetime lover) and her partner, Mikhail Mordkin, entwined in a vigorous Isadorian prancing movement. Claudel's scandalous *La valse* (fig. 16) was originally rejected from the Salon because

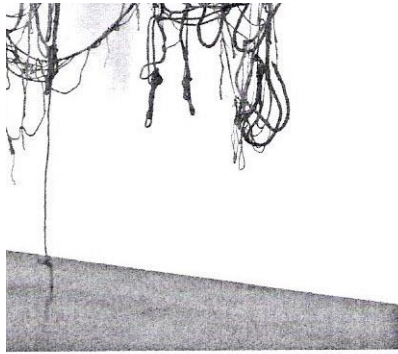
the male and female dancers were nude. In later versions, they were clothed but still palpitating.

The twentieth century bore witness to a radical change in the nature of the sculptural enterprise, involving the evacuation of the traditional human body, nude or clothed, from the sculptural arena and, in some cases, the rejection of representation. Barbara Hepworth (1903–1975), certainly the most prominent woman sculptor of the earlier twentieth century, worked in a generally abstract style, although her abstractions often suggested natural forms or human presences. The change in the nature of sculpture, which of course affected women sculptors as well as men, might be said to have occurred in two ways: first, the dematerialization and abstraction of the sculptural object; and second, the substitution of the found object for the carved or modeled one, the replacement of the traditional nude with the most ordinary objects, like the notorious urinal of Duchamp, or his bicycle wheel or bottle rack.

Goodbye to All That:

Contemporary Women and the Sculptural Object

Women sculptors may be numbered among the most radical of the vanguard artists of the twentieth century.



Among the most memorable are Eva Hesse, Louise Nevelson, Lee Bontecou, and Louise Bourgeois, the latter two still creating and showing their art. All four of these remarkable creative figures conspicuously altered the very notion of what sculpture might be: Hesse, by choosing new, sometimes soft and dangling sculptural materials, hanging and grouping organic entities in irregular anti-architectonic compositions (fig. 17); Nevelson, by transforming humble bedposts and banisters into monumental iconic painted assemblages; Bontecou, by creating evocative, roughly stitched canvas or burlap constructions stretched over metal frames and suggesting war-torn turf and shell craters to some, scary female sex organs to others.

Bourgeois's production has been so varied that it is almost impossible to summarize, consisting as it does of object-filled, cage-like pavilions, menacing, metallic spiders (fig. 18), deliberately "formless," meltingly abject, and gooey sculptural deposits and hangings, and, on the other hand, finely articulated marble hands, torsos, or other body parts. Whatever she has done, her work has marked the shape of sculpture and installation today.

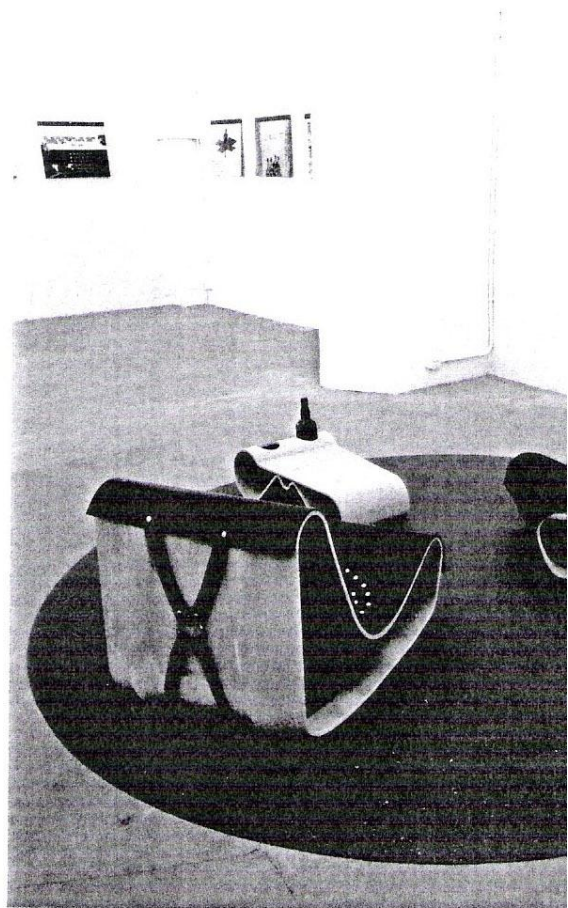
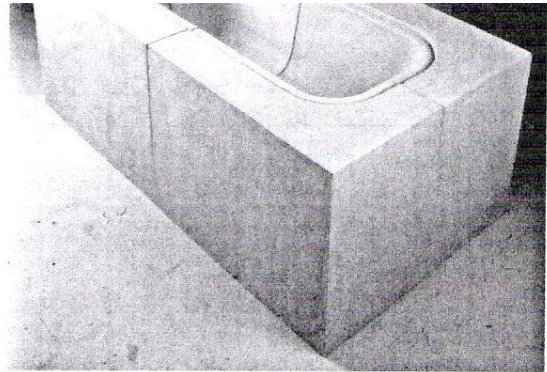
Revising Sculptural Tropes

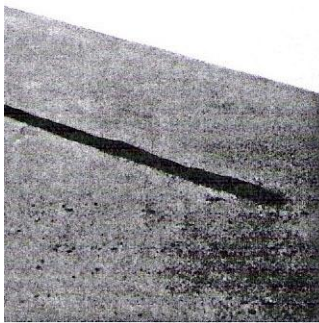
Recently, the British sculptor Rachel Whiteread has completely revised the notion of sculptural form, the independent object conceived in relation to space, by substituting the container for the thing contained, a time-honored rhetorical strategy. She has done this most notably in her full-scale cast of a house slated for destruction in London, but also in many other projects involving casting. Substituting the shell of a house or a room for the people who occupied it, or the chair for the person who sat on it, is a metonymic strategy with a strong potential for evoking human aura in the total absence of the actual figure. Whiteread's series of bathtubs in various materials (fig. 19), cast from the actual objects but lacking specific definition, have a precedent in the artistic practice of the past. In the nineteenth century,

a simple chair might evoke a missing presence. In the drawing of Charles Dickens's empty chair that appeared in the London journal *Judy* in 1870, at the time of the beloved author's death, the famous chair Dickens wrote in appeared woefully bare in front of the author's abandoned desk, still covered with manuscript, surrounded by subordinate sketches of scenes from his stories and novels. Vincent van Gogh obviously resorted to this rhetorical figure, and probably this very source, when he painted the two famous chairs, his and Paul Gauguin's, at the time of the fateful visit of his friend to Arles in 1888. Whiteread, however, has depersonalized and depersonalized the motif in her multiple works, referencing human absence in general rather than that of a specific person.

In the present exhibition, an artist like Sarah Lucas goes a step further, bringing gender conflict into the mix, evoking a fallen and abject female body by means of an empty wash bucket and a pair of discarded pantyhose in her sardonic *The Sperm Thing* (page 218). In the Italian Monica Bonvicini's installation *Bonded Eternmale* (fig. 20), it is the association between modernist décor, male bonding, and power that is brought to the fore, by means of two 1954 standard-issue Willy Guhl leather chairs and a side table with a whiskey bottle painted in black. The gender issue asserts itself without resort to representations of men and women. In a similar way, we immediately define as feminine the little situation evoked by two chairs, two pairs of slippers, and a sort of lumpy TV screen in Tracey Emin's *The Interview* (page 197). The basic chairs, the slippers, the whole décor is deliberately scruffy, sub-ordinary, unsettlingly domestic. Are the pathetic chairs supposed to stand for interviewer and interviewee? Are they supposed to evoke housewives watching an interview? You can use your imagination to create an apposite narrative.

These works by contemporary women artists raise another issue for the skeptical viewer: can multipartite installations like these even be considered sculpture?





I would say that some contemporary installation art may indeed be thought of as a kind of expanded sculptural field, in which several objects coexisting in space, coherently and meaningfully related, constitute a postmodern version of the traditional heroic sculptural group or monumental public complex. Installations like Pinaree Sanpitak's *Temporary Insanity* (fig. 21), made out of silk, synthetic fiber, a battery, motor, propeller, timer, and sound device, can evoke emotional dissonance and extreme disarray as effectively as the flailing and lamenting marble figures in the Classical Niobid group. The seemingly endless procession of empty children's shoes constituting Leung Mee Ping's *Memorize the Future* (fig. 22) evokes the national destiny of twenty-first-century China as effectively as François Rude's *La Marseillaise* could invoke the heroic post-revolutionary future of nineteenth-century France.

Yet women sculptors have not completely abandoned the human figure in recent years. Kiki Smith has created memorable examples of the male and female nude that evoke the sculptural precedents of the past and at the same time break away from the constraints of both the classical and the medieval traditions. The first Kiki Smith piece that I remember seeing created a visceral shock like almost no other. I can still summon up the intensity of the feeling, as though the bottom had suddenly dropped out of the sedate world of the gallery and my own place

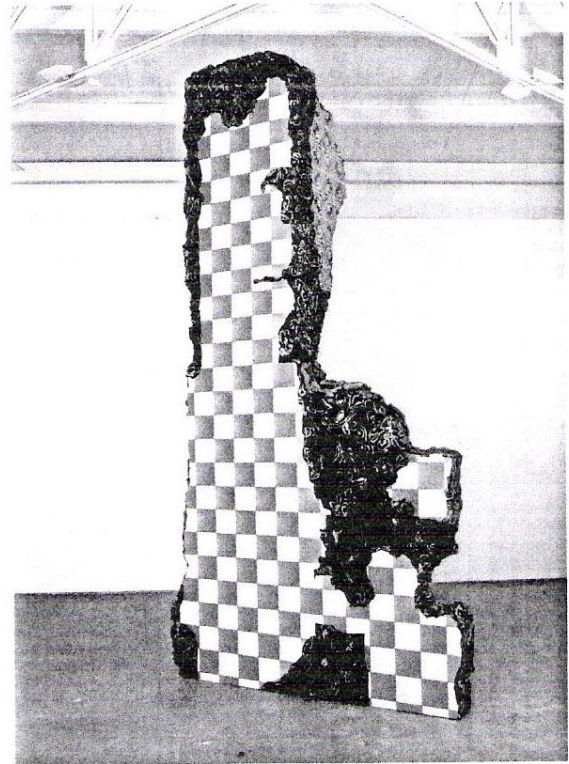
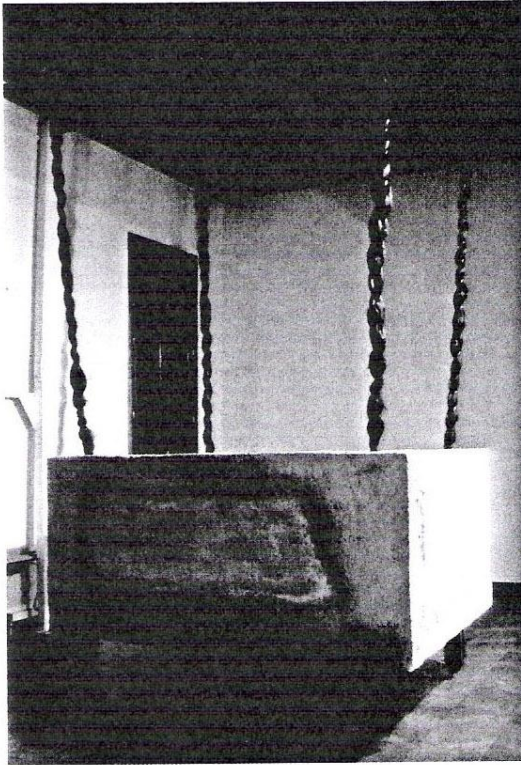


within it; to put it more physically, I felt it in my guts. This work was *Tale* (fig. 23), a sculpture in wax and papier-mâché. It represents a naked woman, roughly modeled, down on all fours, crawling painfully across the floor, which expands into a desert-like stretch of difficult-to-navigate terrain. I don't remember the head or the details of the front of the figure at all, apart from a drooping breast—for good reason. All attention was focused on the looming rear end, the filthy buttocks and the rectum from which emerged a literal "tail" of shit—or perhaps a long, long intestine, or both. The play on words of the title is meaningful: "tale," or story; and "tail," or rear appendage. For both are at play in the horrifying power of the image. The excretory "tail" generates, or has been generated by, a "tale," a story stemming less from Legends of the Saints or the Lives of the Christian Martyrs than from more up-to-date sources, like the accounts of modern torture in Elaine Scarry's book *The Body in Pain* or the annals of Amnesty International.

The human body—or its regressive mutation—is the subject of Patricia Piccinini's part-endearing, part-repulsive piece *Big Mother* (page 233), a work in "silicone, fiberglass, human hair, leather, and diapers"—hardly the *matière* of classical nudity! Piccinini's work raises the

question of just what constitutes the human itself. What is the boundary line between the human and the animal species? Still today, this question perplexes scientists and laypersons and raises the specter of racial difference as well, by implication. In another sculptural group by this inventive artist, *The Young Family* (fig. 24), the startling realism of the pinkish, naked hide of the represented creatures suggests a kind of counter-Darwinian slippage of *Homo sapiens* back down the ladder from which mankind ascended, in which cute, puppyish babyhood assumes the pathetic guise of beastly monstrosity when full grown. At the opposite end of the evolutionary ladder, as it were, is the South Korean artist Lee Bul's *Cyborg W5* (fig. 25), in which technology has imperceptibly taken over the realm of the organic, producing an artificial, futuristic monster-humanoid, neither creature nor thing but something of both, complexly modeled in white polyurethane.

The subject of death, so often dealt with in sculptural form in the memorials of the past, still occupies contemporary women working in the medium. Iskra Dimitrova of Macedonia has created a new kind of memorial in the tellingly titled *Thanatometamorphosis* (page 194), casting her own body in black wax to evoke



mortality—a “death transformation” in the most literal sense—and setting the body afloat in a glass pool, eerily evoking the context of mortality by means of light, liquid, and the sound of the artist’s voice. A very different kind of metamorphosis takes place in the Iranian artist Mandana Moghaddam’s *Forty Braids of Hair II* (fig. 26), in which women’s braided hair assumes unwonted power by suspending a concrete block twenty-seven inches above the floor: a kind of monument to feminine muscularity from an unexpected source. More explicitly connected to the funerary monument, and deliberately politically provocative, is the Mexican artist Teresa Margolles’s *Burial* (fig. 27), a small, simple block of cement encasing a human fetus, paradoxically memorializing a single potential life and, at the same time, challenging the repressive legal systems that prevent women from having control over their own bodies. The fact that the fetus itself is invisible, merely suggested, makes the work all the more powerful in its silent evocation of pain and injustice.

Traditional distinctions between sculpture, painting, and architecture are rejected by Adriana Varejão, a Brazilian artist, in her *Linda da Lapa* (fig. 28), a powerful and heterogeneous work in which the architectonic, the decorative, and the organic are melded in a hybrid of



surprising emotional intensity. At once evoking the destructiveness of war in its ruined walls, and the murder of human victims in the hyper-realistic blood and guts dripping over the brightly painted tiles, Varejão's work is a monument to modern social and political violence, recalling the intensity of William Blake's "London," in which the eighteenth-century English poet calls up "the hapless Soldier's sigh / [that] Runs in blood down Palace walls" to evoke the heartless cruelty of his own day.

Contemporary Women Artists and the Self: Identity and Masquerade

"Je est un autre" proclaimed the adolescent Arthur Rimbaud in one of his infamous "Letters of a Visionary" in 1871. "The 'I' is another" might be the theme song for contemporary women artists invested in the realm of self-representation. It is obvious that Cindy Sherman, in her revolutionary *Film Stills* (fig. 29), conceived of the "I" as "an other"—many others, in fact—in a remarkable series that used the self to eradicate selfhood in favor of perpetual masquerade. Yet even in the traditional female self-portraits of the artist of the eighteenth, nineteenth, and early twentieth centuries, the "I" of the woman artist is a problematic one. Women artists, from the eighteenth century, were confronted by a dilemma, conscious or not, when they turned to self-representation. If, on the one hand, they emphasized their mastery, their technical prowess, and their artistic prominence, they might be condemned as "unwomanly"; if, on the other hand, they insisted on their feminine vulnerability and charm in constructing a pictorial alter ego, they might be scorned as inadequate artists. Compromises and clever solutions abounded in the realm of the female self-portrait. Adelaïde

