



**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav translatologie**

# **Bakalářská práce**

Markéta Hlásková

## **Komentovaný překlad eseje Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción od Juana Antonia Ramíreze**

Annotated Translation of the essay Las Olimpias: Posición de la mirada y  
ámbitos de la acción by Juan Antonio Ramírez

Vedoucí práce: PhDr. Petra Mračková Vavroušová, Ph.D.

Praha 2021

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu

V Praze dne 11. května 2021

Markéta Hlásková

### **Poděkování:**

Chtěla bych poděkovat PhDr. Petře Mračkové Vavroušové, Ph.D., za její cenné rady a odborné vedení. Dále pak také PhDr. Anežce Charvátové za konzultace ohledně francouzských částí překládaného textu.

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se skládá ze dvou částí, první část tvoří překlad eseje *Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción* od španělského autora Juana Antonia Ramíreze, kterou jsem přeložila ze španělštiny do češtiny. Druhou část pak tvoří komentář tohoto překladu. Komentář sestává z informací o hypotetické překladatelské zakázce, z překladatelské analýzy originálu a z analýzy vybraných překladatelských problémů, včetně jejich řešení.

**Klíčová slova:** komentovaný překlad, esej, překladatelská analýza, překladatelské problémy, *Olympie*, *Je-li dáno*, *Avignonské slečny*, Picasso, Manet, Duchamp, ženský akt, výtvarné umění.

## **Abstract**

This bachelor's thesis consists of two parts, the first part is a translation of the essay *Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción* written by Spanish author Juan Antonio Ramírez, translated from Spanish to Czech. The second part consists of the translation annotation. This annotation contains information about the hypothetical translation assignment, translation analysis of the original text and analysis of translation problems arose during the translation process and their solutions.

**Key words:** annotated translation, essay, translation analysis, translation problems, *Olympia*, *Étant donnés*, *Les Demoiselles d'Avignon*, Picasso, Manet, Duchamp, female nude, fine art.

## Obsah:

|   |    |
|---|----|
| 1. Úvod.....                                      | 1  |
| 2. Text překladu.....                             | 2  |
| 3. Překladatelská analýza výchozího textu.....    | 21 |
| 3.1. Výběr textu.....                             | 21 |
| 3.2. Překladatelská zakázka.....                  | 21 |
| 3.3. Stylistická charakteristika.....             | 22 |
| 3.4. Rozbor textu.....                            | 22 |
| 3.4.1. Vnětextové faktory.....                    | 23 |
| 3.4.1.1. Autor.....                               | 23 |
| 3.4.1.2. Záměr autora.....                        | 23 |
| 3.4.1.3. Adresát.....                             | 24 |
| 3.4.1.4. Médium.....                              | 25 |
| 3.4.1.5. Místo a čas.....                         | 25 |
| 3.4.1.6. Funkce.....                              | 25 |
| 3.4.2. Vnitrotextové faktory.....                 | 27 |
| 3.4.2.1. Téma a obsah.....                        | 27 |
| 3.4.2.2. Presupozice.....                         | 28 |
| 3.4.2.3. Kompozice.....                           | 29 |
| 3.4.2.4. Neverbální prvky.....                    | 29 |
| 3.4.2.5. Lexikum.....                             | 30 |
| 3.4.2.6. Syntax.....                              | 30 |
| 4. Překladatelské problémy.....                   | 32 |
| 4.1. Lexikální problémy.....                      | 32 |
| 4.2. Stylistické a morfosyntaktické problémy..... | 37 |
| 4.3. Další problémy.....                          | 40 |
| 4.4 Chyby v originále.....                        | 41 |
| 5. Závěr.....                                     | 43 |
| 6. Seznam použité literatury.....                 | 44 |
| 7. Příloha – výchozí text.....                    | 46 |

# 1. Úvod

Výchozím textem k této bakalářské práci je esej *Las Olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción* od Juana Antonia Ramíreze. Jedná se o jednu z osmi kapitol knihy *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo* (Španělsko, 2009). Tuto esej jsem si vybrala hned z několika důvodů. Prvním důvodem je, že mě velice zajímá výtvarné umění i dějiny výtvarného umění a v budoucnu bych se chtěla touto problematikou zabývat více. Bylo pro mě tedy velmi zajímavé a užitečné setkat se s odbornými výtvarnými pojmy a se strukturou španělsky psaných textů tohoto druhu.

Dalším důvodem, který mě vedl k tomu, že jsem si vybrala tento text, bylo téma erotiky a zobrazování nahoty a sexu v dějinách umění. V minulosti jsem se již tímto tématem zabývala a velmi mě zaujalo. Domnívám se totiž, že má dnešní společnost k této problematice všeobecně velmi nezdravý přístup a je třeba otevírat více diskusí o sexualitě a nahotě. Bylo tedy velice zajímavé podívat se, jak se s touto problematikou vypořádává výtvarné umění.

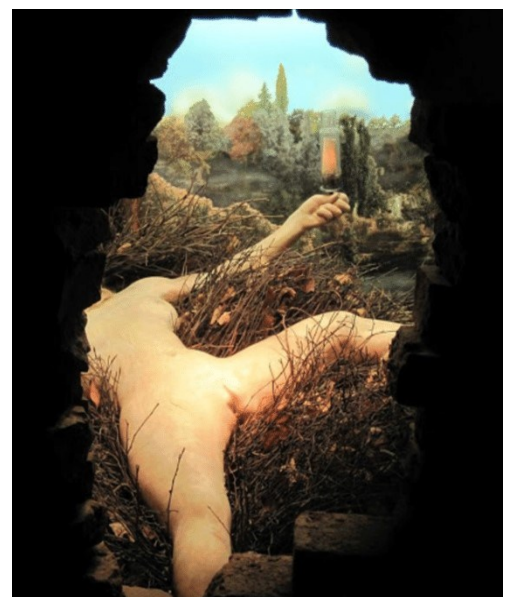
Text mé bakalářské práce je pak rozdělen na dvě části. První část sestává z překladu výchozího textu a druhou část tvoří komentář k tomuto překladu. V komentáři budu zmiňovat příklady z textu originálu a z textu překladu. Pro tyto účely tedy budu dále používat označení (VT číslo stránky) pro výchozí text a (CT číslo stránky) pro cílový text.

## 2. Text překlada

### Olympie:

### Pohledy diváka a prostory děje.

Ačkoliv je dispozice díla *Je-li dáno* všeobecně známá, domnívám se, že nebude na škodu si připomenout několik základních informací; nahá žena leží na lůžku ze suchých větví a zvedá levou paži, ve které drží rozsvícenou lampu [1 a 2]. Nevidíme ani její tvář, ani její chodidla, ani její pravou ruku, a to proto, že je naše zorné pole omezeno dírou ve zdi, která se nachází za starou španělskou bránou. Celý výjev pak pozorujeme skrze průhledy, jež jsou v této bráně strategicky umístěny. Kromě ženského těla jsou zde i další důležité prvky. Mimo jiné krajina s neúnavně proudícím vodopádem, již vidíme v pozadí napravo od lampy. Nyní bych chtěl ale upozornit na fakt, který je pro mé pojednání stěžejní, jedná se o ženský akt, který se velmi promyšleně nabízí pohledům diváka (*voyeur*) a má v dané scéně naprosto přesné umístění. Před námi rozhodně není žádný hermafrodit, jak kdysi napsal někdo velmi chabě obeznámen s anatomii lidského těla; vulva je skutečně středobodem celého výjevu. Tato část je navíc nejsilněji nasvícena (intenzivní světlo



1. Marcel Duchamp, *Je-li dáno* (1946–1966). Muzeum umění ve Filadelfii.



2. „Španělská“ brána, součást díla *Je-li dáno*.

ze skrytého reflektoru by podle *Návodů k instalaci*<sup>1</sup> „mělo dopadat kolmo přímo na ženino pohlaví“).

Tato ženština se tedy (vizuálně a/nebo tělesně) nabízí divákovi, tedy mně. Objekt, na který se dívám, je (zároveň) možným objektem rozkoše. Duchamp vytvořil to, čemu dnes říkáme dioráma, něco na tehdejší dobu (1946–1966) technicky pokrokového. Ovšem co se týče tématu, se naopak jedná o dílo s tak silnou uměleckou tradicí, že lze mluvit o plnohodnotném a uznávaném žánru, a tím jsou *olympie*. Označení, které musíme pro tento žánr nevyhnutelně



3. Édouard Manet, *Olympie* (1863–5). Muzeum Orsay, Paříž.

přijmout, nechceme-li opomenout, jak důležité a přínosné bylo dílo Édouarda Maneta. Vskutku spousta toho již bylo napsáno o olejomalbě *Olympia*, kterou byli návštěvníci Pařížského Salonu roku 1865 tak pohoršeni [3]. Mnozí tvrdí, že toto odmítnutí bylo způsobeno ledabylou

technikou à la Velazquez, tak vzdálenou strojené technice typické pro akademismus. Dílo se ale zřejmě divákům nezamlouvalo i z jiných důvodů. Například bledostí ženského těla, těla tak vulgárního, neidealizovaného, a tak vzdáleného tělům dechberoucích bohyní, které obvykle malovali umělci, již se těšili úspěchu v uměleckých salonech. To by vysvětlovalo, proč Émile Zola hájil tohoto v podstatě formalistického umělce, jako by se jednalo o jakéhosi téměř nesnesitelně abstraktního malíře (čímž silně ovlivnil veškerou pozdější kritiku):

„Pro Vás [Manete] je plátno pouhou záminkou k analýze. Potřeboval jste nahou ženu, a tak jste zvolil Olympii, první dívku, na kterou jste narazil. Potřeboval jste něco světlého a jasného, a tak jste namaloval kytici. Potřeboval jste něco tmavého, tak jste do rohu umístil černošskou služku a kočku. Ale jaký má tohle

<sup>1</sup> DUCHAMP, Marcel, *Manual of Instruction for Étant donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*. Muzeum umění ve Filadelfii, 1987, 7. operace, str. 20.



všechno význam? Vy to zatím nevíte a já také ne. O čem ovšem nepochybuji je to, že se Vám podařilo obdivuhodným způsobem vytvořit dílo hodné skvělého malíře. Energicky a svým osobitým jazykem jste převedl tóny světla a stínů, opravdovost předmětů, lidí i zvířat.“<sup>2</sup>

Pravdou ovšem zůstává, že skutečné důvody, které vedly k zavržení tohoto díla, musíme hledat jinde. Hledejme je ve scénografickém uspořádání a ikonografii zobrazené scény. To, co vadilo kritikům, bylo vlastně téma obrazu a jeho zpracování. Jedním z těchto kritiků byl například i Filloneau, který v roce 1865 napsal:

„Při pohledu na Manetovy obrazy se člověk nemůže ubránit výbuchu smíchu. Olympia je akt, kde ležící ženě jakási služebná černé pleti podává velkou kytici zabalenou do papíru. U nohou postele pak vidíme nahrbenou kočku s naježenými chlupy. Podle napjatého vzhledu zvířete se dá soudit, že se mu pugét pravděpodobně moc nelíbí. Nehledě na to, že je dar, který přinesla černoška zřejmě lhostejný i samotné hrdince výjevu. Chystá se Olympia právě na koupel, nebo čeká na pradelnu?“<sup>3</sup>

Tito kritici předstírali, že nevidí ani polovinu zřejmého. Dívka leží na jakési pohovce či divanu s pravou rukou opřenou o dva velké polštáře. To, že se na nás dívá jakoby shora způsobuje, že se naše pohledy setkávají ve spodní třetině obrazu. Dívka se tedy nachází nad pozorovatelem, na takovém spíše ironickém „Olympu“, který ovšem není zcela abstraktní. Není obtížné uhodnout, čím se tato žena živí. Napoví nám orchidej ve vlasech, perla na stužce kolem krku, černá naježená kočka v nohách postele (bájný nepřítel psa, tedy

---

<sup>2</sup> ZOLA, Émile, „Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet“, *L'Artiste: Revue du XIX siècle*, Paříž, 1. ledna 1867.

<sup>3</sup> FILLONEAU, E. v *Le moniteur des arts*, květen 1865. Citoval REFF, Theodore v *Manet: Olympia*, Allen Lane, Londýn, 1976, str. 15–16.

tradičního symbolu věrnosti), pozlacené trepky, náramek, téměř úplná nahota a španělský šátek manila, na kterém žena leží. Všechny tyto detaily, a ještě několik dalších, nám v každém případě naznačují, že jsme se ocitli před prostitutkou. S největší pravděpodobností před španělskou prostitutkou.<sup>4</sup> Tato hypotetická národnostní příslušnost by pak mohla spiklenecky odkazovat na dokonalost, kterou Manet přisuzoval španělskému umění,<sup>5</sup> a to samozřejmě aniž by odmítal myšlenku, že ty největší odbornice milostného sektoru tehdejší Paříže těžily z mýtu, který ženám z Pyrenejského poloostrova přisuzoval pověst žhavých krás. Toto dílo je tedy zřejmě „španělské“ nejen díky své technice, ale i díky svému tématu. Dvojnásobně „olympské“ pak vynikajícím zobrazením, které jde ruku v ruce s příslibem náramné rozkoše.

Za zobrazenou dívkou stojí služka černé pleti, která drží nápadně rozbalenou kytici, jež se nebezpečně naklání, jako by na okamžik chtěla odporovat neúprosnému zákonu gravitace. Kdo se dívá na ty nádherné květy? Zajisté je před chvílí viděla svlečená dívka, jejíž pohled ale nyní míří k divákovi obrazu, tedy ke mně. Já jsem ten, kdo se právě těší pohledem na oválný kornout smotaného bílého papíru (zobrazeného rovnoběžně s ležícím tělem modelky), v jehož středu vidím květiny. Tyto květiny možná hrají roli nápadnějšího symbolu toho, co zobrazená dívka svou strategicky umístěnou levou rukou zakrývá (nebo na co upozorňuje). Dívčina ruka je otevřená a palec s ukazováčkem spolu vytvářejí velmi zřetelný tvar písmena V, který jako šipka míří na to, co bychom (stejně jako u *Je-li dáno*) měli považovat za ústřední bod výjevu. Ačkoliv se jedná o prostitutku, neukazuje nám svou „květinu“, místo toho ale vidíme velké množství „květin“ v pugétu, který jsem jí přinesl já. Tento obraz by tedy mohl být chápán jako momentka, která zachycuje snadno rozluštitelný děj. Voyeur přišel za dívkou, aby ho obšťastnila, přinesl jí kytici a předal jí černošské služebné, jejímž úkolem je zkrátka předávat své paní dary od klientů. A voyeurům, kteří přijdou až k piedestalu, pak naopak ukazovat

---

<sup>4</sup> Tyto detaily dobře rozebral Theodore Reff ve svém díle *Manet: Olympia*. Ibid.

<sup>5</sup> O vztahu tohoto umělce ke španělské malbě viz MENA MARQUÉS, Manuela B., (ed.), *Manet en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004.

nejmyslnější prádlo své paní (když ponecháme stranou některé rozdíly, tak je její úloha srovnatelná s úlohou postav, jež se často vyskytují v tradiční náboženské malbě a které na něco ukazují). Já pak uvnitř obrazu sice nejsem, ale má přítomnost v něm je tak podstatná, že pokud bych nepřistoupil na to, že v něm sehrají stěžejní roli, tak by v obraze nemohlo existovat vůbec nic.



4. Giorgione nebo Tizian, *Spící Venuše* (okolo roku 1511). Muzeum v Drážďanech.



5. Tizian, *Venuše s varhaníkem* (1548). Museo del Prado.



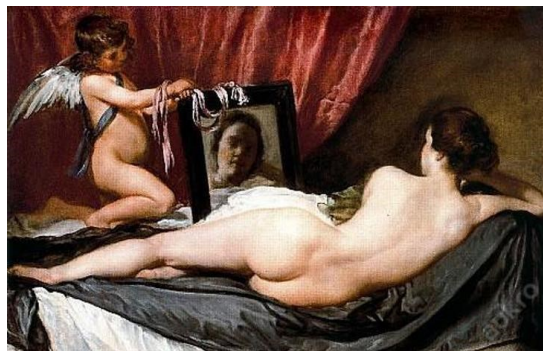
6. Lucas Cranach, *Nymfa u fontány* (okolo roku 1537). Metropolitní muzeum umění, New York.

Scéna není nijak honosná, ale mnoho nám toho prozradí; ocitáme se uvnitř měšťanského domu, který působí zámožně, i když není přezdobený. Jsou zde vidět pouze zelené závěsy a zeď s tapetou. Zdá se, že nás autor nechtěl rozptylovat tím, že by do prostoru umístil příliš mnoho zbytečných doplňků. Můžeme si nicméně povšimnout, že závěs v levém horním rohu je nadzvednutý, jako by někdo „zvedl oponu“ (jako v divadle), čímž nám umožnil vidět ležící tělo Olympie. Dva závěsy za černoškou naznačují existenci další místnosti, do které bychom se dostali, kdybychom je rozhrnuli. Jsou už vlastně částečně rozhrnuté, jako by Manet lehce naznačoval, co (a kde) se odehraje v dalším dějství. Není zde žádná velká iluze hloubky, v pozadí nevidíme nekonečné krajiny ani otevřená okna, jak tomu bývá

u renesančních umělců jako jsou (mimo jiné) Giorgione [4], Tiziano [5] nebo Lucas Cranach [6]. Máme zde naopak spíše skoro plochý prostor, ve kterém jsou všechny složky jakoby postrkovány ze zúženého pozadí do míst, kde

se nachází divák. Manet jako obvykle následuje, seč může, kroky Velazquéze, jehož *Venuši před zrcadlem* (namalované kolem roku 1651) [7] také chybí nekonečné otevřené krajiny, běžné u Velazquézových benátských předchůdců, a kde bohyně odhaluje své nahé tělo v úchvatné okázalosti závěsů a příkrývek.

Nesmíme rovněž zapomenout na tematické důsledky tohoto detailu; obnažená žena v interiéru (ne v krajině) opouští předešlá spojení, která jistě nebyla pouze platonická, aby přijala jiná, která naznačují blízkost a tělesnou intimitu s divákem. Krása přírody již není



7. Velázquez, *Venuše před zrcadlem* (1651).  
Národní galerie, Londýn.

předzvěstí božského rozjímání. Manet totiž vytvořil tento nový a uzavřený prostor, jenž se stává nepsaným místem aktu voyeurů, po kterém (nebo během kterého) bude následovat akt tělesné lásky. Tato hra se závěsy a to, jak jsou dvě postavy poměrně natěsnané v prostoru, který téměř postrádá hloubku, připomíná způsob, jakým prostor vnímali renesanční umělci. Ti ho rozdělovali do několika částí nebo prostorových oblastí, přičemž každé takové oblasti přidělili nějaký sled událostí či moment děje. Zaprvé je zde prostor voyeurů, ve kterém se nacházím já, nadzvednutý závěs v levém horním rohu pak naznačuje, kde jsou hranice onoho druhého prostoru, prostoru obývaného bílou modelkou a černošskou služebnou. Jde o jistý druh vitríny (implicitní narážka na známou „albertiho čtvercovou síť“), která určuje skutečný fyzický rámeček záznamu a přesně se shoduje s namalovaným plátnem, což vytváří obraz ideálního perspektivního záznamu<sup>6</sup>. Druhý prostor je tvořen přesným rovnoběžnostěnem, do kterého se stěží vejde doručovatelka květin a pohovka-pedestal, na němž leží nahá žena. Je to právě zde, kde se vystavuje a smlouvá. Plochosť tohoto druhu basreliéfu pak také může jemně naznačovat, jak krátké bude to, co se zde odehraje. A konečně pak také ona záhadná místnost, kterou

<sup>6</sup> Viz RAMÍREZ, J. A., „Del espacio monofocal a la visión panóptica“, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009, str. 11 a dál.

je možné zahlédnout nebo její existenci jen tušit, za závěsy namalovanými za černoškou (nebo za rozevřenou kyticí, abychom byli přesnější). Není zapotřebí příliš dramatické představivosti k tomu, abychom si domysleli, že by mohlo jít o místo určené k třetímu „dějství“ zobrazené scény.

Myslím si, že tento způsob vnímání Manetovy *Olympie* je jasnější, když si uvědomíme, jak důležitá byla prostituce v pařížském socio-kulturním životě druhé poloviny 19. století. Obraz, o kterém zde hovoříme, pravděpodobně velmi výrazně přispěl k tomu, aby byla v srdci vysoké kultury tato tematika považovaná za běžnou. Coubet ve své olejomalbě *Dívky na břehu Seiny* (1856–57) toto téma zatím jen naznačuje, nedlouho poté se ale zobrazování prostituce stává velmi populárním. Setkáme se s ním nejen ve známých literárních dílech, jako je *Nana* Émila Zoly, vydaná knižně roku 1879 (jejímž zajímavým předchůdcem byla kniha *Dáma s kaméliemi* od Alexandra Dumase, 1848), ale i ve slavných malbách. Zmíňme zde například *Trnitou cestu* (1873) od Thomase



8. Henri Gervex, *Rolla* (1878). Muzeum Orsay.

Coutura, obraz *Rolla* (1878) od Henriho Gervexe [8] nebo *Nanu*, jež Manet věnoval v roce 1877 Zolově knize. Tímto tématem se zabývali i mnozí impresionisté a postimpresionisté, jak ostatně dokazují četné akty namalované Renoirem, Cézannem (*Moderní*

*Olympia*, kolem roku 1869–70), Van Goghem (*Ženský akt vleže na posteli*, kolem roku 1887), Gauguinem (*Ztráta panenství* z roku 1890–91) atd. Vzhledem k velkému množství témat příbuzných se jedná o téma s velmi těžko uchopitelnými hranicemi. Mezi tato příbuzná témata patří například prosté „akademické akty“, obrazy zachycující „koupání“, nebo jen ilustrace náboženských, mytologických a vlasteneckých příběhů, u nichž je tendence k mnohonásobným výkladům. Jakákoliv záminka k zachycení nahých žen, které leží nebo odpočívají, byla samozřejmě dobrá. A i přesto, že ne všechny byly „olympie“ v pravém slova smyslu, to, že jsou inspirovány slavným

Manetovým příkladem, se v mnohých případech zdá nevyvratitelné. Jak symbolismus, tak miserabilismus konce století si tento typ žen často přivlastňoval a prisuzoval jim tíživý fatalismus, který s nimi jejich naturalistické předchůdkyně nesdílely. Byl to zkrátka zlatý věk misogynie vyšších tříd, o čemž ostatně pojednává i řada vědeckých studií<sup>7</sup>.

Nebudu se zde pokoušet o průřez nekonečnou galerií „nahotinek“ z této doby<sup>8</sup> a raději se nyní pozastavím u výjimečného případu Pabla Picassa, jemuž vděčíme za řadu nejkonzistentnějších zpracování rozebíraného tématu. V roce 1901 vytvořil několik částečně humoristických kreseb, u nichž není pochyb

o tom, že jde o variace na Manetovu *Olympii*. Na jedné z nich, *Autoportrét s černoškou a Sebastiánem Junyerem-Vidalem* [9], vidíme snědou tlustou ženu, která leží nahá na bílém lůžku. Ten, kdo (ležící postavě, Pablovi a/nebo nám) podává podnos s ovocem, je



9. Picasso, *Autoportrét s černoškou a Sebastiánem Junyerem-Vidalem* (1901).

Picassův přítel. U nohou hlavní hrdinky vidíme její klidné společníky, kočku a poslušného pejska, a do popředí se zde pak dostává voyeur-aktér. Mladý, dvacetiletý umělec tu zachytil sám sebe, ohromeného nebo překvapeného představením, které se před ním odehrává. Jako by se na okamžik zarazil, než se pustí do nějaké akce. A má knír! Nevysvětlují snad díla, která budeme dále komentovat komický původ tohoto chmýří pod nosem? Buď jak buď, voyeur, kterého Manet ponechal mimo obraz, Picasso do svého díla zahrnul.

<sup>7</sup> Viz též BORNAY, Erika, *La hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid 1990; a od téže autorky *La caballera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Cátedra, Madrid, 1994. Obzvláště pak ohledně tohoto tématu doporučuji některé knihy autorky Pilar Pedraza, jako *La bella, enigma y pesadilla* (Tusquets, Barcelona, 1991), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (Valdemar, Madrid, 1998) a *La Venus barbuda* (Siruela, Madrid, 2009).

<sup>8</sup> Viz též REYERO, Carlos, *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Alianza Forma, Madrid, 2009.

Picasso se nevyhýbá detailnějšímu znázornění tohoto druhu scén, což ostatně můžeme vidět v obraze *Pipo* (soukromá sbírka, Londýn) anebo v díle *Dvě postavy a kočka* (Picassovo muzeum v Barceloně). Druhý ze zmíněných obrazů vznikl o něco později, okolo roku 1902–3. Došlo zde



10. Pablo Picasso, *Pipo* (1901), Soukromá sbírka, Londýn.

k určitému tematickému vývoji, a to jak v realitě umělecké tvorby, tak (a to především) v pomyslné dramatické zápletce. Na prvním z obrazů [10] je pak nápadně a bez strojených metafor vystaveno přirození ležící ženy. Tuto zábavnou činnost (soudě dle ženina úsměvu) má pod dohledem psík.

Ten je příliš malý na domácího mazlíčka, ale má právě tu správnou velikost, pokud bychom ho považovali za symbol mužského pohlaví toho, kdo by se ocitl v roli pozorovatele.

A skutečně, pozorovatel má již v dílech vytvořených během následujícího roku mnohem aktivnější roli. Zmíňme zde například *Erotickou scénou* (soukromá sbírka, Paříž)<sup>9</sup> nebo dílo visící v Picassově muzeu v Barceloně, kde roli voyeurů zastává kočka a vyobrazená žena nemůže být nikým jiným než „olympií“ [11]. Všimněme si také čela postele, do kterého jsou vyřezané ozdoby ve tvaru ztopořených a propletených údů, parodující secesní květinové ornamenty. Funkce tohoto kusu nábytku už snad nemůže být jasnější. A co by se dalo říct o dějišti? Všechny tři prostory, které jsme odhalili v Manetově díle, jako by zde splynuly v jeden, a to díky tomu, že zobrazená scéna nezachycuje začátek děje (nabízení květiny), nýbrž jeho vyvrcholení. Divák byl přizván, aby se zúčastnil aktu pozorování-milování. A proto zde nejsou žádné závěsy či jiné doplňky, které by fungovaly jako „estetické

<sup>9</sup> Kopii tohoto obrazu naleznete v katalogu *Picasso érotique*, Éditions de la réunion des musées nationaux, Paříž, 2001, č.24, str. 170.

hranice“<sup>10</sup>. Střed obrazu, někdy nazývaný jako úběžník čili místo, na kterém v ideálním případě ulpí oko diváka, se shoduje s hlavou aktéra. Tím je mimochodem muž, což naznačují jeho krátké vlasy a další tělesné rysy<sup>11</sup>. Dáme-li si do souvislosti tento obraz s obrazem černé Olympie, o kterém jsme mluvili výše [9], tak není příliš obtížné uhodnout, který z těch dvou mužů schovává svůj obličej



11. Pablo Picasso, *Dvě figury a kočka* (1902–3). Picassovo muzeum, Barcelona.

v ženském klíně. Jestliže to není Sebastián, jehož kudrnaté vlasy jsou snadno rozpoznatelné, tak máme důvod se domnívat, že obraz *Dvě figury a kočka* je dalším malířovým autoportrétem; protagonista je totiž mladý Picasso. Je k nám otočený zády, díky čemuž se s ním divák může lépe ztotožnit. Jelikož se nejedná o velkoformátové dílo, ale o intimní obrázek, na který se člověk dívá v soukromí, tak je vše jednoduché a navzájem v souladu; protagonista je zároveň autorem i voyeurem. V tomto raném díle se setkáváme se skutečnou syntézou Picassovy poetiky. Malování je milování a naopak. Neexistují jasné hranice mezi životem a uměním.

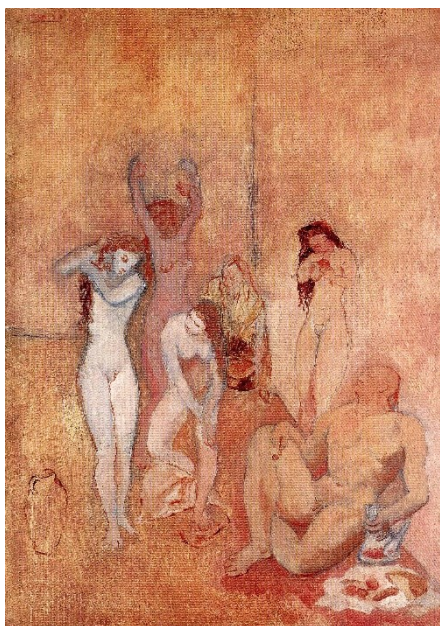
---

<sup>10</sup> Viz též MICHALKSKI, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Gebr. Mann, Berlín, 1996.

<sup>11</sup> A skutečně, jiná díla z této doby zachycují cunnilingus mezi dvěma ženami. Viz též *Picasso erotique*. Op. cit., 23 bis, str. 169.



Tento malagský malíř nám odkázal celou řadu důkazů, z nichž je patrné, že se zajímal o různé složky přítomné v žánru olympií. Během růžového období se spíše než o činnosti, které mohou následovat po oné „úvodní“ etapě, zajímal



12. Pablo Picasso, *Harém* (1906).  
Clevelandské muzeum umění.

o dialektický střet voyeurů s modelkou. Ženy někdy spí (jako například na obraze *Spící žena* nebo *Rozjímání*, obě díla z roku 1904) a někdy jsou při parádění pohrouženy samy do sebe (*Kejklířská rodina*, 1905). Pozorovatel upevňuje svou roli svědka a skutečné hnací síly obrazu, a to ať už je smutný, anebo plný touhy. Pozorovatel na obraze *Harém* je vyčerpaný a sedí na zemi opíraje se zády o zeď [12]. Nacházíme se s ním ve velmi chudém nevěstinci s několika prvky, které prozrazují jednoznačný španělský původ, stejně jako prvky u Manetovy *Olympie*. Stará kuplířka, krčící se v rohu místnosti, zde nahrazuje černošskou služebnou tím, že vykonává činnost, která je omezena na prostou hygienu, což naznačuje její měděný nočník. Myslím si, že jde o takzvanou palanganeru (použijeme-li výraz španělského slangu nevěstinců pro uklízečku ve veřejném domě) a dost dobře by se mohlo jednat o cikánku. Jedna ze čtyř zobrazených dívek zvedá paže, jako by předváděla taneční krok flamenca, a nezdá se mi, že by její kastaněty byly čistě pomyslné. Dívky se myjí, jsou nahé a celý výjev působí žalostně; z vany se stal pouhý lavor, který spolu se strohým hliněným džbánem v levé části obrazu, představuje veškerý nábytek. A je onen svlečený svalnatý muž skutečně zákazník nevěstince, nebo se jedná o jistý druh eunucha, který zde rovněž pracuje? Tuto otázku vzbuzuje jeho infantilní pohlaví, jež nevypadá, že by bylo schopné velkých sexuálních hrdinství. Muž jí chleba a chorizo (španělskou klobásu), zobrazené v rámci zátiší v popředí obrazu napravo, pije červené víno a v levé ruce drží takzvaný porrón, tedy skleněný džbán na víno. Domnívám se, že tyto prvky bohatě stačí na to, abychom mohli tvrdit, že tato jasně španělská

scéna se svou nuzností velmi liší od měšťanského blahobytu Manetova obrazu *Olympie*.

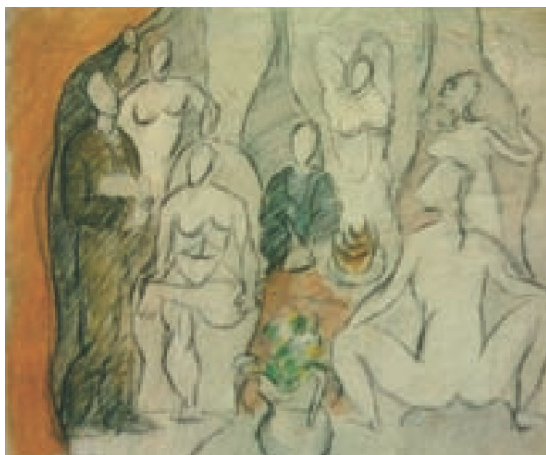
Řekl bych, že Picasso takto svá díla podepisoval. Jsou skutečně jeho. Díla vzpurného Španěla, nepohodlná, nádherná a drsná zároveň. A poněvadž je obraz *Harém* všeobecně považován za tematického předchůdce *Avignonských slečen*, tak nebude od věci se na okamžik pozastavit i u tohoto veledůležitého díla světového umění [13]. Díky velkému množství přípravných studií a skic můžeme lépe pochopit, jak si Picasso scénu představoval: jedna nebo dvě mužské postavy se zřejmě nacházejí v místnosti plné nahých žen. Není to statický obraz,



13. Pablo Picasso, *Avignonské slečny* (1907). Muzeum moderního umění, New York.

některé z postav se totiž pohybují, přicházejí zleva nebo vystupují z pozadí a odhrnují přitom strategicky umístěné závěsy. A všimli jste si, že je scéna tohoto díla prakticky totožná se scénou Manetovy *Olympie*? Podívejme se nyní na konečnou verzi obrazu (která je v současnosti umístěna v Muzeu moderního umění v New Yorku). Vidíme zde pět dívek, jež zaujímají různé pózy: ta nalevo odhrnuje svou levou rukou závěs a vstupuje do prostoru; to samé dělá dívka v pozadí napravo, akorát že přitom používá obě své ruce (závěsy na Manetově obraze byly také takto rozmístěny, na to nezapomeňme); ta v pravé dolní části sedí nebo je na bobku, ukazuje svá záda, má roztažené nohy a otáčí hlavu k divákovi; postavy dvou dívek ve středu obrazu si zkrátka jen dávají jednu nebo obě ruce za hlavu, což je „profesionální“ póza, kterou chtějí zdůraznit půvab svého poprsí a připomenout klientovi, že jsou ke všemu svolné. Je také možné (jak již bylo řečeno), že tyto postavy leží a do svislé polohy je pozvedl rozverný protokubismus, jehož je Picasso představitelem. Podle většiny přípravných skic se ale jako pravděpodobnější varianta jeví ta, kde dívky skutečně stojí.

Je úžasné, jak se nápady k tomuto obrazu postupně vyvíjely. Pro nás je asi nejzajímavější autorovo rozhodnutí ve finální verzi vynechat klienty-voyeury. Takzvaný „student medicíny“ původně vstupoval do místnosti z levé



14. Pablo Picasso, Studie k *Avignonským slečnám* (březen–duben 1907). Umělecké muzeum v Basileji.

strany a nesl knihu a lebku (vskutku neživé zátiší!), a byl to právě on, kdo měl jako správný zástupce diváka na starosti roztažení závěsů. Těch závěsů, které Manetovi sloužily jako „estetická hranice“. To lze vidět na kresbě, jež se nachází v Uměleckém muzeu v Basileji, a na které najdeme i postavu námořníka v modrém obleku spolu s porrónem (dalším

španělským detailem) [14]. Tomuto zákazníkovi ukazuje své pohlaví postava v podřepu s roztaženýma nohama, která je v popředí obrazu napravo. Zde to nevidíme, ale díky jiným nákresům, kde je tato žena zobrazena zepředu a jasně vystavuje svou vulvu, víme, že jde právě o to<sup>12</sup> [15]. Tato skica tedy představovala velmi promyšlenou hru s odkazy. Ta se (ponecháme-li stranou zřejmé rozdíly) tolik neliší od narážek ve Velazquezově mistrovském díle *Dvorní dámy*, jímž byl Picasso celý život posedlý. Námořník (v roli Velazquezova zrcadla) se na nás sice dívá, ale ztotožňuje nás s ženským pohlavím, které se tak stává králem-středem celého výjevu. Voyeur je *coño* (s neutrálním a kategorickým zabarvením, které má tento výraz pro vulvu ve španělském jazyce, spíše než v pejorativním významu, který má francouzské slovo *con*).

<sup>12</sup> Viz SECKEL, Hélène (comisaria), *Les demoiselles d'Avignon*, Eds. Polígrafa, Barcelona, 1988, str. 163 (lepší kopie je na str. 450).

Jak již bylo řečeno, konečná olejomalba je úplně o něčem jiném; dvě mužské postavy zmizely a s nimi se ztratilo i několik symbolických mravních ponaučení. Zmizela přítomnost smrti na místě rozkoše (lebka studenta medicíny) a odkaz na Španělsko (porrón) se změnil na „andaluský“ drdol dívky ve středu obrazu a na starodávny nádech postav (něco mezi katalánským románským slohem, španělským sochařstvím a africkým uměním). Všechny dívky se těsnají ve velmi malém prostoru, jako bychom se ocitli před apoteózou lidského těla. Podobnou scénu zachytil i Ingres ve svém obraze *Turecká lázeň* (1862), na němž můžeme vidět více než dvacet smyslných nahých žen zaujímajících různé pozice. Dnes už víme, že toto pozoruhodné tondo zastává velmi důležitou roli v obecných dějinách olympií. Najdeme na něm totiž několik konkrétních postav, které sloužily jako inspirace k *Avignonským slečnám* a jiným Picassovým dílům<sup>13</sup>. Finální scénu bychom tedy mohli popsat takto: do nevěstince v barcelonské ulici Avinyó právě přišel zákazník a místní dívky se chystají ho přivítat, a tak zaujímají své nejlepší pózy. Některé vchází do „vstupní haly“ zleva, jiné zezadu a postava v podřepu, která obrátila svou tvář dříve než zbytek těla, se otáčí, aby mu předvedla to, co má v rozkroku. Stejně jako u Manetovy *Olympie* jsem zákazníkem, který se nachází mimo obraz, opět já, divák.



15. Pablo Picasso, předběžný náčrt jedné z žen na obraze *Avignonské slečny* (1907). Picassovo muzeum, Paříž.

Je toho ale více. Těla i objekty (včetně symbolické mísy na ovoce v popředí) jsou vykloubené, rozlámané, znepokojivě pokřivené. Věci nejsou jasně odděleny od prostoru, který je obklopuje. Zdá se, že ta trocha oblečení a rozestupy mezi postavami se rozpadají na velké nepravidelné a namodralé střepy, jako bychom se ocitli před velkým, roztrštěným sklem. Co se stalo?

<sup>13</sup> Viz též ROSENBLUM, Robert, „*Les Demoiselles d'Avignon et le théâtre érotique de Picasso*“, v *Picasso érotique*, Op. cit., str. 94-99.

Řekl bych, že *můj* pohled (jejž pro mě Picasso vytvořil) skoncoval s albertiho sítí, tedy s tím obrazem lineární perspektivy, který určoval to, jak západ viděl svět téměř po pět století, a který se s příchodem kubismu konečně rozpadá<sup>14</sup>. Je ale důležité upozornit na fakt, že se nejedná o nestranný pohled zamyšleného subjektu oproštěného od emocí; naopak, jde o člověka s touhami, který je součástí děje. Já, proměněn v něco více než jen v pouhého pozorovatele, rozbívím pomyslnou vitrínu, která mě oddělovala od objektu rozkoše, ničím „estetickou hranici“ a nakonec se p(r)opletu s prostorem obrazu. Nešlo tedy o intelektualizaci malby tím, že by se vzdálila životu, ale právě naopak. Dalo by se říct, že Picasso vytvořil vskutku ukázkově „realistické“ dílo a dovedl tak žánr olympií na jeho samotný vrchol.

Nebo je, navzdory výše řečenému, možné jít ještě dále? Jistě jste už uhádli, že se chci vrátit k *Je-li dáno*. Zevrubněji se tímto dílem zabývám ve své knize *Duchamp. Lásky a smrt, včetně* (1993) a ačkoliv jsem v tomto ohledu své myšlenky příliš nezměnil, podívat se na toto téma z jiného úhlu pohledu, tj. perspektivou typickou pro žánr olympií, by mohlo pomoci vše lépe objasnit. Dívka z Filadelfského muzea ležící na svém improvizovaném lůžku ze suchých větví není zobrazena z profilu a neotáčí svou tvář k divákovi, je vůči své předchůdkyni od Maneta otočená o 45 stupňů, nachází se v poloze, která je téměř kolmá k hypotetické rovině obrazu a nabízí tak voyeurovi své pohlaví. To, co bylo v *Olympii* vyjádřeno pomocí metafory (kytice) a co v *Avignonských slečnách* autor zachytil implicitně (narážím na dívku v podřepu, která je k divákovi zády), Duchamp ztvárňuje přímo. Kvůli mírnému naklonění těla nalevo a kvůli tomu, jak je umístěna díra v „cihlové zdi“ není možné vidět dívčinu hlavu, její nohy ani pravou ruku, dostatek místa je zde ale pro krajinu v pozadí, kde je zachycen neúnavně proudící vodopád. Zdá se, že v konečném důsledku je tato žena syntézou možností, které nám různé varianty tohoto tématu nabízejí. Jako by jedna jediná postava shrnovala a vysvětlovala to, co nám Picasso předkládá v řadě svých kreseb a maleb. A obzvláště to pak platí pro těch pět žen z obrazu *Avignonské slečny*.

---

<sup>14</sup> Viz poznámka č. 6.

Fakt, že se nejedná o malbu, ale o diorámu, je velmi důležitý, protože jsme takto přinuceni dílo vnímat vskutku dramatickým způsobem. Když totiž stojíme před ampurdónskou bránou (znovu to španělské téma<sup>15</sup>), díváme se skrze dvě špehýrky a pohledem tak vstupujeme k tomu, co se nachází uvnitř onoho působivého interiéru, tak se z nás stávají skuteční aktéři díla. Žádná ze tří prostorových částí není iluzorní. Pokud je skutečná vnější místnost (kde se nachází *voyeur*), musí být skutečná i ona tmavá místnost uprostřed (mezi bránou a děravou cihlovou zdí) a stejně tak i nejzazší místnost (kde je stůl s ženskou figurínou ohraničený plátnem v pozadí, na němž je zachycena iluzorní krajina a důmyslný trik v podobě vodopádu). Duchamp dovedl tento domnělý konec „iluzorní malby“ ještě mnohem dále. Není totiž Picassův postoj, kdy sice skoncovat se smyšlenou albertiho sítí, ale zachovat plátno jako takové, trochu protikladný?

Je to právě tato efektní trojrozměrnost, co Duchampovi dovoluje se bez obtíží přenést zpět k renesančním počátkům žánru olympií. Zobrazuje další ženu v přírodě, skutečnou „Venuši v krajině“ (*du-champ*), která se příliš neliší od té, kterou (kolem roku 1511) namaloval Tiziano a/nebo Giorgione a jež visí v Muzeu v Drážďanech, nebo od *Spící nymfy*, kterou při různých příležitostech maloval Lucas Cranach. Na několika variantách tohoto obrazu (jako například na té v Metropolitním Muzeu v New Yorku) pak Cranach zobrazuje nahou dívku v krajině s fontánou a proudy vody ve fontáně v pozadí za dívkou zde dopadají ve formě kaskády. Ale jaký význam má přenesení *Je-li dáno* z interiéru, tedy z tradičního prostředí naplnění milostného aktu, do slunného přírodního exteriéru? Vrátil se tento význačný avantgardní prorok k novoplatonickým počátkům aktů v krajině? Já se stále domnívám, že dvojí podpis tohoto díla (na místě, které divák diorámy nemůže vidět, ale o kterém víme díky *Návodu k instalaci*) obsahuje jeden důležitý odkaz: Rrose Sélavy/Duchamp, jinak řečeno „láska je život v krajině“. Neboli něco

---

<sup>15</sup> Pilar Parcerisas vcelku odůvodněně říká, že bránu pro Duchampovo dílo mohl sehnat Emilio Puignau, stavitel a starosta města Cadaqués, v některé z okolních vesnic tohoto města (možná v La Bisbal). Viz *Duchamp en España*, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, str. 88–89.

v tom smyslu, že láska (sex) je něco „přirozeného“ a nevyhnutelného; je to nekonečná hybná síla, stejně jako vodopád v pozadí.

Pojďme se tedy nyní na tento prvek podívat. Není pochyb o tom, že umělec zde celkem věrně zachytil vodopád La Forestay, který se nachází blízko Ženevského jezera. Jde o místo, které bylo v posledních letech s jistotou rozpoznáno<sup>16</sup>. Duchamp během svého pobytu ve Švýcarsku v roce 1946, na němž ho doprovázela Mary Raynolds, vodopád mezi Bellevue a Chexbres několikrát vyfotografoval a tento názorný materiál (uložený v Muzeu umění ve Filadelfii a pro odborníky známý<sup>17</sup>) mu pak posloužil jako základ pro vytvoření konkrétní podoby vodopádu v jeho díle. Nedávno bylo také objeveno přesné místo v Katalánsku, kde Denis Brown Hare vyfotografoval Duchampa a jeho ženu Alexinu. Oba se dívají doprava, jsou zachyceni z profilu a stojí před nádherným vodopádem. Jedná se o vizuální důkaz toho, že Duchamp v roce 1965 navštívil vodopád La Caula na řece Muga, jenž se nachází několik kilometrů od města Cadaqués. Dnes již víme, manželé na tomto odlehlém místě od roku 1958 pravidelně trávili dovolenou. Je tudíž logické, že ho zážitky z tohoto místa a jeho blízké přátelství se Salvatorem Dalím ovlivnily při tvorbě poslední části *Je-li dáno*.

Jak již bylo řečeno, vodopád vyobrazený v Duchampově díle není La Caula, avšak není vyloučeno, že si umělec mohl spojovat horké termální prameny tohoto místa (caula znamená v latině teplo) s erotickým významem vodopádu, který v té době tvořil pro svou asambláž<sup>18</sup>. Pokud použijeme jako metodu chronologický výzkum a budeme studovat jednotlivé fáze daného díla, jak už jsme učinili v roce 1993 (především k pochopení díla *Velké sklo*, ale také u *Je-li dáno* a později u jeho ready-mades<sup>19</sup>), odhalíme zajímavý vývoj; nahé tělo vytvořené z průhledného parafínu stojí před krajinou, která zachycuje

---

<sup>16</sup> Poprvé bylo toto místo jakožto konkrétní předloha pro *Je-li dáno* zmíněno Jennifer Gough-Cooper a Jacquesem Caumontem v „Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy“ 1887–1968, v *Marcel Duchamp*, Bompiani, Venecia, 1993.

<sup>17</sup> Sám jsem vytvořil (zmenšenou) reprodukcí. Najdete ji v mé knize *Duchamp. El amor y la muerte. Incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, str. 231.

<sup>18</sup> PARCERISAS, Pilar, *Duchamp en España*, Op. cit., str. 90.

<sup>19</sup> Viz RAMÍREZ, J. A., *El objeto y el aura*, Op. cit., str. 111-15.

La Forestay. Toto dílo je vystaveno v Muzeu umění ve Filadelfii a ztvárňuje ženu s roztaženými nohama, jako by snad její tělní tekutiny byly zdrojem vody ve vodopádu [16]. Není tedy vyloučeno, že autor v tomto raném období (okolo roku 1947) skutečně nepřímo odkazuje na jistý druh „zlatého deště“, který dopadá na alpskou přírodu<sup>20</sup>.

Tato myšlenka se ale později velmi změní. Dílo nakonec neskončilo jako milostný román s Marií Martins (Duchamp daroval této umělkyni jeden exemplář *Krabice v kufru* s dílem *Provinilá krajina*, které vytvořil svým vlastním spermatem), ale jako inspirace a produktivní sblížení s Alexinou Sattler, jeho poslední manželkou.<sup>21</sup> Má se za to, že to bylo právě během posledních let jeho života (po roce 1958), kdy vytvořil konečnou scénografickou dispozici diorámy *Je-li dáno*. Z díla, které bylo původně zamýšleno jen jako prostá socha ženy umístěná před krajinou s vodopádem, se nakonec stalo toto složité zařízení s bránou a s dispozicí, která vyžaduje,



16. Marcel Duchamp, *Akt a krajina s vodopádem* (okolo roku 1947). Muzeum umění ve Filadelfii.

aby se na výjev díval vždy jen jeden divák z jednoho velmi konkrétního místa. Je ovšem třeba dodat, že ženské tělo ve finální verzi není stejné jako těla v přípravných studiích ze čtyřicátých a počátku padesátých let. A vodopád v pozadí není umístěn tak, jako by vycházel ze ženy. Zdá se, že je to naopak ona, kdo tekutiny přijímá. Možnost, že by Duchamp změnil význam a funkci

<sup>20</sup> Myšlenku na „zlatý déšť“ v *Je-li dáno* opakuje řada autorů, počínaje Jean-Jacques Lebelem a Michaellem Taylorem konče. Nedávno ji ve svém článku „Duchamp, Cadaqués y los burdeles“, *El País Cataluña*, 2. května 2009, rozvinula Victoria Cobalía. Já se domnívám, že je tato myšlenka mnohem zřetelnější v počátcích jeho tvorby než ve finální verzi tohoto díla.

<sup>21</sup> Myslím, že jsem první, kdo upozornil na souvislost mezi přípravnými fázemi *Je-li dáno* a sochařkou Marií Martins a také na to, jak byla v průběhu vzniku díla nahrazena Alexinou. Viz též RAMÍREZ, J. A. *Duchamp. El Amor y la muerte. Incluso*, Op. cit. Kapitola 5. Údaje, které později publikovali Calvin Tomkins (*Duchamp*, Anagrama, Barcelona 1999) a Francis N. Naumann (*Étant donnés: 1° Maria Martins. 2° Marcel Duchamp*, L'Échoppe, Paříž, 2004) tuto domněnku definitivně potvrzují.



vodopádu La Forestay, poté co lépe poznal katalánský vodopád La Caula, tudíž není vyloučená.

V každém případě je ale tato záležitost vcelku jasná; v rámci dobré tradice olympií je hybatelem děje divák, příčinou onoho nekonečného přívalu tekutin je pak jeho touha vyvolaná tím, co se nabízí jeho pohledu (ležící žena). To zde se nachází motor, který hýbe světem, ono *Deus ex machina* přírody. Duchamp umístil do pahýlu pravé ruky figuríny (na místo, které voyeur stojící u brány nemůže vidět), a také do *Návodu k instalaci*, začátek jedné poznámky ze svého díla *Zelená krabice*. Obsah této poznámky se až na pár rozdílů opakuje jak na rubu, tak na lici. Po přeložení a shrnutí obou verzí jsme dostali více méně tento text:

„Vzhledem k tomu, že je zde přítomen vodopád (symbolický obraz hnací síly) a plynová lampa, bychom mohli říct, že ono vizuální zjevení představuje milostnou alegorii, jako by šlo o momentku, kterou někdo vyfotil a je pravděpodobné, že momentální klid scény bude narušen střety, otřesy a nahodilými zákony lásky (schopnými všech možných výstředností).“<sup>22</sup>

Zde by tedy mohla být Duchampova definitivní odpověď na otázku hudby sfér, kterou je prý možné slyšet při rozjímání nad krásou renesančních Venuší. Pohled se nyní mění na pouhou momentku, na jiskru, která vyvolává akci. Tečka.

Juan Antonio Ramírez

---

<sup>22</sup> Viz též RAMÍREZ, J. A., *Duchamp...*, Op. cit., str. 247-48.

### **3. Překladatelská analýza výchozího textu**

#### **3.1. Výběr textu**

Pro tuto bakalářskou práci jsem si vybrala text v rozsahu přibližně dvaceti normostran od Juana Antonia Ramíreze, španělského esejisty, kritika a profesora dějin umění. Jedná se o kapitolu knihy s názvem *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo* (Španělsko, 2009), ve které najdeme celkem osm esejí od různých autorů. Jak naznačuje již název knihy, všechny tyto texty se zabývají dějinami umění v souvislosti s erotikou. To platí i u zde rozebírané eseje *Las Olimpias: posición de la mirada y ámbitos de la acción*, kterou lze v knize najít od strany 109 po stranu 130.

#### **3.2. Překladatelská zakázka**

U překladových textů je vždy velmi důležité znát zakázku, tedy účel a cíl překladu. Celý proces překladu se totiž odvíjí od toho, k čemu bude text určen. Protože bohužel takovou zakázku v případě bakalářské práce nemám, tak si stanovím svou hypotetickou překladatelskou zakázku sama. Jak jsem již zmínila, v případě mého textu se jedná o esej, která se zabývá teorií výtvarného umění a dějinami umění. Téma, obsah i styl výchozího textu jsou vcelku odborné, zamýšleným příjemcem originálu bude tedy spíše odborník, možná dokonce kritik umění či jiný profesionál, který má hlubší znalosti této problematiky.

Já jsem se ovšem rozhodla určit jako fiktivního zadavatele Národní galerii Praha, která by text překladu použila v rámci výstavy věnované zobrazování nahoty a sexu ve výtvarném umění. Charakter textu se tím tedy mírně změní. Je totiž možné, že se výstavy zúčastní i širší veřejnost. Dá se ovšem předpokládat, že průměrný návštěvník takovéto výstavy bude mít alespoň základní povědomí o dané problematice. Myslím ale, že nebude na škodu mu některé výrazy či komplikované pasáže dovysvětlit a zjednodušit, a to samozřejmě aniž bych změnila jejich původní význam.

S čím ovšem nelze počítat je, že běžný český čtenář/návštěvník galerie bude znát španělské reálie a francouzské výrazy, které se v textu několikrát objevují. Ty jsem se tedy rozhodla buď vynechat, nebo je vysvětlit. Tato rozhodnutí podrobněji rozeberu v části věnované překladatelským problémům.

### **3.3. Stylistická charakteristika**

Zde rozebíraný text je kombinací uměleckého a odborného funkčního stylu, což je u esejí celkem běžné. Eseje se vyznačují tím, že jejich autor subjektivně a esteticky formuluje nějakou odbornou úvahu. Odborný funkční styl se pak v textu objevuje v podobě velkého množství odborných výrazů a poměrně komplikovanou syntaxí. Umělecký funkční styl pak častým použitím obrazných pojmenování, metafor, slovních hříček a rétorických otázek. Pokud jde o slohové postupy, tak lze v eseji identifikovat postup výkladový a úvahový.

### **3.4. Rozbor textu**

Rozhodla jsem se pro rozbor textu použít model Christiane Nordové, který popsala ve své práci *Text Analysis in Translation*<sup>23</sup>. Christiane Nordová text analyzuje pomocí rozdělení na vnětětové a vnitrotětové faktory. V rámci vnětětových faktorů se pak zabývá autorem (popřípadě vysilatelem) originálu a jeho záměrem, adresátem, kanálem (skrže který je text předán), místem a časem vzniku a funkcí textu. U vnitrotětových faktorů pak komentuje téma a obsah textu, presupozice (tedy znalosti, které se očekávají od čtenáře), kompozici, neverbální prvky, výběr slov a skladbu vět. Dále při rozboru také vycházím z Jakobsonovy teorie jazykových funkcí<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi, 1991.

<sup>24</sup> JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. vyd. Jinočany: H&H, 1995.

### 3.4.1. Vnětextové faktory

#### 3.4.1.1. Autor

Autorem textu *Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción* je Juan Antonio Ramírez Domínguez (1948–2009), španělský esejista, kritik současného umění a vysokoškolský profesor se specializací na dějiny umění. Většinu života žil v jižním Španělsku a v Madridu, přednášel ovšem nějaký čas i v New Yorku. Vydal celou řadu článků, esejí a knih a za svou tvorbu byl také několikrát oceněn (například v roce 1975 získal Premio de Ensayo Ciudad de Barcelona za svou první knihu *El cómic femenino en España*)<sup>25</sup>.

Ačkoliv Nordová upozorňuje, že postava autora a postava vysilatele se od sebe mohou lišit (někdy lze za vysilatele považovat např. nakladatelství, případně subjekt, který text vydal), v případě tohoto textu se obě postavy shodují a není tudíž třeba je analyzovat odděleně. Díky výše zmíněným informacím není myslím od věci se domnívat, že Juan Antonio Ramírez byl velice vzdělaný člověk, který se skvěle orientoval v dané problematice. Tento fakt se samozřejmě projevuje i v jeho eseji, která je plná odborných termínů. Musela jsem tedy při překladu tuto odbornost brát v potaz, abych čtenáře o nějaké informace neochudila.

#### 3.4.1.2. Záměr autora

Za nejvýraznější intenci autora rozebírané eseje bych určila záměr představovací. Autor se totiž snaží zajímavou formou seznámit čtenáře se svými názory a teoriemi. Pokud bychom chtěli být konkrétnější, tak lze říct, že hlavním záměrem autora tohoto textu je (na základě rozborů a popisů) definovat výtvarný žánr olympií. Zároveň chce také čtenáře přimět k úvaze o prostoru uměleckých děl a postavení diváka vůči obrazu. Toho se snaží dosáhnout tím, že mu objasní, v čem spočívá podobnost mezi obrazem *Olympia* od Édouarda

---

<sup>25</sup> Juan Antonio Ramírez. Wikipedia la encyclopedia libre [online]. Dostupné z: [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Antonio\\_Ram%C3%ADrez](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Antonio_Ram%C3%ADrez)

Maneta, tvorbou Pabla Picassa a dioramatickým objektem *Je-li dáno* od Marcela Duchampa.

### 3.4.1.3. Adresát

Na začátek je vhodné říct, že Nordová rozlišuje mezi postavou příjemce a postavou adresáta. Adresát je ten, komu byl text původně určen a příjemce pak každý, kdo si text přečte<sup>26</sup>. Jak vyplývá z mé imaginární zakázky, adresát originálu a adresát překladu se mezi sebou mohou lehce lišit.

Vzhledem k formátu originálu (o kterém se zmíním později) i vzhledem k obsahu textu, jeho rozsahu a důkladnosti, se kterou autor danou problematiku rozebírá, se dá předpokládat, že adresátem originálu bude zřejmě vzdělaný člověk s hlubšími znalostmi v oblasti dějin umění a výtvarného umění. Pravděpodobně bude alespoň částečně obeznámen se životopisy uvedených umělců (Manet, Picasso, Duchamp) a také s jejich díly. Za ideálního adresáta originálu bychom tedy mohli považovat španělsky hovořícího kritika umění, který se specializuje na ženské akty.

Jak již bylo řečeno, adresát překladového textu se ale bude od adresáta originálu částečně lišit. Předpokládaným příjemcem překladu totiž zřejmě bude laik s nadšením pro umění, který sice má základní povědomí o uvedených autorech a jejich dílech, ale neorientuje se tak lehce v odborných uměleckých pojmech a některé skutečnosti je potřeba mu dovysvětlit. Adresátem překladu by tedy mohl být člověk s vysokoškolským vzděláním, který se ve volném čase zabývá uměním a často navštěvuje galerie.

Adresát překladu se od adresáta originálu bude samozřejmě také lišit z kulturního hlediska. V textu se často objevují odkazy na španělské reálie (chorizo, šátek manila, porrón atd.), které běžný český čtenář nemusí znát. V textu tyto věci ovšem nelze vynechat ani je nijak změnit, protože jsou buďto přímo zobrazeny na popisovaných obrazech, nebo (především v případě Pabla

---

<sup>26</sup> NORD, 52.

Picassa) je to, že jsou španělského původu, zásadní, abychom dané výtvarné dílo správně interpretovali.

Není mi třeba dodávat, že pohlaví čtenáře zde není podstatné a že je text určen výhradně dospělým lidem.

#### **3.4.1.4. Médium**

Médium, někdy také nazývané jako kanál, je prostředek, skrze který se text dostane ke čtenáři<sup>27</sup>. V případě originálu se tedy jedná o psaný text, který je součástí knihy *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Předpokládá se tedy, že si čtenář přečte celou knihu, tedy i eseje od ostatních autorů, a seznámí se tak podrobněji s tematikou erotiky ve výtvarném umění. Překladový text by pak vyšel v rámci populárně-naučné brožury u příležitosti výstavy věnované zobrazování nahoty a sexu ve výtvarném umění. Tato brožura by obsahovala popis výstavy, stručné životopisy umělců a další eseje pojednávající o této tematice.

#### **3.4.1.5. Místo a čas**

Text originálu vyšel v roce 2009 ve Španělsku. Překlad pak vznikl v roce 2021 v Praze. Tato skutečnost ovšem nijak výrazně neovlivňuje charakter překladu. Jediné, co v tomto ohledu možná stojí za zmínku, je fakt, že autor originálu píše některá slova ještě podle staré normy RAE (např. *éste* VT 119; *sólo* VT 113), ke které došlo až v roce 2013, tedy několik let po vydání originálu. Ale jedná se pouze o zajímavost a na překlad tento fakt nemá žádný vliv.

#### **3.4.1.6. Funkce**

Funkce je komunikační hodnota textu, která je zakotvena v kontextu. U většiny textů, eseje nevyjímaje, je běžné prolínání více jazykových funkcí. Myslím, že tento text má tedy dvě hlavní funkce. Funkci referenční, protože zde autor předává své poznatky (poskytuje čtenáři řadu informací z probíraného oboru),

---

<sup>27</sup> NORD, 56.

které posléze propojuje ve významově ucelený text. A funkci expresivní, protože chce zároveň vyjádřit své vlastní názory a postoje (*creo que*, VT 109; *Pero la verdad es que*, VT 111; *Yo diría que*, VT 121).

V eseji ovšem najdeme i další Jakobsonovy funkce<sup>28</sup>. Vzhledem k tomu, že autor eseje dbá na její formu a místy vyznívá až umělecky, tak stojí za zmínku i jisté známky funkce poetické. Rétorické otázky zde zastávají funkci fatickou (*¿Quién está mirando ese esplendor floral?* VT 113). Vysvětlení rozdílu mezi španělským *coño* a francouzským *con* (VT 123) bychom pak mohli určit jako funkci metajazykovou.

---

<sup>28</sup> JAKOBSON 78–82.

## 3.4.2. Vnitrotextové faktory

### 3.4.2.1. Téma a obsah

Jak naznačuje již samotný název eseje, hlavním tématem rozebíraného textu je žánr olympií. Podtématem je pak to, jak se v dílech spadajících do tohoto žánru projevuje role diváka (a jeho postavení vůči obrazu/diorámě) a jaké charakteristiky mají prostory, které jsou v dílech zobrazeny.

Na začátku eseje autor popíše dispozici díla *Je-li dáno*, na což následně naváže tím, že čtenáře uvede do problematiky interpretace díla Édouarda Maneta, *Olympia*. Pomocí citace spisovatele Émila Zoly, kritika E. Filloneaua a také důkladným popisem scénografického uspořádání výše zmíněného obrazu se autor snaží vysvětlit, proč bylo toto dílo tak přelomové. Analyzuje tedy prostor, ve kterém se zobrazená modelka nachází (a porovnává ho s dalšími díly), a komentuje roli diváka. Dále pak popisuje kulturně-historický kontext vzniku tohoto díla a postupně se dostává k dalšímu umělci, Pablu Picassovi.

Autor eseje komentuje hned šest Picassových obrazů (a dvě jeho skici). Všechna tato díla popíše, některá podrobněji, jiná jen letmo, a u všech poukáže na to, v čem se podobají dříve zmíněným dílům. Dochází tedy k závěru, že všechna komentovaná umělcova tvorba v nějaké formě zachycuje nahotu, voyeurství a zajímavě pracuje s rolí diváka a s prostorem děje. Nejpodrobněji se pak autor věnuje obrazu *Avignonské slečny*, u kterého popisuje vývoj jeho vzniku, jeho konečnou podobu a také to, jak tento obraz ovlivnil onu „estetickou hranici“, která oddělovala diváka od obrazu.

V další části se pak vrátíme k tvorbě Marcela Duchampa. Zmínkou o jeho díle *Je-li dáno* esej sice začíná, ale nyní na něj můžeme nahlížet perspektivou dříve rozebíraných děl a interpretovat ho v rámci žánru olympií. Autor tedy ještě jednou, a podrobněji, popíše diorámu *Je-li dáno* a poté se pozastaví u prvku vodopádu, který je zde velmi důležitý. Komentuje tedy možné interpretace tohoto elementu a také sleduje historický vývoj inspirace, která



umělce vedla k zobrazení tohoto prvku. Esej pak končí úryvkem z díla Marcela Duchampa (*Zelená krabice*).

Stručně řečeno by se tedy dalo říct, že obsahem této eseje je rozbor řady uměleckých děl a jejich srovnání (mezi sebou navzájem i s dalšími uměleckými díly), na základě čehož autor definuje žánr olympií.

### 3.4.2.2. Presupozice

Nordová definuje presupozice jako informace, o kterých vysílatel textu předpokládá, že jsou příjemci známy<sup>29</sup>. Tyto presupozice se mohou vztahovat k reáliím dané kulturní oblasti a překladatel tedy musí vždy vyhodnotit, v čem se od sebe znalosti adresáta originálu a znalosti adresáta překladu liší, a posléze se rozhodnout, co bude v překladu potřeba objasnit či popsat.

Od adresáta zde rozebíraného překladového textu se tedy očekává jistý stupeň všeobecného vzdělání, zájem o výtvarné umění a alespoň základní znalost některých odborných termínů v oblasti výtvarného umění (např. dispozice, dioráma, olejomalba atd.). Neočekávám od něj ale znalost španělských reálií, a proto jsem se v těchto případech uchýlila k vnitřním vysvětlivkám (např. *španělský šátek manila* CT 5; *porrón, tedy skleněný džbán na víno*, CT 12). Pouze v případě odkazu na starou kuplířku *Celestinu* (VT 120), tedy na literární postavu, kterou všichni Španělé znají, ale běžnému českému čtenáři tento odkaz žádnou přidanou hodnotu nepřinese, jsem se rozhodla reálii vynechat.

Zajímavý je také autorův předpoklad, že čtenář bude rozumět některým francouzským slovům, které v textu používá. Myslím, že je to dáno jak tematikou (ve výtvarném umění je použití francouzských termínů celkem běžné), tak jazykovou blízkostí španělštiny a francouzštiny. Ovšem vezmeme-li v potaz mou fiktivní překladatelskou zakázku, tak skutečně není možné očekávat, že příjemce překladu bude znát žargon výtvarného umění a už vůbec se zde nedá hovořit o jazykové blízkosti češtiny a francouzštiny.

---

<sup>29</sup> NORD, 96.

Konkrétně se pak jedná o tři výskyty. Jedním z nich je slovo *même* (VT 110), které jsem se po konzultaci rozhodla přeložit do češtiny. Druhým je pak slovo *con* (VT 123), které autor srovnává se španělským *coño*, a proto jsem v tomto případě slovo ponechala ve francouzštině. A třetím je *du-champ* (VT 126), které přímo odkazuje ke jménu umělce Marcela Duchampa, a tudíž by bylo velmi obtížné jej jakkoliv nahradit.

### **3.4.2.3. Kompozice**

Esej, kterou jsem překládala, vyšla v rámci hypertextu *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*, je tedy jednou z osmi kapitol této knihy. Sama pak není rozdělená na další podkapitoly a jednotlivé myšlenky či tematické jednotky jsou od sebe odděleny pouze odstavci. Obsahuje samozřejmě název, odstavce jsou zde pak vždy přibližně podobně dlouhé.

Text je vnitřně koherentní, autor textu sám se sebou nepolemizuje a témata se mění vcelku srozumitelně a za použití kohezních prvků. Pro tuto esej je pak příznačná intertextualita, obsahuje totiž celou řadu poznámek pod čarou. Konkrétně jich je celkem 22. Některé odkazují na autory, ze kterých Juan Antonio Ramírez vycházel, jiné obsahují nějakou přidanou informaci. Jak také popisují v další části, text obsahuje velké množství obrazové dokumentace, přičemž každý takový obrázek odkazuje k nějakému výtvarnému dílu a je doplněn o popisek. Důležité je také zmínit, že se v textu objeví tři citace (É. Zoly, E. Filloneaua a M. Duchampa), všechny tyto citace byly původně napsány ve francouzštině, v textu originálu je však najdeme ve španělštině.

### **3.4.2.4. Neverbální prvky**

Jak již bylo řečeno, jedná se o text, který pojednává o výtvarném umění, a proto není s podivem, že obsahuje velké množství obrazové dokumentace. Najdeme zde konkrétně šestnáct obrázků, které zachycující rozebíraná díla. Vezmeme-li v potaz povahu textu, tak je pochopitelné, že jsou tyto obrazy stěžejní pro pochopení eseje. Jak čtenář, tak překladatel by je tedy měl při interpretaci

autorova popisu brát v potaz. Použití těchto grafických doplňků přímo v textu tudíž hodnotím jako velmi praktické a užitečné, protože si zmiňovaná díla nemusí čtenář (potažmo překladatel) zdlouhavě dohledávat. U každého obrázku pak najdeme jméno autora, název díla, rok vzniku a muzeum, kde je dílo umístěno (kromě obrázku č. 2, který je spíše informativní a obrázku č. 9, kde autor místo neuvádí a mně se nepodařilo ho dohledat).

### **3.4.2.5. Lexikum**

Překladatel musí vždy řešení lexikálních problémů přizpůsobit stylu autora. Nesmí tedy volit příznaková slova tam, kde autor použil slova neutrální a naopak. Slovní zásoba použitá v této eseji je většinou spisovná a autor se použitím bohaté slovní zásoby snaží své názory co nejpřesněji a zároveň lákavě předat čtenáři.

Pro předání všech informací je pak nevyhnutelné použití řady odborných termínů z oblasti výtvarného umění a historie (*disposición* VT 109, *artistas pompier* VT 110, *óleo* VT 123, atd.). U těchto výrazů je pro překladatele důležité, aby našel co nejpřesnější ekvivalent. Jak již bylo řečeno výše, esej často kombinuje odborný a umělecký styl. Jako prvky uměleckého funkčního stylu bychom pak mohli určit některá obrazná vyjádření (*como alguien poco versado en la anatomía humana escribió hace ya algún tiempo* VT 110) a metafory a dvojsmysly (*flor* VT 113, *naturaleza muerta* VT 122, *lluvia de oro* VT 128). Za zmínku pak také stojí časté užití francouzských výrazů (*même* VT 110, *con* VT 123, *du-champ* VT 126), které jsou typické pro texty pojednávající o teorii umění.

### **3.4.2.6. Syntax**

Funkčním stylem této eseje je hlavně styl odborný. Pro odbornou komunikaci je charakteristická propracovaná syntaktická stavba, důraz na jmennou složku

sdělení a výrazné využití prostředků pro návaznost textu<sup>30</sup>. V eseji Juana Antonia Ramíreze pak najdeme především dlouhá a komplikovaná souvětí, která vyjadřují složité myšlenky. Tato struktura pak někdy může komplikovat porozumění textu, proto jsem se v některých případech rozhodla pro rozdělení těchto komplikovaných vět, a to především z důvodu změny adresáta u fiktivní překladatelské zakázky.

Autor ovšem dlouhá a složitá souvětí občasně prokládá krátkými, údernými větami, čímž text čtenáři přibližuje. Tato snaha přiblížit se čtenáři je pro eseje typická. Esej je totiž slohový útvar na pomezí odborného a uměleckého textu, je to tedy spíše druh úvahy na odborné téma. Tyto umělecké tendence můžeme pozorovat také v častém užití rétorických otázek a v občasném „odlehčení“ (např. slovní hříčka *iuna verdadera naturaleza muerta!* VT 122).

Příznačná je také autorova tendence k používání velkého množství interpunkčních znamének (často používá závorky, středníky, dvojtečky), což je vzhledem ke složitosti celé řady souvětí pochopitelné. Kurzíva je pak použita především pro označení názvů děl.

Zastoupení přítomného a minulého času v textu je víceméně rovnoměrné. V pasážích, které popisují okolnosti vzniku uměleckého díla nebo život nějakého umělce, se autor rozhodl pro minulý čas. Všechny ostatní pasáže, tedy vyjádření názorů, popis děl atd., jsou vyjádřeny v čase přítomném.

---

<sup>30</sup> KRÁLOVÁ, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. str. 44.

## 4. Překladatelské problémy

V této kapitole se zmíním o některých problémech, se kterými jsem se při překladu setkala a popíšu, jak jsem je řešila. Samozřejmě ale v této bakalářské práci nepopíšu úplně všechny problémy, protože řada z nich souvisí s tím, že se jedná o převod z jednoho jazykového systému do druhého, což sebou nese řadu úskalí. Tato úskalí však zřejmě nastanou téměř u všech překladů a není tedy podstatné je zde popisovat.

### 4.1. Lexikální problémy

Na lexikální rovině textu jsem se setkala s celou řadou problémů. Nešlo pouze o odborná slova, u kterých je potřeba najít přesný ekvivalent v cílovém jazyce, ale i o slovní hříčky a metafory, které autor používá, aby byl text pro čtenáře esteticky zajímavý. Dále tedy uvedu některé problematické pojmy, se kterými jsem se v textu setkala a také jejich řešení.

#### **Disposición (VT 109)**

Zajímavým termínem je slovo „*disposición*“. V prostě sdělovacím stylu či v jiném textu by se nabízel překlad typu „uspořádání“ nebo „rozvržení“. V tomto případě jde ale o odborný výtvarný termín, a proto jsem se rozhodla raději pro slovo „dispozice“, které má v tomto případě podobný význam jako slovo rozvržení.

#### **Coño (VT 110, VT 123)**

Podívejme se nyní na slovo „*coño*“. Jak později v textu vysvětluje i sám autor, ve španělštině není tento výraz pro ženský pohlavní orgán považován za tak vulgární jako například francouzské „*con*“ nebo české „kunda“. Ačkoliv by se tedy české slovo „kunda“ v některých kontextech mohlo jevit jako téměř totální ekvivalent výrazu „*coño*“, rozhodla jsem se (i s ohledem na celkový styl textu)

v překladu této eseje pro méně příznakové řešení a použila výraz „ženino pohlaví“.

V druhém případě, když autor voyeuru přirovnává ke „*coño*“ a když vysvětluje rozdíl mezi tímto španělským slovem a francouzským slovem „*con*“, jsem pak výraz nechala ve španělštině a pouze jsem pomocí vnitřní vysvětlivky dodala, že se jedná o termín označující ženský pohlavní orgán.

### **Criaturas (VT 111)**

Slovo „*criaturas*“ znamená „tvorové“ nebo „bytosti“. V tomto kontextu tedy odkazuje ke všem živým bytostem zobrazeným na obraze *Olympia*. Pod pojmem „bytosti“ by si ale český čtenář mohl představit něco trochu jiného, než co má na mysli autor (například pohádkovou či nadpřirozenou bytost). Zároveň ovšem nešlo použít pouhé „lidé“, protože je na obraze ztvárněna i kočka. Rozhodla jsem se tedy nakonec pro výraz „lidí a zvířat“.

### **Flor (VT 113)**

Řešení tohoto výrazu bylo komplikované kvůli tomu, že autor slovo použil v přeneseném významu. Bylo tedy nejprve nutné odhalit a zanalyzovat tento druhotný význam. Španělské slovo „*flor*“ v tomto kontextu znamená ženské pohlaví. Zároveň ovšem „*flor*“ také znamená „květina“. Autor zde tedy pomocí tohoto dvojsmyslu odkazuje na rozkrok zobrazené ženy a zároveň na kytici, kterou drží její služebná. Jelikož jsou květiny přímo zobrazeny na obraze, který autor popisuje, nebylo možné toto metaforické označení v češtině pozměnit. Nabízely by se jinak výrazy jako „broskvička“, „mušlička“ atd. Po konzultaci jsem se nakonec rozhodla pro výraz „květinka“. Doufám, že bude v kombinaci s obrazovou dokumentací, přivlastňovacím zájmenem a uvozovkami čtenáři jasné k čemu slovo odkazuje.

### **Ventana albertiana (VT 115)**

Z odborných pojmů mi pak dělal problém překlad výrazu „*ventana albertiana*“, který se v textu objeví ještě ve variantě „*velo albertiano*“ (VT 126). Autor zde

odkazuje na vynález Leona Battisti Albertiho, renesančního teoretika umění. Toto zařízení sestávalo z dřevěného rámu, ve kterém byla síť, skrze níž se umělec díval na předlohu. To mu pomáhalo zachytit výjev ve správné lineární perspektivě. Výraz „albertiho okno“ ovšem v češtině neexistuje a domnívám se, že by adresátovi překladu takový pojem ani příliš nepomohl v pochopení. Rozhodla jsem se tedy termín opsat a použít výraz „albertiho čtvercová síť“. V mém řešení tedy zůstává odkaz na autora zařízení a částečně vystihuje i podobu vynálezu.

### **Bañistas (VT 116)**

Dále bych chtěla okomentovat také slovo „*bañistas*“. Tento výraz odkazuje k dílům zachycujícím koupání, kde jsou postavy vyobrazeny většinou bez oblečení. Jde o celkem bohatě zastoupený žánr (tématem koupání se zabýval například P. Cézanne či A. Renoir), ale domnívám se, že adresát překladatelské zakázky by pouhému výrazu „koupání“ nemusel dobře rozumět. Rozhodla jsem se tedy tento výraz dovysvětlit a použít opis „obrazy zachycující koupání“.

### **Palanganera (VT 121)**

Domnívám se, že v tomto případě je důležité alespoň částečně popsat etymologii tohoto slova. „*Palanganero*“ je dřevěný stojan, do kterého se umísťovala takzvaná „*palangana*“, tedy umyvadlo či lavor. Od slova „*palanganero*“ je pak odvozeno slovo „*palanganera*“, se kterým se setkáváme v textu. „*Palanganera*“ znamená žena, vysloužilá prostitutka, jejímž úkolem je v nevěstincích přinášet umyvadlo klientům, aby se v něm umyli. Protože však v dnešních nevěstincích už zřejmě není potřeba speciální osoby, co vyměňuje lavory, toto označení ztratilo svůj význam a stalo se z něj slovo knižní a zastaralé. Do češtiny by se tento výraz dal v jiném kontextu přeložit jako „bordelmamá“ nebo „hajzlbába“, ale vzhledem k odbornému stylu a spisovnému jazyku této eseje jsem se rozhodla raději ponechat původní španělské slovo a dovysvětlit jeho význam v závorce (která je i v původním textu, takže jsem se od originálu tolik neodklonila).

### **Naturaleza muerta (VT 122)**

Další slovní hříčku najdeme ve výrazu „*naturaleza muerta*“. Tento výraz totiž ve španělštině znamená jednak „zátiší“ (odborný umělecký termín), ale také doslova „mrtvá příroda“. Autor tento výraz použil jako vtipnou poznámku ke skutečnosti, že jedna z postav obrazu drží lebku. České slovo „zátiší“ ovšem neobsahuje žádný odkaz ke smrti či k lebce. Termín zátiší ale bývá popisován jako soubor neživých předmětů. Použila jsem tedy slovo „neživé“, které se s tímto termínem často pojí a přeložila tuto slovní hříčku jako „neživé zátiší“. Zachovala jsem tak odborný termín a zároveň i odkaz k lebce.

### **Ibérico (VT121, VT124)**

V češtině slovo „iberský“ funguje jako synonymum slova „pyrenejský“ a odkazuje tedy k území celého Pyrenejského poloostrova (tedy Španělska a Portugalska). Oba tyto výrazy se ale v češtině používají většinou v geografickém kontextu a nejedná se tedy o tak všeobecné výrazy jako španělské „*ibérico*“. Vzhledem ke kontextu, ve kterém je pak slovo „*ibérico*“ v textu několikrát použito, jsem se rozhodla ho přeložit jako „španělský“ nebo „Španěl“. Jednou jsem ho ale přeložila i jako „pyrenejský“, a to právě když bylo použito v geografickém kontextu „*Península Ibérica*“.

### **(Con)fundirse (VT 125)**

Španělské slovo „*confundirse*“ znamená „splést se“, „*fundirse*“ pak znamená „spojit se“. Slovní hříčkou „*me (con)fundo*“ pak tyto dva významy autor spojil v jeden. Chtěl tímto vyjádřit, že se jako pozorovatel spojí s pozorovaným dílem a zároveň už není jasné, kde končí divák a začíná obraz. Tyto dvě entity se tedy zaměňují. Zachovat autorovu slovní hříčku a zároveň vyjádřit významy obou sloves bylo velmi obtížné. Nakonec jsem zvolila spojení sloves „proplést se“ ve významu spojit se a „poplést se“ ve významu zaměnit se a vzniklo z toho „p(r)oplést se“. Zachovala jsem takto slovní hříčku i významy obou sloves.



## Názvy děl

Závěrem bych se ještě v rámci lexikálních problému chtěla pozastavit u překladu názvů uměleckých děl, které jsou v textu zmíněny. Domnívám se, že by pro čtenáře mohlo být ponechání názvů děl v původním znění poněkud matoucí, proto jsem se tedy rozhodla pro jejich překlad. Chtěla jsem být v překladu názvů konzistentní a přeložila jsem tedy všechny názvy (uměleckých děl, knih i muzeí a galerií). Některé názvy jsem dohledala v uvedené použité literatuře a jejich překlad tudíž nepředstavoval žádný problém (např. *Étant donnés* – Je-li dáno, *Las señoritas de Aviñón* – Avignonské slečny). U některých méně známých děl ale český překlad neexistuje a bylo tedy třeba je přeložit (např. *Autorretrato con una negra y Sebastiá Junyer-Vidal* jsem přeložila jako Autoportrét s černoškou a Sebastiánem Junyerem-Vidalem). Jelikož se ale jedná spíše o informativní překlad, rozhodla jsem se od sebe existující a nové překlady nijak graficky neoddělovat.

## 4.2. Syntaktické a stylistické problémy

Jak již bylo zmíněno výše, zde překládaný text je esej, což pro překladatele může znamenat určité komplikace. Je samozřejmé, že by měla být zachována jak rovina úvahová (myšlenky a hypotézy), tak rovina umělecká (styl a poetický jazyk). Překladatel by měl tedy věrně zachytit myšlenky a zároveň zachovat styl. Tento úkol ale není možné vždy splnit. Pro španělské texty je totiž typický určitý patos, kterému jsem se v překladu snažila vyvarovat, aby text na české čtenáře působil přirozeně a nevybočoval tedy z domácích žánrových konvencí. Zároveň je pro španělštinu příznačná tendence k prázdným slovům a frázím, které by v češtině mohly vyznít nepatřičně. A v neposlední řadě jsou konečně španělština a čeština dva rozdílné jazykové systémy, a tudíž se můj překlad bez několika úprav ve výstavbě vět neobešel. V následující kapitole tedy okomentuji některé změny, které jsem na rovině syntaktické provedla.

### Dvojtečka

Problémem, který jsem musela při překladu velmi často řešit, bylo použití dvojtečky. V textu se dvojtečka objevuje poměrně často a problém spočívá v tom, že čeština používá dvojtečku hlavně pro výčty, kdežto ve španělštině může sloužit k tomu, aby čtenáře upozornila na to, co bude následovat (něco, co vždy musí souviset s předešlým textem). Odděluje tedy části jedné věty, ale výrazněji než čárka.

V některých případech jsem tedy tento problém s rozdílnou interpunkcí řešila použitím středníku (*Nesmíme rovněž zapomenout na tematické důsledky tohoto detailu; obnažená žena v interiéru (ne v krajině) opouští předešlá spojení, která jistě nebyla pouze platonická, aby přijala jiná, která naznačují blízkost a tělesnou intimitu s divákem. CT 7*), jindy jsem pak začala novou větu (*...který z těch dvou mužů schovává svůj obličej v ženském klíně. Jestliže to není Sebastián, jehož kudrnaté vlasy... CT 11*) a v několika málo opodstatněných případech jsem dvojtečku ponechala (*To by vysvětlovalo, proč Émile Zola hájil tohoto v podstatě formalistického umělce, jako by se jednalo o jakéhosi téměř*

*nesnesitelně abstraktního malíře (čímž silně ovlivnil veškerou pozdější kritiku):*  
CT 3).

### **Rozdělení vět**

Ačkoliv jsem se snažila držet se autorovy sktruktury, ne vždy to bylo možné. Jak již bylo řečeno, větná skladba používaná v celé eseji je značně komplikovaná a autor často používá vsuvky, vložené věty a dlouhá souvětí. Pro zachování srozumitelnosti a pro lepší předání informací jsem se tudíž rozhodla některá příliš komplikovaná souvětí rozdělovat. Uvedu zde pouze jeden příklad tohoto rozdělení, ale v překladu je jich více.

*En uno de ellos, Autorretrato con una negra y Sebastià Junyer-Vidal, hay una oronda mujer de color yaciendo desnuda sobre el lecho, y es el amigo de Picasso quien ofrece (a la figura acostada, a Pablo o-y a nosotros) un canastillo de fritas; a los pies de la heroína vemos un perrito faldero y un gato, en apacible compañía; pero en el primer plano se ha incluido la imagen del voyeur-actor, un autorretrato del joven artista de veinte años que parece sorprendido o admirado ante el espectáculo que se le ofrece, como si estuviera detenido un instante antes de que emprenda alguna acción. (VT 117/118)*

Tato věta má 103 slov, já jsem jí pak v češtině rozdělila do pěti kratších vět, které na sebe tematicko-rematicky navazují.

*Na jedné z nich, Autoportrét s černoškou a Sebastiánem Junyerem-Vidalem, vidíme snědou tlustou ženu, která leží nahá na bílém lůžku. Ten, kdo (ležící postavě, Pablovi a/nebo nám) podává podnos s ovocem, je Picassův přítel. U nohou hlavní hrdinky vidíme její klidné společníky, kočku a poslušného pejska, a do popředí se zde pak dostává voyeur-aktér. Mladý, dvacetiletý umělec tu zachytil sám sebe, ohromeného nebo překvapeného představením, které se před ním odehrává. Jako by se na okamžik zarazil, než se pustí do nějaké akce. (CT 9)*

## Osoba

Esej tohoto typu by bylo možné psát v takzvaném autorském plurálu (první osoba množného čísla), a to jak ve španělštině, tak v češtině. Autor tuto osobu v textu několikrát použije (*No soslayemos tampoco...* VT 115), ale většina textu je psaná v první osobě jednotného čísla. Použití této osoby je zcela pochopitelné, vezmeme-li v potaz to, že autor tímto způsobem vyjadřuje své názory a myšlenky (*Creo que esta manera de leer...* VT 116), a hlavně tak sám sebe (a zároveň i čtenáře) staví do role diváka komentovaných obrazů. Tato role je pak v celém pojednání stěžejní, protože se skrzení ní může autor (a čtenář) identifikovat s rolí voyeura (*...se me ofrece... a mí, que estoy delante.* VT 110).

V několika případech jsem se ale od osoby použité v originálu musela odklonit. Šlo hlavně o neosobní tvary sloves, které se ve španělštině používají mnohem častěji než v češtině. Jedním z nich je například trpný rod, který by v češtině zněl nepatřičně, kdyby se používal příliš často. (*No se perciben ni su rostro...* VT 109 – Nevidíme ani její tvář... CT 2). Jindy jsem ovšem trpný rod zachovala (*En el primero de esos dibujos se exhibe ostentosamente, sin artificios metafórico, el sexo de la mujer tumbada.* VT 118 – Na prvním z obrazů je pak nápadně a bez strojených metafor vystaveno přirození ležící ženy CT 10). Dalším takovým neosobním tvarem je pak gerundium, které v češtině zní téměř knižně, ale ve španělštině se používá zcela běžně (*Se viene diciendo...* VT 110 – Mnozí tvrdí, že... CT 3). Gerundium jsem tedy v drtivé většině případů přeložila za použití slovesa v osobním tvaru.

Pro změnu osoby jsem se rozhodla také v některých řečnických otázkách (*¿Nos hemos dado cuenta de que...* VT 122 – A všimli jste si, že je scéna tohoto díla... CT 13), které by v první osobě množného čísla mohly v češtině vyznít až ironicky.

### 4.3. Další problémy

Pokud jde o španělské reálie, tak jsem se rozhodla pro strategii vzdělání čtenáře. Ve většině případů jsem zvolila vnitřní vysvětlivku (porrón, tedy skleněný džbán na víno CT 12). Někdy bylo již z kontextu jasné, o co jde (taneční krok flamenca CT 12) a v jednom případě jsem reálii vynechala (*Celestina* VT 120). K této vynechávce jsem se uchýlila z jednoho prostého důvodu. Domnívám se totiž, že by českému čtenáři tato reálie nepřinesla žádnou informaci navíc a její vysvětlování by akorát ztížilo pochopení textu.

Španělština jako taková pak tíhne k častému používání prázdných slov. V několika případech jsem tedy některá z těchto slov vynechala, aby text lépe plynul a čtenář neměl problém textu porozumět. Několikrát se například v textu objevuje konstrukce *el caso es que* (VT 123). V překladu jsem jí pak většinou vypustila, protože nepřináší žádnou zásadní informaci a všechny věty, ve kterých byla tato konstrukce použita, už nějakou uvozovací část obsahovaly.

Dále jsem pak také vynechala některá slova (*cronológica* VT 116, *plano vertical* VT 113), protože bylo možné v češtině tyto významy opsat lépe a pokud bych se snažila je za každou cenu převést, tak by sdělení mohlo působit redundantně.

Jindy ovšem bylo potřeba naopak čtenáři něco dovysvětlit. Toto vysvětlování bylo potřeba nejen kvůli reáliím (jak již bylo řečeno), ale také kvůli zachování koheze textu. K vysvětlování jsem tedy přistoupila například v případě (*města*) Cadaqués (CT 18), kdy španělský čtenář pravděpodobně ví, že jde o město, ale českému čtenáři to neuškodí zdůraznit. Dále pak také u Duchampovy (*ženy*) Alexiny (CT 18). Tuto poznámku bych pak vysvětlila zase českým adresátem, který nemusí mít takové znalosti, co se týče životopisu rozebíraných umělců jako španělský adresát. A poté tedy kohezní doplnění typu (*Detrás de ella...* VT 113 – *Za zobrazenou dívkou...* CT 5; *Olympia es un desnudo, una mujer recostada...* VT 111 – *Olympia de akt, kde ležící ženě...* CT 4 atd).

#### 4.4. Chyby v originále

V textu originálu se bohužel objevuje celá řada chyb. Tyto chyby jsem se pro svůj překlad rozhodla opravit. Hned první, na kterou jsem narazila, je rok realizace díla *Je-li dáno* uvedený pod obrázkem číslo jedna. V popisku najdeme roky (1446–1966), dále v textu pak ale autor hovoří o letech 1946–1966, domnívám se tudíž, že jde o překlep.

Hned na další straně pak najdeme tři chyby v interpunkci (nebo jde možná o chyby tisku). Není ovšem pochyb o tom, že částečně komplikují porozumění textu, a tudíž i jeho překlad. Domnívám se, že v obou případech (...*de un brillante pintor traducir enérgicamente y...* VT 111; ...*lienzos de Manet\_Olimpia es un desnudo...* VT 111) chybí tečka nebo středník. Rozhodla jsem se tedy s těmito částmi zacházet jako s různými větami a v překladu jsem je rozdělila. Na konci citace É. Zoly pak také chybí tečka (...*de los objetos y de las criaturas*“).

Dále pak autor často není koherentní v popisích obrázků. Někdy totiž uvádí celé jméno autora, jindy jen jeho příjmení. Někdy se také dozvíme muzeum, ve kterém je obraz umístěn, a jindy ne (9. *Picasso, Autorretrato con una negra y Sebastián Junyer-Vidal (1901)* VT 117; 3. *Edouard Manet, Olympia (1863-5). Musée d'Orsay, Paris* VT 110).

Další chybou, na kterou jsem narazila je chyba ve shodě podmětu s přísudkem (*La mujer está a veces dormida..., y otras se acicala ensimismada...* VT 120). Toto by se tedy dalo řešit dvěma způsoby, buď převést podmět do jednotného čísla, nebo vyjádřit přísudek v množném čísle. Vzhledem ke všeobecnosti tohoto výroku jsem se rozhodla v překladu vše převést do množného čísla (*Ženy někdy spí... a někdy jsou při parádění pohrouženy samy do sebe...* CT 12).

Řadu překlepů či chyb v interpunkci pak najdeme i v poznámkách pod čarou (*REFF, Theodore, Manet: OlympiaL...* VT 112). Překlepem je pak také zřejmě autorovo *el respecto a* (VT 125), chtěl totiž pravděpodobně napsat *al respecto a*. Tyto chyby ale většinou nebrání v porozumění textu.

Všechny výše zmíněné chyby můžeme považovat za překlepy, ovšem chyba na straně 123 je faktická. Autor zde říká, že (*...mujer aparece de frente exhibiendo claramente su vagina. VT 123*). Je ovšem všeobecně známo, že *vagina* (česky vagína) je vnitřní pohlavní orgán. To, co tedy postava ukazuje je vulva, vnější ženský pohlavní orgán. Přestože se v běžné promluvě termín *vagina* často používá k označení ženského pohlaví, jedná se o termín nepřesný, protože *vagina* ve vulvě pouze ústí. Rozhodla jsem se tedy v tomto případě autora opravit, protože není možné, aby žena na obraze vystavovala svou vagínu.

Poslední chybu (která je ovšem čistě stylistická) pak spatřuji také v autorově nekoherentnosti v užití variant slova „*olimpia*“ a „*olympia*“. Obě tyto varianty jsou ve španělštině přípustné, ale domnívám se, že by jejich užití v textu mělo být sjednocené. V českém překladu pak toto ovšem nepředstavovalo žádný problém, protože jedinou přípustnou variantou je ta s ypsilon, tedy *olympie*.

## 5. Závěr

Cílem této bakalářské práce byl překlad eseje *Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción* španělského autora Juana Antonia Ramíreze a také komentář k tomuto překladu. Komentář sestával z překladatelské analýzy výchozího textu a z komentáře překladatelských problémů, které při překladu nastaly. V rámci komentáře jsem také stanovila fiktivní překladatelskou zakázku, a to pro Národní galerii Praha. Od této fiktivní zakázky se pak odvíjel převod reálií i některých dalších aspektů textu.

Překlad této eseje byl pro mě velmi obohacující, protože jsem se setkala s celou řadou zajímavých pojmů a trochu lépe jsem se seznámila s rozebíranou problematikou a s překladem tohoto druhu textů. K překladatelským problémům, které při mé práci vyvstaly, jsem se snažila přistupovat globálně a myslím, že se mi podařilo českému čtenáři text originálu obstojně zprostředkovat. Doufám tedy, že je můj překlad iluzionistický a gramaticky, stylisticky, lexikálně i pragmaticky vhodný.



## 6. Seznam použité literatury

### Primární zdroj

- BAIGES MÉNDEZ Maite; GARRIDO RUIZ Belén. *Eros es Más. Ensayos sobre arte y erotismo*, vyd. Španělsko: Fundación Pablo Ruíz Picasso, 2010. ISBN: 978-84-614-1648 6

### Sekundární zdroje

- BAUER, Alois. *Lexikon výtvarného umění*, vyd. Olomouc: Fin, 1996. ISBN 80-7182-023-7.
- BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio; DUBSKÝ, Josef; KRÁLOVÁ, Jana. *Moderní gramatika španělštiny*. Fraus. 1999. 246 s. ISBN 80-7238-054-0.
- BECKETT, Wendy. *Toulky světem malířství*. vyd. Praha: Fortuna Print, 1996. ISBN 80-85873-43-5.
- ČECHOVÁ, Marie. *Současná česká stylistika*. vyd. Praha: ISV, 2003. ISBN 80-86642-00-3.
- CHALUPECKÝ, Jindřich a DUCHAMP, Marcel. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-050-2.
- JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. vyd. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- KRÁLOVÁ, Jana. *Vybrané problémy španělské stylistiky na pozadí češtiny*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. ISBN 978-80-7308-404-2.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

- NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. vyd. Rodopi, 1991. ISBN 9789042018082.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Picasso El mirón y la duplicidad*, vyd. Madrid, Alianza Editorial, Colección Alianza Cien, 1994. ISBN 8420646547.
- TROJAN Raul; MRÁZ Bohumír. *Malý slovník výtvarného umění*, vyd. Fortuna Libri, 1990. ISBN 80-7168-329-9.
- WATHER, Ingo F. *Pablo Picasso 1881–1973 - genius století*. 1992. ISBN 3822896926.
- Juan Antonio Ramírez. Wikipedia la encyclopedia libre [online].  
Dostupné z:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Antonio\\_Ram%C3%ADrez](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Antonio_Ram%C3%ADrez)

### **Použité slovníky jazykové příručky**

- CHALUPA, Jiří, *Španělsko-český, česko-španělský slovník – nueva generación*. 1. Vyd. Praha: FIN Publishing, 2008. ISBN 978-80-86002-88-0
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [online]. Vigésima segunda edición. Dostupné z: <http://dle.rae.es>
- ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, AV ČR. *Internetová jazyková příručka*. [online] Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/>

## **7. Příloha – výchozí text**

## Las Olimpias: Posición de la mirada y ámbitos de la acción.

Aunque la disposición de *Étant donnés* es bien conocida, creo que debo empezar recordando algunos datos esenciales: una mujer desnuda, tumbada sobre un lecho de ramas secas, levanta su brazo izquierdo, con el que sostiene una lámpara encendida [1 y 2]. No se perciben ni su rostro, ni sus pies, ni su brazo derecho porque nuestro campo de visión está limitado por el boquete perforado en el muro que hay detrás del viejo portalón español, a través de cuyos estratégicos agujeritos nos estamos asomando. Hay más cosas, como el paisaje y la cascada que fluye incansablemente al fondo, a la derecha de la lámpara, pero quiero llamar la atención ahora sobre el dato, fundamental para mi argumentación actual, de que un desnudo femenino está dispuesto de un modo estratégico, ofreciéndose a la mirada de un espectador (un *voyeur*) situado en un



1. Marcel Duchamp, *Étant donnés*. (1917-1966). Philadelphia Museum of Art.



2. La puerta "española" de *Étant donnés*.

lugar preciso del escenario. No nos enfrentamos a un andrógino, ni mucho menos, como alguien poco versado en la anatomía humana escribió hace ya algún tiempo: la vulva es, de hecho, el centro de la representación. Esta parte de la obra recibe, además, la más intensa luminosidad (bajo un oculto y potente foco cuya luz “debe caer verticalmente, exactamente sobre el coño”, según el *Manual para el desmontaje*<sup>1</sup>).

Una hembra humana, pues, se me ofrece (visual y-o carnalmente) a mí, que estoy delante. El objeto de mi mirada es (*même*) el objeto hipotético del placer. Duchamp hizo lo que llamamos ahora una instalación, algo novedoso técnicamente hablando cuando la concibió y ejecutó (entre 1946 y 1966) pero que se inserta, desde el punto de vista temático, en una tradición artística tan poderosa que podemos hablar de un verdadero género codificado: el de las *olimpias*, nombre que me parece inevitable



3. Edouard Manet, *Olympia* (1863-5).  
Musée d'Orsay, Paris.

adoptar para llamar la atención sobre la importancia seminal de la obra de Edouard Manet. Mucho se ha escrito ya, en efecto, sobre *Olympia*, el óleo que disgustó a numerosos espectadores en el Salón de 1865 [3]. Se viene diciendo que aquel rechazo estaba motivado por la técnica suelta, a lo Velázquez, lejos del relamido acabado típico de los artistas pompier. Tampoco habrían gustado otras cosas como la tonalidad

blancuzca de ese cuerpo femenino tan vulgar, tan poco idealizado, tan diferente del exhibido por las esplendorosas diosas recreadas por los otros pintores que triunfaban en los salones. Esto explicaría por qué Émile Zola

<sup>1</sup> DUCHAMP, Marcel, *Manual of Instructions for Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*. Philadelphia Museum of Art, 1987, 7° operación, p. 20.

hizo una defensa del artista en clave formalista, como si éste hubiera sido casi un imposible pintor abstracto (condicionando demasiado las orientaciones de toda la crítica posterior):

“Para usted [Manet], un lienzo es un simple pretexto de análisis. Le hacía falta una mujer desnuda, y eligió a Olimpia, la primera que llegó; le hacían falta manchas claras y luminosas e introdujo un ramo; le hacían falta manchas negras y colocó en un esquina a una criada negra y a un gato. ¿Qué quiere decir todo eso? Usted no lo sabe todavía, yo tampoco. Pero de lo que no me cabe duda es de que ha conseguido de manera admirable realizar la obra de un pintor, de un brillante pintor traducir enérgicamente y en un lenguaje particular los matices de la luz y de la sombra, las realidades de los objetos y de las criaturas”<sup>2</sup>.

Pero la verdad es que las razones más profundas del rechazo que la obra provocó hay que buscarlas en otro territorio: el de la iconografía y el de la disposición escenográfica del asunto pintado. Es el tema, en suma, y su tratamiento, lo que molestaba a críticos como Filloneau, que escribió en 1865:

“Una epidemia de carcajadas predomina ante los lienzos de Manet. Olimpia es un desnudo, una mujer recostada a la que una especie de negra ofrece un ramo de flores voluminoso envuelto en papel. A los pies de la cama hay un gato agachado, con los

---

<sup>2</sup> ZOLA, Émile, “Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet”, *L'Artiste: Revue du XIX siècle*, París, 1 de enero de 1867.

cabellos erizados, que probablemente no ama a las flores, como se deduce de su patética figura. Más aún, la misma heroína parece indiferente al homenaje de la negra. ¿Está Olimpia a punto de darse un baño o espera a la lavandera?”<sup>3</sup>

Gentes así aparentaban no ver más que la mitad de lo obvio. La muchacha está recostada sobre una especie de lecho o diván, con su brazo derecho apoyado en el muelle respaldo que forman dos grandes almohadones. El punto de vista, ligeramente elevado, hace que la mirada de la joven se encuentre con la nuestra en el tercio inferior de la pintura. Ella está, pues, por encima del espectador, en un “Olimpo” más bien irónico, pero no del todo imaginario. La profesión de la mujer no es difícil de adivinar: esa orquídea en el pelo, la perla con el lazo en el cuello, el brazalete, el gato negro erizado a los pies de la cama (el enemigo mítico del perro, símbolo tradicional de la fidelidad), las babuchas doradas y la casi total desnudez sobre un mantón de Manila. Todo eso, en fin, y algunos detalles más, indican que nos hallamos ante una prostituta, probablemente “española”<sup>4</sup>. Esta filiación hipotética podría ser un guiño de complicidad, una alusión a las altísimas cimas atribuidas por Manet a la pintura de la escuela española<sup>5</sup>, sin excluir tampoco, claro está, la idea de que las mejores profesionales del sector amoroso explotaban entonces en París el mito de la mujer ardiente atribuido a las nativas de la Península Ibérica. Esta obra, pues, sería “española” por su técnica y por su tema. Doblemente “olímpica”: la excelencia de lo pintado va aparejada con la del sumo placer que promete.

---

<sup>3</sup> FILLONEAU, E. en *Le moniteur des arts*, Mayo de 1865. Citado por REFF, Theodore, *Manet: Olympia*, Allen Lane, Londres, 1976, pp. 15-16

<sup>4</sup> Estos detalles están bien analizados por Theodore Reff, *Manet: Olympia*. Ibidem.

<sup>5</sup> Sobre las relaciones de este artista con la pintura española véase MENA MARQUÉS, Manuela B., (ed.), *Manet en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004.

Detrás de ella se encuentra la criada negra con un ramo ostentadamente abierto y peligrosamente volcado hacia el plano vertical, como si quisiera desafiar, por un momento, a la inexorable ley de la gravedad. ¿Quién está mirando ese esplendor floral? Seguramente lo ha visto hace un instante la joven desnuda, cuyos ojos se dirigen hacia el espectador de la pintura, es decir, hacia mí. Yo soy el que se recrea ahora en la contemplación del cucurucho ovalado, de esos pliegues blancos (paralelos al cuerpo lechoso de la modelo) en cuyo interior se arraciman las flores, como si todo ello fuera un eco agrandado de lo que la muchacha oculta (o señala) en ese lugar donde posa estratégicamente su mano izquierda. Los dedos están abiertos, y una uve muy significativa, formada por el índice y el pulgar, apunta como una flecha a lo que debe considerarse (como en *Étant donnés*) el centro de toda la representación. Pues bien, tratándose de una prostituta no nos enseña su “flor” sino las múltiples “flores” que hay en ese gran ramillete que yo he traído para ella. Así que este cuadro sería una de las secuencias instantáneas de un proceso fácil de reconstruir: el mirón ha entrado en la estancia de trabajo de esa chica con un obsequio floral que le acerca esa criada negra cuya misión es, básicamente, trasladar las dádivas de los clientes a su señora, y viceversa, hacer ver las prendas más codiciadas de esa patrona a los mirones que se acercan al pedestal (un papel equiparable, salvando algunas distancias, al de esos personajes señaladores que abundaban en la pintura religiosa tradicional). Yo no estoy dentro de la pintura, ciertamente, pero mi presencia es tan poderosa que nada en el cuadro existiría si no se me estuviera obligando a jugar en ella un papel preponderante.

El escenario no es muy espectacular, pero sí revelador: nos hallamos en un interior burgués, acomodado, aunque sin excesiva ostentación. Sólo se ven unos cortinajes verdosos y un muro empapelado. Parece que no se





4. Giorgione o Tiziano, *Venus dormida* (hacia 1511). Museo de Dresde



5. Tiziano, *Venus y el organista* (1548). Museo del Prado.



6. Lucas Cranach, *La ninfa de la fuente* (h. 1537). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

ha querido distraer la atención colocando demasiados elementos accesorios. Observemos, no obstante, que la cortina de la parte superior izquierda está recogida, como si se hubiese operado ese “alzamiento del telón” que nos ha permitido ver (como en un teatro) el cuerpo recostado de Olympia. Las dos cortinas que hay detrás de la mujer negra parecen apuntar a la existencia de otra estancia a la que se penetraría descorriéndolas. Ya están de hecho entreabiertas, como si Manet sugiriese, sutilmente, qué sucederá (y dónde) en el próximo acto de esta representación. Aquí no tenemos una gran profundidad ilusoria, no hay paisajes de fondos infinitos, o ventanas abiertas, como ocurre en los precedentes renacentistas de Giorgione [4], Tiziano [5] o Lucas Cranach [6] (por poner sólo algunos ejemplos), sino un espacio semiplano, como

si todos los ingredientes de lo representado estuvieran siendo empujados desde el estrecho fondo hacia el ámbito donde se encuentra el espectador. Manet, como siempre, sigue como puede los pasos de Velázquez cuya *Venus del espejo* (pintada hacia 1651) [7] carecía también de las infinitas aperturas paisajísticas de sus predecesores venecianos, exhibiendo el cuerpo desnudo de la diosa entre un espléndido aparato de sábanas y cortinajes.

No soslayemos tampoco las implicaciones temáticas de este detalle: el desnudo femenino en un interior (no en el campo) abandona sus viejas adherencias neoplatónicas para asumir otras que apuntan a la proximidad y a la intimidad física con el espectador.



7. Velázquez, *Venus del espejo* (1651).  
National Gallery, Londres.

La belleza de la naturaleza ya no es la antesala de la contemplación divina, pues este nuevo ámbito cerrado concebido por Manet es el espacio tácito de una acción voyeurística seguida del (o en tanto que) amor carnal. Ese juego de las cortinas, y el aplastamiento relativo de las dos figuras en un ámbito de escasa profundidad, sugieren la división de la caja espacial renacentista en diferentes subsectores o ámbitos territoriales que estarían destinados a otras tantas secuencias o momentos de la acción. Está, en primer lugar, el espacio del mirón, donde yo me hallo, con la cortina recogida en el ángulo superior izquierdo, marcando la frontera con ese otro lugar donde habitan la modelo blanca y la sirvienta negra. Una especie de vitrina (cita implícita de la famosa “ventana albertiana”), marca el límite físico efectivo de la representación, coincidiendo rigurosamente con el lienzo pintado o, en tanto que pantalla ideal de la proyección perspectíva<sup>6</sup>. El segundo ámbito espacial es un estrecho paralelepípedo donde apenas hay sitio para el lecho-pedestal en el que se recuesta la mujer desnuda y para la portadora de las flores. Es éste un lugar de exhibición y mediación, una especie de bajorrelieve cuyo escaso espesor alude también, sutilmente, a la breve-

<sup>6</sup> Vid. RAMÍREZ, J. A., “Del espacio monofocal a la visión panóptica”, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009, pp. 11 y ss.

dad cronológica de lo que allí sucederá. Finalmente está la misteriosa sala, entrevista o sólo adivinada, más allá de las cortinas que hay detrás de la negra (o tras el ramo abierto, para ser más precisos), y no hace falta demasiada imaginación dramática para suponer que ése podría ser el sitio adecuado para el tercer “acto” de la representación.

Creo que esta manera de leer la *Olympia* de Manet se entiende mejor si tenemos en cuenta que la prostitución fue algo muy importante en la vida social y cultural parisina de la segunda mitad del siglo XIX. Parece muy probable que la pintura que estamos comentando haya contribuido a naturalizar aquella temática en el seno de la alta cultura. Courbet lo había tratado ya algo elípticamente con su óleo *Señoritas al borde del Sena* (1856-57), y poco después se produce una verdadera eclosión del asunto con testimonios literarios tan conocidos como la *Nana* de Émile Zola, publicada como libro en 1879 (con el interesante precedente de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas, de 1848) y pinturas famosas como *La cortesana moderna*, de Thomas Couture



8. Henri Gervex, *Rolla* (1878)

(1873), *Rolla*, de Henri Gervex (1878) [8], o la que el mismo Manet dedicó a la novela de Zola en 1877. A esto se consagraron también los impresionistas y postimpresionistas como lo prueban los numerosos desnudos de Renoir, Cézanne (*Una olimpia moderna*, de hacia 1869-70), Van Gogh (*Mujer desnuda en un lecho*, de hacia 1887), Gauguin (*La pérdida de la virginidad*, de 1890-91), etc. Se trata de un campo de difícil delimitación respecto a varios temas colaterales como los simples “desnudos académicos”, las “bañistas”, o la mera ilustración de otras historias religiosas, mitológicas o

patrióticas susceptibles de una múltiple descodificación. Cualquier pretexto pareció bueno, desde luego, para mostrar a mujeres desnudas, recostadas o tumbadas, y aunque no todas eran “olimpias” en sentido estricto, parecía imposible evitar en muchos casos una cierta identificación con el asunto consagrado por Manet. El simbolismo y el miserabilismo del fin de siglo se apropiaron de esa clase de mujeres, añadiéndoles con frecuencia un pesado fatalismo que no tenían sus antepasadas del periodo naturalista. Fue una edad de oro de la misoginia culta, tal como lo han detectado numerosos estudios académicos<sup>7</sup>.

Pero más que hacer un recorrido por la interminable galería de las “desvestidas” de aquella época<sup>8</sup>, quisiera detenerme un poco en el caso especial de Pablo Picasso a quien se deben algunas de las reelaboraciones más consistentes del tema que nos ocupa. En 1901 hizo varios dibujos semihumorísticos que son variaciones claras de la *Olympia* de Manet.

En uno de ellos, *Autorretrato con una negra y Sebastià Junyer-Vidal* [9], hay una oronda mujer de color yaciendo desnuda sobre el blanco lecho, y es el amigo de Picasso quien ofrece (a la figura acostada, a Pablo, o-y a nosotros) un canastillo de frutas; a los pies de la heroína vemos un



9. Picasso, *Autorretrato con una negra y Sebastià Junyer-Vidal* (1901)

<sup>7</sup> Cfr. BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid 1990; de la misma autora *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Cátedra, Madrid, 1994. Especialmente recomendables para este asunto son algunos libros de Pilar Pedraza como *La bella, enigma y pesadilla* (Tusquets, Barcelona, 1991), *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (Valdemar, Madrid, 1998) y *La Venus barbuda* (Siruela, Madrid, 2009)

<sup>8</sup> Cfr. REYERO, Carlos *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Alianza Forma, Madrid, 2009.

perrito faldero y un gato, en apacible compañía; pero en el primer plano se ha incluido la imagen del voyeur-actor, un autorretrato del joven artista de veinte años que parece sorprendido o admirado ante el espectáculo que se le ofrece, como si estuviera detenido un instante antes de que emprenda alguna acción. ¡Y tiene bigote! ¿No explican los otros dibujos que vamos a comentar a continuación la cómica procedencia de esa pilosidad supra-labial? Sea como fuere, lo que en Manet estaba fuera, el mirón, ha sido incluido en el interior de la representación.

Picasso no omite ilustrar con más detalles esta clase de escenas, tal como se ve en *Pipo* (colección particular, Londres), o en *Dos figuras y un gato* (Museu Picasso, Barcelona), ejecutada esta última algo después, hacia 1902-3, y que bien podría considerarse un desarrollo del tema, tanto en el tiempo real del trabajo artístico como (muy especialmente) en el



10. Picasso, *Pipo* (1901). Londres, colección particular.

imaginario de la acción dramática. En el primero de esos dibujos [10] se exhibe ostentosamente, sin artificios metafóricos, el sexo de la mujer tum-bada. La divertida actuación (así lo da a entender la sonrisa de la fémina) corre a cargo de un perrito faldero demasiado diminuto como animal de compañía pero de tamaño más razo-nable si lo consideramos como una

representación velada del hipotético miembro viril atribuible a quien se halla en el lugar del espectador.

<sup>9</sup> Reproducida en el catálogo *Picasso érotique*, Éditions de la réunion des musées nation-  
aux, París, 2001, n. 24, p. 170

En efecto, ya está éste en un papel más activo en otros dibujos del año siguiente como la *Escena erótica* (colección particular, París)<sup>9</sup> o la del Museo Picasso de Barcelona con un gato voyeur cuya mujer sí es claramente una “olimpia” [11]. Observemos la cabecera del lecho, tallada con adornos que parodian las incurvaciones florales del *art nouveau* mediante falos verticales y entrelazados. No puede ser más obvia la función del mobiliario. ¿Y qué podemos decir del lugar? Los tres ámbitos espaciales que detectábamos en la obra de



11. Picasso, *Dos figuras y un gato* (1902-3). Museu Picasso, Barcelona.

Manet parecen haberse fundido en uno gracias al artificio temático de representar la escena, no en el inicio (el de la oferta floral) sino en el momento culminante. El espectador ha sido integrado como participante en el acto de mirar-amar. Por eso no hay cortinajes u otros accesorios que marquen la “frontera estética”<sup>10</sup>. El centro de la representación, es decir, el punto de fuga donde se sitúa idealmente el ojo controlador, coincide con la cabeza del actor. Es un hombre, por cierto, como parecen indicarlo los cabellos cortos y los otros rasgos de su cuerpo<sup>11</sup>. Si ponemos en relación este dibujo con el de la Olimpia negra que hemos comentado antes [9],

<sup>10</sup> Cfr. MICHALKSKI, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Gebr. Mann, Berlin, 1996.

<sup>11</sup> En efecto, otras obras de aquellos años muestran un cunnilingus con dos mujeres. Cfr. *Picasso erótique. Op. cit.*, 23 bis, p. 169.

no es difícil adivinar cuál de los dos entes masculinos esconde su rostro en la intimidad femenina: como no es Sebastià, cuyos cabellos rizados son fáciles de reconocer, debemos pensar que el protagonista de las *Dos figuras y un gato* es otro autorretrato del joven Picasso. Está de espaldas, lo cual favorece la identificación especular con el espectador de la obra. Al tratarse de un dibujo íntimo para el consumo privado todos los artificios son más fáciles y congruentes que en una pintura de gran aparato: el personaje representado es también autor y mirón. He aquí bien sintetizada, en una obra temprana, la poética picassiana. Pintar es amar, y viceversa. No hay límites precisos entre la vida y el arte.

El creador malagueño nos legó muchos otros testimonios de su interés por los diferentes ingredientes presentes en el género de las olimpias. Durante la época rosa se interesó más por el enfrentamiento dialéctico entre el mirón y la modelo que por el de las acciones que pueden



12. Picasso, *El harén* (1906).  
The Cleveland Museum of Art.

seguir a ese estadio “preliminar”. La mujer está a veces dormida (como en *Desnudo durmiendo* o *Contemplación*, ambas de 1904), y otras se acicala ensimismada (*La familia del Arlequín*, de 1905). Melancólico o anhelante, el observador afirma su presencia como testigo y verdadero motor de la representación. En *El harén* (1906) está fatigado, sentado en el suelo, con la espalda apoyada en una pared [12]. Nos encontramos en un prostíbulo muy pobre con algunos detalles reveladores tan inequívocamente españoles

como los que delataban la misma procedencia nacional en la *Olympia* de Manet. La vieja Celestina acurrucada en el ángulo del fondo sustituye a la

criada negra, con una actividad rebajada a la mera intendencia higiénica, tal como lo sugiere su barreño de cobre. Creo que es una “palanganera” (por utilizar la jerga de los burdeles) y bien podría ser gitana. Una de las cuatro chicas levanta los brazos como si ensayara un paso de baile flamenco, y no creo que sus castañuelas sean meramente imaginarias. Esas muchachas se asean en una estancia desnuda y miserable: la bañera se ha reducido a un pequeño lebrillo; esto y un escueto cántaro de barro, visible a la izquierda, constituye la totalidad del mobiliario. El hombre desnudo y musculoso ¿es realmente cliente de la casa o se trata de una especie de eunuco que trabaja también en el burdel? Esta duda la suscitan sus genitales infantilizados que no parecen prometer grandes proezas sexuales. Come el pan y el chorizo que vemos en el “bodegón” del primer plano, a la derecha, y bebe el vino tinto del porrón que sostiene con su mano izquierda. Creo que éstas son señales suficientes para sugerir que la clara españolidad de la escena está muy alejada, en su pobreza, del bienestar burgués que se apreciaba en la *Olympia* de Manet.

Yo diría que Picasso firmaba de ese modo la pintura. Es auténticamente suya, obra del rebelde ibérico, incómoda, hermosa y áspera a la vez. Y puesto que todo el mundo está de acuerdo en considerar a *El harén* como un precedente temático de *Las señoritas de Aviñón* conviene que nos detengamos ahora en este ejemplo capital de la pintura universal [13]. Los numerosos estudios y bocetos preliminares nos permiten entender mejor qué escena tenía Picasso en su cabeza: uno



13. Picasso, *Las señoritas de Aviñón* (1907). MOMA, Nueva York



o dos personajes masculinos se hallarían en una habitación con varias chicas desnudas. No es un cuadro estático pues algunos personajes se mueven, es decir, están llegando por la izquierda o desde el fondo, apartando estratégicos cortinajes. ¿Nos hemos dado cuenta de que es prácticamente el mismo escenario que el de la *Olympia* de Manet? Miremos la versión final (el cuadro que ahora custodia el MOMA de Nueva York), con cinco muchachas en actitudes diferentes: la de la izquierda entra en la estancia empujando la cortina con su mano izquierda; lo mismo hace la del fondo a la derecha, que ocupa ambos brazos en esa actividad (en un lugar equivalente había también dos cortinas en el cuadro de Manet, no lo olvidemos); la de la zona inferior derecha está sentada o en cuclillas, de espaldas, con las piernas abiertas, y gira su cabeza hacia el espectador; las dos muchachas centrales, en fin, colocan uno o ambos brazos detrás de la cabeza, una pose “profesional” tendente a resaltar los encantos del busto y a sugerirle al cliente una completa disponibilidad. Puede que esas figuras estén tumbadas, como se ha dicho, y hayan sido elevadas a la vertical del cuadro por el caprichoso artificio protocubista desarrollado por Picasso, pero parece más probable suponer que se encuentran de pie, tal como lo sugieren casi todos los bocetos preliminares.



14. Picasso, Estudio para *Las señoritas de Aviñón*. (marzo-abril 1907). Öffentliche Kunstsammlung Basel.

La evolución en las ideas para este cuadro fue espectacular. Lo más interesante para nosotros consiste en la decisión de eliminar de la versión final a los clientes-mirones. El llamado “estudiante de medicina” entraba en la estancia por la izquierda, con un libro y una calavera (¡una verdadera naturaleza muerta!), y era él, como buen socios del

espectador, quien corría la cortina que servía en Manet de “frontera estética”. Así se aprecia en el dibujo conservado en la Öffentliche Kunstsammlung de Basilea, donde se halla también el marinero, con su traje azul, junto a un porrón (otro detalle español) [14]. A este cliente le enseña su sexo la figura en cuclillas con las piernas abiertas que está en primer plano, a la derecha. No lo vemos ahí pero es evidente que se trata de eso como lo demuestran otros bocetos en los que esa misma mujer aparece de frente exhibiendo claramente su vagina<sup>12</sup> [15]. Este trabajo preliminar mostraba, pues, un juego muy complejo de referencias visuales no tan diferente (salvando las distancias) al que existe en *Las meninas*, la gran obra de Velázquez que obsesionó a Picasso durante toda su vida: el marinero (sustituyendo al espejo velazqueño) nos mira a nosotros aunque identificándonos con el sexo femenino que se convierte así en el rey-centro de la representación. El mirón es el coño (con el significado imperial y categórico que tiene en la lengua española, más que con las implicaciones despectivas de la palabra *con* en francés).



15. Picasso, esbozo preliminar de una mujer de *Las señoritas de Aviñón* (1907). Museo Picasso, París.

Pero el caso es que, como ya hemos dicho, el óleo final es otra cosa: han desaparecido los dos hombres y con ellos se han esfumado algunas de las implicaciones moralizantes de origen simbolista, como la presencia de la muerte en el escenario del placer (la calavera del estudiante de medicina). La referencia española (el porrón) se ha transferido al moño “andaluz” que porta

<sup>12</sup> Vid. SECKEL, Hélène (comisaria), *Les demoiselles d'Avignon*, Eds. Polígrafa, Barcelona, 1988, p. 163 (mejor reproducido en la p. 450)

la mujer del centro y al aire arcaico (entre el románico catalán, la escultura ibérica y el arte africano) que tienen las figuras. Todas ellas están concentradas en un espacio reducido, como si nos hallásemos ante una apoteosis de la carne comparable a la escenificada por Ingres en *El baño turco* (1862), con más de veinte sensuales mujeres desnudas, en distintas posiciones, y ya sabemos que este curioso tondo ocupa un papel central en la historia general de las olimpias, con varias figuras concretas que sirvieron de inspiración para *Las señoritas de Aviñón* y para otras obras de Picasso<sup>13</sup>. El caso es que la escena final puede describirse así: a un prostíbulo de la calle barcelonesa de Avinyó acaba de llegar un cliente y las chicas del local se aprestan a recibirlo adoptando sus mejores poses, entrando al “recibidor” por la izquierda y desde el fondo, o girando sobre sí misma para enseñarle lo que guarda en su entrepierna esa figura en cuclillas que ha vuelto ya la cabeza antes de hacerlo mismo con el resto de su cuerpo. El cliente, fuera del cuadro, soy yo mismo, una vez más, el espectador de la obra, como en la *Olympia* de Manet.

Pero hay más. Los cuerpos y los objetos (incluyendo el simbólico frutero del primer plano) están descoyuntados, abruptamente rotos, con esquinamientos inquietantes. No hay una nítida distinción entre las cosas y el espacio circundante. Los escasos ropajes y los intersticios entre las figuras parecen fragmentados en grandes trozos irregulares y azulados, como si estuviéramos ante un gran cristal despedazado. ¿Qué sucede? Yo diría que *mi* mirada (la que Picasso me ha construido) ha roto al fin la ventana albertiana, esa pantalla de la proyección perspectíca que había condicionado el modo de visión occidental durante cerca de quinientos años y que se desmoronaba al fin con la llegada del cubismo<sup>14</sup>. Pero es

---

<sup>13</sup> Cfr. ROSENBLUM, Robert Rosenblum, “Les *Demoiselles d’Avignon* et le théâtre érotique de Picasso”, en *Picasso érotique*, *Op. cit.*, pp. 94-99.

<sup>14</sup> Cfr. nota 6.

importante dejar claro que ésta no es la mirada neutra de un ente pensante y desapasionado sino la de un humano deseante empeñado en una acción. Yo, convertido en algo más que en un mero espectador, rompo la vitrina imaginaria que me separa del objeto del placer, aniquilo la “frontera estética” y me (con)fundo al fin con el espacio de la representación. No era aquello una manera de intelectualizar la pintura alejándola de la vida sino todo lo contrario. Se diría que Picasso hizo un alarde prodigioso de “realismo” llevando el género de las olimpias hasta sus últimos postulados.

¿O era posible, pese a lo dicho, ir algo más allá? Ya habréis adivinado que quiero volver a hablar de *Étant donnés*. Me ocupé ampliamente de esta obra en mi libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (1993) y, aunque no he modificado mucho mis ideas el respecto, puede ser esclarecedor retomar el asunto desde la tradición específica de las olimpias. Tumbada en su improvisado lecho de ramas secas esta mujer del Museo de Filadelfia no está de perfil con el rostro vuelto hacia el espectador, sino que, girada cuarenta y cinco grados respecto a la predecesora de Manet, ofrece al mirón su sexo en una posición casi perpendicular al hipotético plano del cuadro [2]. Lo que en *Olympia* era metafórico (el ramo de flores) o en *Las señoritas de Aviñón* estaba implícito (me refiero a la chica de espaldas y en cuclillas) es representado por Duchamp de un modo directo. La leve diagonal del cuerpo hacia la izquierda, jugando con el agujero abierto en la “pared de ladrillos”, nos impide ver la cabeza, las piernas y el brazo derecho, pero deja el espacio necesario para el paisaje del fondo con la cascada cayendo incansablemente. Esta mujer, en definitiva, parece sintetizar las distintas posibilidades ofrecidas por las variantes del género que ahora nos ocupa, como si una sola figura resumiera y pusiera en claro lo que sugieren muchos dibujos y pinturas de Picasso y muy en particular las cinco chicas de *Las señoritas de Aviñón*.

Es importante el hecho de que, al no ser una pintura sino una instalación, estamos obligados a percibirla de un modo realmente dramático. Somos actores de verdad cuando, de pie junto al portalón ampurdanés (un asunto español, una vez más<sup>15</sup>), acercamos nuestros ojos a los dos agujeritos y accedemos visualmente a lo que hay en ese impresionante interior. Ninguno de sus tres ámbitos espaciales es ilusorio: si bien es real la habitación exterior (donde está el *voyeur*), también lo es el cuarto oscuro intermedio (entre el portalón y la pared de ladrillos perforada), así como la zona final (donde se sitúa la mesa con el maniquí femenino, limitada por una pantalla de fondo con un paisaje ilusionista y el ingenioso artilugio de la cascada). Duchamp sacaba al fin las lecciones de ese supuesto final del “ilusionismo de la pintura”, porque ¿no parece acaso un tanto contradictoria la posición de Picasso, que había roto el ficticio “velo albertiano” de la perspectiva pero mantuvo de todos modos la pantalla pintada?

Es esa tridimensionalidad efectiva lo que le permite a Duchamp retrotraerse sin complejos al origen renacentista de las olimpias. La suya es otra mujer en la naturaleza, una verdadera “Venus del campo” (*du-champ*), no muy distinta de la de Tiziano o-y Giorgione del Museo de Dresde (hacia 1511) [4] o de la *Ninfa tumbada* que pintó en varias ocasiones Lucas Cranach [6]. Algunas de las versiones de este artista (como la del Metropolitan Museum de Nueva York) presentan a la joven desnuda en un paisaje provisto de una fuente cuyo chorro de agua, a modo de cascada, cae detrás de ella. ¿Qué significa el traslado en *Étant donnés* de la habitación interior, ámbito tradicional de la consu-

---

<sup>15</sup> Pilar Parcerisas ha argumentado de modo convincente que la puerta pudo haber sido adquirida para Duchamp por Emilio Puignau, constructor y alcalde de Cadaqués, en algún pueblo de los alrededores (tal vez La Bisbal). Cfr. *Duchamp en España*, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, pp. 88-89.

mación amorosa, hacia un luminoso exterior natural? ¿Regresaba el gran profeta de la vanguardia artística al origen neoplatónico de los desnudos en el paisaje? Sigo pensando que la doble firma de esta obra (en un lugar invisible para el espectador de la instalación pero sí para los observadores del *Manual of Instructions*) contiene también un significativo texto de anclaje: Rose Sélavy / Duchamp, es decir, “el amor es la vida del campo”. O algo parecido, como que el amor (el sexo) es algo “natural” e inexorable, una fuerza motriz interminable, como la cascada que cae al fondo.

Hablemos algo de este elemento. No hay duda de que el artista adoptó con bastante fidelidad la imagen de la caída de agua de La Forestay, cerca del lago Ginebra, un lugar que ha sido perfectamente identificado en los últimos años<sup>16</sup>. Duchamp tomó fotografías de esa cascada, entre Bellevue y Chexbres, con ocasión de una estancia en Suiza en 1946, acompañado por Mary Reynolds, y ese material visual (que se conserva en el Museo de Filadelfia y era conocido por los estudiosos<sup>17</sup>) le sirvió de base para dar una forma concreta a la catarata de su obra. Pero también se ha identificado recientemente el lugar preciso de Cataluña donde Duchamp y Alexina, fotografiados por Denise Brown Hare, aparecen de perfil, mirando hacia la derecha, delante de una hermosa caída de agua. Es el testimonio visual de una excursión de 1965 a la cascada de La Caula, en el río Muga, a unos kilómetros de Cadaqués. Ya sabemos que Duchamp y Alexina veranearon regularmente en esta última población a partir de 1958, y parece lógico suponer que la fase final de *Étant donnés*

<sup>16</sup> La primera mención de este lugar como inspiración precisa de *Étant donnés* la hicieron Jennifer Gough-Cooper y Jacques Caumont en “Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy 1887-1968, en *Marcel Duchamp*, Bompiani, Venecia, 1993.

<sup>17</sup> Yo mismo la reproduje (aunque con un tamaño diminuto) en mi libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 231.

estuvo muy condicionada por las vivencias en ese lugar y por la proximidad amistosa de Salvador Dalí.

Aunque no es La Caula la cascada representada en la obra, ya lo hemos dicho, sí es razonable pensar que Duchamp pudo haber asociado el calor termal del lugar (caula es caliente en latín) con el significado erótico de la cascada que estaba maquinando para su instalación<sup>18</sup>. Si nos servimos del método del examen por estratos cronológicos de una misma obra que aplicamos ya en 1993 (para leer *El gran vidrio* sobre todo, pero también para *Étant donnés*, y más recientemente para los *ready-mades*<sup>19</sup>), podemos detectar una interesante evolución: el desnudo de parafina transparente sobre el paisaje de La Forestay que conserva el Museo de Filadelfia presenta a la mujer con las piernas abiertas como si sus fluidos corporales fueran el origen de la cascada [16]. No es imposible, pues, que en este estadio temprano (hacia 1947) se aludiera, efectivamente, a una especie de “lluvia de oro” sobre la naturaleza alpina<sup>20</sup>.

Pero esa idea cambió mucho luego. La obra no se acabó como un asunto privado con Maria Martins (a quien regaló un ejemplar de la *Boîte en valise* con un *Paysage fautif* hecho con su propio semen) sino con la inspiración y la activa complicidad de Alexina Sattler, su última es-

<sup>18</sup> PARCERISAS, Pilar, *Duchamp en España*, *Op. cit.*, p. 90

<sup>19</sup> Vid. RAMÍREZ, J. A., *El objeto y el aura*, *Op. cit.*, pp. 111-15.

<sup>20</sup> La idea de la “lluvia de oro” en los *Étant donnés* ha sido repetida por varios autores, desde Jean-Jacques Lebel a Michael Taylor, y ha sido retomada recientemente por Victoria Combalá en su artículo “Duchamp, Cadaqués y los burdeles”, *El País Cataluña*, 2 de mayo de 2009. Nosotros pensamos que esta idea está más clara en los trabajos iniciales que en la versión final de la obra.

<sup>21</sup> Creo que fui el primero en plantear la relación de los estadios preliminares de *Étant donnés* con la escultora Maria Martins, y la sustitución de ésta por Alexina en el transcurso de la obra. Cfr. RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, *Op. cit.*, capítulo 5. Los datos biográficos publicados luego por Calvin Tomkins (*Duchamp*, Anagrama, Barcelona 1999) y por Francis N. Naumann (*Étant donnés: 1º Maria Martins. 2º Marcel Duchamp*, L’Echoppe, París, 2004) parecen haber confirmado definitivamente aquella suposición.

posa<sup>21</sup>. Creemos que fue en esos últimos años de su vida (después de 1958) cuando adoptó la disposición escenográfica definitiva de *Étant donnés*. Aquel trabajo, pensado al principio como una mera escultura femenina frente a un paisaje con cascada, acabó siendo un complejo artilugio con un portón y un dispositivo que exige la mirada de un espectador único, desde un lugar muy preciso. El caso es que el cuerpo femenino de la instalación final no es el mismo que el de los estudios de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y la cascada, de-



16. Duchamp, *Desnudo y paisaje con cascada* (h. 1947). Philadelphia Museum of Art.

trás, no está ya como si fuera originada por la mujer sino que más bien parece ella la receptora ideal de sus efluvios. No es imposible, por lo tanto, que Duchamp cambiara el significado y la función de la cascada de La Forestay cuando llegó a conocer a fondo la caída de agua catalana de La Caula.

De cualquier modo el asunto está muy claro: la acción, en la buena tradición de las olimpias, corresponde al espectador y es el deseo suscitado por lo que se ofrece a su mirada (la mujer tendida) lo que produce esa interminable caída líquida. He ahí el motor que mueve al mundo, el *Deus ex machina* de la naturaleza. Duchamp puso en el muñón derecho de su maniquí femenino (un lugar invisible para el mirón



del portalón), y también en el *Manual*, las primeras palabras de una nota de la *Caja Verde*, cuyo contenido se repite con pocas diferencias en el anverso y en el reverso. Nosotros tradujimos e hicimos una paráfrasis sintética de ambas versiones con el siguiente resultado:

“Dada la presencia de una cascada (imagen simbólica y fuerza motriz) y de una luz de gas, podríamos determinar la aparición visual, como en una instantánea fotográfica, de una alegoría amorosa; la quietud de la escena sería sólo un reposo momentáneo en el conjunto de procesos (colisiones, hechos diversos) determinados por las aleatorias leyes amorosas (capaces de todas las excentricidades)”<sup>22</sup>.

Ahí podría encontrarse la contundente respuesta de Duchamp a la música de las esferas que se escucharía, supuestamente, al contemplar la belleza de las Venus renacentistas. La mirada ahora es sólo una instantánea, el chispazo desencadenante de las acciones. Se acabó

Juan Antonio Ramírez

---

<sup>22</sup> Cfr. RAMÍREZ, J. A., *Duchamp...*, *Op. cit.*, pp. 247-48