



(→238) Tohunga-ta-moko při práci (detail), nedatováno

Úvod

Podle známého výroku Ernsta Hanse Gombricha je v dějinách umění možné všechno, ale ne vždy a na každém místě. Gottfried Lindauer byl ve správný čas na správném místě, a dosáhl tak zdánlivě nemožného: stát se jako Středoevropan původem i uměleckým školením jednou z rozhodujících uměleckých osobností vzdáleného Nového Zélandu. Ač je umělcem s pozoruhodným životním osudem, jeho tvorba dlouho čekala na komplexní zhodnocení. Na Novém Zélandu, kam odešel v roce 1874, patří k nejpoblárnějším uměleckým osobnostem koloniální éry a jeho dílo je zde právem považováno za součást národního kulturního pokladu. Naopak v českém prostředí je tento autor, narozený v Plzni, téměř neznámý. Z celku jeho díla jsou nejlépe zpracovanou částí portréty původních obyvatel Nového Zélandu – Maorů, v reprezentativním výběru jejich slavných osobností. Oproti tomu Lindauerovy podobizny novozélandských obyvatel evropského původu dosud nevzbudily větší zájem, takže jim nebyla věnována téměř žádná pozornost. Ani malířova raná tvorba, žánrově se dělící na portréty a náboženskou historickou malbu, nebyla doposud uměleckohistoricky reflektována.

Unikátním rysem Lindauerových obrazů s tematikou původních obyvatel Nového Zélandu, pro něž těžko hledáme paralely v jiných částech světa, je volba zobrazovacího modu, který dokonale vyhovoval nárokům maorských kmenových komunit na funkci a smysl portrétu jako média zprostředkujícího kontakt se zpodoběnou osobou. Z tohoto hlediska byla rozhodujícím kritériem iluzivní přesvědčivost a mimetická kvalita obrazu, přesně v tom smyslu, jak o ní psal už Plinius starší ve své známé anekdotě o soutěži malířů Zeuxida a Parrhasia. Vystavené Lindauerovy obrazy vyvolávaly u maorského publika velmi živou odezvu, lidé před nimi trávili celé hodiny, rozmlouvali s nimi a přísuzovali jim takřka magickou moc. Pro docílení realistického iluzivního efektu Lindauer při malbě portrétů velmi často využíval fotografických předloh, které dokonce promítal na plochu plátna s cílem dosáhnout co nejpřesnějšího přepisu vizuální informace. Zatímco dříve byl takový postup chápán jako určitá degradace malířské práce, jak z hlediska umělcovy invence, tak i jeho dovedností, v současné době se využití mechanických optických pomůcek jeví jako přípustná intermediální strategie. Malíř David Hockney ve své knize *Tajemství starých mistrů* hledá její počátky už u staronizozemských malířů 15. století. Jeho argumenty sice neobstály před přísnou uměleckohistorickou kritikou, přesto jasně poukázal na staletou tradici malířského iluzionismu, zakládajícího svoje působení na co největší míře podobnosti se zobrazenou skutečností. Využití fotografických předloh bylo věrohodně prokázáno u řady slavných malířů konce 19. století, zvláště v mnichovském prostředí, např. u Franze von Lenbacha, Franze von Stucka a Gabriela von Maxe.

Pro účín Lindauerových maorských portrétů však není důležitá jen jejich realistická popisnost, nýbrž i heroický charakter, vážnost hraničící až s hieratičností. Na rozdíl od autorových portrétů Evropanů u nich hrají důležitou roli doprovodné atributy – oděvy, amulety, šperky, zbraně, účesy a samozřejmě

tetování, které vyjadřují osobní identitu zpodobeného i jeho příslušnost ke konkrétnímu kmenu. Tyto atributy vnímá divák evropského původu zpravidla jen jako dekorativní elementy, zatímco maorský pozorovatel je dokáže „přečíst“ a dešifrovat. V Evropě byl kladen podobný důraz na doprovodné atributy portrétovaného, ať už stavovské či profesní, v malířství éry biedermeieru. K jeho tradici se Lindauer hlásí i hladkou valérovou malbou, jejíž povrch však může připomínat také fotografickou emulzi. K systematickému zájmu o maorskou tematiku, projevovanému též žánrovými obrazy, Lindauerovi dopomohli dva mecenáši a propagátoři jeho díla, s nimiž uzavřel celoživotní přátelství, Henry Partridge a Walter Buller. K objednavatelům jeho obrazů patřili i samotní Maorové, což svědčí o jejich důvěře, která v koloniálním prostředí zdaleka nebyla běžným jevem. Jak je patrné z umělcovy korespondence, snažil se původním obyvatelům Nového Zélandu přiblížit a studovat jejich kulturu. Svůj zájem sdílel s Partridgem a Bullerem – s určitou nadsázkou lze konstatovat, že společně vytvářeli Walhallu slavných Maorů. V první polovině 19. století maloval Charles Bird King heroické portréty severoamerických Indiánů, jimž se dlouhodobě věnoval se snahou o vytvoření ucelené portrétní galerie. V tom můžeme vidět jednu z mála analogií k úsilí Gottfrieda Lindauera a jeho mecenášů. Kromě něj se maorské tematice na Novém Zélandu systematicky věnoval o generaci mladší malíř Charles Goldie, místní rodák, který studoval na Akademii Julien v Paříži a publikum zaujal živější, modernější malbou s naturalistickými efekty a existenciálním podtextem.

Lindauerova spleť životní pouť přitahovala hlavně zájem popularizujících životopisců, mnohdy postrádajících potřebnou míru kritičnosti. Tím se začal fabulovat umělcův životní příběh s řadou nepřesných a zavádějících údajů, což se týká zejména jeho osudů před odchodem na Nový Zéland. Proto bylo nutno revidovat i některá základní fakta, týkající se například jeho výtvarného školení nebo počátků umělecké kariéry. V prvním, heuristicky zaměřeném textu, který se týká jeho středoevropského působení, bylo nezbytné opírat se o nový archivní výzkum s řadou naprosto překvapivých zjištění. Jinak by nebylo možné vytvořit kritickou rekonstrukci umělcova života a díla, jejíž souhrn přináší Kalendárium na úvodních stranách této knihy. Jedním z nejdůležitějších výsledků tohoto bádání je nové zhodnocení role a významu malíře Carla Hemerleina v počátcích Lindaue- rovy umělecké dráhy. V kapitole o umělcově působení na Novém Zélandu mohl historik umění Leonard Bell navázat na výsledky svého dlouholetého výzkumu, s nímž byla seznámena i česká odborná veřejnost v časopise *Umění* v roce 2000. Bellova tehdejší studie sehrála v novém zájmu o plzeňského rodáka v českém prostředí iniciační roli. Bylo to v době, kdy se po desetiletích zpochybňování umělec- ké hodnoty Lindauerova díla prosadil odlišný a v současné době převládající inter- pretační koncept, založený na reflexi jeho specifických kvalit. Jednou z klíčových otázek pro pochopení Lindauerovy tvorby je vztah mezi fotografickou předlohou a malovaným portrétem, o němž na základě aktuálních poznatků objektivně píše

Ngahiraka Masonová. Další tři texty jsou věnovány speciálním tématům, která přesahují monografické zaměření této publikace. Lada Hubatová-Vacková zkou- má recepci tradičního maorského ornamentu, který se uplatnil jak v dřevorez- bách, tak v tetování, v evropském prostředí. Milan Kreuzzieger řeší ve svém meto- dologiicky zaměřeném příspěvku východiska postkoloniálního a kosmopolitního diskurzu, které následně vztahuje k dílu Gottfrieda Lindauera. Tomáš Winter seznamuje čtenáře s inspirací kulturami Oceánie v českém prostředí. Životopisné medailony představují osobnosti portrétovaných plzeňských měšťanů i Maorů.

Současná výstava Gottfrieda Lindauera, u jejíž příležitosti tato kniha vy- chází, uskutečněná v rámci projektu Plzeň – Evropské hlavní město kultury 2015, je historickou událostí svého druhu, neboť v umělcově rodišti je poprvé prezento- vána významná kolekce jeho děl, vytvořená v jeho druhé vlasti, v Oceánii. Význam celého projektu umocňuje obřad zástupců maorské komunity, jehož smyslem je navrácení duše zemřelého umělce z Nového Zélandu do rodného města. Spojení dvou kultur – evropské, která mu dala jeho umělecké vzdělání, a exotické oceán- ské, která ho fascinovala – je u Lindauera jedinečné a dává tušit nadčasovost díla, které po sobě zanechal. Jsme přesvědčeni o tom, že výstava Gottfrieda Lindauera v Západočeské galerii v Plzni se odehrává ve správný čas na správném místě, a že spolu s touto publikací představí divákům a čtenářům úchvatné panorama netu- šených kulturních horizontů.

Aleš Filip, Roman Musil

Vizuální kultura a interkulturní střetávání

Gottfried Lindauer mezi Maory a kolonizátory

Milan Kreuzzieger

Cílem tohoto textu je vytvořit interdisciplinární rámec, z něhož je možné interpretovat „život a tvorbu“ Gottfrieda Lindauera. Rámec se opírá se o tzv. kosmopolitní obrat¹, který se projevuje v mnoha humanitních a sociálních disciplínách. Usiluje o propojení a vymezení vzájemných vztahů mezi lokální a globální úrovní, mezi polis a širším celkem, snaží se využít současné a historické perspektivy a otevřít toto zkoumání multiperspektivním pohledům různých aktérů. Chce ukázat interkulturní střetávání v široké škále významů od konfrontací a válek k vzájemně výhodným a obohacujícím výměnám. Výhodou kosmopolitního přístupu je to, že dokáže lokálně, národně nebo etnicky omezený pohled, nejčastěji eurocentrický nebo západocentrický, rozpoznat jako jednostranný, provinční a vytvářející dojem falešného univerzalizmu, který specifické kulturní normy, hodnoty a kritéria považuje za obecně platné.

Modernita jako interkulturní střetávání

Postkoloniální diskurz a jeho limity

Otázka střetávání kulturně a civilizačně odlišných společenství se zvláště v posledních zhruba dvou desetiletích stala klíčovým problémem mnoha oborů, především kulturních, sociálních a politických disciplín. Záběr, v němž je interkulturní střetávání² studováno, však už není pouze národní stát nebo západní svět, ale uvažuje se o procesech odehrávajících se uvnitř nebo mezi civilizačními okruhy či různorodými a historicky odlišně formovanými modernitami³, které jsou chápány v souvislosti s globálními transformacemi a interakcemi. V mnoha případech se rozvíjí zájem o aktualizované formy kosmopolitismu⁴. Tyto teorie vytvářejí nový rámec pro interpretaci jevů dosud chápaných v užším pojetí zkoumání modernity či postkoloniálních studií. Vzhledem k omezenému rozsahu této studie se pokusím ukázat alespoň některé rysy tohoto rámce.

Koloniální expanze některých národních států západního světa doprovázená tendencí prosadit mocenskou, ekonomickou a kulturní dominanci byla úzce spojena s ovládnutím a inkorporací mimoevropských kultur. Proces modernizace v Evropě, který probíhal souběžně s kolonizací, vytvářel nový horizont a rámec pro poměřování hodnot a jejich hierarchii. Rozdíl mezi „primitivem“ a „civilizovaným člověkem“ moderní doby, jak byl ve své době chápán jejími představiteli, popsal z vlastní perspektivy architekt Adolf Loos ve známém esejí *Ornament a zločin*. Uvádí, že: „Děcko i Papujec žijí mimo všecku mravnost. Papujec zabíjí všechny své nepřátele a pojídá je: není zločincem. Ale moderní člověk, který zabíjí svého souseda a jí ho, nemůže býti než zločincem nebo zvrhlíkem. ... Vyslovuji, jsem a prohlašuji tento zákon: Tou měrou, jak se rozvíjí kultura, ornament mizí z užitkových předmětů. ... Ale nepočítal jsem se zpátečníky, s přáteli Minula, kteří

- 1 Ulrich Beck – Edgar Grande, The Varieties of Cosmopolitanism. *British Journal of Sociology* 61, 2010, 3, s. 411–412.
- 2 Gerard Delanty, Cultural diversity, democracy and the prospects of cosmopolitanism: a theory of cultural encounters, v: *The British Journal of Sociology*, 2011, Volume 62, Issue 4, s. 634–656.
- 3 Viz např. Samuel Noah Eisenstadt, Multiple modernities, *Daedalus* 129, Winter 2000, 1, s. 1–29, Göran Therborn, Entangled Modernities, v: *European Journal of Social Theory* 2003, 6, 3, s. 293–305. – Tu Wei-Ming, Multiple Modernities: A Preliminary Inquiry into the Implications of East Asian Modernity, v: Lawrence Harrison, Samuel Phillips Huntington (eds.), *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*, New York: Basic Books 2000, s. 256–266.
- 4 Přehled literatury k tomuto tématu např. Ulrich Beck – Natan Sznaider, A literature on cosmopolitanism: an overview, v: *The British Journal of Sociology*, 2006, Vol. 57(1), s. 153–164. – Milan Kreuzzieger, *Kultura v době zrychlené globalizace. Studie k transkulturnímu obratu*, Praha 2012. Je zde uvedena literatura z oblasti globálních a kulturních studií, antropologie a další oborů.



145 Maorské ženy při tkaní oděvů, 1906

by rádi viděli, kdyby lidstvo i nadále se podrobovalo tyranii ornamentu. A přece ornament není již modernímu člověku k radosti. Evropané z konce 19. století jsou již dosti vzdělání, aby nějaký tetovaný obličej jim nepůsobil něco jiného než ošklivost.“⁵

Adolf Loos byl průkopníkem nové moderní doby, která se radikálně vymezovala vůči minulosti i mimoevropským kulturám, jež vesměs považovala za primitivní, málo rozvinuté a vývojově překonané. Kolonizační diskurz čerpal legitimitu z jasného vymezení „my“ – tj. civilizovaní lidé přinášející pokrok, nové technologie a vědecké objevy – a „oni“ – zaostalí lidé, mnohdy ještě kanibalové, kteří uvízli na nižších stádiích lidského vývoje. V jejich vlastním zájmu je potřeba je civilizovat, získat nad nimi nadvládu, vzdělat a kultivovat. Kolonializace „barbarů“ je vysvětlována a legitimizována přínosem světla civilizace do jejich temných světů. Kultivovaná, technicky vyspělá a morálními hodnotami vybavená



146 Gottfried Lindauer, Mere Nireaha, nedatováno

5 Adolf Loos, Ornament a zločin, v: Bohumil Markalous (ed.), Adolf Loos, *Řeči do prázdna*, Praha 1929, s. 140–142.



147 Hinemoa, 1907

civilizace je tak situována do hierarchicky nadřazené pozice vzhledem k primitivním společnostem, které dosud žijí na úrovni nevědomé přírody, a tudíž mimo hodnoty dobra a zla. Civilizovat – tj. zušlechtit a kultivovat jiné „rasy“ a využít jejich potenciál, včetně jejich půdy a zdrojů, se stalo programem a zdůvodněním kolonizace. Boj civilizace s barbarstvím je však i způsobem vymezování se vzhledem k neznámému, zcela odlišnému a základem stereotypů, které na základě společných znaků přisuzují vybrané skupině určité vlastnosti, chování a podobně. Pojem alterita (ze středověké latiny *alteritatem*) upozorňuje na odlišnost menšinového subjektu a často se užívá v postkoloniálních studiích. Znamená být odlišný civilizačně, kulturně, etnický, barvou kůže a celou řadou dalších znaků. Alterita je ve stereotypních konstrukcích spojována s iracionalitou, brutalitou, divokostí, fantazií, určitou nevyzpytatelností, blízkostí k přírodě; kultura naproti tomu představuje civilizaci.

V období kolonizace mimoevropských území si Evropané vytvořili představy o „jiných“ civilizacích a kulturách. Spojují svoje zkušenosti s představami a vytvářejí tak stereotypní konstrukce, předsudečné narativy a reprezentace, které slouží k vytváření a obhajobě převahy nad kolonizovanými. Součástí procesu dekolonizace, jehož hlavní fáze proběhla v desetiletích následujících po druhé světové válce, je i kritika a sebekritika humanistických koncepcí Západu, které se staly nástrojem podmanění a útlaku ovládaných kultur. Lidé jako Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, Kwame Nkrumah, Anouar Abdel-Malek, Stuart Hall, Edward Said, Achille Mbembe, Gayatri Chakravorty Spivak, Arjun Appadurai, Masao Miyoshi, Anibal Quijano, James Clifford, Homi K. Bhabha, Eduardo Mandieta a mnozí další významně přispěli intelektuální prací a občanskými aktivitami k tomu, že se z jednotlivých témat publikovaných v řadě studií a knih vytvořila multidisciplinárně orientovaná postkoloniální studia.⁶ Tato studia poskytla podněty pro kritickou reflexi a přehodnocení mnoha dosud nereflektovaných předpokladů a předsudků zakořeněných v různých akademických oborech, především v antropologii, sociologii, etnologii, historii, filozofii, filologii, estetice i v uměnovědných oborech. O značné rezervovanosti českého prostředí vůči postkoloniální kritice svědčí výrazná absence původních prací a například velmi opožděné vydání českého překladu jedné z klíčových knih – Saidova *Orientalismu* (vyšlo česky v roce 2008, třicet let po prvním vydání).⁷ Said vychází z teze, že veškeré reprezentace jsou konstrukce zakotvené v anglickém jazyce, v kultuře,



148 Nový Zéland, didaktické tabule vydané společností The Working Men's Educational Union, Londýn 1862

6 Mezeru v základní literatuře o postkoloniálních studiích v českém jazyce alespoň částečně, vzhledem k množství publikované literatury, zaplňuje také prozatímní soubor čtyř knih, který v sérii Postkoloniální myšlení vydalo nakladatelství Tranzit v letech 2011–2014. Tvoří ji jak monografie (Fanon, Bhabha), tak sborníky hlavních textů. Editorem této série je Vít Havránek.

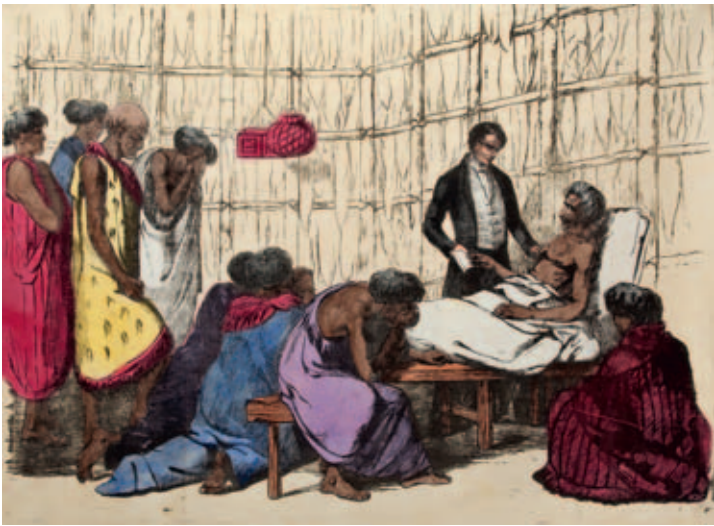
7 Edward Said, *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*, Praha – Litomyšl 2008.



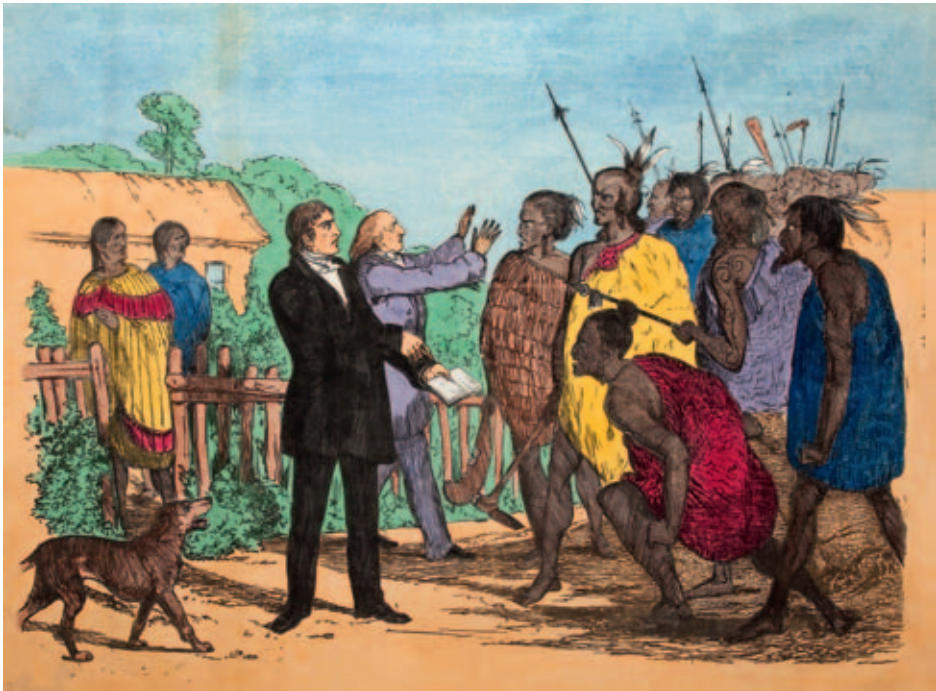
149



150



151 Nový Zéland, didaktické tabule vydané společností The Working Men's Educational Union, Londýn 1862



152 Nový Zéland, didaktické tabule vydané společností The Working Men's Educational Union, Londýn 1862

společnosti, jejích institucích a politickém prostředí reprezentujícího. Rozpracoval Foucaultovu kritiku disciplinárního vědění a vztáhl ji také na orientalismus, poukázal na spojení mezi diskurzem, reprezentacemi a institucemi. Saidovo dílo vytvořilo prostor pro vznik nového vědního oboru, známého pod názvem analýza koloniálního diskurzu, z něhož se později utvářejí postkoloniální studia. Jeho metodologie spojená s poststrukturalismem dala tomuto oboru teoretické základy. Said přesvědčivě ukázal, jak si lidé ze západních zemí vytvořili představy o Orientu, které jsou protikladné Západu. Orient tak představuje jistý druh diskurzu, který se vytvářel v období kolonialismu. K jeho znakům patří, že stereotypně odlišuje mezi Západem a Orientem a vytváří si pro sebe privilegovanou pozici. Tento diskurz je spojen s vládnoucími společensko-politickými institucemi, je vtělen do mnoha vědeckých disciplín, a tím získává zdánlivě objektivní platnost. Vzestup evropské moci v Orientu reprezentují misionář, obchodník, učenec a voják. Představa o druhém je vytvářena na základě předem ustaveného schématu a proto má ahistorické a nadčasové rysy. Přestože se orientalismus týkal převážně oblastí Blízkého východu, je možné jeho platnost do značné míry zobecnit. Určitým limitem Saidovy kritiky orientalismu je to, že sice ukazuje Orient jako diskurzivní mýtus a zpochybňuje uniformitu a kulturní stereotypy, ale provádí to způsobem, který sice odhaluje a kritizuje binární kategorie reprezentující opozici Západ (Okcident – racionalita, inteligence a moc) – Východ (Orient – iracionalita, posedlost sexem, kulturní slabost, podřízenost), ale na druhé straně však sám



153 Nový Zéland, didaktické tabule vydané společností The Working Men's Educational Union, Londýn 1862

konstruuje orientalismus jako interpretační schéma a využívá předem stanovené téma druhého jako podřízeného. Druhý je fixován do souboru statických předpokladů a orientalismus tak vytváří unifikovanou perspektivu⁸. Postkoloniální kritický diskurz měl období svého největšího rozvoje od sedmdesátých do počátku devadesátých let 20. století, kdy dochází k rozpadu bipolárního světa a kdy se více prosazují diskuse o globalizaci a formují globální studia. Máme-li vymezit interpretační posun, který nastal v posledních desetiletích, je patrná odlišnost v tom, že postkoloniální studia se zaměřují na historické reflexe kolonialismu a imperiální politiky, zatímco současné interpretační přístupy reagují na probíhající proměny mocenských vztahů v široké škále mezi lokální a planetární úrovní a berou do úvahy kosmopolitizační procesy jako důležitý projev dynamiky naší doby. Důraz je kladen na transformace národních států a jejich vztah k flexibilně lokalizovaným nadnárodním aktérům, kteří přebírají významnou roli v globálním měřítku⁹, což dává koloniálním a postkoloniálním reprezentacím nové významy. Bipolární schéma kolonizátoři–kolonizovaní překonává Gerard Delanty¹⁰ a plasticky vymezuje modelové interkulturní vztahy v široké škále variant. Poukazuje na posun od zkoumání procesů utvářejících stát a mainstreamovou politiku k novému zájmu o menšiny, identity a postnárodní formy občanství. To vyžaduje nové chápání kultury mimo systém národních států. Kosmopolitismus tak představuje internalizaci rozdílných kulturních perspektiv do mé vlastní i celkovou

8 Těmito argumenty vedenou kritiku lze najít např. v knize Hans-Herbert Kögler, *Kultura, kritika, dialog*, Praha 2006.

9 V této souvislosti můžeme jmenovat několik autorů knih a textů z českého jazykového prostředí, jako jsou Oleg Suša, Marek Hrubec, Ondřej Lánský, Pavel Barša ad., kteří se zaměřují na interkulturní vztahy, kritickou teorii, případně postkoloniální kritiku většinou v rámci globálních studií. Časopis *Gender / rovné příležitosti / výzkum* připravuje k vydání v roce 2015 tematické číslo zaměřené na Postkolonialismus z genderové perspektivy a transnacionální feminismus, jehož editorkami jsou Blanka Knotková Čapková, Tereza Jiroutová Kynčlová a Zuzana Uhde.

10 Gerard Delanty, Cultural diversity, democracy and the prospects of cosmopolitanism: a theory of cultural encounters, v: *The British Journal of Sociology*, 2011, Volume 62, Issue 4, s. 634–656.



154 Fotoateliér Foy Brothers, Maorská žena, nedatováno



155 Fotoateliér Foy Brothers, Maorská žena, nedatováno

proměnu struktury společnosti. Ruší ostré vymezení jinakosti, odlišnosti (my-oni) jako něčeho oddělitelného a vnějšího. Jeho předběžnou podmínkou jsou mobilita, diverzita, chápání globálních sil, ale zásadní je to, že zdůrazňuje logiku výměny, dialog a střetávání odlišných aktérů na mnoha úrovních, což vyžaduje určitý stupeň vlastní transformace. Delanty rozlišuje šest základních typů vztahů mezi různými kulturami. První jako zásadní a nesmiřitelný střet (*clash of cultures*).¹¹ Druhý typ se vyznačuje divergencí, která vzniká rozvojem různorodých orientací, třetí asimilací, kdy si dominantní kultura podmaňuje slabší, čtvrtý nekonfliktní koexistencí, uznáním druhého a vzájemnou spoluprací, pátý představuje difúze nebo adaptace a pro šestý je charakteristická fúze nebo synkretismus. Tyto základní typy sice představují určitou abstrakci reality, ale současně nabízejí základnu a důležitou teoretickou orientaci pro sofistikovanější interpretaci interkulturních vztahů, které mohou nabývat nejrůznějších podob.

Možná až extenzivní úvod této studie je dán jednak potřebou se vyrovnat s nedostatečnou recepcí postkoloniálního diskurzu v českém prostředí, a současně snahou nastínit možnosti, které nabízí studium kultury a umění ve vztahu k různorodým formacím modernit i jejich vzájemným střetáváním. Právě důraz na interkulturní střetávání poukazuje na důležitý rys moderního umění, který byl a je často zplošťován exotizací jiných kultur.

Vizuální kultura na rozhraní dvou světů
Lindauer mezi Maory a kolonizátory

Lindauerovy obrazy ukazují přímo i nepřímo interkulturní střetávání mezi evropskými koloniálními zájmy a zájmy Maorů. Tento proces byl součástí postupující modernizace, která zdůrazňovala ideu pokroku, využití nových technologických postupů, prosazení „civilizačních vymožeností“ a způsobu života. Jednu cestu pro uměleckou tvorbu představoval únik do (národní) historie a jiných historických období nebo k folklóru a vymírajícím lidovým tradicím. Druhým směrem úniku a inspirace byl svět exotických zemí ležících mimo Evropu, který mnohdy tvořila směs fantazií, klišé a iluzí. Téma interkulturního střetávání vyjádřené snahou inspirovat se „primitivními“ kulturami, jak vidíme v dílech protagonistů moderního umění, například Henri Matisse a Pabla Picassa, se stalo jedním z klíčových podnětů pro hlubší proměnu umělecké tvorby, pro zpochybnění a překonání evropských konvencí. Mimoevropské kultury však nebyly přijímány jako rovnocenný partner, mnohdy představovaly spíše jen formální inspiraci exotickým, romanizovaným světem primitivních kultur, jejichž výtvarné projevy ostře kontrastují s překotně se modernizujícím světem Evropy, procházející průmyslovou revolucí a s ní spojenou radikální proměnou způsobu života. Iluze o návratu k domnělému prvopočátečnímu spojení člověka s neposkvrněnou přírodou je jednou z fantazií a touhou moderního člověka, který se takto vyrovnává s příliš dynamickými

11 Představitelem této linie je Samuel Huntington, *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*, Praha 2001. Jeho zjednodušující teze o střetu civilizací vyvolaly velkou vlnu kritiky, po níž svoje postoje v posledních letech přehodnotil.

změnami. Návrat k počátku a přírodě slibuje člověku očistu a dává mu možnost se oprostit od civilizačních konvencí a omezení. Střetávání s jinými kultura-
mi a s tím související téma primitivismu¹² bylo součástí globálního projektu evropské expanze, která v mnoha případech podněcovala umělce k pobytům v koloniích. Mezi umělci a uměleckými směry existovalo i imaginární geografické rozdělení světa. Impresionisté a postimpresionisté se orientovali na Japonsko, Picasso se vyjádřil, že jeho generace se soustředí na Afriku, přestože někteří jeho soupeřníci směřovali i do jiných oblastí (na Blízký východ, do Indie aj.). Surrealis-
té se zajímali především o Oceánii, Mexiko i severozápadní Pacifik, když hledali podněty a identifikovali se s blízkými projevy vizuální kultury¹³.

Důležitým iniciátorem zájmu o „primitivní“ kultury byl malíř Paul Gau-
guin, který svými cestami do francouzských kolonií v jižním Pacifiku inspiroval moderní umělce k odvaze zabývat se domorodým uměním. Následovali ho Emil Nolde, Max Pechstein a mnozí další. Lindauer se dostal na Nový Zéland už v roce 1874, když mu bylo 35 let, a následně uskutečnil sérii svých mimoevropských výprav a pobytů. Stojí za zmínku, že Gauguina k cestě na Tahiti inspirovala mimo jiné návštěva Světové výstavy v Paříži v roce 1889, kde viděl expozici s „domorodý-
mi vesnicemi“, kterou dočasně osídlili i přivezení původní obyvatelé. Je to období poznávání, ale i vytváření stereotypů a představ o jiných kulturách, které jsou v době koloniální expanze prezentovány divácky atraktivním způsobem na výsta-
vách ve velkých městech a v metropolích koloniálních velmocí. Gauguin prožil na Tahiti (s přestávkou) období od roku 1891 do 1901, kdy se přesunul na Mar-
kézy.¹⁴ Bylo poukázáno na to, že návštěva Tahiti nijak významně nepoznamenala jeho styl. V jeho obrazech se prolínají prvky identifikovatelné napříč různými kulturami (z egyptského umění, bretaňských kostelů ad.).¹⁵

Abychom si zařadili do historického a geografického kontextu prostředí, odkud Lindauer přichází, tedy soudobou výtvarnou tvorbu v českých zemích a po-
měrně konzervativní prostředí habsburské monarchie, v níž probíhá a nabývá na intenzitě národně emancipační proces, měli bychom si připomenout, že Lin-
dauerův odchod spadá do mezidobí od položení základního kamene Národního divadla (1868) a jeho dostavbu (1881, resp. 1883), což představuje jeden z vrcholů a je nepochybně ztělesněním národních ambic v kulturní rovině. Právě v průbě-
hu sedmdesátých let 19. století probíhala většina soutěží na uměleckou výzdobu Národního divadla v Praze. O zcela jiné situaci nedlouho předtím svědčí napří-
klad neúspěch s vydáním *Rukopisů*. Josef Mánes začal ilustrovat *Rukopis králo-
védvorský* pro Bellmannovo nakladatelství asi od roku 1857. *Rukopisy* byly v té době ještě nerozpoznaný podvrh, který se tvářil jako vzácná písemná památka z devátého až desátého století, dokládající slavnou českou minulost. Když došlo k vydání prvního sešitu v roce 1860, nenašlo se více než 5 odběratelů, takže další vydávání muselo být zastaveno. Tisk jejich vydání úplně opomíjel. Česká kultura se v té době vytvářela v přímé opozici vůči dominantní německé kultuře a z ní

12 Viz např. Mark Antliff – Patricia Leightonová, *Primitivne*, v: Robert S. Nelson, Richard Shiff, *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava 2004, s. 259–275.
13 Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois – Benjamin Heinz-Dieter Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007, s. 66.
14 Bengt Danielsson, *Gauguin na Tahiti a na Markézách*, Praha 1983. – Griselda Pollock, *Avant-garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London 1993.
15 Hal Foster – Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois – Benjamin Heinz-Dieter Buchloh, *Umění po roce 1900*, Praha 2007, s. 65.



156 Fotoateliér Foy Brothers, Maorská dívka s drnkačkou, nedatováno



157 Fotoateliér Foy Brothers, Maorská žena, nedatováno



158 Fotoateliér Davis & Co., Maorská dívka, nedatováno



159 Fotoateliér Foy Brothers, Maorský náčelník, nedatováno

se generují specifická témata a stereotypy.¹⁶ Tam, kde byla kultura nedostatečně vyvinuta, musela být dotvořena nebo zcela vymyšlena¹⁷ i pomocí mytologie, mystifikace a padělků. Důraz na heroizovanou nebo mytizovanou historii a idealizovanou lidovou kulturu vytváří měřítko pro národní kulturu.

Přesunem ze specifického kulturního klimatu střední Evropy na Nový Zéland musel Lindauer projít radikální a hlubokou kulturní sebetransformací. Z prostředí mnohonárodní monarchie, kde probíhá demokratizace a národní emancipace menšího národa vůči většímu, se dostává na Nový Zéland do komplikovaných vztahů mezi kolonizátory a kolonizované. Ačkoli jeho obrazy byly považovány za etnograficky věrné zobrazení Maorů a jejich tradičních zvyků, platilo to pouze pro individuální rysy, architekturu a částečně i ornament, ale kombinace prvků neodpovídala dobové skutečnosti. Například postup tkaní v obraze *Maorské ženy při tkaní oděvů* nebyl Maorům vůbec znám.¹⁸ Ani vzory tetování nebyly úplně přesné. Lindauer upravoval linie, zaoblení a zdánlivou hrubost tetování (*moko*) tak, jak to dělala většina evropských umělců, aby se přiblížil rytmice evropských vzorů. Spíše než etnografická přesnost byl důležitý jakýsi překlad obrazu do srozumitelného vizuálního jazyka, na nějž byli Evropané zvyklí a dokázali mu porozumět. Podněty čerpal z fotografií,¹⁹ existujících děl nebo ilustrací zvyků Maorů. Když chtěli se svým zadavatelem Partridgem vytvořit obraz tradičního válečného tance haka v roce 1902, zjistili, že už neexistuje dostatek starých mužů, kteří by tanec dokázali úspěšně prezentovat a mladí ho už neovládají.²⁰ Proto k realizaci obrazu nakonec nedošlo.

Lindauerovy obrazy jsou kompozice vytvořené spíše úpravou různorodých prvků – fotografií, ilustrací knih, jiných obrazů podobných námětů – než skutečným pozorováním Maorů a jejich zvyků. Zobrazení maorských tradic a zvyků budí mnohdy dojem statických gest a pohybů, ukazuje postavy mimo reálný čas a sociální realitu. Spíše nám umožňuje nahlédnout do snu, který Maory ještě naposled ukáže, než jejich tradice a způsob života navždy zmizí s neodvratným rozšířením civilizace a pokroku. Z této perspektivy také Evropané nahlíželi na Lindauerovy obrazy jako na poslední doklady rychle mizejícího světa. Proto tyto obrazy nelze chápat jako na dokumenty tehdejšího života Maorů, ale jsou spíše dokladem určité interpretační perspektivy a evropských představ o maorské minulosti, která zároveň legitimizovala činnost kolonizátorů. Kolonizovaní byli na jedné straně zobrazeni buď jako násilní barbaři, nebo byli součástí vzdáleného, idealizovaného romantického světa, divošské ušlechtilosti a poetičnosti. Tyto dva protichůdné stereotypy existovaly ve vzájemné souhře ve fantaziích Evropanů²¹.

Ačkoli vyobrazení nahých žen evropskými umělci nebyla koncem 19. a na počátku 20. století příliš rozšířená, existovala naproti tomu početná vyobrazení nahých polynéských žen na fotografiích, pohlednicích a v novinách. Podle Leonarda Bella může být reprezentace nahých maorských žen chápána jako symbolická forma přivlastnění maorské „historie, mytologie a kultury

16 Viz např. Jiří Rak, *Bývalí Čechové*, Praha 1994.

17 Viz Erich Hobsbawm – Terenco Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press 1983.

18 Leonard Bell, *Colonial Constructs. European Images of Maori 1840–1914*, Auckland 1992, s. 200.

19 Například mezi některými fotografiemi Carnella a Lindauerovými obrazy existují podobnosti.

20 Leonard Bell, *Colonial Constructs. European Images of Maori 1840–1914*, Auckland 1992, s. 201.

21 Tamtéž, s. 209.

evropskou kulturou“.²² Příkladem může být Lindauerova *Hinemoa* (1907), romantická hrdinka z arawských legend, jejíž maorské rysy byly přetvořeny, aby byly srozumitelné Evropanům. Maorská žena zobrazená při soumraku může reprezentovat Arkádii, s níž se Evropanům asociovala nově kolonizovaná území. Pokud byla nahota „exotických“ žen přijatelná a evropských méně, znamená to, že tímto způsobem byl vnímán a vyjádřen protiklad mezi civilizovaným životem a způsobem života primitivních kultur, kde je nahota chápána jako „přirozená“, a proto akceptovatelná.

Podobné zobrazení nahé ženy, které reprezentovalo mytologickou Hinemoa, maloval Lindauer už před tím v roce 1885 pro Waltera Bullera, právníka působícího na Native Land Court a vedle Patridge jeho hlavního patrona. Způsob, jakým byla koloniální „realita“ transformována v obrazy odpovídající imaginaci evropských kolonizátorů, ukazuje srovnání fotografie dívky Meri Nereaha (1884), dcery náčelníka ve Forty Mile Bush, z níž vycházel následně namalovaný obraz *Smějící se dívka* (1885). Ve srovnání s fotografií, kterou vytvořil rovněž Lindauer, je její portrét idealizací. Obraz ukazuje mladou Maorku, ženu s odhalenými prsy, která drží dýni (*gourd*). Nic kromě dýně, která ji spojuje s vyobrazením Hinemoa, nenasvědčuje tomu, že by mohlo jít o legendární hrdinku. Směje se přímo na diváka a její postoj vyjadřuje submisivnost vzhledem k pozorujícímu. Na obraze je její tělo uhlazenější a tělesné rysy jsou přetvořeny v duchu evropských zvyklostí a požadavků krásy. Její prsa jsou na obraze zjemněna, zmenšena, pozvednuta a přetvořena do konvenčních kulovitých tvarů. I její tvář je změněna a projasněna výrazným úsměvem. Obraz proti fotografii kromě pozměněné modelace tělesných tvarů a výrazu tváře odlišuje velký důraz na zdobnost (oproti fotografii má navíc náhrdelník a náušnice) a dekorativnost (zdobený povrch dýně do podoby etnografického artefaktu). Tento posun není náhodný a umožňuje evropskému divákovi klasifikovat portrét jako ženu, která navíc zastupuje mimoevropskou kulturu. Genderový a etnický aspekt se doplňují a jsou vyjádřeny podobnými znaky (nahota, zdobnost, dekorativnost, podřízenost, blízkost přírodě ad.). Smějící se nahá dívka reprezentuje oblíbený zobrazovací typ – exotickou krásku, kterou v Evropě často reprezentovaly ženy z oblasti Středomořího moře nebo Blízkého východu, vyobrazenou s ovocem, nádobami na vodu a jinými symbolickými předměty. Bell poukázal na paralelu s obrazem Johna Webbera *Poedooa, dcera Oree, náčelníka kmene Ulietea* (kolem 1780).²³ *Smějící se dívka* byla vystavena jako portrét ve skutečné velikosti na Novozélandské průmyslové výstavě v roce 1885 a na Výstavě z kolonií a Indie v Londýně roku 1886, kde se objevila společně s kolekcí dvanácti Lindauerových portrétů Maorů z Bullerovy sbírky. Právník Buller²⁴ byl nejen vlastníkem Lindauerových obrazů, ale i jedním z komisařů výstavy. Portréty mužů – významných osobností, kteří byli označeni jako „věrné portréty vymírající rasy“²⁵ – také nepředstavují etnografickou dokumentaci nebo historii v obrazech, ale jsou spíše kulturní projekcí, idealizací a etnografickou fantazií.

22 Leonard Bell, *Colonial Constructs. European Images of Maori 1840–1914*, Auckland 1992, s. 217.

23 Tamtéž, s. 218.

24 Později byl za své zásluhy odměněn tím, že se stal prvním rytířem pocházejícím z Nového Zélandu.

25 Leonard Bell, *Colonial Constructs. European Images of Maori 1840–1914*, Auckland 1992, s. 219.



160 Fotoateliér Foy Brothers, Maorská dívka v plášti, nedatováno



161 Fotoateliér Foy Brothers, Maorský pozdrav třením nosů, nedatováno

Tato velkorysá výstava byla oslavou „obrovského bohatství a rozsahu Britského impéria“.²⁶ Nebývalé množství výrobků, řemesel, zvířecích druhů a rovněž lidských ras mělo být ukázáno jako příklad velikosti, různorodosti a snu o jednotě impéria, nad nímž slunce nezapadá. Smějící se dívka zastupovala klid, harmonii a řád, který se do schématu velké imperiální výstavy dobře hodil. Griselda Pollocková uvádí, že nmoderní svět není ničen, ale je uměle udržován jako spektakl pro moderní společnost a pro rozvíjející se turismus. Moderní identita se tak vytváří při interkulturním střetávání s odlišnými kulturami a je doprovázena potřebou vymezit se vůči nim a archaickým kulturním projevům. Snaží se překonat fragmentaci a diskontinuity způsobené rychlou modernizací.²⁷

Umělec jako etnograf?

Zájem o Lindauerovu tvorbu a její chápání se v průběhu 20. století velmi proměňoval.²⁸ Nezapadá ani do představ o avantgardním umění a není ani etnografickou dokumentární tvorbou, přestože by s ní mohl být na první pohled ztotožněn. Je výslednicí umělecké činnosti Středoevropana, který převážně ve službách

26 Leonard Bell, *Colonial Constructs. European Images of Maori 1840–1914*, Auckland 1992, s. 219.

27 Griselda Pollock, *Avant-garde Gambits 1888–1893. Gender and the Colour of Art History*, London 1993, s. 67.

28 Viz např. text Leonarda Bella v této publikaci.

svých podporovatelů – britských kolonizátorů, ale i představitelů Maorů, vytvořil rozsáhlý soubor obrazů, doklad protichůdných a ambivalentních jevů – interkulturních střetávání. Představují křivdy, které přetrvávají do současné doby, střety, snahy o dominanci, kulturní asimilaci, ale i smířování koexistenci, fúzi a difúzi odlišných světů, jak je vymezuje Delanty. V současné době se znovu ožívují a vytvářejí lokální tradice a zájem o etnické komunity. Hal Foster esejí *The Artist as Ethnographer* [Umělec v roli etnografa]²⁹ upozornil v roce 1996 na tzv. etnografický obrat, jehož jedním z projevů je narušení hranice mezi antropologií, etnografií a uměním. Dochází k revizi západního kulturního monopolu a otevírají se možnosti pro uznání „jiných“, kteří se v globálně propojeném, vzájemně provázaném a křehkém světě stali součástí „našich“ životů. Umělec se musí vyrovnávat s alteritou – odlišností a kulturní různorodostí tak, že si ji určitým způsobem osvojí, přijme za svou a vytvoří si prostor pro přehodnocení dominantní kultury. Rozostření hranice mezi vizuální kulturou a antropologií mění statut umění i etnografických artefaktů, ruší ostré oddělení mezi uměním a etnografickými objekty. Lindauerovy obrazy nabízejí více možností interpretace, které jsou závislé na tom, kdo je interpretuje a na historickém kontextu, který jim dává nové významy. Je zřejmý posun od binárně vymezených postkoloniálních opozic (kolonizátoři-kolonizovaní) k širšímu spektru různorodých vztahů a odlišných perspektiv, projevuje se i jejich překrývání. Právě tyto zóny překryvů a otevírání možností různých interpretací jsou podle Fostera výsledkem práce umělce jako etnografa. V procesu umělecké tvorby se rozvíjí pozorování, výměna stanovisek, kontakt s kulturně nebo etnicky odlišnými lidmi nebo komunitami. To vytváří komplexní soubor interakcí během tvorby, recepce a interpretace umění.

K zajímavým závěrům dochází Motti Regev ve svém článku o kulturní jedinečnosti a estetickém kosmopolitismu.³⁰ Estetický kosmopolitismus se projevuje na individuální úrovni jako kulturní dispozice zahrnující intelektuální a estetickou otevřenost vzhledem k lidem, místům a zkušenostem z jiných kultur a zpochybňuje mechanické dělení na „naši“ a „jejich“ kulturu. Kulturní kosmopolitismus je podmínkou pro prezentaci národní a etnické jedinečnosti. V rané moderně byly vytvářeny esencialisticky chápané národní nebo etnické kulturní formy, které byly postupně institucionalizovány a medializovány. Z nich se vytvářely představy o jedinečnosti, které byly otevřeny vstupům a inovacím z jiných kultur. V současné době mají mnohem fluidnější charakter a jsou založeny na zkušenosti s uměleckými formami vytvořených současnými technologiemi (např. film, hudba apod.). To, co je chápáno jako etnografický dokument a jedinečný projev původní kultury, je výsledkem výběru ze škály znaků dostupných na globální úrovni, z nichž jsou nově konstruovány představy o jedinečnosti. Místo pohledu dovnitř k tradicím komunity se kulturní producenti a umělci orientují na kulturní projevy z vnějšku, aby prostřednictvím globálně dostupného repertoáru označili odlišnost a jedinečnost. Etnicko-národní jedinečnost je dnes

vyjádřena soudobými kulturními formami a je založena na využití široce dostupných moderních technologií.

Lindauer prožil na Novém Zélandu většinu svého života – více než půl století. Díky historickým okolnostem, kvalitní malířské průpravě a setkání s pozoruhodnou kulturou Maorů se mu podařilo něco výjimečného – získat ohlas a uznání v radikálně odlišném kulturním prostředí, než do něhož se narodil. Stal se postupně součástí kánonu novozélandského umění. Na rozdíl od mnoha umělců – cestovatelů a dobrodruhů, kteří krátkodobě pobývali na různých částech planety – dokázal vytvořit obrazy, které se staly součástí jím zvolené kultury s odlišnou tradicí, a dokonce se stal jejím reprezentantem na výstavách v zahraničí. K tomu výrazně přispělo i postavení jeho zadavatelů Partridge a Bullera, podílejících se nezanedbatelným způsobem jak na výběru námětů, tak i na uvedení Lindauerova díla do povědomí veřejnosti na Novém Zélandu i v zahraničí (Londýn – 1886 a 1900, St. Louis – 1904).³¹ Také tím, že byl soubor Lindauerových obrazů dlouhodobě vystavován na Novém Zélandu, stal se součástí místní kultury a zobrazování a především jejich potomci přijali jeho obrazy ne jako svědectví o činnosti kolonizátorů a dokumentaci „vymírajícího etnika“,³² ale jako obrazy přímo odkazující k jejich předkům a ochraňující jejich kulturu. Snaha o interpretaci Lindauerových portrétů původního obyvatelstva – Maorů (aboriginců), ukazuje na ambivalenci a historickou proměnlivost interkulturních střetávání. Spíše než o jednosměrné působení jde o interaktivní proces, který ukazuje nejednoznačnosti interpretace výtvarných artefaktů – vizuálních reprezentací, vzhledem k odlišně situovaným kulturním perspektivám, způsobům kulturní produkce a měnícím se historickým narativům.

³¹ Leonard Bell, *Crossing Boundaries. Gottfried Lindauer, a Czech Artist in New Zealand and his Paintings of Maori*, v: *Umění* 48, 2000, s. 218–230.

³² Pozoruhodný a mnohé vypovídající je demografický vývoj v 18. a 19. století na Aotearoa Novém Zélandu. Počet původních obyvatel zde v průběhu historie velmi výrazně kolísal v závislosti na mnoha faktorech, ale většina z nich souvisí s kolonizací a příchodem přistěhovalců převážně z Evropy. V roce 1769 zde žilo asi 100 tisíc původních obyvatel – Maorů, v roce 1858 však už jen 56 tis. a naproti tomu 59 tis. lidí evropského původu, v roce 1881 dokonce jen 46 tis. a už 470 tis. přistěhovalců z Evropy! Ve 20. století se počet původního obyvatelstva opět zvyšuje (56 tis. v roce 1921). Tyto údaje lze najít např. v knize Michael King, *The Penguin History of New Zealand*, Penguin Books, Auckland 2003, s. 169–231.

²⁹ Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, v: *The Return of the Real*. Cambridge, The MIT Press, 1996, s. 302–309.

³⁰ Motti Regev, *Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism*, v: *The European Journal of Social Theory* 10 (1), 2007, s. 123–138.