

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAHE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Noemi Kubáň

**Gauguinova tvorba a jej postkoloniálna reinterpretácia**

Bakalárska práca

Studium humanitní vzdělanosti

Vedúca práce: Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, Ph.D.

Praha 2023

Prehlasujem, že som prácu vypracovala samostatne. Všetky používané pramene a literatúra sú riadne citované. Práca nebola využitá na získanie iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 23. 6. 2023

Podpis : .....

Noemi Kubáň

## **Pod'akovanie**

Na tomto mieste by som veľmi rada poďakovala vedúcej svojej bakalárskej práce Mgr. et Mgr. Tereze Jiroutovej Kynčlovej, PhD. Predovšetkým za to, že sa ma ujala, a následne za všetku pomoc, podporu, trpezlivosť a obzvlášť za veľmi podnetné a inšpiratívne usmerovávajúce. Ďakujem, bolo mi úprimnou ct'ou.

## Obsah

Abstrakt.....	1
Úvod .....	2
Teoretická časť .....	5
Limitácie .....	5
Teoreticko-metodologický rámec .....	10
Analytická časť .....	19
Paul Gauguin.....	19
Gauguin a Tahiti.....	22
Primitivizmus.....	28
Koloniálna imaginácia .....	31
Úvod do vizuálnej analýzy.....	36
Androcentrická hegemonia .....	36
Opozičný pohľad a intersekcionalita .....	40
Zinačovanie .....	41
Vizuálna analýza .....	46
Kultúrna apropriácia .....	56
Obraz <i>Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?</i> .....	58
Obraz <i>Kráľova žena</i> .....	60
Záver.....	61
Bibliografia .....	66
Prílohy.....	73
zoznam priložených materiálov.....	73

## Abstrakt

Táto práca kriticky skúma umeleckú tvorbu Paula Gauguina cez prizmu postkoloniálnych a feministických teórií. Gauguin zohral kľúčovú úlohu v modernistickom umení, oslavovaný pre používanie žiarivých farieb, sploštených obrazov a zjednodušených foriem. Z postkoloniálneho a feministického hľadiska však jeho slávne diela z Tahiti odhaľujú problematické prelínanie orientálnych a androcentrických motívov, najmä v zobrazovaní rasy a rodu. Vychádzajúc z manifestu Françoise Vergès o dekolonizácii umenia, ktorý kritizuje obmedzenú reflexiu koloniálnych dejín v rámci kultúrnych a vzdelávacích inštitúcií, sa táto práca venuje postkoloniálnej a feministickej kritike vybraných Gauguinových diel. Skúmaním reprezentácie jeho subjektov sa zameriava na problematizovanie povahy Gauguinovho umeleckého zobrazenia a situovaním jeho diel do historického a kultúrneho kontextu umožňuje diferencovanejšie pochopenie ich koloniálneho dedičstva a odkazu.

**Kľúčové slová:** Paul Gauguin, mužský pohľad, koloniálny pohľad, odlišovanie, reprezentácia, orientalizmus, feministická teória, postkoloniálna teória

## Abstract

This thesis critically examines the artistic production of Paul Gauguin through the lens of postcolonial and feminist theory. Gauguin played a pivotal role in modernist art, celebrated for his use of bright colours, flattened spaces and simplified forms. From a postcolonial and feminist perspective, however, his famous Tahitian works reveal a problematic intersection of Orientalist and androcentric motifs, particularly in their representation of race and gender. Building on Françoise Vergès's manifesto on the decolonisation of art, which criticises the limited reflection on colonial histories within cultural and educational institutions, this thesis undertakes a postcolonial and feminist critique of selected Gauguin works. By questioning the representation of his subjects, this study aims to problematise the nature of Gauguin's artistic representation and, by situating his works in a historical and cultural context, to facilitate a nuanced understanding of their colonial legacy and heritage.

**Keywords:** Paul Gauguin, male gaze, colonial gaze, othering, representation, orientalism, feminist theory, postcolonial theory

## Úvod

Francúzsky postimpresionistický umelec Paul Gauguin je jednou z najikonickejších a najkontroverznejších postáv v dejinách západného umenia. Jeho exotizované zobrazenia Tahiti boli dlho oslavované pre svoje odvážne farby a expresívny štýl, no zároveň kritizované za udržiavanie koloniálnych postojov a stereotypov (Salvessen, 2001, s.45). V mene stále rastúceho apelu na dekolonizáciu a prehodnotenie spôsobov, akými kolonializmus a imperializmus formovali západné vnímanie sveta a umenia, boli aj Gauguinove obrazy v posledných rokoch predmetom intenzívnej diskusie o reprezentácii rasy, rodu a konštruovaní "toho druhého" (Thomson, 2020). Zámerom tejto práce je prispieť k rozvíjajúcej sa diskusii o dekolonizácii v oblasti umenia a kultúrnych štúdií, konštruovaní rodovo podmienenej a racializovanej subjektivity, ponúkajúc tým kritický pohľad na odkaz jedného z najobľúbenejších moderných umelcov.

Dekolonizácia je pojem, ktorému sa v posledných rokoch venuje zvýšená pozornosť ako prostriedku na vyrovnanie sa s pretrvávajúcim vplyvom kolonializmu na súčasnú spoločnosť (Borozan, 2020). Hoci sa kolonializmus v mnohých častiach sveta formálne skončil v polovici 20. storočia, jeho dôsledky pociťujeme aj v súčasnosti. Dekolonizácia môže mať mnoho významov v závislosti od kontextu, no vo všeobecnosti označuje stále prebiehajúci proces rozkladu štruktúr a ideológií kolonializmu, historického obdobia európskej expanzie a nadvlády nad inými časťami sveta. Cieľom dekolonizácie je spochybniť dedičstvo kolonializmu, ako je kultúrna marginalizácia a ekonomické vykorisťovanie kolonizovaných krajín, a vytvoriť spravodlivejšie a rovnocennejšie vzťahy medzi rôznymi kultúrami a spoločnosťami. Tento proces môže zahŕňať celú radu praktík, ako napríklad opätovné získanie pôvodných jazykov a tradícií, spochybňovanie dominantných historických naratívov a presadzovanie sociálnych či politických zmien (Borozan, 2020).

Celkovo sú dekolonizácia a postkolonializmus úzko prepojené koncepty, ktorých spoločným cieľom je spochybniť spomínané dedičstvo kolonializmu a presadzovať väčšiu spravodlivosť, rovnosť a sebaurčenie pre bývalé kolonizované národy. Vznikajúc v polovici 20. storočia ako reakcia na pokračujúce boje bývalých kolonizovaných národov za nezávislosť, sebaurčenie a rovnosť, podkopáva postkolonializmus ako teoretický rámec sociálne, kultúrne, hospodárske a politické dedičstvo kolonializmu a imperializmu (Ashcroft et al., 2013, s.56). Vo svojej podstate sa postkolonializmus snaží spochybniť

dominantné kultúrne a politické naratívy, ktoré formovali vzťah medzi kolonizátormi a kolonizovanými, vrátane otázok identity, moci a reprezentácie. Jednou z kľúčových tém postkolonializmu ako myšlienkového prúdu je proces odlišovania, v rámci ktorého sú ľudia považovaní za iných alebo podriadených, marginalizovaní a vylúčení z dominantných sociálnych a kultúrnych mocenských štruktúr (ibid.). Tieto pojmy však nemožno používať zameniteľne, dekolonizácia je politický a kultúrny proces, ktorý zahŕňa odstránenie koloniálnych štruktúr, zahrňujúc ekonomické, politické, sociálne aj epistemologické systémy, zatiaľ čo postkolonializmus je teoretický rámec, ktorý analyzuje dedičstvo kolonializmu a jeho pretrvávajúce účinky v postkoloniálnej dobe.

Feminizmus, podobne ako postkolonializmus, sa často zaoberá spôsobmi a rozsahom, v akom je reprezentácia kľúčová pre formovanie identity a konštruovanie subjektivity. Texty feministickej teórie a texty postkolonializmu sa zhodujú v mnohých aspektoch teórie identity, odlišovania či ovplyvňovania subjektu dominantným diskurzom a navzájom si ponúkajú rôzne stratégie odporu voči takýmto vplyvom (Ashcroft, 2013). Najmä postkoloniálny feminizmus zohral dôležitú úlohu pri zdôrazňovaní spôsobov, akými sa rodové a rasové reprezentácie využívali na udržiavanie koloniálnych postojov a hodnôt. Postkoloniálne feministky a feministi napríklad poukázali na spôsoby, akými sa obrazy "exotickej" alebo "inej" ženy využívali na posilnenie koloniálnych postojov voči nezápadným kultúram, a na spôsoby, akými sa tieto reprezentácie využívali na ospravedlnenie podriadenia a vykorisťovania žien v kolonizovaných krajinách (Loomba, 2015; Vergès, 2021; Azoulay, 2019).

Gauguin patril od mala k mojim najobľúbenejším umelcom, už ako dieťa som bola očarená živými farbami a tropickými krajinami na jeho dielach. Jeho zobrazenia odľahlých cudzokrajných miest ma akoby preniesli do iného sveta a dokázala som stráviť hodiny prezeraním kníh s jeho dielami. Jednými z najpríťažlivejších črt Gauguinových obrazov bolo pre mňa jeho neobvyklé používanie farieb, špecifický prístup k forme a kompozícii, no okrem formálnych inovácií bola pre mňa Gauguinova tvorba príťažlivá aj svojou tematikou - zobrazovaním scén z každodenného života na Tahiti a zachytávaním krásy ľudí a krajiny na vzdialených ostrovoch. Jeho diela mi pripadali romantické a zároveň idealistické, predstavujúce ideu neobyčajného spôsobu života, ktorý aj dodnes rezonuje u ich divákov. Čím som však bola staršia, učila sa uvažovať kriticky a začala vnímať Gauguinove diela v ich historickom a spoločenskom kontexte, tým viac som ho videla nie

ako vizionárskeho umelca, ale ako kontroverznú osobnosť, ktorej tvorba je presiaknutá kolonializmom, exotizmom a mizogýniou. Práve toto prehodnotenie ma podnietilo k písaniu bakalárskej práce, ktorej snahou je poukazovať na vplyvy koloniálnych diskurzov, informujúcich a ovplyvňujúcich naše perspektívy a poznanie.

Vznikajúce v čase, keď Francúzsko rozširovalo svoje koloniálne impérium a uplatňovalo svoj vplyv na iné krajiny a kultúry, tieto diela často zobrazovali tahitské ženy ako pasívne a senzualizované objekty posilňujúce západné stereotypy o "vznešených divochoch a divoškách" a exotickej inakosti (Solomon-Godeau, 2018).

V tejto práci budem apelovať na to, že ak chceme plne pochopiť Gauguinov význam v dejinách moderného umenia, musíme k jeho dielu pristupovať kriticky a rozoberať spôsoby, akými Gauguinovo umenie odráža a zároveň udržiava problematické postoje voči nezápadným kultúram a ženám. Predovšetkým chcem identifikovať obmedzenia môjho úsilia v tejto práci, nakoľko to napomáha uvedomiť si prípadné zaujatosti alebo nedostatky vo výskume, ktoré ovplyvňujú kvalitu práce. Vyjadrením svojej pozicionality chcem tiež zohľadniť a byť transparentná pokiaľ ide o môj vlastný subjektívny postup a pohľad na danú problematiku. Následne uvediem Gauguinovo dielo do historického a kultúrneho kontextu francúzskeho kolonializmu na Tahiti a poskytnem prehľad Gauguinovho života a umeleckej kariéry. Ďalej sa zameriam na spôsoby, akými boli Gauguinove obrazy zapojené do koloniálnych diskurzov a praktík, pričom jeho tvorbu podrobím feministickej a postkoloniálnej kritike. Následne budem analyzovať konkrétne príklady Gauguinových diel a skúmať spôsoby, akými ich možno čítať ako produkty a zároveň sprostredkovateľov kolonializmu a napokon budem reflektovať možné dôsledky jeho tvorby.

Moja práca sa bude snažiť prispieť k prebiehajúcej diskusii ohľadom dekolonizácie hľadáním spôsobov, akými možno rekontextualizovať a reinterpretovať Gauguinovu umeleckú tvorbu vo svetle súčasných diskusií o moci, reprezentácii a kultúrnej apropriácii. Na základe postkoloniálnej a feministickej teórie si kladiem za cieľ skúmať faktory cez ktoré možno Gauguinove obrazy čítať ako produkty a zároveň sprostredkovateľov kolonializmu, odrážajúce a posilňujúce mocenskú nerovnováhu a kultúrne hierarchie, ktoré charakterizujú koloniálne vzťahy.



## Teoretická časť

### Limitácie

Uvedomenie si obmedzení svojho výskumného projektu je kľúčovým aspektom jeho realizácie, preto chcem v tejto časti predstaviť niekoľko limitácií svojej práce, ktoré sú formované výzvami postkoloniálnej teórie aj mojou pozicionalitou. Postkoloniálna teória významne prispela k pochopeniu mocenských vzťahov, kultúrnej hybridity a rezistencie v koloniálnych a postkoloniálnych spoločnostiach, no rovnako ostáva stále nositeľom mnohých nedostatkov (Leela, 1998, s.23-41). Prostredníctvom ich rozpoznavania je možné lepšie pochopiť zložitosť postkoloniálneho bádania a naznačiť spôsoby, ako ich riešiť pri ďalších výskumoch. Verím, že uznaním a vyrovnaním sa s obmedzeniami vlastnej pozície sa mi podarí otvoriť priestor pre dialóg, výmenu a reflexívne učenie, ktoré môžu prispieť k prebiehajúcemu procesu dekolonizácie.

Ako študentka fotografie zo stredovýchodnej Európy v Holandsku som mala to šťastie zúčastňovať sa spoločnom vyučovaní s osobami rôznych pôvodu a etnickej príslušnosti. Prostredníctvom zdieľania našich každodenných skúseností a fotografických projektov som sa stala priamym svedkom toho, ako rod, pôvod, rasa, trieda a iné vzájomne sa prelínajúce identity formovali skúsenosti a možnosti každého z nás v novej spoločnosti. V kombinácii s prácou feministických akademičiek, ktoré poukazovali na skúsenosti marginalizovaných rasovo podmienených skupín, analyzovali a reinterpretovali ich výzvy, ťažkosti a boje, mi toto stretnutie s intersekcionalitou otvorilo oči pre zložitosť sociálnych nerovností a viedlo ma k prijatiu intersekcionalného feministického prístupu pre pochopenie rôznych foriem útlaku, ktorým jednotlivci čelia, nakoľko uznáva vzájomne prepojenú povahu systémov moci a privilégií (Davis, 1994; The Combahee River Collective, 1977; Crenshaw, 1991; hooks, 1996). Od strednej školy som mala tiež možnosť pracovať v utečeneckých táboroch, kde som bola priamym pozorovateľom a naslúchačom problémov, ktorým čelia marginalizované ženy, vďaka ktorým som si taktiež uvedomila potrebu feministického prístupu, presahujúceho tradičné zameranie na rod a zahŕňajúceho analýzu mocenských vzťahov založených na iných sociálnych kategóriách, akými sú napríklad rasa, trieda a kolonializmus. Pri svojej práci, ktorá pozostávala aj z dokumentácie života a aktivít v tábore som zápasila so spôsobom, ako tieto ženy zobrazit' tak, aby neboli predmetom objektivizácie alebo esencionalizácie. Uvedomujúc si prítomnú mocenskú dynamiku, ktorú som nechcela na svojich záberoch zhmotňovať a reprodukovať,

som sa napriek mojej snahe s touto dilemou nikdy úplne nevyrovnala, čo ma viedlo k úplnému skončeniu s ich fotografovaním. Tieto skúsenosti viedli k mojej motivácií pristupovať ku Gauguinovým dielam z feministickej a postkoloniálnej perspektívy, nakoľko sa budem snažiť kriticky nahliadať na otázky reprezentácie a mocenskej dynamiky pri vytváraní obrazov. Verím, že feministická analýza musí byť intersekciónálna a zohľadňovať komplexné a vzájomne sa prelínajúce dimenzie útlaku, ktorému čelia ženy z rôznych sociálnych lokalít. Dekoloniálnu feministickú paradigmu považujem za najvhodnejší rámec na analýzu umeleckej tvorby Paula Gauguina, pretože presahuje zameranie na rod a zohľadňuje koloniálne mocenské vzťahy, ktoré formujú autorovu tvorbu a reprezentáciu žien v jeho obrazoch.

Dedičstvo kolonializmu je komplexnou a citlivou otázkou, je pre mňa preto podstatné pristupovať k tejto téme s rešpektom a opatrnosťou. Som si vedomá obmedzenosti predovšetkým vlastného pohľadu a možností, preto aj keď je cieľom mojej práce prispieť k prebiehajúcim snahám o dekolonizáciu, je dôležité uznať prirodzené medze mojej perspektívy a aktívne pracovať na spochybňovaní vlastných predsudkov a predpokladov.

Mnohí postkoloniálni autori a autorky zdôrazňujú význam pozície jednotlivca alebo skupiny v spoločnosti a v histórii pri chápaní postkolonializmu a angažovaní sa v ňom (Said, 1987; Spivak, 1985; Alcoff, 1988; Smith, 2012). Vo svojej ťažiskovej eseji *Can the Subaltern Speak?* (1985) Gayatri Chakravorty Spivak zdôrazňuje, že pri posudzovaní skúseností a bojov marginalizovaných skupín v kontexte kolonializmu a postkolonializmu treba brať do úvahy vlastnú sociálnu polohu a perspektívu; apeluje na potrebu sebareflexie a uznania vlastných privilégií a možnej spoluúčasti na udržiavaní systémov útlaku (McLeod, 2016, s. 82). Spivak tu tiež rozoberá spôsoby, akými západná produkcia poznania a hegemonický diskurz umlčali a vylúčili hlasy marginalizovaných skupín, najmä ne-bielych žien v koloniálnych a postkoloniálnych spoločnostiach. Tvrdí, že subalterné alebo najviac marginalizované a utláčané skupiny v spoločnosti nemajú možnosť vyjadrovať a reprezentovať sa v rámci dominantných diskurzov moci pretože západný akademický rámec vrátane postkoloniálnej teórie často posilňuje tieto mocenské štruktúry reprodukciou dominantného diskurzu. Spivak preto naznačuje, že výzvou pre postkoloniálnu teóriu je nájsť spôsob, ako načúvať subalterným bez toho, aby sa ich skúsenosti redukovali na zjednodušujúce západné konštrukcie (Spivak et al., 2010).

Podobne sa Chandra Talpade Mohanty (1988) a Linda Tuhiwai Smith (2012) vo svojich kritikách západného akademického výskumu a produkcie poznatkov prelínajú v tvrdení, že západná produkcia poznatkov často vychádza z imperialistických predpokladov a nadraduje určité perspektívy a spôsoby poznania nad iné. Práca Mohanty sa zameriava na rodové dimenzie tejto produkcie poznania, najmä v kontexte západnej feministickej vedy. Vo svojej vplyvnej eseji *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1988) tvrdí, že západná feministická veda často vykresľuje nezápadné ženy ako homogénnu masu a pasívne obeť svojich kultúr, čím posilňuje koloniálne a imperiálne postoje. Mohanty tu vyzýva na diferencovanejší a intersekcionalnejší prístup k chápaniu skúseností žien na globálnom Juhu, ktorý by uznával ich aktivitu, diverzitu a spochybňoval homogenizačné západné rámce. Poukazovaním na to ako sa politické a ekonomické vzťahy medzi prvým a tretím svetom artikulujú prostredníctvom procesu produkcie vedomostí Mohanty taktiež zdôrazňuje, že produkcia poznatkov nie je nikdy neutrálna alebo objektívna, ale formuje sa skôr na základe sociálnych, kultúrnych a politických pozícií jej tvorcov. Navrhuje, že vedci musia brať do úvahy svoje vlastné pozície a špecifické historické a sociálne kontexty svojich výskumných subjektov, aby mohli spochybniť dominantné diskurzy a vytvoriť diferencovanejšie a presnejšie chápanie skúseností žien tretieho sveta (Mohanty, 2006, s.62-65).

Linda Tuhiwai Smith vo svojej knihe *Decolonizing Methodologies* kritizuje kultúrne predpoklady výskumu dominantnej koloniálnej kultúry a vyzýva na dekolonizáciu metodológií. Tvrdí, že západný výskum bol často založený na vedeckom, "objektívnom" procese, ktorý ignoroval perspektívy a vedomosti kolonizovaných národov, preto apeluje na novú formu výskumu zahŕňajúcu poznatky pôvodných obyvateľov a kritickejšie chápanie predpokladov, motivácií a hodnôt, ktoré sú základom výskumných postupov (Smith, 2. *Research through Imperial Eye*, 3. *Colonizing Knowledges* 2021).

Som si vedomá toho, že som vo svojej podstate obmedzená v chápaní a pohľade na postkoloniálnu problematiku, nakoľko sú moje vedomosti a skúsenosti zakorenené v európskej koloniálnej histórii a vzdelaní. Moja pozicionalita ovplyvňuje môj výskum aj analýzu a napriek tomu, že sa snažím byť kritická voči dominantnému západnému diskurzu a zaoberať sa alternatívnymi spôsobmi poznania, nedokážem uniknúť skutočnosti, že moje vedomosti, metodológie a jazyk sú hlboko zakorenené v západnej tradícii. Tým pádom aj

popri snahe decentralizovať dominantné epistemológie, nevyhnutne reprodukujem niektoré ich predpoklady a prehliadam alebo skresľujem perspektívy a skúsenosti nezápadných aktérov a aktérick. Chcem preto zdôrazniť, že si v práci netrúfam hovoriť v ich mene a vyjadrovať sa o ich skúsenostiach alebo perspektívach. Namiesto toho sa chcem skôr zamerať na identifikáciu spôsobov, akými Gauguinove diela odrážajú koloniálne vzťahy a prispievajú k širším formám útlaku.

Pristupovať ku Gauguinovej reprezentácii žien pôvodného obyvateľstva z dekoloniálnej feministickej perspektívy znamená rozpoznať spôsoby, akými jeho tvorba objektivizuje a pasivizuje znázorňované subjekty a zapadá tak do androcentrickej paradigmy mužského pohľadu. Táto paradigma však rovnako pramení zo západnej epistemológie, ktorá neodmysliteľne stavia pozorujúci a prezentujúci subjekt do mocenskej pozície nad pozorovaným a reprezentovaným (Jiroutová Kynčlová, 2022, s.21). Linda Tuhiwai Smith (2012) spochybňuje dominantné západné diskurzy poznania a objektivity aj poukazovaním na to, ako sú situované do konkrétneho kultúrneho a sociálneho systému, ktorý so sebou prináša osobitný súbor hodnôt a konceptualizácie času, priestoru, subjektivity, rodových vzťahov či poznania, zakódovaných v imperiálnych a koloniálnych diskurzoch, ktoré spätne ovplyvňujú pohľad výskumníka (Smith, 2012, s.44-45). Spomenutá hodnotová a epistemologická zaujatosť preto predstavuje ďalšiu prirodzenú medzu pre môj cieľ plne rekontextualizovať jeho tvorbu.

Za nasledovné limitáciu svojej práce tým pádom považujem práve postkoloniálnu paradigmu, ktorá je v rámci postkoloniálneho myslenia sporná, keďže rovnako zostáva častokrát zakorenená v západných epistemológiách. Používajúc západné jazyky, teórie a metodológie, či často dominujúcich západných autorov, ktorí nemusia úplne chápať zložitosť a nuansy kolonializmu, môže postkoloniálna teória neúmyselne udržiavať práve tie systémy útlaku, ktoré sa snaží kritizovať a viesť tak k udržiavaniu koloniálnych štruktúr produkcie poznania, či zúženému chápaniu nezápadných kultúr a spoločností (Leela, 1998; Smith, 2012; Grosfoguel, 2015). Verím, že v postkoloniálnom výskume je mimoriadne potrebné sústrediť sa na marginalizované perspektívy a filozofie, no v kontexte môjho obmedzeného rozsahu a vzhľadom na zámer vypracovať jasnú a prehľadnú analýzu sa budem opierať predovšetkým o základné a etablované postkoloniálne teórie a koncepty. Zostávam si však vedomá potreby ďalšieho osobného výskumu a reflexie v oblasti postkoloniálnych štúdií, pri ktorých je kľúčové kriticky sa zaoberať výzvami spojenými s

realizáciou výskumu v kontexte mocenskej nerovnováhy a dominantných diskurzov či príprave inkluzívnejších a etickejších výskumných stratégií.

V neposlednom rade je kritikou postkolonializmu ako myšlienkového prúdu tendencia zameriavať sa na kultúrne otázky na úkor tých ekonomických a politických. Často zdôrazňujúc úlohu jazyka, literatúry a kultúrnej reprezentácie, môžu postkoloniálne štúdie prehliadať materiálne rozmery kolonializmu, ktoré najväčšmi udržiavajú nerovnosť a útlak (Chakrabarty, 2007). Vplyvná esej Eve Tuck a K. Wayne Yang s názvom *Decolonizing is not a Metaphor* (2012) poukazuje na to, že aj používanie termínu dekolonizácia sa v mnohých kontextoch stalo metaforou zakrývajúcou realitu prebiehajúcej kolonizácie a agendu, ktorú je potrebné vykonať na odstránenie jej účinkov a dopadov. Autorky tvrdia, že dekolonizáciu treba chápať ako doslovný, materiálny proces, ktorý zahŕňa vrátenie pôdy a zdrojov, obnovenie pôvodných štruktúr riadenia a uznanie pôvodných spôsobov poznania a bytia (Tuck & Wayne Yang, 2012).

Preto hoci sa moja práca zameriava na dekolonizáciu v súvislosti s umením a kultúrou, chcem tu zdôrazniť význam dekolonizácie prostredníctvom priamej politickej akcie, spočívajúcej v konkrétnych spôsoboch riešenia pretrvávajúceho dedičstva kolonializmu. Ako bolo spomenuté, dekolonizácia nie je len metaforou alebo abstraktným pojmom, ale mala by byť primárne materiálnou realitou, vyžadujúc obnovu toho, čo bolo zničené a vzaté, pretože bez tohto základného kroku bude akékoľvek úsilie o spochybnenie koloniálnych mocenských štruktúr a vytvorenie spravodlivejšej a rovnejšej spoločnosti neúplná (Tuck & Wayne Yang, 2012). Pri skúmaní symbolických štruktúr zobrazovania a reprezentácie však verím, že hoci tieto štruktúry nemajú vždy hmotné a materiálne účinky, sú nemenej významné pri reprodukcii koloniálnej mocenskej dynamiky. V skutočnosti sú často najtrvalejšie a najodolnejšie voči spoločenským zmenám, nakoľko sú hlboko zakorenené v kultúrnych normách a praktikách. Keďže koloniálna moc sa často uplatňovala prostredníctvom symbolických prostriedkov, ako sú jazyk, literatúra, umenie a populárna kultúra, ktoré slúžili na vytvorenie a posilnenie dominantných diskurzov a ideológií, je pre dosiahnutie skutočného politického a kultúrneho oslobodenia od kolonializmu nevyhnutná dekolonizácia aj takýchto symbolických štruktúr (Harding, 1986; Bhabha, 1994).

Dúfam, že uznaním spomínaných obmedzení sa mi podarilo objasniť hranice a možnosti tohto projektu a prispieť k transparentnejšiemu a kritickejšiemu výskumnému procesu. Nevyhnutne však nemusia znamenať, že je moja práca neúčinná alebo irelevantná. Naopak verím, že vzhľadom na všadeprítomný vplyv západnej paradigmy je potrebné zapojiť sa do kritickej reflexie a sebareflexie, odhaliť a spochybníť jej slepé miesta či zohľadniť alternatívne epistemológie, ktoré môžu byť základom inkluzívnejších a spravodlivejších foriem sociálnej, politickej a kultúrnej angažovanosti.

### **Teoreticko-metodologický rámec**

V tejto časti sa budem venovať teoreticko-metodologickému zakotveniu, ktoré je základom mojej analýzy obrazov Paula Gauguina. Ako už bolo zmienené môj prístup vychádza z intersekcionalnej perspektívy, pričom zahŕňa feministické a postkoloniálne teórie s cieľom poukázať na obmedzenia kultúrnej reprezentácie marginalizovaných identít. V súlade s postkoloniálnymi štúdiami sa tento rámec zaoberá dynamikou moci medzi dominantnými a podriadenými kultúrami, zatiaľ čo feministické teórie ponúkajú analytické nástroje na skúmanie sociálnych a mocenských konštrukcií rodových identít, v tomto prípade ženskosti. Obe perspektívy sa prelínajú pri riešení otázok týkajúcich sa reprezentácie a esencionalizácie identít, spôsobov štrukturálnej marginalizácie a opresie, ako aj možnosti rezistencie a pôsobenia (Jiroutová Kynčlová, 2022, s.19). Tieto perspektívy tak poskytujú rámec, pomocou ktorého možno analyzovať vizuálnu reprezentáciu jednotlivcov, ako napríklad v dielach Paula Gauguina, a spôsoby, akými sú identity konštruované, stvárané a vyjednávané v danom kontexte.

Ako feminizmus, tak aj postkolonializmus sa zaoberajú spôsobmi, akými sa aj vizuálna reprezentácia využíva na vytváranie a posilňovanie dominantných diskurzov a mocenských vzťahov, rovnako aj ich subverzií. Feministická teória sa zaoberá analýzou spôsobov, akými sa výtvarné umenie, najmä zobrazovanie ženského tela, využíva na objektivizáciu a sexualizáciu žien a na upevňovanie patriarchálnych noriem a ideálov (McCormack, 2021). Podobne aj postkoloniálna teória analyzovala, ako sa vizuálna reprezentácia, najmä reprezentácia "Iných", využívala na legitímáciu kolonializmu a posilňovanie imperiálnej moci. Oba prístupy sa snažia identifikovať a spochybníť spôsoby, akými sa dominantné reprezentácie využívali na vytváranie a posilňovanie opresívnych sociálnych hierarchií. Oboje, feminizmus aj postkolonializmus, sa navyše usilujú o

znovunastolenie a zvrátenie dominantných reprezentácií, pričom využívajú aj vizuálne umenie ako prostriedok na spochybňovanie a rozvracanie mocenských štruktúr a tvorbu konkurenčných naratívov (Azoulay, 2019).

Tereza Jiroutová Kynčlová vo svojej publikácii *Postkoloniální, dekoloniální a genderové paralely v možnostech reprezentace ženství a tzv. druhých* (2022) opisuje aj prieniky postkoloniálnych teórií a rodových štúdií, pričom výstižne uvádza:

*„Všímají-li si postkoloniální studia mocenských vztahů mezi tzv. Západem a dříve kolonizovanými oblastmi, genderová studia analyticky přistupují k sociálním a mocenským konstrukcím vztahů mezi femininitou a maskulinitou v kontextu androcentrické hegemonie“* (Jiroutová Kynčlová, 2022, s.20).

Neskôr nadväzuje:

*„Podobně jako je západní vědou pasivizován, zpředmětňován, fetišizován a nezřídka sexualizován zkoumaný orientálec, je analogicky nakládáno s ženou“* (Jiroutová Kynčlová, 2022, s.21).

Predmetom tejto práce je problematizácia konceptu "odlišovania"<sup>1</sup>, procesu, ktorý bol v priebehu dejín ústredným prvkom rôznych foriem sociálnej, politickej a kultúrnej marginalizácie a odkazuje na vytváranie a posilňovanie rozdielov medzi jednotlivcami alebo skupinami, často vedúcich k vytváraniu hierarchií a nerovných mocenských vzťahov (Ashcroft et al., 2013). Z hľadiska chápania odlišovania v sociálnych interakciách a v rôznych formách kultúrnej produkcie, ako je literatúra a výtvarné umenie, je kľúčové identifikovať, ako sa odlišovanie prejavuje, preto sa analýzou diel Paula Gauguina budem snažiť osvetliť formy zinačovania obsiahnuté v jeho obrazoch, odrážajúce koloniálnu aj rodovú perspektívu.

Gauguinovo umenie, ktoré vzniklo najmä počas jeho pobytu vo Francúzskej Polynézii, poskytuje podnetnú prípadovú štúdiu na analýzu vzájomného pôsobenia sexualizácie, objektifikácie, exotizácie (Broude et al., 2018). Vychádzajúc z predpokladu,

---

<sup>1</sup> preklad z anglického "othering"

že jeho zobrazenia Tahitských žien a krajiny odhaľujú súbor kultúrnych predpokladov a túžob, ktoré majú korene v západnej koloniálnej predstavivosti, a teoretických rámcov, ktoré poskytuje Orientalismus Edwarda Saida (1978) a feministická kritika utvárania Druhého, budem skúmať Gauguinove obrazy s cieľom odhaliť ako umelec konštruuje a udržiava západné predstavy o ženskosti a exotike. Pozorovaním vizuálneho jazyka v Gauguinových dielach dúfam, že poskytnem diferencované pochopenie toho, ako odrážali a prispeli k udržiavaniu nerovnej mocenskej dynamiky v spoločnosti.

Kniha Edwarda Saida *Orientalismus* je základným dielom v oblasti postkoloniálnych štúdií, pôvodne vydaným v roku 1978, ktoré opisuje, ako Západ, najmä Európa, historicky reprezentoval Východ ako Orient, a ako sa táto reprezentácia podieľala na konštruovaní západnej identity a moci. Said tvrdí, že orientalizmus nie je len záležitosťou akademického diskurzu či kultúrnej reprezentácie, ale aj formou imperialistickej nadvlády a kontroly, prostredníctvom ktorej Západ ustanovil a udržiaval hegemoniu nad Východom (Said, 1978, s.3). Saidova koncepcia orientalizmu sa vzťahuje na systém reprezentácií, myšlienok, diskurzov a praktík, ktoré majú korene v západných vedeckých, umeleckých a kultúrnych zobrazeniach takzvaného Orientu. Tieto zobrazenia zohrali kľúčovú úlohu pri formovaní západného chápania východných kultúr a spoločností (McLeod, 2000, s.37-39). Koncept orientalizmu teda slúži ako kritická perspektíva, cez ktorú možno poukázať na dynamiku moci a nerovnováhy, ktoré sú základom západného vnímania a zobrazovania pomyselného Východu. Konštruovaním ho ako protipólu, voči ktorému sa Západ mohol vymedziť, orientalizmus posilňuje myšlienku západnej nadradenosti a identity. Saidovo dielo poukazuje na to, že tieto reprezentácie zďaleka nie sú objektívnym zobrazením východných kultúr, namiesto toho sú projekciou západných fantázií, predsudkov a túžob (Said, 1978, s.12).

Význam Saidovho orientalizmu spočíva v jeho schopnosti objasniť spleť vzťah medzi Západom a Východom a spôsoby, akými bol tento vzťah formovaný a udržiavaný rôznymi formami reprezentácie. Skúmanie týchto reprezentácií podnecuje ku kritickému zváženiu dynamiky moci, ktorá je súčasťou produkcie a šírenia poznatkov, aj k spochybňovaniu stereotypov a mylných predstáv, ktoré v dôsledku nich vznikli. Podobne sa táto práca usiluje zväžiť, ako mohli obrazy Paula Gauguina reprodukovať rodové a rasové diskurzy jeho doby, ktoré spájali nezápadné kultúry s exotikou a inakosťou a zároveň posilňovali západnú androcentrickú hegemoniu.



Pojem inakosti a odlišovania<sup>2</sup> je zložitý a mnohotvárný a je ústredným pojmom postkoloniálnej, ale aj feministickej teórie (Mc Leod, 2000, s.175). Vo všeobecnosti označuje proces, prostredníctvom ktorého sú jednotlivci alebo skupiny marginalizovaní, stereotypizovaní alebo vylúčení na základe vnímaných odlišností od dominantnej alebo normatívnej skupiny. Tento proces často zahŕňa vytváranie binárneho protikladu medzi vlastným ja alebo vlastnou skupinou a druhým alebo cudzou skupinou a môže zahŕňať pripisovanie negatívnych alebo podriadených vlastností tým druhým. Odkazuje teda na spôsob, akým sú marginalizované skupiny vnímané ako odlišné a podriadené voči dominantnej skupine, a zohráva významnú úlohu pri formovaní mocenskej dynamiky spoločnosti (Rudan, 2020, s.85-88).

Termíny súvisiace s procesom odlišovania a zinačovania sa však používajú v rôznych kontextoch a s trochu odlišným významom, pričom existuje pojmový rozdiel medzi odlišným ako "Druhým" a "odlišným" ako "Iným". Pojem "Druhá" sa používa hlavne v kontexte rodových štúdií a feministických teórií, spopularizovaný najmä dielami Simone de Beauvoir (1948), na opis spôsobu, akým sú ženy vnímané ako druhoradé a protikladné k mužskej norme. Tento koncept sa vzťahuje na vnímanie žien vo vzťahu k mužom ako dominantnej skupine a "odlišné" ako "Druhé" sa používa na zdôraznenie problematiky ženskej subordinácie. Táto myšlienka súvisí so spôsobom vládnuceho patriarchátu a androcentrického rádu, v ktorom sú muži vnímaní ako norma a ženy ako odchýlky od tejto normy, pričom sa ich skúsenostiam a perspektívam sa nepripisuje rovnaká váha ako tým mužským. Pod pojmom "odlišovanie" sa vo feministickom myslení vo všeobecnosti rozumie proces "utvárania Druhých" teda konštruovania žien ako zásadne odlišných alebo menejcenných od mužov a pripisovanie im obmedzujúcich vlastností na základe ich pohlavia. Pripisované vlastnosti ako emocionalita, iracionalita, pasivita a

---

<sup>2</sup> samotný proces "otheringu" sa týka konštrukcie odlišných, iných alebo druhých a zvyčajne sa vyskytuje v hierarchických vzťahoch, kde si dominantná skupina vytvára nadradenosť nad skupinou podriadenou. Tento proces sa vyskytuje vo viacerých spoločenských kontextoch a v rôznych oblastiach, vrátane postkoloniálnych štúdií, feministických štúdií, sociológie a antropológie. Je dôležité poznamenať, že výber týchto termínov závisí od kontextu a perspektívy štúdia a v rôznych disciplínach sa môžu používať rôzne termíny na popis podobného procesu. Preto ak hovorím o procese "otheringu" v postkoloniálnych štúdiách, používam výraz "zinačovanie" alebo "Iný/Iná", zatiaľ čo v feministických štúdiách používam výraz "vytváranie Druhých, Druhý, Druhá". V analytickej časti tejto práce budem tieto pojmy používať zameniteľne, pretože hoci majú odlišný význam a kontext, často sa pri analýze rodovej a kultúrneho/etnického odlišovania prelínajú alebo spájajú.

závislosť postom kontrastujú s mužskými vlastnosťami, ako sú racionalita, aktivita a autonómia. Tento proces môže mať mnoho podôb, vrátane vylúčovania žien z určitých oblastí pôsobenia, stereotypizácie žien ako pasívnych alebo emocionálnych a objektivizácie ženských tel (Jiroutová Kynčlová, 2022, s.20) . Takéto “utváranie Druhých” je teda často motivované patriarchálnymi mocenskými štruktúrami, ktoré sa snažia zachovať mužskú dominanciu a kontrolu nad ženskými telami a bytím. Gauguinovo zobrazovanie žien sa vyznačuje skreslením, objektivizáciou a sexualizáciou slúžiacou na upevňovanie týchto postojov (McCormack, 2021; Levine, 2008; Broude et al., 2018). Analýzou jeho tvorby preto môžeme zohľadňovať, ako odráža a posilňuje spomenutý androcentrický rád.

Na druhej strane odlišní ako "Iní" sa často používa v postkoloniálnych štúdiách a teóriách na označenie skupín, ktoré sú vnímané ako rozdielne od dominantnej kultúry, rasy alebo etnicity. Z postkoloniálneho hľadiska sa "zinačovanie" vzťahuje na proces, v ktorom sú kolonizované národy, kultúry a krajiny marginalizované, stereotypizované alebo vylúčené z dôvodu vnímaných odlišností od kolonizátorov alebo prevládajúcej západnej kultúry, v ktorom sa im často pripisujú negatívne vlastnosti a stereotypy, ako napríklad zaostalosť, primitivita, podriadenosť či hypersexualita (Ashcroft et al., 2013, s.156). Zinačovanie v postkoloniálnych kontextoch zahŕňa rôzne diskurzívne praktiky vrátane esencialistických a homogenizujúcich reprezentácií nezápadných kultúr, vnucovania západných vedomostných systémov a hodnôt a udržiavania rasových a kultúrnych stereotypov. Napríklad antropológiu v jej počiatkoch vo všeobecnosti možno kritizovať za spolupodieľanie sa na zinačovaní nezápadných kultúr a tendenciou prezentovať ich ako zásadne odlišné a oddelené od tej západnej. Zaoberajú sa s pôvodnými obyvateľmi a obyvateľkami ako s objektami štúdia, nie ako s aktívnymi aktérmi a aktérkami, slúžilo na vytvorenie mocenskej nerovnováhy, ktorá vytvárala pocit odstupú a odcudzenia medzi antropológmi a antropológičkami a ľuďmi, ktorých študovali. Pristupujúc k nezápadným spoločnostiam so snahou študovať a kategorizovať ich podľa vlastných noriem a hodnôt, tvorila antropológia paternalistické, reduktívne poznatky a exotizované reprezentácie obmedzujúce komplexné a rozmanité kultúry na jednoduché zovšeobecnenia posilňujúce západné predstavy o exotike, primitivizme alebo divočstve (Smith, 2012; Clifford, 2002).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Je však dôležité poznamenať, že antropológia ako disciplína je dynamická a neustále sa vyvíja. Hoci bola v minulosti kritizovaná za svoj prístup k štúdiu nezápadných kultúr, v súčasnosti sa snaží o nové prístupy a metodológie, ktoré rešpektujú miestne kultúry a umožňujú pôvodným obyvateľom aktívne sa podieľať na

Tento proces vo všeobecnosti teda zahŕňa konštruovanie nezápadných národov a kultúr ako inferiorných, exotických alebo primitívnych v porovnaní so Západom, často slúžiac na legitimáciu koloniálnej nadvlády a ospravedlnenie vykorisťovania kolonizovaných národov a zdrojov (Ram, 2018; Ashcroft et al, 2013). Zobrazením Tahiti ako miesta úniku z domnelých obmedzení západnej civilizácie dielo Paula Gauguina upevňovalo myšlienku, že nezápadné kultúry sú atraktívne a fascinujúce práve preto, že sú odlišné od Západu. Túto ideu nezvyčajnosti a exotiky následne reprodukoval zobrazovaním miestnych ľudí a kultúry s dôrazom na ich fyzickú "inakosť" a "cudzokrajnosť".

Koncept "pohľadu"<sup>4</sup> sa vo feministickom a postkoloniálnom diskurze používa na analýzu mocenských vzťahov medzi pozorujúcimi a pozorovanými. Pojem "mužský pohľad" zaviedla feministická filmová teoretička Laura Mulvey vo svojej zásadnej eseji *Visual Pleasure and Narrative Cinema* z roku 1975. V tejto práci Mulvey tvrdí, že mainstreamová kinematografia je zameraná prevažne na mužskú perspektívu a ženy považuje za pasívne objekty túžby heterosexuálneho mužského diváka. Tento pohľad sa prejavuje rôznymi spôsobmi, akými sú napríklad kamera zameraná na ženské telo, zdôrazňovanie fyzických atribútov a rámovanie žien spôsobom, ktorý uspokojuje mužské fantázie (Mulvey, 1975, s.14-18). Analýza Mulvey poukazuje na mocenskú dynamiku vo vizuálnych médiách, ktoré ženy často objektívizujú a zbavujú ich vlastnej pôsobnosti, udržiavajúc tak patriarchálne normy a posilňujúc rodové stereotypy. Koncept mužského pohľadu je od svojho vzniku významným bodom feministickej filmovej teórie a viedol k širšej diskusii o reprezentácii, moci a rodovej dynamike vo vizuálnej kultúre (McCormack, 2021). Pre analýzu tvorby Paula Gauguina, je koncept relevantný, najmä pri jeho zobrazovaniach tahitských žien, ktoré možno kritizovať za posilňovanie patriarchálnych noriem a upevňovanie rodových stereotypov. Zvýrazňujúc fyzické atribúty a redukujúc ich na pasívne objekty túžby, možno jeho exotizované a sexualizované zobrazenia týchto žien považovať za uspokojujúce fantázií západného mužského diváka.

V súlade s tým v postkoloniálnej teórii "koloniálny pohľad" poukazuje na mocenskú dynamiku etnocentrickej a eurocentrickej perspektívy, charakteristickú pre

---

výskume. Tento nový prístup sa označuje ako participatívna antropológia a jeho snahou je prekonať patriarchálny a paternalistický prístup k domorodým kultúram a má viesť k lepšiemu porozumeniu a spolupráci medzi kultúrami a znížiť vplyv západného pohľadu na iné kultúry (Kinson et al., 2010)..

<sup>4</sup> preklad z anglického "gaze"

obdobie kolonializmu (Gilman, 1985). Koloniálny pohľad operuje očami kolonizátora<sup>5</sup>, ktorý nazerá na kolonizovaných a kolonizované ako na objekty štúdia a fascinácie a ktorého pohľad upevňuje pocit nadradenosti kolonizátora a jeho nárok na dominanciu (Ashcroft et al., 2007, s. 131). Taktiež sa vzťahuje na spôsob, akým boli kolonizovaní ľudia, kultúry a krajiny reprezentované a vnímané cez optiku kolonizátorov, pričom tento pohľad často zahŕňa prezentovanie kolonizovaných národov ako exotických, inferiorných alebo primitívnych a ich kultúry ako predmet štúdia, kontroly či využívania, slúžiac aj na ospravedlnenie koloniálnej nadvlády (Henne, 2018). Tento pohľad je zrejmý v rôznych formách médií a umenia, ako literatúry, maliarstva a fotografie, ktoré vznikli počas koloniálnej éry, aj po nej. Spomedzi mnohých možno spomenúť aj preslávených francúzskych maliarov Henriho Matisa a Eugèna Delacroixa. Delacroixov obraz *Smrť Sardanapala* (1844) zobrazuje dramatickú scénu zo života starovekého asýrskeho kráľa a považuje sa za majstrovské dielo orientálneho umenia, pričom Matissova séria *Odalisques* (1923-1928) zase pozostáva zo senzualizovaných a sexualizovaných zobrazení severoafrických žien. Z oblasti fotografie ďalej známy Felice Beato (1825-1903), Britský fotograf dokumentujúci následky indického povstania z roku 1857, prezentujúci Indov ako násilných a barbarských (Lacoste & Beato, 2010), či americký fotograf Edward Curtis (1868-1954), tvoriaci snímky pôvodných obyvateľov Ameriky, upevňujúce romantizované stereotypy ich kultúry a spôsobu života (Curtis & Cardozo, 2005). Tieto diela často sprevádzala literatúra, udržiavajúca koloniálny pohľad, ako napríklad *Srdce temnoty* Josepha Conrada (1899), vykresľujúce obyvateľov Konga ako primitívnych a necivilizovaných či *Kniha džunglí* Rudyarda Kiplinga (1894), predstavujúca idealizovanú a romantizovanú verziu Indie očami britského dieťaťa. Celkovo tieto slávne umelecké a literárne diela prispeli k upevneniu koloniálnych postojov a mocenskej dynamiky a posilnili západné vnímanie nezápadných kultúr ako exotických a inferiorných. Gauguinovo umenie možno v tomto svetle tiež vnímať ako produkt koloniálnej imaginácie, vychádzajúce a upevňujúce

---

<sup>5</sup> Používanie generického maskulína v diskusii o kolonizácii odráža skutočnosť, že kolonizácia sa historicky spája s mužskou formou moci a dominancie. Hoci sa ženy na kolonializme podieľali rôznymi spôsobmi, často boli odsúvané do podriadených rolí alebo boli vnímané skôr ako zástupkyne mužov než ako skutočné vykonávateľky. To však neznamená, že by sa ženy nepodieľali na kolonizácii alebo že by z nej nemali prospech, skôr že primárnymi aktérmi kolonizácie boli muži. Je však dôležité poznamenať, že dynamika pohlavia a moci pri kolonizácii nebola monolitická a menila sa v závislosti od konkrétneho historického kontextu. V niektorých prípadoch ženy zohrávali v kolonizácii aktívnu úlohu ako kolonizátorky, usadlíčky alebo misionárky (Cohn, 2006). Navyše, predovšetkým biele ženy zo Západu z radov strednej triedy často zdieľali a zdieľajú kolonizačné perspektívy a podieľali sa na budovaní impérií, aj keď z iných mocenských a privilegovaných pozícií ako muži Celkovo možno povedať, že používanie generického maskulína pri diskusii o kolonizácii nemá za cieľ vymazať rolu žien v kolonializme, ale skôr reflektovať spôsoby, akými sa rod a moc v tomto historickom procese prelínali (Mohanty, 2006).

západné predstavy o nezápadných kultúrach a propagujúce romantizovanú, idealizovanú víziu Tahiti, zameranú na upútavanie európskych fantázií a túžob.

Pri zobrazovaní žien sa v kontexte koloniálneho diskurzu prelína mužský a koloniálny pohľad, podieľajúc sa na vytváraní konkrétneho obrazu domorodej ženy ako exotickej a zároveň podriadenej, upevňujúc predstavu, že je skôr pasívnym, sexualizovaným objektom než aktívnym subjektom s vlastnou pôsobnosťou (Ram, 2018; McClintock, 1995; Gilman 1985). Tieto koncepty možno preto použiť na analýzu Gauguinových obrazov a identifikovať, ako jeho zobrazenia žien a nezápadných kultúr odrážajú mocenskú dynamiku a stereotypy spojené s týmito pohľadmi. Vplyvy mužského pohľadu a koloniálneho pohľadu sú citelné aj dnes, nakoľko táto mocenská dynamika pretrváva aj v súčasných reprezentáciách racializovaných žien. Zdôrazňovaním spôsobov, akými mužský pohľad a koloniálny pohľad pôsobia na udržiavanie mocenskej nerovnováhy a udržiavanie stereotypov, feministické a postkoloniálne teoretičky otvorili nové smery pre pochopenie politiky reprezentácie a ich práca zdôrazňuje, že akt pozerania a zobrazovania nie je nikdy neutrálny (hooks, 1992; Asmus et al., 2018).

Manifest *Dekolonizujme umenie* od Françoise Vergès bol uverejnený v roku 2020 ako reakcia na celosvetové protesty Black Lives Matter a prebiehajúce diskusie o úlohe umenia pri udržiavaní kolonializmu a rasizmu. Cieľom manifestu je poskytnúť rámec pre dekolonizáciu kultúrneho a umeleckého odvetvia a ponúka konkrétne návrhy, ako tento cieľ dosiahnuť (Vergès, 2020). Manifest sa začína uznaním skutočnosti, že odvetvie umenia a kultúry je úzko späté s kolonializmom a rasizmom. Tvrdí, že tento sektor sa historicky podieľal na udržiavaní systémových nerovností a nespravodlivosti a naďalej zohráva úlohu pri udržiavaní dominantných mocenských štruktúr spoločnosti. Manifest označuje eurocentrické a elitárske modely kultúry za kľúčové faktory týchto nerovností a vyzýva na zásadnú zmenu v spôsobe, akým uvažujeme a praktizujeme kultúru. Autorka v ňom vyzýva na radikálne prehodnotenie odvetvia umenia a kultúry a načrtáva rad konkrétnych návrhov na dekolonizáciu umenia, medzi ktorými uvádza, že dekolonizácia umenia si vyžaduje aj konfrontáciu s históriou a dedičstvom kolonializmu a otroctva. Zahŕňa uznanie spôsobov, akými tieto systémy útlaku formovali kultúrnu produkciu a spotrebu ako aj pretrvávajúceho vplyvu kolonializmu a otroctva na marginalizované komunity a zavádzanie alternatívnych spôsobov chápania a reprezentácie sveta, ktoré spochybňujú tieto dominantné naratívy a mocenské štruktúry (Vergès, 2020).

Dekolonizácia Gauguinových diel by preto v tomto zmysle znamenala uznanie spôsobov, akými kolonializmus formoval jeho zobrazenia Tahiti a jeho obyvateľov, a presadzovanie alternatívnych spôsobov chápania a zobrazovania zložitej a mnohostrannej histórie ostrova a jeho obyvateľov.

Analýza obrazov Paula Gauguina z feministickej a postkoloniálnej perspektívy umožňuje skúmať, ako jeho zobrazenia žien a nezápadných kultúr posilňujú patriarchálne a imperialistické mocenské štruktúry. Z postkoloniálneho hľadiska Gauguinove obrazy odrážajú koloniálny pohľad, ktorý posilňuje západné predstavy o kultúrnej nadržanosti a exotizuje nezápadné kultúry. Feministická analýza sa na druhej strane zameriava na to, ako Gauguinovo zobrazovanie žien posilňuje patriarchálne normy a mužskú dominanciu, pričom sú ženy často zobrazované ako pasívne objekty mužskej túžby. Feminizmus aj postkolonializmus sú však oba intersekcionalné prístupy, ktoré uznávajú komplexné spôsoby, akými sa rôzne formy útlaku prelínajú a vzájomne ovplyvňujú, a pripúšťajú, že rod nemožno oddeliť od iných kategórií, ako je rasa, trieda a iné formy sociálnej identity. Potvrdzujú, že jednotlivci môžu zažívať viacero foriem útlaku súčasne a že tieto formy útlaku sú často vzájomne prepojené a navzájom sa posilňujú (Crenshaw, 1991). Celkovo feministická a postkoloniálna analýza Gauguinových diel poskytuje pohľad na spôsoby, akými môže umenie upevňovať opresívne mocenské štruktúry, a posilňuje potrebu kritického prehodnotenia kanonických umelcov vo svetle ich koloniálneho a patriarchálneho dedičstva. Metodológia tejto práce bude založená na kritickom zvážení historického a kultúrneho kontextu, v ktorom Gauguin tvoril. Prostredníctvom bližšej vizuálnej analýzy niekoľkých jeho obrazov, a s pomocou teoretických prístupov z oblasti postkoloniálnych a feministických štúdií sa pokúsím kriticky reflektovať a interpretovať Gauguinovu tvorbu a jej vplyv.

## **Analytická časť**

### **Paul Gauguin**

Za účelom analýzy Gauguinovho problematického odkazu a prebiehajúcich diskusií o jeho umení a vzťahu k nezápadným kultúram sa v tejto kapitole budem venovať Gauguinovmu životu a dielu, pričom osobitnú pozornosť budem venovať jeho pobytu na Tahiti a jeho prínosu k rozvoju moderného umenia.

Ako už bolo spomenuté, Paul Gauguin je jednou z najvýznamnejších postáv v dejinách moderného umenia, známy svojou priekopníckou úlohou v postimpresionistickom hnutí a vplyvným používaním farieb, symboliky a nezápadných podnetov. Jeho odvážny a inovatívny prístup k maľbe a fascinácia nezápadnými kultúrami mu vyniesli miesto v kánone dejín umenia ako predchodcovi primitivistického hnutia (Little, 2018). Na svoju dobu bol Gauguin nekonvenčným umelcom, ktorý väčšinu svojho života strávil cestovaním, hľadaním inšpirácie a objavovaním nových umeleckých obzorov, jeho kariéra bola poznačená radom radikálnych štylistických zmien a osobným hľadaním autenticity a spirituality v umení (Salvesen et al., 2001, s.6-8).

Životný príbeh Paula Gauguina sa stal moderným mýtom o sužovanom umelcovi, ktorý opustil všetko v snahe dosiahnuť svoju umeleckú víziu. Napriek kontroverznej osobnosti mu umelecké úspechy umožnili stať sa jednou z najvýznamnejších postáv moderného umenia, pričom jeho odmietanie západnej civilizácie a snaha o vyššiu umeleckú realizáciu prostredníctvom polynézskych motívov pomohli spopularizovať primitivistickú estetiku, ktorá sa neskôr stala populárnym prúdom (Thomson, 2020, s.204-205). Jeho umenie je obdivované aj pre jeho psychologickú hĺbku, skúmanie spirituality a ľudského stavu či odmietanie tradičných konvencií reprezentatívneho umenia prevládajúcimi na francúzskej umeleckej scéne 19. storočia, medzi ktoré patrilo napríklad realistické stvárnenie skutočnosti, presné zachytenie perspektívy či dôraz na realistické, historické a biblické námety (McCormack, 2021). Gauguinove diela boli naopak neštandardné pre svoj subjektívny spôsob vyjadrovania a zameranie na vyjadrenie emócií či myšlienok prostredníctvom farieb, symbolov a štylizácie (Thomson, 2020). Zároveň bolo pre jeho umenie charakteristické štúdium duchovna a spirituálnych rovín, čím sa odklonil od v tom čase prevládajúceho materializmu a racionalizmu (Little, 2018).

Hoci je Gauguinovo umenie často prijímané s nadšením, feministické a postkoloniálne diskurzy osvetľujú interakcie mocenských štruktúr, rodových či rasových stereotypov a koloniálnych imaginatívnych rámcov ktoré sú pri interpretácii Gauguinovho umenia prehliadanými faktormi (Broude et al., 2018). Analýza jeho diela z hľadiska rodovej a postkoloniálnej paradigmy je dôležitá pre odhaľovanie a kritické vnímanie rodových a rasových stereotypov či postkoloniálnych väzieb, ktoré sú v ňom zakotvené. Tento kritický prístup otvára priestor na hlbšie pochopenie a diskusiu o otázkach reprezentácie, mocenských vzťahov a kultúrnych stereotypoch v Gauguinovom umeleckom dedičstve.

Gauguin sa narodil 7. júna 1848 v Paríži vo Francúzsku otcovi Francúzovi a matke peruánskeho a baskického pôvodu. Gauguinova rodina žila niekoľko rokov v peruánskej Lime pred návratom do Francúzska, kde sa usadila v Orleáne. Vo veku trinástich rokov Gauguinovi zomrel otec a matka presťahovala rodinu do Limy, kde Gauguin navštevoval katolícku školu a osvojil si španielčinu a peruánsku kečuánčinu. V roku 1865, keď mal sedemnásť rokov, vstúpil do francúzskeho obchodného námorníctva a vyplával do Južnej Ameriky a Karibiku, no po šiestich rokoch služby v námorníctve sa v roku 1871 vrátil do Paríža a zamestnal sa ako burzový maklér, pričom v tom čase začal aj maľovať (Salvesen et al., 2001, s.1-10). Čo spočiatku slúžilo ako koníček, sa neskôr stalo vážnym záujmom, ale až v roku 1874, keď videl prvú výstavu impresionistov v Paríži, sa začal skutočne zaujímať o kariéru umelca. Inšpirovaný odvážnym používaním farieb a voľnou prácou štetca impresionistov začal Gauguin experimentovať s vlastným maliarskym rukopisom (Salvesen et al., 2001, s.8-14). V 80. rokoch 19. storočia sa Gauguin spojil so skupinou umelcov známou ako škola Pont-Aven, ktorí sa inšpirovali bretónskym vidiekom v severozápadnom Francúzsku. Tu Gauguin rozvinul svoj charakteristický štýl výrazných, plochých farebných povrchov a zjednodušených foriem. V roku 1883 sa Gauguin definitívne rozhodol venovať maľbe na plný úväzok a svoje obrazy začal vystavovať na rôznych expozíciách, rozvíjať svoje umelecké schopnosti a experimentovať s novými technikami, pričom inšpiráciu čerpal z rôznych zdrojov vrátane symbolistického hnutia, japonského drevorezu a umenia nezápadných kultúr (Thomson, *The Part-Time Painter* 2020).

V polovici 90. rokov 19. storočia sa Gauguin cítil nespokojný s umeleckou komunitou v Paríži a hľadal únik z toho, čo považoval za obmedzujúci a



skomercionalizovaný charakter umeleckej scény. Jeho rozhodnutie opustiť Európu bolo motivované najmä znechutením z obmedzujúcich konvencií francúzskej spoločnosti a túžbou po autentickejšej, jednoduchšej<sup>6</sup> existencii (Salvesen, 2001, s.14-18). Podnietený aj spismi kolonialistov, cestovateľov a objaviteľov, ktoré predstavovali južné moria ako mýtický raj, Gauguin dúfal, že v Tichomorí nájde slobodu a inšpiráciu, ktoré veril, boli nevyhnutné pre tvorbu skutočne autentických umeleckých diel (Thomson, *Leader of the Symbolists* 2020). Po usadení v dedine Papeete, začal Gauguin študovať tahitskú kultúru a spoločnosť. Jeho záujem sa zameriaval najmä na pôvodných obyvateľov, ich zvyky a umenie, ktoré sa snažil zakomponovať aj do vlastných umeleckých diel (Salvesen, 2001, s. 45-50).

Gauguinovu snahu o "autentický" a "jednoduchší" život, hoci často idealizovanú, možno tiež podrobiť kritickému skúmaniu cez prizmu feminizmu a postkolonializmu. Tie zdôrazňujú že koncept autenticity má mocenský charakter podnietený konštruovanými naratívami. Gauguinova túžba po nedotknutom raji alebo domorodej utópii vychádza z exotizácie a fetišizácie nezápadných kultúr, ktoré ich objektivizujú a marginalizujú ako „iné“. Takáto predstava rovnako zanedbáva ich komplexnosť a rozmanitosť, redukujúc ich na jednoduché a idealizované predstavy (Levine, 2008). Ako bude ďalej rozvinuté, Gauguinovu túžbu po autenticite podnietili hlavne mocenské štruktúry, eurocentrické naratívy a kultúrny esencionalizmus, ktoré sú premietnuté aj do jeho umeleckých diel (Broude et al. 2018).

---

<sup>6</sup> Koncept autenticity vo vzťahu ku kultúre je predmetom intenzívnej diskusie v (post)koloniálnej kultúrnej produkcii. Pojem kultúrnej autenticity je problematický, pretože často vedie k esencionalistickým pozíciám, ktoré fixujú určité praktiky ako autenticky pôvodné, zatiaľ čo iné vylučujú ako hybridné alebo narušené. Jedným z hlavných problémov tvrdení týkajúcich sa kultúrnej autenticity je tendencia zmrazovať kultúry v čase a brániť ich vývoju a prispôbovaniu sa meniacim sa podmienkam (Ashcrof et al., 1989; 2013). Trvaním na statickom, pevnom pojme autenticity vzniká riziko prehliadania dynamickej povahy kultúr a ich schopnosti rastu a transformácie. Kultúry sú ovplyvňované historickými, sociálnymi a environmentálnymi faktormi a je nereálne očakávať, že sa v priebehu času nezmenia. Okrem toho snaha o kultúrnu autenticitu môže viesť k vylúčeniu a marginalizácii hybridných foriem a postupov, ktoré vznikajú v dôsledku medzikultúrnych interakcií a prelínania tradícií. Táto rigidná kategorizácia toho, čo sa považuje za autentické a čo nie, podkopáva komplexnosť a bohatstvo kultúrnych prejavov, keďže neuznáva tvorivé a transformačné potenciály, ktoré vznikajú v dôsledku kultúrnych výmen a vzájomných prepojení (Ashcroft et al., 1989; 2013).

## Gauguin a Tahiti

Gauguin vnímal Tahiti ako miesto, ktoré mu umožní uniknúť pred tlakom moderných západných spoločností a spojiť sa s domnelo autentickejšim a pôvodnejším spôsobom života. Avšak práve kvôli svojim romantickým predstavám bol spočiatku sklamaný z toho, čo na Tahiti našiel. Príchod na ostrov v roku 1891 bol sprevádzaný nádejou, že nájde nedotknutý raj, ktorý bol zbavený škodlivého vplyvu západnej civilizácie, no po príchode zistil, že tahitská spoločnosť bola výrazne ovplyvnená kontaktom s Európou a kolonizácia už mala pod francúzskym vplyvom zničujúce dopady no pôvodné prostredie aj spôsoby života, ako ho cituje Salvesen vo svojej knihe, v listoch pre svoju ženu Gauguin napísal:

*„Tahiti sa stáva úplne francúzskym. Postupne zmiznú všetky starodávne spôsoby konania. Naši misionári už priniesli veľa pokrytectva a zmietajú aj časť poézie.“* (Salvesen et al., 2001, s.43)<sup>7</sup>

Pre Gauguina sa na Tahiti vytratila predstava o autenticite domorodej kultúry. Ľutoval prenikanie západných vplyvov a úpadok tradičných spôsobov života. Gauguin si Tahiti idealizoval ako miesto nedotknuté korumpujúcimi vplyvmi modernej západnej spoločnosti, ako raj, kde očakával, že nájde nezmenenú pôvodnú kultúru (Salvesen et al., 2001, s.43-45). Po príchode však zistil, že francúzska kolonizácia a kultúrna asimilácia už výrazne ovplyvnili tahitskú spoločnosť. Zavádzanie kresťanstva, potláčanie domorodých kultúrnych zvyklostí a celkový vplyv francúzskeho kolonializmu považoval Gauguin za deštruktívne sily, ktoré podkopávali jeho imaginárnu víziu nedotknutého pôvodného spôsobu života a obyvateľstva. Ľutoval zánik toho, čo si predstavoval ako skutočnú podobu tahitskej kultúry, ktorá, ako tvrdil, bola zatienená európskym vplyvom (Salvesen, 2001, s.43).

Nahliadaním na Gauguinovú skúsenosť cez optiku Saidovho orientalistického myslenia získavame prehľad o prirodzených obmedzeniach a skresleniach obsiahnutých v západnom vnímaní "Iných", pričom sa zdôrazňuje potreba odstrániť esencialistické a

---

<sup>7</sup> Citácie použité v tejto práci sú vlastným prekladom do slovenčiny, vzhľadom na obmedzenú dostupnosť oficiálnych slovenských prekladov pre väčšinu citovaných zdrojov. Pri ich preklade som sa opierala buď o originálne anglické texty, alebo o existujúce preložené verzie, citované v bibliografii.

exotizujúce rámce pri prístupe k medzikultúrnym stretnutiam. Gauguinovo vnímanie Tahiti ako idylického a nedotknutého raja, ktoré sa následne stretáva s realitou poznačenou vplyvom západnej kolonizácie, rezonuje s orientálnym rozčarovaním, ktoré opísal Edward Said (1978). Podobne ako orientalisti, ktorí si vytvárali idealizované a exotizované predstavy o Oriente (Said, 1978), aj Gauguinove predsudky o Tahiti ako o nedotknutom útočisku, ktoré je oddelené od korumpujúceho vplyvu západnej civilizácie, sa po jeho príchode rozpadli (Salvesen, 2001). Ostrý kontrast medzi jeho romantickými očakávaniami a skutočnými dôsledkami francúzskej kolonizácie na tahitskú spoločnosť odráža stretnutia orientalistov s Orientom, kde sa realita, s ktorou sa stretli, nezhodovala s ich predstavami (Said, 1978). Gauguinovo počiatočné sklamanie zdôrazňuje problematickosť premietania idealizovaných a esencionalizovaných predstáv do nezápadných kultúr, keďže ako orientalisti, tak aj Gauguin boli príkladmi rozporov, ktoré vznikajú, keď sa kultúrne strety vymykajú predpojatým rozprávaniam a predstavám.

Napriek sklamaniu Gauguin naďalej nachádzal inšpiráciu v tahitskom živote a kultúre, pričom sa jeho pobyt na Tahiti niesol v znamení intenzívnej umeleckej aktivity a experimentovania, z ktorých vyplynulo niekoľko z jeho najikonickejších diel (Salvesen, 2001). Po troch mesiacoch pobytu v Papeete sa Gauguin presťahoval do Mataiea, malej pobrežnej dediny na Tahiti, kde sa začal oboznamovať s miestnou vegetáciou, krajinou a domorodými obyvateľmi prostredníctvom kresby (Thomson, *The Search for the Primitive* 2020). K tvorbe pristupoval vedecky a dôkladne, pričom kresbu používal ako prostriedok na spoznávanie okolitej krajiny a jej obyvateľov. Jeho kresby mu slúžili ako druh vizuálneho terénneho výskumu, nevyhnutný predstupeň neskoršej, ateliérovej maľby (Salvesen et al., 2001, s.45).

Odklonením sa od naturalizmu a realizmu svojej predchádzajúcej práce, začal Gauguin experimentovať so sploštenými formami, výraznými farbami a zjednodušenými tvarmi, spájajúc prvky postimpresionizmu s polynézskeou estetikou a motívmi. Zatiaľ čo Gauguinovo umenie pred Tahiti bolo charakteristické impresionistickým a postimpresionistickým štýlom, ovplyvneným rokmi strávenými v Paríži, jeho obdobie na Tahiti sa vyznačovalo odklonom od predchádzajúcich štylistických konvencií, za účelom vytvorenia nového druhu umenia, odrážajúce podnety z južného Pacifiku (Thomson, *The Search for the Primitive* 2020).

Gauguinove obrazy z Tahiti zobrazujú rôzne témy vrátane scenérií, zátiší a portrétov tahitských žien. Zaujímal ho najmä vzťah medzi ľuďmi a prírodným prostredím a do svojich obrazov často začleňoval flóru a iné prírodné prvky (Salvesen, 2001, s.44-45). Gauguinove diela však neboli presným odrazom života na Tahiti, ale idealizovaná a romantizovaná verzia ostrova a jeho obyvateľov, založená na jeho vlastných predstavách až stereotypoch koloniálneho života (Solomon-Godeau, 2018). Tahitskú kultúru a obrazy často používal skôr ako pozadie pre svoje vlastné umelecké vyjadrenie a osobnú mytológiu než ako verné zobrazenie miestnej reality (Thomson, *The Search for the Primitive* 2020).

Gauguinovo tahitské obdobie sa zvyčajne opisuje ako transformujúca a idylická fáza jeho umeleckej kariéry, ktorú charakterizuje fascinácia exotikou a romantizujúci pohľad na pôvodnú kultúru ostrova. Často sa vykresľuje ako obdobie osobného oslobodenia a umeleckého hľadania, počas ktorého sa Gauguin snažil uniknúť obmedzeniam západnej spoločnosti a nájsť inšpiráciu vo vnímanej jednoduchosti a autenticite tahitského života (Salvesen, 2001).

Z feministickej a postkoloniálnej perspektívy však možno Gauguinovo tahitské obdobie kriticky preskúmať s cieľom odhaliť základné mocenské dynamiky, rodové reprezentácie a koloniálne naratívy, ktoré formujú jeho zobrazenia. Feministická teória spochybňuje predstavu mužského pohľadu umelca, ktorý často objektivizuje a fetišizuje ženy, upevňuje stereotypy a posilňuje nerovné rodové vzťahy (Mulvey, 1975; Ram 2018). Gauguinove zobrazenia tahitských žien, hoci sú oslavované pre ich krásu, netradičnosť a zmyselnosť, môžu posilňovať západné predstavy o pasívnej, submisívnej a sexuálne dostupnej "druhej" (Levine, 2008; Solomon-Godeau, 2018). Okrem toho postkoloniálna teória zdôrazňuje vplyv kolonializmu na Gauguinove interpretácie a reprezentácie tahitskej kultúry (Said, 1978; McClintock, 1995). Jeho pozícia ako európskeho umelca v koloniálnom kontexte vyvoláva otázky o koloniálnej dynamike moci a potenciáli kultúrneho privlastňovania a fetišizácie. Koloniálny pohľad formovaný eurocentrizmom a kultúrnou hierarchiou ovplyvňuje spôsob, akým Gauguin pristupoval k tahitskému životu a zobrazoval ho, pričom ho potenciálne redukuje na zjednodušenú a idealizovanú verziu, ktorá zodpovedá západným očakávaniam a predstavám (Said, 1978; Brooks 2018, Solomon-Godeau 2018).

Kritickým skúmaním Gauguinovho tahitského obdobia cez feministickú a postkoloniálnu optiku môžeme spochybníť romantizované rozprávania a preniknúť do zložitosti mocenských vzťahov, pôsobiacich popri reprezentácii a kultúrnej výmene. Takáto analýza podnecuje k spochybneniu základných predpojatí v Gauguinovej tvorbe a zdôrazňuje potrebu diferencovanejšieho chápania pôsobenia medzi rodom a kolonializmom v rámci konštrukcie "iného".

Kniha Paula Gauguina s názvom *Noa Noa*, prvýkrát vydaná v roku 1901, je spomienkovým dielom, ktoré opisuje umelcove zážitky z Tahiti počas jeho pobytu v rokoch 1891 až 1893 a je základným textom na pochopenie Gauguinovej fascinácie Tahiti a vplyvu, ktorý malo toto stretnutie na jeho umenie, odhaľuje jeho konštrukciu primitívneho raja, ktorá je zároveň súčasťou tejto konštrukcie. V tomto rozprávaní sa Gauguin pokúša kontrolovať spôsob, akým sa majú jeho obrazy interpretovať, pričom opisuje jeho osobnú cestu stávania sa divochom a postupu smerom späť k primitivizmu. Pôvodne zamýšľaná ako cestovný denník k sérii drevorezov, ktoré Gauguin vytvoril o svojich zážitkoch z Tahiti, sa táto kniha odvtedy sa stala samostatne uznávaným umeleckým dielom (Brooks, 2018, s.339).

Kniha je prezentovaná ako odraz jeho osobnej a umeleckej premeny, ktorá nastala ponorením sa do tahitskej kultúry a prostredia. Gauguin pôvodne napísal *Noa Noa* ako tvorivé vyjadrenie svojej cesty a túžby sprostredkovať duchovnú esenciu Tahiti, ktorú podľa neho západná civilizácia stratila. Gauguinov písomný prejav v knihe je silne poetický a expresívny, charakterizovaný živou obrazotvornosťou a dôrazom na zmyslové vnímanie okolia. Gauguin v nej opisuje svoje stretnutia s tahitským obyvateľstvom, jeho rituály a mytológiu, čím poskytuje osobný pohľad na ich spôsob života a hodnoty (Salvesen et al., 2001, s.53). Kniha odhaľuje aj Gauguinov vlastný umelecký proces vrátane experimentovania s tahitskými motívmi a štýlmi na obrazoch. Kniha je štruktúrovaná ako séria vinetov, ktoré zachytávajú Gauguinov príchod a následné ponorenie sa do života na Tahiti. Prostredníctvom živých opisov ľudí, zvykov a prírodných krás ostrova Gauguin vyjadruje pocit úžasu a očarenia, ktoré pociťoval počas svojho pobytu na ostrove. Vykresľuje obraz spoločnosti, ktorá v jeho očiach nebola poškodená prívlastkami západnej civilizácie a stále si zachovávala čistý a autentický spôsob života. Celkovo zostáva *Noa Noa* pútavým a sugestívnym portrétom Gauguinovej vízie Tahiti a jeho hľadania umeleckej aj duchovnej autenticity (Salvesen et al., 2001, s.52-56).

Po prvom odchode z Tahiti v roku 1893 bol Gauguinov život poznačený nespokojnosťou a neistotou. Na jeden rok sa vrátil do Francúzska, kde pokračoval v umeleckej činnosti a vystavovaní svojich diel, no zápasil s finančnými problémami a nedarilo sa mu presadiť sa ako úspešnému umelcovi (Thomson, *Confronting the Public* 2020). Gauguin následne podnikol svoju druhú cestu do južných morí. Istý čas strávil v Karibiku a v Paname, kde maľoval a pokračoval v objavovaní nových myšlienok a techník, Gauguin však zostal nespokojný so svojím životom a túžil sa vrátiť do južného Pacifiku (Salvessen, 2001, s.57.). V roku 1895 podnikol druhú cestu na Tahiti aby sa opäť ponoril do miestnej kultúry, avšak aj táto cesta bola poznačená ťažkosťami a neúspechmi vrátane zdravotných problémov, finančných ťažkostí a rastúceho pocitu sklamaní z koloniálneho systému a jeho vplyvu na miestnych obyvateľov a krajinu.

Gauguin bol svedkom europeizácie Tahiti, opisujúc zavedenie moderných vymožeností, ako je elektrina a kolotoč v Papeete. Tieto zmeny preňho predstavovali prenikanie západnej kultúry a noriem, ktoré narúšali pôvodný spôsob života a pretvárali ostrov na europeizovaný priestor. Okrem toho bol Gauguin svedkom represívnych opatrení armády pri potláčaní odporu pôvodných obyvateľov voči koloniálnej nadvláde (Salvesen, 2001, s.59). Proces kultúrnej asimilácie a straty tradičných zvykov a hodnôt možno považovať za priamy dôsledok koloniálneho vplyvu, pričom používanie vojenskej sily na udržanie koloniálnej kontroly odráža represívnu povahu európskej nadvlády a nezohľadňovanie nárokov miestneho obyvateľstva (Ashcroft et al., 2013).

Gauguinovu reakciu na tento vývoj možno považovať za odraz jeho túžby uniknúť európskym vplyvom a nájsť to, čo považoval za "autentickú" existenciu. Jeho následný plán presťahovať sa na Markézské ostrovy, ktoré boli vzdialenejšie a menej ovplyvnené európskou pôsobnosťou, svedčí o jeho túžbe po mieste nedotknutom kolonializmom.

Z kritického hľadiska možno Gauguinovu reakciu na europeizáciu Tahiti skúmať cez prizmu postkolonializmu a účinkov koloniálnej nadvlády na pôvodné kultúry. Jeho túžba po nedotknutom raji a jeho pokusy nájsť a zobrazit' skutočný "Eden" odrážajú romantizované a exotizované predstavy o nezápadných kultúrach vytvorené a udržiavané koloniálnym pohľadom (Ashcroft et al., 2013; Brounde et al., 2018).

Gauguin však napriek tomu pokračoval v tvorbe inovatívneho a vplyvného umenia a jeho neskoršie roky na Tahiti sa všeobecne považujú za jedny z jeho najdôležitejších a najproduktívnejších (Salvessen, 2001, s. 64). Ako bolo zmienené, v Septembri 1901 odišiel na Markézske ostrovy v nádeji, že nájde samotu a tvorivú inšpiráciu na menej rozvinutom mieste ako Tahiti. Salvesen to opisuje:

*„Pri tomto úteku z európskej prítomnosti na Tahiti, akoby späť v čase, na Markézy, bol Gauguin motivovaný tým istým naivným optimizmom a koloniálnymi snami o zbohatnutí, ktoré ho prvýkrát priviedli do Polynézie: dúfal, že si užije ľahší spôsob života, nájde tvorivé omladenie, "objaví... úplne nové a divokejšie" témy, ktorými prekvapí a zvedie parížske publikum.“* (Salvesen et al., 2001, s. 68.)

Predstava nedotknutého raja alebo statickej kultúry zamrzutej v čase neuznáva vývoj a progres, ku ktorému dochádza v rámci komunit a spoločností v priebehu času, poukazuje na kľúčový aspekt kontroverzie autenticity. Ak je autenticita úzko definovaná na základe romantizovaného ideálu minulosti, neberie do úvahy dejinnosť a dynamiku kultúr, redukujúc ich na „zastarané“ a „primitívne“ stereotypy. Zdôrazňovaním predstavy civilizáciou nedotknutého raja sa vytvára problematická dichotómia medzi "autentickým" a "moderným". Táto perspektíva predpokladá, že západné kultúry existujú v statickom stave, bez vývoja alebo zmeny. Popiera zložité dejiny, sociálne premeny a kultúrne adaptácie, ku ktorým v daných spoločnostiach dochádza (Ashcroft et al., 2013). Jeho nádej, že nájde "úplne nové a divoké" témy, ktorými prekvapí a očarí parížske publikum, odráža jeho závislosť od západného pohľadu a trhu, využívajúc pôvodné kultúry na konzum a zábavu západného publika (Salvesen, 2001). Navyše je pojem autenticity často spojený s implicitnou dynamikou moci, kedy si západný subjekt stanovuje pozíciu autority, ktorá definuje, čo je v iných kultúrach pôvodné a hodnotné. Toto hľadisko ignoruje pôsobenie a sebaurčenie pôvodného obyvateľstva a posilňuje koloniálne postoje, ktoré ich objektivizujú a exotizujú (Ashcroft et al., 1989; 2013).

Posledné roky života tak strávil Gauguin na Markézskych ostrovoch, kde pokračoval v tvorbe a prežíval v relatívnej izolácii. Bojoval s finančnými ťažkosťami a zdravotnými problémami vrátane zhoršujúceho sa syfilisu, no až do svojej smrti v roku 1903 naďalej tvoril. Celkovo bol vplyv Paula Gauguina na neskoršie umenie významný a ďalekosiahly. Používaním novej palety farieb, foriem, námetov a symboliky sa vzoprel

prevládajúcim estetickým konvenciam svojej doby a pripravil pôdu pre nové umelecké smery v 20. storočí (Salvesen et al., 2001, s.70). Jeho vplyv možno vidieť v dielach umelcov, ako sú Pablo Picasso, Henri Matisse a fauvisti, ako aj v neskorších hnutiach, ako sú kubizmus a symbolizmus. Dnes je Gauguin uznávaný ako jeden z najvýznamnejších umelcov konca 19. a začiatku 20. storočia a jeho diela naďalej inšpirujú a pútajú publikum po celom svete (Thomson, 2020, s.9). Jeho zobrazovanie tahitských žien a jeho pôsobenie v nezápadných kultúrach však nabáda ku kritickému feministickému a poskoloniálnemu skúmaniu dynamiky moci, koloniálnych pohľadov a konštrukcie exotizovanej ženskosti v jeho tvorbe (Levine, 2008; Solomon-Godeau, 2018).

### **Primitivizmus**

Rovnako zohral Paul Gauguin významnú úlohu aj v rozmachu primitivistického prúdu z konca 19. a začiatku 20. storočia, ktoré hľadalo inšpiráciu v nezápadnom umení a kultúrach, aby spochybnilo stagnujúce tradície európskeho maliarstva (Little, 2018). Gauguinove primitivistické tendencie boli zjavné už v jeho maľbách bretónskeho vidieka pred jeho cestou do južného Pacifiku, kde našiel ďalšiu inšpiráciu a rozvinul svoj charakteristický štýl sploštených a zjednodušených foriem (Thomson, *The Leader of The Symbolists*, 2020). Ako bolo spomínané, Gauguinovo používanie týchto foriem nebolo len estetickou voľbou, ale odrážalo aj hlbšiu kritiku modernizácie západnej spoločnosti a nostalgickú túžbu po duchovnejšom a holistickejšom živote.

Termín primitivizmus je v dejinách umenia a v menšej miere aj v literárnej vede veľmi rozšírený pričom v tomto zmysle označuje štýly, ktoré kladú dôraz na jednoduchosť formy alebo témy. V dejinách moderného európskeho umenia sa primitivizmus primárne spája s tvorbou sochárov, ako bol Constantin Brâncuși, aj maliarov, ako boli Henri Matisse, Pablo Picasso a Joan Miro. Mnohí tento príklon k primitivizmu odvodzujú od Paula Gauguina, ktorý používal sploštené dekoratívne efekty a štylizované formy podobné predmetom, s ktorými sa stretával v múzeách a na svojich cestách po južných moriach (Little, 2018).

Podobne vznikol primitivizmus ako trend medzi rôznymi modernými umelcami v mnohých krajinách, hľadajúcich nové umelecké zdroje v minulosti a vo vzdialených kultúrach na pozadí rastúcej industrializácie a urbanizácie (Little, 2018). Týmto umelcom



poskytol spôsob, ako kriticky reagovať na stagnujúce tradície európskeho maliarstva tým, že si prevziami a privlastňovali formy takzvaného "primitívneho" umenia, ako napríklad kmeňového umenia Afriky, Oceánie, Austrálie a pôvodných obyvateľov Ameriky, ponúkajúc im nový vizuálny repertoár (Hiller, 2005). Hoci sa primitivizmus na prvý pohľad snažil prijať a pozdvihnúť status pôvodného umenia, sám bol vo svojej podstate eurocentrickým projektom a v mnohých prípadoch bol predpojatý voči samotnému umeniu, ktoré si privlastnil (Ashcroft et al., 2013). Jedným z príkladov takejto zaujatosti, je spracovanie afrických masiek európskymi umelcami na začiatku 20. storočia. Hoci sa európski umelci ako Pablo Picasso a André Derain inšpirovali africkými maskami a začlenili prvky afrického umenia do svojich diel, ich interpretácie často skresľovali a zjednodušovali pôvodný kultúrny význam a kontext týchto predmetov (Murungi, 1982). Masky boli zbavené svojho kultúrneho významu a zredukované len na estetické objekty, ktoré slúžili ako exotické rekvizity pre európske umelecké experimentovanie. Takéto selektívne privlastňovanie a dekontextualizácia afrického umenia posilňovali stereotypy a eurocentrické predstavy o nadriadenosti a primitívnosti, udržiavajúc hierarchickú dynamiku moci, ktorá marginalizuje a objektivizuje africké kultúry (Ashcroft et al., 2013). Napriek pôvodnému zámeru vyzdvihnúť pôvodné umenie tak primitivizmus v konečnom dôsledku posilnil eurocentrické predsudky formou kultúrneho privlastňovania (Hiller, 2005).

Z týchto dôvodov zostáva primitivizmus problematickým pojmom, s ktorým väčšina postkoloniálnych štúdií zaobchádza opatrne ako s deskriptívnou kategóriou, pričom uznáva, že umelecké a sociálne hnutia, ktoré opisuje, mali silné historické väzby s koloniálnymi a postkoloniálnymi diskurzmi (Hiller, 2005; Ashcroft et al., 2013). Primitivizmus okrem umeleckého vyjadrenia zahŕňa aj širší diskurz, ktorý sa týka kultúrnych, sociálnych a politických dôsledkov tohto pojmu. Odkazuje na fascináciu a idealizáciu takzvaných "primitívnych" kultúr, najmä tých mimo západného sveta. Západný primitivistický pohľad, ktorý si osvojil aj Paul Gauguin často vnímal tieto kultúry ako exotické, tajomné a nepoškvrnené modernosťou, vychádzajúc z toho, čo sa považuje za problematiku predstavy "ušľachtilého divocha"<sup>8</sup> či vyššie spomínanej autenticity. (Hiller,

---

<sup>8</sup> Pojem "vznešený/ušľachtilý divoch" preložený z anglického "noble savage" bol rozšírený v období osvietenstva, popularizovaný filozofom Jean-Jacques Rousseaum v jeho diele Rozprava o pôvode a základe nerovnosti medzi ľuďmi z roku 1755. Tento pojem označoval predstavu častého zobrazovala pôvodných obyvateľov v literatúre a umení ako protiklad k vnímanému morálnemu úpadku európskej spoločnosti a

2005. s.278). Táto predstava si získala popularitu počas európskeho osvietenstva v 18. storočí a často sa zobrazovala v literatúre a umení ako protiklad k vnímanému morálnemu úpadku európskej spoločnosti a odkazuje na tendenciu romantizovania pôvodných obyvateľov ako čistých, nevinných a nepokazených modernou civilizáciou (Hiller, 2005, s.15).

Primitivizmus v tomto zmysle bol využívaný na posilnenie západných predstáv o superiorite a opodstatňovanie koloniálnej nadvlády, pričom udržiaval negatívne stereotypy o nezápadných kultúrach a národoch. Udržiavaním binárneho odlišovanie medzi "civilizovaným" Západom a "primitívnymi" nezápadnými kultúrami, vychádza takáto predstava z predpokladu lineárneho vývoja ľudstva, pričom bol Západ vnímaný na čele civilizačného pokroku a nezápadné kultúry na skorších, primárnych stupňoch (Ashcroft et al., 2013, s.179; Gilman, 1985). Rané alebo primitívne umenie sa teda považuje za umenie, ktoré vedie k vyvrcholeniu a naplneniu v neskoršom kultivovanom alebo vyspelom umení, považujúc západné umenie a kultúru ako vrchol umeleckého vývoja a nezápadné kultúry ako tie menej rozvinuté (Hiller, 2005, s.10-15). Primitivizmus zohral významnú úlohu pri presadzovaní tohto pohľadu, pričom často využíval "exotické" alebo "primitívne" ako protiklad k "civilizovaným" a zdôrazňoval údajnú jednoduchosť, naivitu a nedostatok sofistikovanosti nezápadných kultúr (Gilman, 1985). Ashcroft et al. (2013) tiež varuje, že takéto kritériá môžu viesť k ďalším kategóriám, do ktorých sa možno zaradzovať celé paralelné kultúrne a umelecké tradície len preto, že ich konvencie nezodpovedajú konvenciám dominantných tradícií Západu, považovaným za normu toho rozvinutého a civilizovaného (Ashcroft et al., 2013, s.180) .

Gauguinova umelecká tvorba, hoci je oslavovaná pre svoju inovatívnosť a estetickú brilanciu, sa vyznačuje komplexnou spätosťou s primitivistickými tendenciami hlboko zakorenenými v západných umeleckých tradíciách. Pri hľadaní autenticity a nového umeleckého jazyka sa Gauguin obracal k nezápadným kultúram ako k zdroju inšpirácie a úniku z vnímaných hraníc modernity. Pri hľadaní prvkov exotiky a primitívnosti však Gauguin zároveň udržiaval a posilňoval eurocentrický pohľad, charakteristický pre primitivizmus.

---

odkazuje na tendenciu romantizovania pôvodných obyvateľov ako čistých, nevinných a nepokazených modernou civilizáciou.

## Koloniálna imaginácia

Na kritickú analýzu umenia Paula Gauguina je tiež potrebné preskúmať kultúrny a historický kontext, v ktorom žil a tvoril. Gauguinove diela odrážajú nielen jeho osobné presvedčenie a skúsenosti, ale aj širšie kultúrne a spoločenské normy konca 19. a začiatku 20. storočia (Levine, 2008; Brooks, 2018; Solomon-Godeau, 2018). Jeho obrazy treba chápať najmä v kontexte francúzskeho koloniálneho projektu, ktorý ovplyvnil spôsob, akým francúzski umelci, spisovatelia a intelektuáli vnímali a reprezentovali kolonizované národy a kultúry. Gauguinovu angažovanosť v primitivizme a jeho fascináciu predstavou idylického, utopického života v kolóniách treba posudzovať vo svetle širších kultúrnych trendov jeho doby, vrátane vzostupu koloniálnych výstav, antropologických štúdií a orientalistickej fascinácie exotickým "Iným", podnecujúcich koloniálnu imagináciu francúzskej verejnosti (Said, 1978; Solomon-Godeau, 2018; Brooks 2018). Kontextualizáciou Gauguinovej tvorby v tomto historickom rámci je možné hlbšie pochopiť jeho motivácie, vplyvy a širšie dôsledky jeho umenia.

Vo svojej eseji *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of primitivist Modernism* (Broude et al., 2018) Solomon-Godeau kriticky skúma romantizované zobrazovanie "primitívneho" v západnom umení, pričom sa zameriava najmä na Gauguinovu umeleckú kariéru a jeho fascináciu tahitskou kultúrou. Tvrdí, že Gauguinove zobrazenia tahitských žien a kultúry boli silne ovplyvnené jeho vlastnými koloniálnymi fantáziami a túžbami, a nie presným zobrazením reality, s ktorou sa stretol. Solomon-Godeau naznačuje, že Gauguinove diela spolu s dielami iných umelcov tej doby prispievajú k širšiemu modelu exotizácie a privlastňovania si nezápadných kultúr. Autorka kritizuje predstavu "primitívneho" ako zjednodušeného a statického zobrazenia a zdôrazňuje potrebu diferencovanejšieho a kritickejšieho chápania kultúrnych stykov a umeleckých reprezentácií.

Myšlienku koloniálnej imaginácie rozvíjali rôzni postkoloniálni autori a autorky (Said, 1978; Bhabha, 1994; Fanon, 1952; McClintock, 1995). Jednou z najvýznamnejších osobností v tejto oblasti je už spomínaný Edward Said, ktorý opisoval koloniálnu imagináciu ako formu orientalizmu, teda západnú fantáziu, ktorá nie je reálne založená na tom, čo sa v daných "orientálnych" krajinách vyskytuje, ale vyplývajúca zo snov, predstáv a domnienok Západu o tom, čo tieto vzdialené miesta ponúkajú. Táto imaginárna

konštrukcia sa ďalej vnucuje takzvanému Orientu a formuje spôsob, akým ho Západ vníma a ako s ním zaobchádza. Koloniálna predstavivosť je teda fantáziou, ako aj spôsobom, akým Západ vykonáva moc a kontrolu nad Orientom a mení ho podľa svojich vlastných túžob a záujmov (Said, 1978, s. 4-5). Ako bolo spomínané, v Gauguinovom prípade jeho idealizovaná predstava Tahiti ako "autentickom" a "primitívnom" prostredí sa zhoduje s túžbou koloniálnej predstavivosti objaviť a vlastniť "iné", neovplyvnené západnou civilizáciou. Rozpor medzi Gauguinovými romantizujúcimi očakávaniami a skutočnosťou koloniálneho vplyvu na Tahiti však poukazuje na prirodzené medze koloniálnej predstavivosti (Broude et al., 2018).

V článku *States of Undress: Nakedness and the Colonial Imagination* (2008) historička Philippa Levine používa termín koloniálna imaginácia na označenie súboru myšlienok, fantázií a praktík, ktoré boli základom európskeho kolonializmu a vzťahu medzi kolonizátormi a kolonizovanými národmi. Tvrdí, že koloniálnu predstavivosť formovali rôzne faktory vrátane rasových a rodových stereotypov, náboženských a morálnych kódexov a ekonomických a politických záujmov (Levine, 2008, s.191). Podľa Levine sa koloniálna predstavivosť vyznačovala fascináciou exotikou, primitívnosťou a erotikou, čo často viedlo k objektivizácii a vykorisťovaniu kolonizovaných národov. Naznačuje, že koloniálna predstavivosť nebola len odrazom reality, ale bola aktívne konštruovaná prostredníctvom rôznych diskurzívnych a materiálnych praktík vrátane cestovateľských príbehov, etnografických štúdií, fotografie a umenia (Levine, 2008, s.191). Celkovo Levine poňatie koloniálnej imaginácie poukazuje na spôsoby, akými bol kolonializmus nielen systémom ekonomickej a politickej nadvlády, ale aj kultúrnym a psychologickým fenoménom, ktorý formoval svetonázor a identitu kolonizátorov aj kolonizovaných.

Koloniálna imaginácia sa tak z pohľadu kolonizujúcich vo všeobecnosti vzťahuje na spôsob, akými konštruujú a reprezentujú kolonizovaného "Iného/Inú" prostredníctvom rôznych foriem diskurzu vrátane literatúry, umenia a médií. Je to prostriedok, prostredníctvom ktorého kolonizátor premieta svoje vlastné fantázie, obavy a túžby na kolonizovaných, vytvárajúc tak o nich skreslený a redukujúci obraz. Pojem sa vo všeobecnosti vzťahuje na súbor kultúrnych postojov a presvedčení, ktoré formovali spôsob, akým kolonizátori vnímali spoločnosti, s ktorými sa stretli na územiach, ktoré kolonizovali, vychádzajúc z rôznych faktorov vrátane hospodárskych, sociálnych a

politických hľadísk, ako aj z hlboko zakorenených kultúrnych predpokladov a predsudkov (Said, 1978; Levine, 2008).

Hoci Gauguinovým zámerom mohlo byť zobrazenie autenticity tahitského života, jeho zobrazenia boli nevyhnutne ovplyvnené jeho vlastnými kultúrnymi predsudkami a západnými stereotypmi. Jeho umelecké interpretácie selektívne zobrazovali a vyzdvihovali určité aspekty tahitskej kultúry, čím následne ďalej upevňovali stereotypy a posilňovali koloniálne predstavy Západu o kolonizovanom „inom“. (Broude et al., 2018).

Vo Francúzsku sa kolónie vo všeobecnosti často zobrazovali cez prizmu koloniálnej imaginácie ako exotické a tajomné krajiny. Tieto obrazy boli formované kombináciou umeleckých, literárnych a kultúrnych reprezentácií, ako aj politických a ekonomických záujmov francúzskeho koloniálneho plánu (Brunschwig et al., 1966, s.13). Umelci a spisovatelia zohrávali významnú úlohu pri vytváraní obrazu kolónií vo francúzskej kolektívnej predstavivosti. Prostredníctvom malieb, literatúry a iných foriem umeleckého vyjadrenia zobrazovali kolónie ako vzdialené krajiny plné exotických krajín, bohatých kultúrnych tradícií a fascinujúcich miestnych obyvateľov (Gilman, 1985). Dôraz sa často kládol na prírodné krásy, žiarivé farby a bujnú vegetáciu týchto koloniálnych území, čo posilňovalo predstavu nedotknutého raja, ktorý treba objaviť a obsadiť (Levine, 2008).

Koloniálne výstavy a svetové veľtrhy, ktoré sa konali vo Francúzsku, taktiež zohrávali významnú úlohu pri formovaní vnímania kolónií. Tieto podujatia slúžili ako platformy na prezentáciu artefaktov, kultúrnych expozícií a inscenácií z kolónií a vytvárali predstavenie, ktorého cieľom bolo upútať pozornosť francúzskej verejnosti. Hlavným zámerom bolo predstaviť vybranú a zidealizovanú verziu koloniálneho života, pričom sa zdôrazňovala jedinečnosť zvykov, tradícií a zručností obyvateľov kolónií (Jennings, 2005, s.7015). Okrem kultúrnych prezentácií tieto výstavy zahŕňali aj znepokojujúcejší aspekt známy ako ľudské zoologické záhrady, ktoré vystavovali pôvodných obyvateľov kolónií. Hlavným cieľom týchto ľudských expozícií bolo zdôrazniť vnímanú odlišnosť a exotickosť kolonizovaných osôb, čím sa u európskych divákov posilňovali predstavy o rasovej a kultúrnej nadržanosti (Ashcroft et al., 2013, s.131). Prezentovaním pôvodných obyvateľov ako živých kuriozít tieto výstavy nielen zabávali a fascinovali divákov, ale aj upevňovali naratívy o prirodzenej nadržanosti kolonizátorov a vnímanej "inakosti"

kolonizovaných národov. Táto dehumanizujúca prax tak upevňovala stereotypy a posilňovala predsudky voči kolonizovaným kultúram, prispievajúc k francúzskej koloniálnej predstavivosti (Gilman, 1985; Newkirk, 2016).

V oblasti výtvarného umenia mala koloniálna predstavivosť značný vplyv na rôzne umelecké profesie vrátane maliarov, fotografov, sochárov a karikaturistov. Prostredníctvom svojej tvorivej činnosti začlenili do svojich zobrazení kolonizovaných prvky primitivizmu a "divožstva" (Gilman, 1985). Tieto umelecké zobrazenia často zobrazovali kolonizované telá, najmä ženy a pôvodných obyvateľov, ako úzko spätých s prírodou, čím zdôrazňovali ich spojitosť s exotikou a primitívnosťou (Levine, 2008, s.191). Tým, že tieto umelecké stvárnenia redukovali kolonizované subjekty skôr na zovšeobecnené typy než na osobitých jednotlivcov, uľahčili francúzskej verejnosti konzumáciu a zapojenie sa do zobrazovania kolónií bez toho, aby bolo potrebné fyzicky ich navštevovať. Dôsledkom toho sa medzi francúzskym obyvateľstvom posilňoval pocit nadradenosti a vnímané prepojenie s kolóniami (Brunschwig et al., 1966, s.13).

Výslovným stelesnením francúzskeho koloniálneho projektu, ktorý poskytol verejnosti prístup ku kultúrnej produkcii kolónií a umožnil jej zapojiť sa do nej, bola francúzska výstava Exposition Universelle v roku 1889. V rámci tejto veľkolepej výstavy kurátorovala École d'Anthropologie expozície, ktoré prezentovali život koloniálnych domorodcov s osobitným dôrazom na ich rasové a kultúrne rozdiely. Ľudské zoologické záhrady, ktorých príkladom boli tieto výstavy, predstavovali kolonizované národy v starostlivo vybudovanom prostredí pripomínajúcom ich domovské krajiny a umožňovali francúzskym pozorovateľom nahliadať na ich pôvodné umenie a rituály. Tieto výstavy slúžili ako platforma na prezentáciu vnímaného pokroku francúzskeho kolonializmu, bežne označovaného ako dobyvačný vývoj (Mason, 1890, s.31). Práve počas Exposition Universelle v roku 1889 sa Gauguin, ktorý pricestoval do Paríža z Arles, na vlastnej koži stretol s týmto druhom exotizácie, čo podnietilo jeho trvalú fascináciu ríšami Tahiti a juhovýchodnej Ázie (Brooks, 2018, s.331-332).

Gauguinova koloniálna predstavivosť a jeho následné umelecké snahy boli neoddeliteľne formované ďalekosiahlym vplyvom francúzskeho koloniálneho projektu na vizuálne dejiny a kolektívnu imagináciu francúzskej verejnosti (Jennings, 2005, s.718). Gauguin hľadal únik pred rýchlou industrializáciou a modernizáciou, ktoré sa širili

francúzskou spoločnosťou a vydal sa na cesty do Tichomoria, kde vytvoril svoje idealizované a fantastické vízie koloniálnej existencie (Salvesen, 2001; Thomson, 2020). Hoci bol Gauguin rozčarovaný realitou modernizácie Tahiti, pri formovaní svojej umeleckej tvorby vychádzal zo svojich predstáv a populárnych reprezentácií kolónií, ktoré v tom čase prevládali. Jeho zobrazenia primitivizovaného Tahiti, ktoré sa vyznačovali pestrými farbami, záhadnými symbolmi a idylickými scenériami, slúžili ako sanitárny odraz pôvabu kolónií a zároveň ako posilňovač prevládajúcich francúzskych stereotypov o živote kolonizovaných miestnych obyvateľov (Brooks, 2018, s.330-334).

Skúmanie primitivizmu Paula Gauguina z postkoloniálnej perspektívy osvetľuje zložitú dynamiku medzi jeho umeleckým prejavom, koloniálnou predstavivosťou a prenikavým vplyvom západnej hegemonie. Gauguinov odklon od európskeho kontextu pri hľadaní umeleckej autenticity ho viedol k stretnutiu a angažovaniu sa v nezápadných kultúrach, v rámci ktorého dominovali západné mocenské štruktúry (Broude et al., 2018). Pri uznávaní estetických inovácií v Gauguinovom umení je nevyhnutné kriticky posúdiť jeho prepojenie s koloniálnymi naratívami udržiavanými západnou hegemoniou, preto prijatím kritických rámcov feminizmu a postkolonializmu možno hlbšie rozobrať mocenskú dynamiku obsiahnutú v jeho tvorbe v globálnom kontexte.

## Úvod do vizuálnej analýzy

### Androcentrická hegemonia

Ako bolo spomínané, vychádzajúc z feministických paradigiem sa analýza diel Paula Gauguina zameria na to, ako jeho obrazy prispievajú k vizuálnej reprezentácii žien ako Druhých v širšom kontexte androcentrickej hegemonie. Gauguinove obrazy často zobrazujú ženy mužským pohľadom, čím posilňujú spoločenské normy a redukovujú ženy na objekty túžby alebo esencionalizované symboly (Ives et al., 2002; Solomon-Godeau, 2018; Brooks, 2018). Kritickou analýzou Gauguinových umeleckých výberov, tém a zobrazení možno pochopiť, akým spôsobom jeho diela prispievajú k udržiavaniu rodového odlišovania a posilňovaniu patriarchálnych štruktúr.

Androcentrická hegemonia sa vzťahuje na dominantný sociálny a kultúrny systém, ktorý kladie do centra mužov, pričom disponujú mocou, privilégiami a autoritou nad ženami a ženskosťou. Ide o formu útlaku založeného na rodovej príslušnosti, ktorá udržiava dominanciu mužských perspektív, hodnôt a záujmov v rôznych aspektoch spoločnosti vrátane politiky, ekonomiky, vzdelávania a kultúrnych noriem. Androcentrická hegemonia formuje spoločenské štruktúry, normy a očakávania spôsobom, ktorý uprednostňuje a zvyhodňuje mužov a zároveň marginalizuje a podriaďuje ženy (Figuroa Helland & Lindgren, 2016). Spochybňovanie a narušenie androcentrickej hegemonie je kľúčovým cieľom feministických snáh a zasadzovania sa za rodovú rovnosť.

Magnum opus Simone de Beauvoir *Druhé pohlavie* (1949) je prelomovým dielom feministickej teórie, ktoré kriticky opisuje konštrukciu rodu a mocenskú dynamiku medzi mužmi a ženami. Ako bolo spomínané, v tomto zásadnom texte Beauvoir zavádza pojem ženy ako "tej Druhej" a osvetľuje spôsoby, akými sú ženy definované a odlišované vo vzťahu k mužom (Beauvoir, 2015, s.6). Tento základný pohľad obnažuje androcentrickú hegemoniu, ktorá preniká do spoločenských štruktúr a podmieňuje vnímanie rodu. Podľa autorky sú ženy postavené ako Druhé v dôsledku prevládajúcich kultúrnych a spoločenských noriem, ktoré uprednostňujú mužské skúsenosti a perspektívy, v úvode knihy píše:

„*On je Subjekt, on je Absolútne. Ona je Druhá.*“ (Beauvoir, 2015, s. 6)



Mužská skúsenosť je teda prezentovaná ako východisková skúsenosť, pričom sú ženy sú v spoločnosti odkázané na druhoradé postavenie. Výsledkom je, že životy, pôsobenie a aspirácie žien sú často zasadené do rámca, ktorý je zameraný na mužov a ich potreby. Ako Beauvoir ďalej píše, ženy sa oceňujú z hľadiska toho, čo ponúkajú mužom, ako matky, manželky, milenky alebo umelecké inšpirácie. Toto systémové stieranie skúseností žien posilňuje ich marginalizáciu a udržiava hierarchiu, v ktorej muži zastávajú pozície moci a autority (Beauvoir, 2015, s. 80-88)

Okrem toho Beauvoir vo svojej analýze presahuje vonkajšie vplyvy spoločenských noriem a patriarchálnych systémov a zdôrazňuje internalizáciu podriadenosti samotných žien. Podľa Beauvoir ženy nie sú len pasívnymi príjemkyňami útlaku, ale aktívne internalizujú a udržiavajú predstavu vlastnej menejcennosti. Táto internalizácia je výsledkom spoločenského podmieňovania, ktoré v ženách zakorenilo presvedčenie, že sú v porovnaní s mužmi prirodzene menejcenné alebo menej schopné (Beauvoir, 2015, s. 640).

Beauvoir svojím argumentom spochybňuje esencialistickú predstavu, že ženy sa rodia s vopred danými vlastnosťami alebo predispozíciami. Namiesto toho zastáva názor, že ženskosť je sociálny konštrukt, rola, ktorú sa ženy učia stelesňovať prostredníctvom interakcií so spoločnosťou. Súčasťou tohto procesu stávania sa ženou je internalizácia spoločenských očakávaní, obmedzení a stereotypov, ktoré sú na ne kladené. Píše:

*„Ale koniec koncov, vidieť jasne nie je jej vecou: bola naučená akceptovať mužskú autoritu; vzdáva sa tak kritického uvažovania, skúmania a posudzovania za seba samú. Prenecháva to nadriadenej kaste. Preto sa jej mužský svet zdá byť transcendentnou skutočnosťou, absolútnom.“* (Beauvoir, 2015, s.640)

Umenie ako mocný výrazový a komunikačný prostriedok zohráva významnú úlohu pri formovaní spoločenských noriem a ovplyvňovaní vnímania rodovej rovnosti (Berger, 1972). Gauguinove umelecké voľby, ako napríklad používanie a umiestnenie ženských subjektov, ich oblečenie a interakcie, poskytujú cenný pohľad na prevládajúce rodové predstavy (nie len) jeho doby (Levine, 2008; Solomon-Godeau, 2018). Keďže na jeho obrazoch často vystupujú ženy ako ústredné postavy, ich analýzou vo vzťahu k teóriám Beauvoir poskytuje táto práca jedinečnú príležitosť hlbšie sa zamyslieť nad spôsobmi, akými umenie ovplyvňuje a zároveň odráža spoločenské postavenie žien.

Beauvoir analýza Druhých, najmä vo vzťahu k ženám, tak objasňuje spôsoby, akými sú ženy postavené do podriadenej pozície, definovanej a posudzovanej podľa dominantných androcentrických noriem. Táto mocenská nerovnováha sa zhoduje s konceptom mužského pohľadu, ako ho objasnili John Berger (1972) a Laura Mulvey (1975). Mužský pohľad pôsobí vo vizuálnych médiách tým, že štruktúruje vizuálnu reprezentáciu tak, aby vyhovovala túžbam a perspektívam mužského diváka. Ženy sa pritom redukujú na objekty vizuálneho potešenia, čím sa zachováva ich objektivizácia a posilňuje androcentrická perspektíva.

Kritika patriarchálneho pohľadu Johna Bergera a jeho výzva k aktívnemu vzťahu k umeniu sa nachádza v jeho známej knihe *Ways of Seeing* (1972), ktorá je zásadným dielom, významne ovplyvňujúcim kritiku umenia a vizuálne štúdiá, prispieva k feministickej teórii umenia a interpretácií umeleckých diel či širších sociálnych dôsledkoch vizuálnej kultúry. Berger v nej identifikuje spôsoby, akými vizuálne obrazy, najmä západné umenie, formujú vnímanie sveta.

Berger sa v tretej kapitole zameriava na koncept mužského pohľadu, pričom zdôrazňuje objektivizáciu žien ako jeho ústredný aspekt. Na základe bohatého vizuálneho materiálu argumentuje, že na mnohých obrazoch je značný dôraz kladený na ženské telá a ich vzhľad, ktoré slúžia ako objekty, zamerané na poskytnutie vizuálneho potešenia mužskému divákovi. Táto objektivizácia posilňuje mocenskú nerovnováhu a stavia ženy do pozície pasívnych subjektov, na ktoré sa treba pozeráť, a nie aktívnych činiteľov (Berger, 2008, s.45).

Berger nabáda divákov, aby spochybňovali zaužívané spôsoby videnia a kriticky nahliadali na mocenskú dynamiku, pôsobiacu vo vizuálnych reprezentáciách. Zdôrazňuje, že umenie nie je neutrálnym alebo objektívnym odrazom reality, ale je hlboko prepojené so sociálnymi, kultúrnymi a politickými kontextmi (Berger, 2008, s.33). Jeho výzva k aktívnemu zapojeniu sa do umenia a spochybňovaniu zaužívaných spôsobov videnia sa zhoduje s myšlienkami Laury Mulvey, ktorá sa vo svojej eseji *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) zameriava najmä na mužský pohľad v kontexte kinematografie. Skúma, ako mainstreamové hollywoodske filmy uspokojujú prevažne mužského diváka a posilňujú patriarchálne normy prostredníctvom objektivizácie a pasívnej reprezentácie žien. Mulveyovej analýza rezonuje s Bergerovou kritikou patriarchálneho pohľadu v

umení, rozširuje ju na oblasť filmu a poukazuje na spôsoby, akými vizuálne médiá cielene uspokojujú mužský pohľad.

Mulvey rovnako ako Berger tvrdí, že tradičná naratívna kinematografia vychádza a naplňa mužský pohľad tým, že ženy stavia do pozície predmetov vizuálneho potešenia, pričom sú zvyčajne zobrazované ako pasívne objekty, na ktoré sa treba pozerat', zatiaľ čo mužský protagonista preberá v rozprávaní aktívnu úlohu (Mulvey, 2009, s.15). V súvislosti s pojmom Simone de Beauvoir o žene ako Druhej v úvodnej časti svojej eseje Mulvey píše:

*„Žena [...] stojí v patriarchálnej kultúre ako signifikant pre mužského druhého, [...] je viazaná na svoje miesto nositeľky, nie tvorkyne významu“* (Mulvey, 2009, s.15).

Na základe feministických interpretácií psychoanalýzy sa Mulvey vo svojej eseji zamýšľa nad aktom pozerania vo filme. Spojenie medzi filmom a maľbou spočíva v ich spoločnom princípe vizuálnej reprezentácie a aktu pozerania, ktoré prispievajú k udržiavaniu mužského pohľadu a objektivizácii žien v im príslušných médiách. Na začiatku opisuje divácku skúsenosť ako zážitok "skopofílie", čím myslí druh sexuálneho potešenia z pozerania sa na iných. Pri sledovaní filmov sa zvyčajne ľudia nachádzajú v zatemnenej miestnosti, tvárou k plátnu, bez interakcie s ostatnými divákmi, takmer akoby boli sami a *„pozerali sa na súkromný svet“* (Mulvey, 2009, s.17). Dej na plátne sa potom stáva uspokojením ich voyeuristických túžob. Mulvey popisuje ako filmové konvencie umocňujú tento druh voyeurizmu a dochádza k záveru, že prevládajúce sociálne štruktúry sa odrážajú a posilňujú prostredníctvom filmového hľadiska. Zameriava sa na preskúmanie spôsobu, akým:

*„film odráža, odhaľuje a dokonca využíva priamu, spoločensky zavedenú interpretáciu sexuálnej odlišnosti, ktorá kontroluje obrazy, erotické spôsoby nazerania a predstavenia“* (Mulvey, 2009, s.19).

Analýza obrazov Paula Gauguina cez prizmu mužského pohľadu odhaľuje prvky a témy, ktoré prispievajú k udržiavaniu rodovej nerovnosti a objektivizácii žien, keďže jeho tvorba často zodpovedá tradičným vizuálnym stratégiám používaným na uspokojenie mužského pohľadu prevládajúceho aj v dejinách výtvarného umenia (Broude et al., 2018).

## Opozičný pohľad a intersekcionalita

V súvislosti s apelom na intersekcionalitu je však dôležité spomenúť, ako napríklad feministická teoretička bell hooks reaguje na koncept mužského pohľadu, ako ho predstavili Berger alebo Mulvey, vo svojej eseji *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* (1992). Hoci hooks uznáva význam Mulvey práce pri odhaľovaní spôsobov, akými klasická hollywoodska kinematografia stavia diváka do pozície heterosexuálneho mužského pozorovateľa, kritizuje, že koncept mužského pohľadu je obmedzený na analýzu rodovej mocenskej dynamiky (hooks, 1992, s.122). Hooks tvrdí, že teória mužského pohľadu sa zameriava predovšetkým na objektivizáciu žien mužmi, pričom často zanedbáva skúsenosti a perspektívy marginalizovaných žien, najmä ne-bielych žien. Píše:

*„aj keď boli vo filme prítomné reprezentácie černošských žien, naše telá a bytie boli určené na to, aby slúžili - na posilnenie a udržanie bielej ženskosti ako objektu falocentrického pohľadu“* (hooks, 1992, s.119).

Hooks zdôrazňuje potrebu intersekcionalného prístupu, ktorý zohľadňuje vzájomne sa prelínajúci útlak rasy, triedy a rodu. Tvrdí, že skúsenosti černošských žien a iných marginalizovaných skupín boli v tradičnom chápaní mužského pohľadu vylúčené alebo prehliadané (hooks, 1992, s.124-126).

Hooks taktiež zdôrazňuje pôsobenie a odpor žien pri ich angažovaní sa v médiách a vizuálnej kultúre a dôležitosť rozvíjania alternatívneho, opozičného pohľadu, ktorý spochybňuje dominantné reprezentácie a snaží sa zvrátiť a narušiť utlačateľské naratívy. Apeluje na uznanie rôznych spôsobov nazerania a dôležitosť posilnenia postavenia marginalizovaných jednotlivcov pri formovaní a definovaní ich vlastných naratívov. Hooks hľadisko tak rozširuje diskusiu nad rámec jediného zamerania na mužskú objektivizáciu a vyzýva k inkluzívnejšiemu a prierezovejšiemu chápaniu dynamiky moci a rezistencie vo vzťahu k vizuálnej kultúre (hooks, 1992, s.128).

Hoci rasa je sociálny konštrukt, ktorému chýba vedecká alebo biologická platnosť, zohrávala v priebehu dejín významnú úlohu pri formovaní sociálnej, politickej a kultúrnej dynamiky. Je dôležité si uvedomiť, že chápanie rasy v dejinách bolo silne ovplyvnené prevládajúcimi ideológiami, vedeckými teóriami a koloniálnymi diskurzmi danej doby (Gilman, 1985). Tieto ideológie, ako napríklad sociálny darvinizmus a vedecký rasizmus, sa zameriavali na rozdelenie a klasifikáciu ľudských populácií na základe vnímaných

rasových rozdielov. V dôsledku toho sa pojem rasy prelínal s predstavami o nadradenosti, podradenosti a ospravedlňoval koloniálnu nadvládu (Ashcroft et al. 2013, s.220-221). Ranní postkoloniálni autori, ako napríklad Frantz Fanon (1961) a Edouard Glissant (1989), upozorňovali na telo ako miesto reprezentácie a kontroly, pričom zdôrazňovali, ako sa viditeľné fyzické atribúty využívali na vytváranie a posilňovanie diskriminačných názorov voči konkrétnym skupinám. Tieto zdanlivo pozorovateľné znaky odlišnosti, vrátane farby pleti, typu vlasov a črt tváre, ako je tvar očí alebo nosa, aj keď nenaznačujú žiadnu vrodenú genetickú odlišnosť alebo existenciu odlišných podskupín v rámci ľudského druhu, sa stali nástrojom na rozvoj a upevňovanie diskriminačných názorov voči konkrétnym skupinám. Rasa teda vznikla ako mechanizmus kategorizácie a rozlišovania jednotlivcov na základe pozorovateľných fyzických znakov, a ktoré sa následne manipulovali a využívali na vytváranie hierarchií, legitímáciu utláčateľských praktík a diskrimináciu (Ashcroft et al. 2013, s.165-167).

### **Zinačovanie**

Ako už bolo spomenuté, v kontexte postkoloniálnej perspektívy sa zinačovanie vzťahuje na proces konštruovania a definovania jednotlivcov alebo skupín ako "iných" alebo odlišných od seba alebo dominantnej kultúrnej skupiny. Predstavuje mechanizmus, prostredníctvom ktorého sa vytvárajú mocenské štruktúry a hierarchie, často na základe rasy, etnickej príslušnosti, kultúry alebo národnosti (Ashcroft et al., 2013, s.156). Takéto označovanie a kategorizovanie určitých jednotlivcov alebo skupín ako exotických, primitívnych alebo nezvyčajných často vedie k utužovaniu stereotypov posilňujúc pocit nadriadenosti dominantnej skupiny (Ashcroft et al., 2013; McClintock, 1995). Týmto procesom sa v kontexte dominantnej skupiny odlišená skupina marginalizuje a vylučuje, odopierajú sa jej rovnaké práva, príležitosti a reprezentácia. Postkoloniálne perspektívy sa snažia kritizovať a spochybňovať mechanizmy odlišovania, hľadajúc možnosti inklúzie, rovnosti a diferencovanejšieho chápania rôznych kultúr a identít (Gilman, 1985; Azoulay, 2019).

Anne McClintock (1995) analyzuje ako koloniálne diskurzy konštruovali špecifické predstavy o ženskosti a mužskosti v rámci rasovo podmienených kontextov, posilňovali existujúcu mocenskú nerovnováhu a formovali sociálne role a očakávania. Vo svojej knihe *Imperial Leather* (1995) zdôrazňuje vzájomnú prepojenosť rasy a rodu a spochybňuje esencialistické a hierarchické chápanie oboch kategórií (McClintock, 1995, s.56).

Odhaľuje, ako koloniálne diskurzy a ideológie konštruovali rasové a rodové identity, ktoré slúžili na ospravedlnenie koloniálnej nadvlády, vykorisťovania a vnucovania kultúrnych noriem a hodnôt (McClintock, 1995).

Sociálne a politické dôsledky rasy a pohlavia sú vzájomne prepojené a majú ďalekosiahle dôsledky. Obe kategórie sú sociálne konštruované, formujú mocenskú dynamiku, diskrimináciu a marginalizáciu a preto kľúčové zohľadňovať oboje. Gauguinove diela sú odrazom prevládajúcich dobových postojov, v ktorých dominantné západné naratívy stavali mimoeurópske kultúry do pozície exotických kuriozít alebo menejcenných entít (Ashcroft et al., 2013, s.167). Intersekciónálne skúmanie Gauguinovho umenia napokon rozširuje analýzu nad rámec jediného zamerania na rod a vyzýva ku kritickému zohľadneniu vzájomne prepojených systémov moci, ktoré sú základom jeho reprezentácií.

Racializované zobrazovanie žien z nezápadných kultúr ako exotických a primitívnych v Gauguinovom umení zohráva významnú úlohu pri posilňovaní a udržiavaní konštrukcie západnej nadradenosti a marginalizácie nezápadných kultúr (Gilman, 1985; Broude et al., 2018). Ako bolo ukázané, tieto reprezentácie sú v súlade so širším koloniálnym projektom doby, v ktorom sa európske mocnosti snažili upevniť nadvládu nad kolonizovanými územiaми a ospravedlniť svoje imperialistické snahy (McClintock, 1995; Levine, 2008; Broude et al., 2018; Azulay, 2019).

Vo svojom rozbere európskej perspektívy v ére objavovania a dobývania v úvode knihy *Imperial Leather*, (2005) Anne McClintock opisuje vzájomný vzťah medzi vedou, patrarchálnym rámcom a sexuálnymi fantáziami. Táto perspektíva vnímala prieskum a dobývanie ako sexualizované aktivity s metaforickým prenikaním do neznámych krajín a otváraním ich pokladov (McClintock, 2005, s.22-25). Analýzou konkrétnej kresby z roku 1575 od Jana van Straeta McClintock demonštruje, ako bola rodová dynamika reprezentovaná v období dobývania. Na kresbe je zobrazený Vespucci, symbol cisárskej moci, stojaci oproti nahej žene symbolizujúcej krajinu čakajúcu na dobytie. Autorka interpretuje kresbu ako vyjadrenie myšlienky mužskej nadvlády a podmanenia, a to tak žien, ako aj dobytého územia. Toto zobrazenie zdôrazňuje príbeh mužského dobývania a nadvlády, kde sexualizované stretnutie dobyvateľa a podrobenej ženy odráža prenikanie kolonizátora do krajiny (McClintock, 2005, s.27).

Táto analýza slúži ako inšpirácia pre moje skúmanie Gauguina, pretože odhaľuje základné predpoklady a diskurzy, ktoré formovali európske vnímanie takzvaného Nového sveta. Odhaľuje predstavu pasívnej krajiny čakajúcej na premenu mužskou aktivitou, ktorá odráža imperialistické ideály vedeckého pokroku a územnej kontroly. Pochopenie vzájomného pôsobenia medzi rodovou dynamikou moci a expanzionistickými ambíciami poskytuje podnetné postrehy o problematickej povahe Gauguinovej reprezentácie jeho subjektov a širšieho koloniálneho dedičstva v rámci jeho umeleckých diel. Umožňuje kontextualizovať Gauguinove diela v širšom rámci kolonializmu, mocenských štruktúr a konštrukcie "iného" v umení.

Neskôr v knihe sa McClintock venuje konceptu koloniálneho pohľadu a sexuálneho a komoditného fetišizmu ako neoddeliteľnej súčasť koloniálnej mocenskej dynamiky. Skúma, ako tieto formy fetišizmu fungujú v kontexte imperialismu a prispievajú ku konštruovaniu rasovej aj rodovej hierarchie (McClintock, 1995, s.184). Pokiaľ ide o sexuálny fetišizmus, McClintock popisuje spôsoby, akými kolonializmus a imperialismus vyvolali fascináciu "Inými" a exotizovanými telami kolonizovaných subjektov. Zaoberá sa fetišizáciou rasových a etnických rozdielov, najmä hypersexualizáciou nebielych tel, ktorá slúžila na posilnenie stereotypov a upevnenie dominancie kolonizátorov. McClintock zdôrazňuje, ako koloniálny pohľad objektivizoval a erotizoval kolonizované telá, redukujúc ich len na symboly túžby a dobývania (McClintock, 1995, s.21-32). Z hľadiska komoditného fetišizmu skúma premenu koloniálnych subjektov a ich kultúr na tovar v rámci imperialistického systému. Poukazuje na to, ako konzumná kultúra a kapitalizmus premenili koloniálne krajiny na trh s tovarom a zdrojmi, kde sa hodnota jednotlivcov a kultúr určovala ich komodifikáciou. Táto komodifikácia sa rozšírila na reprezentáciu domorodých kultúr prostredníctvom obrazov, predmetov a artefaktov, ktoré boli fetišizované a konzumované kolonizátormi (McClintock, 1995, s.32-36). McClintock prostredníctvom svojej analýzy odhaľuje, ako sexuálny a komoditný fetišizmus založený na koloniálnom pohľade fungoval ako mechanizmus kontroly a moci, ktorý udržiaval podmanenie kolonizovaných národov a posilňoval ideológie imperialismu.

Podobne Abigail Solomon-Godeau vo svojej eseji *Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism* (2018) tvrdí, že Gauguinovo hľadanie neuchopiteľného a exotického "Iného", často stelesneného domorodými kultúrami, s

ktorými sa stretol, odhaľuje túžbu po vzdialenosti a odlišnosti, ktorá je zakorenená v zložitej súhre sexuality, rasy a mocenskej dynamiky. Solomon-Godeau naznačuje, že Gauguinova angažovanosť v primitivizme podnecuje psychologické fantázie týkajúce sa pojmov inakosti a exotiky, ktoré sú hlboko prepojené so sexuálne a rasovo podmienenou dynamikou. Gauguinova snaha o primitivizmus a jeho umelecké zobrazenia odrážajú bielu, západnú a prevažne mužskú perspektívu, zachovávajú koloniálny pohľad a posilňujú konštrukciu odlišnosti a inakosti. Píše:

*„Na biografickej úrovni teda Gauguinov život poskytuje paradigmu primitivizmu ako bieleho, západného a prevažne mužského hľadania nepolapiteľného objektu, ktorého samotná podmienka žiadanosti spočíva v určitej forme vzdialenosti a odlišnosti, či už časovej alebo geografickej,“ ktorá "mobilizuje silné psychologické fantázie o odlišnosti a inakosti, sexuálnej aj rasovej". (Solomon-Godeau v Broude et al., 2018, s.314)*

Ako už bolo spomenuté proces zinačovania zahŕňa pripisovanie atribútov, stereotypov a alternatívnych konotácií kolonizovaným "Iným" na základe ich kultúrnych, rasových, etnických a rodových odlišností. Koloniálny pohľad sa potom vzťahuje na spôsob, akým kolonizátori a imperiálne mocnosti vizuálne vnímajú a reprezentujú kolonizovaného "Iného/Inú". Ide o optiku, cez ktorú dominantná koloniálna mocnosť vníma a interpretuje ľudí, kultúry a krajiny kolonizovaných území (Gilman, 1985; McClintock, 1995; Ram, 2018).

Prostredníctvom koloniálneho pohľadu si kolonizátori vytvárajú a posilňujú hierarchie, stereotypy a naratívy, ktoré legitimizujú ich vlastnú prítomnosť a konanie na kolonizovaných územiach. Prejavuje sa v rôznych formách vrátane umeleckých zobrazení, literatúry, fotografie, etnografických štúdií a iných vizuálnych a textových zdrojov vytvorených kolonizátormi (Gilman, 1985; McClintock, 1995; Jennings, 2005). Takéto reprezentácie naďalej udržiavajú koloniálny pohľad ktorý aj v súčasnosti predstavuje výrazné riziko, keďže naďalej ospravedlňuje kultúrnu apropriáciu, upevňuje stereotypy, štrukturálne nerovnosti a udržiava imperiálnu mocenskú nerovnováhu aj v postkoloniálnom období (hooks, 1996, Ashcroft et al., 2013).

Význam vizuálneho zobrazenia černošských tiel, najmä černošských ženských tiel, a jeho ťarchu na umelca aj diváka vyjadruje v básni Title Takiyah Nur Amin (2018). Táto báseň uznáva historické bremeno negatívnych predstáv a stereotypov spojených s



telesnosťou čiernych ľudí, čo robí autentické a nezávislé zobrazovanie ich tel náročnou úlohou. Poukazuje na to, že štandardné zobrazenie čiernych ženských tel je často obmedzené a stereotypné. Báseň si uvedomuje históriu, v ktorej sa negatívne predstavy premietajú do čiernych tel, zdôrazňujúc potrebu prekročiť vopred stanovené interpretácie a čítania. Píše:

*„Sme vykreslení prostredníctvom svetla a tieňa, farby a jej absencie. Naše črty sú zvýraznené, zastreté, štylizované a zveličené. Pozorovatelia týchto diel sú nabádaní, aby sa nepozerali, ale videli: aké spomienky sa tu nachádzajú? Čo je neprítomné? Kto je tu zastúpený? Čo cítite? Cítite? Cítite, keď sa pozeráte na čierne ženské telá? Na plátne? Vo svete? Majú naše celé ľudské ja hodnotu len vtedy, keď sú jednorozmerné, sploštené a spotrebované? Alebo vás tieto obrazy vyzývajú, aby ste sa pozreli za ne, na niečo, na niekoho skutočného?“* (Amin v Lewis et al., 2016, s.53)

V kontexte vizuálnej analýzy Gauguinovho umenia možno koloniálny pohľad pozorovať v jeho zobrazovaní pôvodného obyvateľstva, najmä žien z Tahiti. Jeho obrazy ich často vyobrazujú cez prizmu exotiky a erotiky, zdôrazňujúc ich vnímanú "inakosť" a uspokojujúc západné fantázie a predstavy (Brooks, 2018; Solom-Godeau 2018). Zdôraznením Gauguinovej úlohy bieleho západného umelca Solomon-Godeau naznačuje, že snaha o pomyselnú primitivitu je zložito spojená s premietaním fantázií do iných kultúr, najmä pokiaľ ide o sexualitu a rasu. Analýza jeho tvorby cez kombinovanú prizmu mužského a koloniálneho pohľadu tak problematizuje súbeh objektivizácie, exotizácie a udržiavania mocenských rozdielov (Solomon-Godeau, 2018; hooks, 1992).

## Vizuálna analýza

Gauguinove diela poskytujú bohatý podklad na skúmanie vizuálnych stratégií používaných na posilnenie západných androcentrických noriem a udržiavanie rodovej a koloniálnej nerovnosti. Medzi črty jeho, ktoré možno analyzovať v súvislosti s mužským a koloniálnym pohľadom, preto patrí exotizácia nezápadných námetov, zdôrazňovanie rasových a kultúrnych rozdielov, spájanie západných umeleckých konvencií s pôvodnými kultúrami, objektivizácia a sexualizácia miestnych žien či nabádanie diváka k voyeuristickému pohľadu. Táto kapitola sa preto bude venovať súhrnnej vizuálnej analýze vybraných obrazov z Gauguinovho obdobia na Tahiti, pričom bude rozoberať ich umelecké techniky, kompozíciu a základné témy s osobitným zameraním na prítomnosť mužského a koloniálneho pohľadu.

Treba podotknúť, že aj keď sa Gauguin počas svojho tahitského obdobia sústredil najmä na vyobrazovanie žien, existuje aj niekoľko známych obrazov, zobrazujúcich mužov. Jedným z príkladov je *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?* (1898), ktorý znázorňuje rôznorodú skupinu postáv, vrátane muža aj žien, zapojených do rôznych činností, symbolizujúc kolobeh života (Thomson 2020, s.188). Ďalší známy príklad, *Muž so sekerou* (1891-1893) alebo *Muž zbierajúci ovocie zo stromu* (1897), zobrazuje osamelú mužskú postavu držiacu sekeru alebo zbierajúceho ovocie zo stromu, údajne predstavujúcu prácu a fyzickú silu spojenú s tahitskou kultúrou (Thomson, 2020, s.139). No napriek prítomnosti týchto mužských postáv je zrejmé, že Gauguin kládol dôraz predovšetkým na zobrazenie žien, napovedajúc o jeho osobitnej fascinácii tahitskou ženskou figúrou. Belinda Thomson to v citáte o obraze *Muž so sekerou* v knihe *Gauguin* (2020) vystihuje takto:

*„Práve preto, že je toto dielo tak ojedinelým príkladom Gauguinovho zobrazenia aktívnej, pracujúcej mužskej postavy, možno pripomenúť skutočnosť, že to boli práve obrazy žien, na ktoré sa sústredil počas celej svojej kariéry. Gauguin bol koniec koncov mužský umelec pracujúci pre mužský konzumný trh a nehanbil sa mu otvorene vychádzať v ústrety, napriek svojej deklarovanej nenávisti k prízemnému vkusu dekadentnej európskej buržoázie”* (Thomson, 2020, s.139).

Takáto nevyváženosť rodového zastúpenia môže slúžiť ako prvá ukážka mužského pohľadu, pričom absencia mužských postáv v jeho dielach zdôrazňuje dominanciu mužskej

perspektívy, ktorej pozornosť a pohľad je venovaný práve ženským postavám (Mulvey, 1975). Ako mužský umelec sa tak Gauguin stavia do pozície primárneho pozorovateľa a tvorcu naratívu, pričom ženy v rámci svojej umeleckej vízie odsúva do pasívnej role, zbavujúc ich tak vlastnej pôsobnosti (Brooks, 2018, s.343).

Ako už bolo mnohokrát spomenuté, zobrazenie tahitských žien má v Gauguinovej tvorbe významné miesto, nakoľko sa nimi snaží zobrazit' ich údajné čaro, zmyselnosť a prirodzené spojenie s okolitou prírodou (Thomson, 2020, s.140). Gauguin svojimi zobrazeniami nabúrava prevládajúce európske ponímanie ženskej cudnosti a konvenčného zobrazovania ženských tvarov a namiesto toho vyzdvihuje nahotu tahitských žien a ich harmonický vzťah s okolitým prírodným prostredím (Solomon-Godeau, 2018, s.322).

Významným aspektom mužského pohľadu je objektivizácia, zahŕňajúca redukciu zobrazovaných žien na obyčajné objekty túžby a fantázie, pričom ich vlastné životy a perspektívy sú ignorované alebo odmietané. Mužský pohľad má tendenciu ukladať ženám singulárnu a úzku interpretáciu, pričom často zdôrazňuje fyzický vzhľad a sexuálny pôvab namiesto ich mnohostrannej identity (Mulvey, 1975). Uprednostňovaním projekcie divákových fantázií a ideálov na ženský subjekt sa podkopáva komplexnosť a autonómnosť ženských skúseností, čo vedie k zachovaniu objektivizácie až dehumanizácie žien vo vizuálnej reprezentácii (Engmann, 2012, s.55).

Výberom kompozícií, póz a dôrazom na fyzický pôvab Gauguin aktívne narába s mužským pohľadom, pričom ženy stavia do pozície jeho pasívnych príjemkýň. Na príklade obrazov ako *Žiarliš? (1892)*, *Kráľova žena (1896)* či *A zlato ich tiel (1901)* vidíme, ako Gauguin využíva rôzne kompozičné prvky na nasmerovanie pohľadu diváka na ženské subjekty, či už prostredníctvom sugestívnych línií, alebo vizuálneho rámovania. Zobrazované ženy strategicky umiestňuje na prominentné miesto, prostredníctvom čoho pozýva diváka, aby sa zapojil do fyzickej prítomnosti subjektu a vytváral s nimi vizuálne spojenie (Jirat-Wasiutyński & Newton, 2000, s.135). Tesná blízkosť zobrazovaných žien k divákovi, vytvorená sploštenou perspektívou alebo rozostreným pozadím, ešte viac vyčleňuje predmet, zameriavajúc pozornosť diváka<sup>9</sup> výlučne na ženu, minimalizujúc

---

<sup>9</sup> Použitím generického maskulina v súvislosti s Gauguinovým publikom a divákmi v analýze chcem zdôrazniť, že jeho diela boli určené prevažne mužskému publiku. Týmto jazykovým výberom nechcem poprieť, že Gauguinove obrazy oceňovali a pozorovali aj ženy, no zdôrazniť že napriek tomu bola jeho

okolitý kontext (Thomson, 2020, s.139). Gauguinove ženské subjekty sú tu zobrazené v pasívnych alebo zvodných pózach, odhaľujúc ich telo v rôznej miere nahoty, pričom jeho pozornosť venovaná detailom pri zobrazovaní kriviek, kontúr a intímnych črt ženskej postavy slúži k ešte navýšenej objektivizácii, vychádzajúc tak v ústrety sexualizovaným predstavám.

Gauguinova tahitská umelecká tvorba zahŕňa nadmerné množstvo aktov, pričom jednými z najznámejších príkladov sú obrazy *Annah Javánska (1893)*, *Te Tamari No Atua (Semeno Areoi) (1896)* alebo spomínaný *A zlato ich Tiel (1901)*, kde Gauguin exotizujúco zobrazuje nahé ženské postavy, s pokojnými výrazmi, zvyrazňujúc ich telá a kontúry teplými odtieňmi. Obrazy vyžarujú pokojnú a snovú atmosféru poskytujúc divákovi možnosť vnímať pôvab ženského tela v harmonickom tropickom prostredí (Thomson, 2020, s.136). V ďalšom významnom diele *Duch mŕtveho bdenia (1892)* Gauguin predstavuje introspektívnejšie a provokatívnejšie zobrazenie nahej ženy. Na obraze je mladé tahitské dievča ležiace na posteli, s tvárou otočenou k divákovi. Nahota dievčaťa je ústredným prvkom kompozície, pričom sa tu Gauguin snaží zobrazovať témy túžby, zraniteľnosti a prelínania duchovnej a zmyselnej sféry. Intenzívne farby obrazu a prenasledujúci pohľad dievčaťa vytvárajú sugestívnu a tajomnú atmosféru, nabádajúc k úvahám o ženskom tele ako predmete túžby a zároveň symbole duchovného spojenia (Jirat-Wasiutyński & Newton, 2000, s.142). Ženské postavy na spomínaných obrazoch sa tak stávajú objektmi, ktoré treba konzumovať a obdivovať, čím sa posilňuje dynamika moci zakorenená v rode a sexualite.

V oblasti umenia má koncept aktu významné teoretické dôsledky, ako to analyzoval Berger (1972), ktorý rozlišuje akt ako špecifickú vizuálnu formu, oddelenú od skúsenosti z nahoty (Berger, 2008, s.54). Akt podľa Bergera slúži ako nástroj na posilnenie a udržanie sexuálnej objektivizácie žien v rámci patriarchálnych systémov. Stelesňuje vlastný súbor noriem a predpisov, ktoré diktujú, ako má ženské telo vyzerat' a fungovať. Poukazuje tiež na to ako sa prostredníctvom estetickej prezentácie aktu ženské telo stáva objektom konzumu a spotreby. Táto normalizácia konzumácie ženského tela ako objektu v podobe aktu posilňuje ideológiu sexistického a mizogýnného vnímania a postoja žien aj mužov (Berger, 2008,s.56).

---

umelecká tvorba a tematické prvky formované a prispôsobené mužskému pohľadu (Thomson, 2020; Solomon-Godeau, 2018).

V kontexte koloniálneho pohľadu sa v článku *States of Undress* (2008) sa Philippa Levine zaoberá koloniálnou predstavivosťou a jej vplyvom na reprezentáciu nahoty. Levine tvrdí, že kľúčovou zložkou koloniálnej imaginácie bola esencIALIZÁCIA kolonizovaných skupín do špecifických "typov", spadajúcich pod pojem "primitívne". Spracúva, ako európski kolonizátori pod vplyvom katolíckej doktríny spájali relatívny nedostatok technológií u domorodých kolonizovaných skupín s vyhnaním z raja a hanbou, ktorú zažili Adam a Eva v knihe Genezis (Levine, 2008, s.190). Levine zdôrazňuje význam nahoty v kresťanskej doktríne a tvrdí, že ľudia, ktorí neprejavovali hanbu za to, že sú nahí, boli z európskeho pohľadu vnímaní ako hriešnici. Toto chápanie nahoty ako určujúceho výjavu v západnej tradícii formovalo vnímanie kolonizovaných národov ako morálne menejcenných. Píše:

*„Nahota bola ústredným prvkom [príbehu Adama a Evy] a hanba predpokladom kresťanskej spásy. Ľudia, ktorí sa nehanbili za svoju nahotu, boli teda ľudia, ktorých duša bola v nebezpečenstve. Nahota skrátka definovala jeden zo základných naratívov západnej tradície“* (Levine, 2008, s.191)

Rozširujúc svoju analýzu, Levine vyzdvihuje reprezentáciu kolonizovaného ženského tela v umení a zdôrazňuje, že koloniálne subjekty v 19. storočí boli v maľbe a fotografii často zobrazované skôr ako typy než ako individuálne osoby. Tvrdí, že domorodé ženy boli v porovnaní s mužmi vnímané ako bližšie k prírode, a preto ich zobrazovanie bez odevu slúžilo na posilnenie tohto prepojenia s prírodou. Naznačuje, že si vtedajší umelci uvedomovali trhový potenciál takýchto ženských koloniálnych postáv a námetov ako reprezentantiek kolonizovaného obyvateľstva aj prírodnej krajiny kolónií. Píše:

*„...v maľbe a fotografii boli koloniálne subjekty devätnásteho storočia zriedkavo pomenované, ale ponúkané skôr ako typy, ako reprezentácie ľudí, a nie ako jednotlivci. Ženy... a domorodci mali bližšie k prírode ako muži, ktorí konštruovali koloniálny svet devätnásteho storočia, a ich zobrazenie bez odevu slúžilo na zdôraznenie tejto asociácie“* (Levine, 2008, s.199)

S prúdmi impresionizmu, ktoré stále ovplyvňovali maliarske trendy vo Francúzsku, začali umelci ako Gauguin používať tieto ľudské typy vo svojich malbách, čím Francúzske publikum získavalo prístup ku kolóniám bez nutnosti cestovať, a nadobudlo tak pocit psychického prepojenia a nadradeného postavenie nad kolóniami (Brooks, 2018, s.343).

Okrem priamych aktov Gauguin často zobrazoval tahitské ženy, ktoré sa venovali každodenným činnostiam v ich prirodzenom prostredí. Známe obrazy ako *Kúpajúce sa tahitské ženy (1892)*, *Tri tahitské ženy (1896)*, *Prečo sa hneváte? (1896)*, *Arearea (1892)* alebo *Dokonalé dni (1896)* poskytujú pohľad na súkromné momenty a rituály, prezentujú pomyšelný dojem autenticity tahitského spôsobu života ako ho požímal a konštruoval Gauguin. Scény sú často podané s pocitom naturalizmu, akoby zachytávali spontánne a neinscenované udalosti. Gauguin tu zapája námetové prvky ako prírodné prostredie, tradičný odev a domorodé predmety, aby vytvoril dojem jedinečného zobrazenia tahitskej kultúry.

Ústrednou témou obrazov je interakcia medzi pôvodnými ženami a ich okolím, najmä prírodným prostredím. Gauguinova pozornosť venovaná detailom pri zobrazovaní bujnej zelene a jemných odrazov vo vode dokazuje jeho snahu zachytiť pomyšelnú krásu a pokoj tahitskej krajiny. Zobrazením žien v prírodnom prostredí Gauguin zdôrazňuje ich hlbšie spojenie s krajinou či váhu prírody v ich živote (Salvesen, 2001; Solomon-Godeau, 2018). Beauvoir kritizuje myšlienku prirodzeného spojenia žien s prírodou a argumentuje, že je prostriedkom na udržanie ich podriadenosti v patriarchálnych spoločnostiach. Podľa nej spájanie žien s prírodou naznačuje ich blízkosť k "zvieracej" alebo inštinktívnej sfére, pričom sú tak ženy esencionalizované alebo redukované na svoje reprodukčné funkcie čo odôvodňuje ich pripútanie k tradičným rodovým pozíciám, obmedzujúcim ich pôsobenie (Beauvoir, 2015, s.88). Gauguinove zobrazenia tu odrážajú harmonický vzťah medzi ženami a ich prostredím, reč ich tela, uvoľnené pózy a výrazy naznačujú stav pokoja a relaxácie, zdôrazňujúc ich pohodlie a uspokojenie v prírodnom prostredí.

Cez prizmu mužského pohľadu sú taktiež takéto zobrazenia typické autorovi, ktorý sa zapája do voyeuristického aktu pozerania a získavania sexuálneho alebo osobného potešenia z pozorovania druhých a vyzýva publikum, aby robilo to isté. Divák je tak v pozícii vonkajšieho pozorovateľa, ktorý nazerá do súkromných alebo intímnych chvíľ ženských subjektov, čím zaujíma dominantné postavenie. Takýto voyeristický pohľad, ako

ho definovala Mulvey objektívizuje a komodifikuje subjekt, redukuje ho na objekt vizuálneho potešenia a uspokojenia (Mulvey, 1975). Tento akt je spätý s mužským pohľadom, keď divák, zvyčajne muž, prostredníctvom pozorovania a konzumovania objektívizovaného ženského subjektu využíva a posilňuje rodovú mocenskú dynamiku.

Vyššie opísané orientalistické myslenie zahŕňa konštrukciu stereotypov a exotizáciu "Iných", vychádzajúc a upevňujúc západné fantázie a predpojaté predstavy (Said, 1978). V týchto dielach sú tahitské ženy zobrazované ako pokojné, tajomné a vzdialené, zohrávajúce sa s ideálmi západných ideálov exotických "vznešených divošiek". Dôraz na ich harmonickú interakciu s prírodou a zobrazenie vnímanej jednoduchosti ich života prispievajú k romantizujúcemu pohľadu na kolonizované krajiny vnímané západnými perspektívami (Levine, 2008). V súlade s orientalizmom, ktorý si predstavuje Východ ako nadčasový a nemenný, pritom zdôrazňuje predstavu tahitskej kultúry ako nedotknutej modernosťou a zachovávajúcej si auru autenticity, priamo nahrávajúc západnému vnímaniu "Iných" ako neskazených modernizáciou a prirodzene spojených s prírodou. Navyše Gauguinova pozícia ako európskeho mužského umelca, maľujúceho tahitské ženy, zavádza mocenskú dynamiku, vlastnú orientalistickým reprezentáciám, pričom si ako pozorovateľ a tvorca Gauguin prisvojuje autoritu zachytiť a interpretovať domnelú podstatu tahitských žien a kultúry. Túto mocenskú nerovnováhu a akt objektívizácie tak možno chápať ako prejav koloniálneho pohľadu, v ktorom umelec vykonáva kontrolu nad reprezentáciou a výpoveďou o "Iných".

Navyše Gauguin na svojich obrazoch často zobrazuje ženy ako archetypy, ktoré stelesňujú skôr vopred určené role a symbolické reprezentácie než mnohostranné osobnosti. Prostredníctvom štylizovaných póz, exotického prostredia a spojenia západných a nezápadných kultúrnych prvkov (ako napríklad tradičné odevy, či náboženské a kultúrne symboly), vytvára víziu ženskosti, ktorá zodpovedá západným predstavám a stereotypom. Ženy v Gauguinových dielach sa tak stávajú príjemkyňami takýchto nazeraní a čítaní, spredmetnené a zbavené svojej subjektivity.

Stávajú sa archetypálnymi postavami zmyselnosti, zbožnosti alebo materskej starostlivosti, posilňujúc tradičné rodové role a upevňujúc jednorozmerné chápanie žien. V známych obrazoch ako *Ia Orana Maria ("Bud' pozdravená, Mária") (1891)*, *Dieťa (Narodenie tahitského Krista) (1896)*, *Materstvo (Tri ženy na brehu mora) (1899)*,

*Materstvo II. (1899)* či *Obetovanie (1902)* sa objavuje spoločná téma zobrazovania žien ako matiek a zdôrazňovanie vnímaného významu reprodukčných a opatrovateľských schopností žien. Gauguin pritom využíva rôzne vizuálne stratégie na navodenie pocitu pokoja, harmónie a idealizovanej ženskosti, ako napríklad používanie mäkkých, teplých farebných paliet, navodzujúcich pokojnú atmosféru a harmonické dojmy (Thompson, 2020). Autor starostlivo komponuje svoje postavy, zdôrazňujúc puto medzi matkou a dieťaťom, pričom vyzdvihuje ich blízky fyzický kontakt a dôverné pohľady. Pokojný výraz tváre, jemné postoje a nežné gestá žien sprostredkujú pocit šťastia a naplnenia v ich materskej úlohe. Gauguin integruje prírodné prvky, ako je bohatá vegetácia a kvety, symbolizujúce plodnosť a rast, ktorými ďalej upevňuje myšlienku životodarnej schopnosti žien (Phillips, 2001, s.45). Tieto vizuálne stratégie spoločne vytvárajú idealizované a harmonické zobrazenie materstva, pričom ho prezentujú ako zdroj krásneho, pokojného až duchovného významu. Gauguinovo zameranie na postavy žien ako matiek s dôrazom na opateru tak priamo odráža a utužuje vnímanie žien v spoločnosti ako zodpovedných predovšetkým za reprodukčné a opatrovateľské pôsobenie.

Celkovo možno v spomínaných dielach Paula Gauguina vidieť vplyv mužského pohľadu prostredníctvom rôznych vizuálnych stratégií, ktoré prispievajú k objektivizácii a sexualizácii žien. Gauguinovo zobrazovanie žien často zodpovedá charakteristikám spojeným s mužským pohľadom a redukuje ich na pasívne objekty vizuálneho pôžitku. Výberom póz, oblečenia a dôrazom na telesnosť Gauguin zdôrazňuje sexuálnu pôsobivosť svojich ženských subjektov. Ich telá sú často prezentované sugestívnym a erotizovaným spôsobom, pričom kompozície a rámovanie odrážajú mužskú perspektívu a stavajú diváka do pozície vonkajšieho pozorovateľa intímnych a súkromných chvíľ žien. Tento voyeuristický prístup vytvára mocenský model, v ktorom divák preberá nad subjektom nadvládu. Redukcia žien na archetypálne a bezrozmerné postavy pritom upevňuje tradičné rodové role a mocenskú nerovnováhu. Prostredníctvom týchto obrazových postupov tak Gauguinova tvorba utužuje objektivizáciu a marginalizáciu žien v súlade so širšími spoločenskými normami a androcentrickými postojmi.

V publikácii *Under Imperial Eyes, Black Bodies, Buttocks, and Breasts* (2012) od Rachel Asaa Engmann je prezentovaný kritický pohľad na koloniálne fotografie a ich vplyv pri konštruovaní a posilňovaní rasových a rodových stereotypov, ako aj pri fetišizácii, ktorá posilňuje mocenskú dynamiku koloniálneho systému. Táto práca prispieva



k hlbšiemu pochopeniu vizuálnej reprezentácie čiernych tiel v koloniálnom kontexte a poukazuje na spôsoby, akými bola fotografia využívaná ako nástroj koloniálnej nadvlády. Tak ako koloniálna fotografia zohrávala významnú úlohu pri posilňovaní rasovej a rodovej hierarchie počas éry britského kolonializmu, Gauguinova tvorba zachováva podobnú dynamiku v kontexte francúzskeho kolonializmu na Tahiti. Engmann skúmanie koloniálnej fotografie poukazuje na to, ako vizuálne reprezentácie vo všeobecnosti využívali na fetišizáciu a objektivizáciu černošských tiel, čím ich redukovali na exotické a sexualizované objekty pre koloniálny pohľad.

Autorka tvrdí, že jednou z kľúčových funkcií koloniálneho umenia bolo objektivizovať a podriaďovať si "iných", najmä pôvodné kultúry a národy. Ich vizuálnym dokumentovaním a kategorizovaním koloniálni umelci a umelkyne vytvárali vizuálny archív, ktorý utvrdzoval európske naratívy rasovej a kultúrnej hierarchie. Zahŕňalo to výber a prezentáciu obrazov, ktoré zdôrazňovali rasové stereotypy, zveličovali fyzické črty a kultúrne atribúty spojené s predstavou odlišnosti a exotiky domorodých národov (Engmann, 2012, s.47-49). Prostredníctvom aktu objektivizácie sa koloniálne umenie snažilo konštruovať a udržiavať pocit európskej identity a nadradenosti. Snímky slúžili ako vizuálny dôkaz európskej kontroly a autority a posilňovali predstavu rasovo a kultúrne nadradeného "Ja" v kontraste s podriadeným "Iným" ako aj o údajných vrodených rozdielov medzi Európanmi a pôvodným obyvateľstvom, ospravedlňujúc tak koloniálne aktivity a podmaňovania si pôvodných kultúr (Engmann, 2012, s.53).

V nadväznosti na problematiku mužského pohľadu skúmanie koloniálneho pohľadu v Gauguinových obrazoch vrhá svetlo na komplexnú prepojenosť medzi rodovou a koloniálnou mocenskou dynamikou, keďže oba pohľady pôsobia v rámci mocenských systémov a udržiavajú hierarchiu, ktorá stavia západného mužského diváka alebo umelca do pozície dominantného pozorovateľa či tvorcu významu, zatiaľ čo ženy a nezápadné subjekty odsúva do pozície objektov exotickej fascinácie (McClintock, 1995). Ďalším skúmaním rôznych aspektov jeho umenia, ako je zobrazovanie exotizovaných tiel, vizuálna kompozícia či tematické naratívy, možno spozorovať stereotypy a naratívy obsiahnuté v koloniálnych reprezentáciách. Najmä pri sledovaní zobrazovania černošských ženských subjektov možno upriamiť pozornosť na exotizáciu, rasovú stereotypizáciu, násobnú objektivizáciu a absenciu reprezentatívneho zobrazenia.

Využívajúc rasové stereotypy ako prehnané fyzické črty, rozlišovací odtieň pleti a rôzne kultúrne prvky, Gauguin implikoval výtvarné techniky a vizuálne podnety, aby zdôraznil inakosť zobrazovaných domorodých žien a oslovil nimi západné publikum. Na príklade obrazov *Semeno Areoi* (1892), *Kráľova žena* (1896), či *Te Nave Nave Fenua* (*Slastná krajina*) (1892) ale platí to pri väčšine jeho tvorby z jeho tahitského obdobia, sledujeme že pokiaľ ide o fyzické črty, Gauguin často zveličuje určité charakteristiky tváre, ktoré sa spájali s domorodými ženami, ako sú široké nosy alebo plné pery a telá (Phillips, 2001). Tieto zveličené črty korešpondovali s rasovými stereotypmi rozšírenými v Gauguinovom období, posilňujúc predstavu rasovej odlišnosti a stavajúc ich do pozície "iných" vo vzťahu k západnej norme (Gilman, 1985). Farba pleti je ďalším prvkom, ktorý Gauguin akcentuje, pričom zobrazuje ženy tmavšieho odtieňa pleti, rovnako poukazujúc na ich odlišnosť od západného vzoru svetlej pleti. Gauguin tým zapája zobrazované ženy do koloniálnej hierarchie, ktorá spájala svetlejšiu pleť s nadradenosťou a tmavšiu pleť s podradenosťou (Engmann, 2012, s.49). Navyše ako možno na obrazoch pozorovať, Gauguin častokrát zapracováva do svojich obrazov rôzne kultúrne atribúty, vyobrazujúc ženy v pomyselne tradičných odevoch alebo ozdobené kultúrnymi artefaktmi špecifickými pre ich prostredie a pôvod (Phillips, 2001, s.33). Zdôrazňovaním týchto kultúrnych atribútov ich tak Gauguin zase odlišuje od západnej kultúry, čím prispieva ich orientalizácii a zinačovaniu pred západným publikom.

Navyše tým, že Gauguinove obrazy zobrazujú kolonizované subjekty na exotickom pozadí a zdôrazňujú ich kultúrne praktiky ako fascinujúci výjav, posilňujú západné predstavy o kultúrnej inakosti, pričom ako bolo vysvetľované, takáto redukcia nezápadných kultúr na objekty západnej imaginácie následne slúžila na ospravedlnenie koloniálnych zámerov (Gilman, 1985; McClintock, 1995). Na Gauguinovom obraze *Mahana no Atua* (*Deň Boha*) (1894) zobrazuje skupinu tahitských žien, ktoré sa zúčastňujú na náboženskom obrade, buď nahé alebo v živom tradičnom odeve, uprostred tropickej farebnej krajiny. Táto maľba je príkladom Gauguinovho dôrazu na zobrazovanie kultúrnych rituálov ako prostriedku na vytváranie mystického a exotického príbehu (Thomson, 2020, s.173). Ďalším podobným príkladom je slávny obraz *Od kiaľ prichádzame? Čo sme? Kam kráčame?* (1897), rozsiahle naratívne dielo, ktoré zobrazuje skupinu postáv, prevažne tahitských žien a detí, zasadených do tropickej krajiny kde štandardne Gauguin používa živé a nereprezentatívne farby na zobrazenie exotickej vegetácie, dodávajúce tomuto nezápadnému prostrediu pôvab a mystiku (Thomson, 2007,

s.6). Obraz predstavuje kontemplatívnu a alegorickú scénu, ktorá skúma existenciálne otázky o ľudskom bytí a mystériách života. Postavy na obraze sa venujú rôznym činnostiam a ťažiskom maľby je všeobecná symbolika a umelcova osobná mytológia (Thomson, 2020, s.187-188). Prítomnosť kultúrnych symbolov, ako je modla v pozadí, alebo jeho zobrazenie domorodých žien a detí so špecifickými fyzickými vlastnosťami, ako je tmavá pleť a polynézské črty pritom zdôrazňujú ich nezápadnú identitu a prostredie. Gauguinovo zameranie na exotické krajiny, kultúrne rituály a scény každodenného života vo všetkých spomínaných obrazoch stavia na predstavách koloniálnej imaginácie a prispieva k budovaniu orientálneho alebo primitivistického naratívu (Phillips, 2001, s.45). Gauguin tu zobrazuje tahitské krajiny a svieže tropické prostredia s malebnými plážami a živou vegetáciou, pričom podobné zobrazenia idylických, nedotknutých krajíniek slúžili na utuženie predstáv západného publika o nezápadných krajinách ako nedotknutých, panenských a primitívnych (Thomson, 2007, s.6). Koniec koncov, sám to vo svojej knihe *NoaNoa* opísal takto:

*„... Keďže som chcel naznačiť bujný a neskrotný typ prírody... Musel som svojim postavám poskytnúť vhodné prostredie.“*

...

*„... v húštinách a tienistých potokoch si tieto ženy šepkajú v obrovskom paláci, ktorý vyzdobila sama príroda, so všetkým bohatstvom, ktoré Tahiti ponúka. To je dôvod všetkých týchto rozprávkových farieb, tejto tlmenej a tichej žiary“* (Gauguin v knihe *Noa Noa*, 1978, s. 137 citované v Ives et al., 2002, s.119).

*Semeno Areoi* (1892), *Kráľova žena* (1896), *Žena pri mori* (1892) *Žiarliš?* (1892) alebo *Jej meno je Vairaumati* (1892), jedny z najslávnejších Gauguinových diel, možno napokon použiť ako príklady jeho vizuálnej stratégie zobrazovania koloniálneho pohľadu prostredníctvom spomínaných vizuálnych prvkov a námetov. Na týchto obrazoch Gauguin zobrazuje pokojné a idylické scény tropických krajíniek, v ktorých centre je jedna alebo dvojica ženských postáv umiestnených ako ústredný bod kompozície, ktorý priťahuje divákovu pozornosť a upútava jeho záujem. Ženské telá sú zobrazené zmyselne a exoticky, so zaoblenými tvarmi a dôrazom na fyzické atribúty. Pestrá a svieža tropická krajina dodatočne posilňuje exotické zobrazenie Tahiti, prezentujúc ho ako exotickú kulisu odlišnú od západného sveta. Gauguinovo používanie výrazných, sýtych farieb, zjednodušených foriem a plochej perspektívy dotvára estetiku primitivismu v súlade so západným

vnímaním kolonizovaných krajín ako nerozvinutých alebo primitívnych (Ashcroft et al., 2013). Absencia špecifických kultúrnych alebo kontextuálnych detailov na maľbách prispieva k utváraniu pomyselnej všeobecnej tahitskej identity, zbavenej svojbytnosti a dejinnosti keďže je dôraz kladený predovšetkým na vizuálnu príťažlivosť scény, ktorá má naplňať predstavy a očakávania západného publika o tropickom autentickom raji (Childs, 2001, s.59). Celkovo sú tieto maľby príkladom Gauguinovho zobrazenia koloniálneho pohľadu prostredníctvom exotizácie ženskej postavy, idealizovaného zobrazenia Tahiti ako primitívnej a idyllickej krajiny a redukcie domorodej kultúry na vizuálne predstavenie pre západnú konzumáciu.

### **Kultúrna apropiácia**

Kultúrna apropiácia, ako ju opísal James O. Young v knihe *Cultural appropriation and the Arts* (2010) je prevzatie, vypožičanie alebo napodobňovanie prvkov z inej kultúry, často dominantnou kultúrou, bez náležitého pochopenia, uznania alebo rešpektovania ich historického, sociálneho a kultúrneho významu. Zahŕňa extrakciu kultúrnych prvkov s cieľom osobného alebo umeleckého zisku, často bez ohľadu na pôvodný kontext alebo komunity, z ktorých tieto prvky pochádzajú (Young, 2010, s.8). V prípade umeleckej interakcie Paula Gauguina s tahitskou kultúrou možno jeho privlastnenie a komodifikáciu jej prvkov považovať za pokračovanie historického vzorca západných umelcov a zberateľov využívajúcich pôvodné kultúry vo svoj vlastný prospech. Ako bolo ukázané, Gauguin ako biely európsky umelec využil svoje dominantné postavenie, aby interpretoval a reprezentoval tahitskú kultúru eurocentrickou optikou, upevňoval stereotypy a exotizoval pôvodné obyvateľstvo. Selektívnym začlenením a skreslením prvkov tahitských tradícií a estetiky tak, aby vyhovovali jeho umeleckej vízii, sa Gauguin podieľal na privlastňovaní kultúrnych symbolov a praktík. V jeho dielach chýba hlbšie pochopenie a úcta ku komplexnosti tahitskej kultúry, pričom ju zredukoval na povrchný predajný tovar pre západnú spotrebu (Childs, 2001, s.52). Takéto zneužívanie domorodých kultúr na osobný a umelecký zisk je súčasťou širokej koloniálnej praxe, v ktorej si západní umelci a zberatelia privlastňovali a komodifikovali kultúrne prejavy pôvodných obyvateľov, prispievajúc k ich vymazávaniu a marginalizácii (Ashcroft et al., 2013, s.39).

V kontexte kultúrneho privlastňovania analýza bell hooks v eseji *Eating the Other: Desire and Resistance* (1992) rozoberá konzumáciu inakosti belochmi v rámci

komodifikovanej kultúry. Esej, ktorá bola publikovaná v roku 1992, je relevantná ako pre Gauguinovu dobu, tak aj dnes, pretože analyzuje, ako sa túžba po "inom" vyjadruje, ako sa s ňou manipuluje, a poukazuje na mocenskú dynamiku, ktorá je súčasťou kultúrnych výmien, i spôsoby, akými môže utužovať systémy útlaku. V úvode eseje píše:

*„V rámci súčasných diskusií o rase a odlišnosti je masová kultúra miestom, ktoré verejne deklaruje a udržiava myšlienku, že uznanie a užívanie si rasovej odlišnosti prináša potešenie. Komodifikácia inakosti je taká úspešná, pretože je ponúknutá ako nové potešenie, intenzívnejšie, uspokojujúcejšie ako bežné spôsoby konania a cítenia. V rámci komoditnej kultúry sa etnicita stáva korením, príchutou, ktorá môže oživiť nudný pokrm, ktorým je mainstreamová biela kultúra.“* (hooks, 1992, s.21)

Ako už bolo opísané, Gauguinova umelecká kariéra sa rozvíjala v čase, keď koloniálne mocnosti ovládali rozsiahle nezápadné územia a západné spoločnosti boli fascinované pomyslenou "exotikou" a "primitívnosťou" (Solomon-Godeau, 2018). Gauguin začlenením prvkov tahitskej a polynézskej kultúry do svojich obrazov ponúkol západnému publiku nový, intenzívnejší estetický zážitok. Jeho diela zatiaľčené stereotypmi o pôvodných ženách a tabuizovanými témami týkajúcimi sa pohlavia a sexuality narúšali normy hlavného prúdu bielej kultúry a priťahovali pozornosť využívaním fascinácie inakosťou.

V Gauguinových dielach sa tak etnicita stáva korením, ktoré ochucuje hlavný prúd európskeho umenia. Obľuba a ocenenie jeho obrazov sa odvíjali od pomyslenej exotickosti a autenticity kultúr, ktoré zobrazoval (Thomson, 2020, s.204). Jeho tvorba je tak zhmotnením koloniálneho pohľadu a využívania marginalizovaných žien na konzum a potešenie dominantných skupín. Odráža postmoderné oživenie záujmu o "primitívne", pričom zachováva biele imperialistické ideológie a posilňuje existujúce rodové a rasové mocenské štruktúry. Ako to hooks vystihuje ďalej v eseji:

*„Keď sa rasa a etnicita stávajú komodifikovanými zdrojmi pre potešenie, kultúra špecifických skupín, ako aj telá jednotlivcov, môžu byť vnímané ako alternatívne ihrisko, kde príslušníci dominantných rás, pohlaví a sexuálnych praktík presadzujú svoju moc vo vzťahoch s Druhým.“* (hooks, 1992, s.23)

## **Obraz *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?***

V predchádzajúcich kapitolách sa táto práca zaoberala zastrešujúcimi témami mužského a koloniálneho pohľadu v dielach Paula Gauguina počas jeho tahitského obdobia. Prostredníctvom všeobecnej vizuálnej analýzy sa skúmalo, ako Gauguinove obrazy tieto pohľady odrážali a upevňovali, čím prispievali ku konštruovaniu rasových a rodových stereotypov v koloniálnom kontexte. Na tomto základe sa záverečná časť práce zameriava na hlbšie rozobratie dvoch konkrétnych Gauguinových obrazov. Vykonaním podrobnejšej analýzy chcem zdôrazniť nuansy jeho umeleckých rozhodnutí, ako sú vizuálne prvky, kompozičné techniky a symbolické zobrazenia prítomné v týchto vybraných dielach, a ďalej tak objasniť spôsoby, akými sa mužský a koloniálny pohľad prejavujú alebo prelínajú v jeho dielach.

Viackrát spomínaný monumentálny obraz Paula Gauguina *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme? (1898)* ponúka bohatý predmet analýzy vo vzťahu k jeho rodovým reprezentáciám. Môžeme na ňom vidieť, ako Gauguin zobrazuje mužské a ženské postavy, pričom rozdielne úlohy, postoje či činnosti priradené každej z nich je prejavom umelcovej interpretácie mužskosti a ženskosti.

Z formálneho hľadiska ide o vizuálne bohaté a enigmatické dielo, ktoré údajne vyjadruje umelcovo uvažovanie o bytostných otázkach ľudskej existencie (Thomson, 2020, s.189). Kompozícia obrazu obsahuje rôznorodé ľudské, zvieracie a symbolické postavy na pozadí tahitskej krajiny vrátane sopečných hôr a mora. Gauguin považoval toto dielo za svoje najlepšie a hovoril o ňom, ako o vrchole svojej umeleckej kariéry, jeho opis obrazu tiež odhaľuje umelcov zámer vyjadriť komplexný príbeh so symbolickým významom, pričom postavy a ich činnosti sú starostlivo usporiadané tak, aby poskytovali náznaky a vhlady do otázok položených v názve obrazu (Ibid.).

Zo štylistického hľadiska maľba evokuje estetické kvality európskych fresiek a ikon, no zámerne narúša ich tradičnú mierku a proporcie a v rozpore s typickým smerovaním čítania zľava doprava ho Gauguin navrhol smerujúc sprava doľava. Gauguin vytvára pocit priestorovej organizácie prostredníctvom prekrývajúcich sa postáv a zobrazenia vzdalujúcej sa krajiny, čo prispieva k celkovej hĺbke a priestorovosti kompozície (Jirat-Wasiutyński & Newton, 2000, s.166). Gauguin tu používa živú a

intenzívnu paletu farieb, charakteristickú pre jeho postimpresionistický štýl. Na obraze dominujú teplé tóny, ktoré evokujú vrelú atmosféru Tahiti, zatiaľ čo chladnejšie odtiene sú sporadicky zakomponované do pozadia. Obraz je usporiadaný v horizontálnom formáte so širokým panoramatickým pohľadom, ktorý sa rozprestiera cez celé plátno (Ibid.). Gauguin rozdeľuje kompozíciu na samostatné časti so skupinami postáv umiestnenými pozdĺž obrazovej roviny. Takýmto štruktúrovaním obrazu Gauguin vytvára vizuálny príbeh, ktorý sa pohybuje od narodenia k životnej ceste a napokon k smrti. Každá skupina stelesňuje inú fázu existencie a kladie si príslušnú existenciálnu otázku.

Na pravej strane sa stretávame so skupinou troch žien, ktoré posedávajú okolo novorodenca. Táto skupina symbolizuje začiatok života, predstavuje zrod a počiatky ľudskej existencie. Ženské postavy sú zobrazené v jemnej, ležatej póze, ktorá vyjadruje pocit nehy a starostlivosti. Smerom k stredu obrazu sa stretávame, ako so ženskými, tak mužskými postavami, venujúcich sa odlišným činnostiam. Tieto postavy predstavujú mladú dospelosť a každodenné životné skúsenosti. Niektoré sú zahĺbené do myšlienok, iné sa zapájajú do rozhovoru, no uprostred skupiny postáv, sa nachádza ústredná mužská postava, zamestnaná zberom ovocia. Na ľavej strane plátna sa obraz končí sediacou staršou ženou so skleslým výrazom, symbolizujú koniec života alebo blížiacu sa smrť (Thomson, 2020, s.190). Obraz odráža Gauguinovú fascináciu kolobehom života a tajomnou povahou ľudskej existencie, je však aj príkladom odrážajúcim prevládajúcu rodovú dynamiku, pričom rozdielne činnosti pripisované ženám a mužom v rámci kompozície reflektujú prevládajúce rodové normy a očakávania.

Gauguinova centrálna mužská postava je vyobrazená v aktívnom a dominantnom postavení stelesňujú produktivitu a angažovanosť v styku s okolitým prostredím, čo možno interpretovať v súlade s tradičnými charakteristikami mužskosti, akými sú činnosť, asertivita a produktivita (Beauvoir, 2015, s.75). Naopak, ženské postavy sú na obraze zobrazené prevažne v pasívnych a introspektívnych polohách. Často sediace, ležiace alebo kamsi zahľadené, naznačujúce rozjímanie a vnútorné reflexie možno interpretovať ako náznak obmedzenej a pasívnej pôsobnosti. Navyše sú tu ženy tiež spájané so opatrovateľskými a materskými rolami, vyobrazenú ako matky alebo pestúňky. Ich prítomnosť na obraze sa sústreďuje predovšetkým na súkromnú sféru, zdôrazňujú tradičné rodové očakávania a odkázanosť žien na opatrovateľské úlohy a emocionálnu starostlivosť. Ako už bolo spomenuté, v knihe *Druhé pohlavie* (1949) Beauvoir spája biologickú

reprodukčnú schopnosť žien s ich sociálnym a historickým postavením, ponúka rámec na pochopenie podriadenosti žien v priebehu dejín a naznačuje, že odsunutie žien do úlohy rodičiek a opatrovateliek udržiavalo ich marginalizáciu a obmedzovalo ich pôsobenie v spoločenských štruktúrach. Na úsvite civilizácie, píše Beauvoir:

*„...s vynálezom nástroja, sa udržiavanie života stalo aktivitou a projektom muža, zatiaľ čo materstvo zanechalo ženu pripútanú k svojmu telu ako zvieru“ (Beauvoir, 2015, s.75).*

Napokon symbolika žien, ktoré na Gauguinovej maľbe predstavujú začiatok a koniec života, môže ďalej zdôrazňovať ich vysvetlenú očakávanú úlohu pri reprodukcii a starostlivosti. Priznáva im ich biologickú schopnosť ako rodičiek, pričom im identitu a hodnotu obmedzuje na reprodukčné funkcie a zanedbáva širšiu škálu ich skúseností a konania. Skúmanie existenciálnych otázok v obraze sa tak konfrontuje s rodovo podmienenou reprezentáciou a odhaľuje spätosť diela a spoločenských noriem. Gauguinovo zobrazenie žien ako pasívnych alebo obmedzených na tradičné rodové role s ich kontemplatívnymi pózami a obmedzeným pôsobením potom slúži ako pripomienka ich druhoradého postavenia.

### **Obraz *Kráľova žena***

Gauguinova *Kráľova žena* (1896) je ďalšia z jeho najslávnejších malieb poskytujúca podnetný zdroj na vizuálnu analýzu. Toto vizuálne podmanivé dielo predstavuje zložitú súhru kultúrnych, erotických a umeleckých prvkov, prostredníctvom ktorých možno hlbšie analyzovať rôzne spomínané kompozičné, symbolické a kultúrne prvky obsiahnuté v obraze.

Gauguin tu využíva starostlivo vystavanú kompozíciu, ktorá upriamuje pozornosť diváka na ústrednú postavu, Kráľovu ženu alebo Te Arii Vahine. Umiestnená na viditeľnom mieste na trávnom kopci, leží s pocitom ľahkosti a zachytáva pohľad diváka. Umiestnenie postavy v zábere vytvára vertikálnu os, čím sa zdôrazňuje jej význam v kompozícii. Farebná paleta, ktorú Gauguin zvolili sprostredkúva pomyselnú atmosféru tahitského prostredia; na obraze dominujú teplé, živé odtiene, ktoré evokujú tropické prostredie a sviežosť ostrova. Gauguinovo zámerné použitie intenzívnych, sýtych farieb vytvára vizuálny kontrast s chladnejšími tónmi pozadia, pričom táto komparácia umocňuje



prítomnosť ženy a upriamuje na ňu pozornosť ako na ústredný bod. Komplementárne farby, ako napríklad žiarivé oranžové a modré, vytvárajú pocit vizuálnej harmónie a zároveň dodávajú kompozícii hĺbku a dynamiku.

Toto dielo tak stelesňuje Gauguinovu erotickú fantáziu o Tahiti a jeho obyvateľiek. Mladá tahitská žena, zobrazená nahá, akoby splývala s úrodnou krajinou, ktorú Gauguin maľuje ako prít'azlivú a vábivú. Ako bolo spomínané, takéto zobrazenie ženy ako spojenej s prírodou posilňuje dlhodobý kultúrny konštrukt, ktorý spája ženu s prírodným svetom, životnými cyklami a plodnosťou. Tým, že ju obraz situuje do prírodnej krajiny a predstavuje ju ako jej neoddeliteľnú súčasť, posilňuje romantizovaný a exotizovaný pohľad na ženskosť (Phillips, 2001, s.45). Umiestnená na trávnom kopci je tak obklopená žiarivo sfarbenými zrelými mangami, symbolizujúcimi plodnosť a hojnosť. Rozkrok má zakrytý len bielou látkou, navyšujúc jej sexualizáciu, a za hlavou drží veľký okrúhly vejár (Brooks, 2018, s.343). Farba pleti ženy, pozadie a črty jej tváre odrážajú umelcovu predstavu exotickej pôvodnej Tahit'anky. Absencia aktívnej činnosti ženy navyše zdôrazňujú jej pasivitu a objektivizáciu, podriaďujúc jej pôsobnosť len na objekt pohľadu diváka. Gauguinova voľba zobraziť ju v ležiacej póze je odkazom na európsku tradíciu maľovania ležiacich nýmfov, Venuší a odaliskov, ktorá sa tiahla celé stáročia a snaží sa imponovať západnému publiku (McCormack, 2021). Gauguin tak v tomto diele spája známe erotické motívy s tropickými a exotickými obrazmi ktoré mohli uspokojiť francúzske predstavy o kolonizovaných krajinách ako je Tahiti, a tamojších ženách, ako erotických a exotických objektoch túžby a fascinácie (Salvesen, 2001, s.44-45). Nahota ženy, jej ničnerobenie, umiestnenie v prírodnom prostredí a zvodné zobrazenie jej tela slúžia na posilnenie ako predstave o ženách, ako pasívnych, objektivizovaných a neodmysliteľne spätých s prírodou, tak koloniálnej fantázie o exotickom a primitívnom (Solomon-Godeau, 2018; Beauvoir, 2015; Gilman, 1985).

## Záver

Gauguinove obrazy z Tahiti sú neoddeliteľne spojené s jeho umeleckým odkazom, jeho zobrazenia tahitských žien, ktoré sa vyznačujú zmyselnosťou, exotikou a pomyselnou primitívnosťou, sa stali symbolom celej jeho tvorby. Obraz tahitských žien Gauguinom podaní je dodnes široko reprodukován a zachovaný v populárnej kultúre, učebniciach dejín umenia a svetových výstavách (Thomson, 2020). Toto synonymické spojenie medzi

Gauguinom a tahitskými ženami má trvalý vplyv na vnímanie umelca, ale aj námetov jeho obrazov vo verejnosti (Asmus et al., 2018). Stály záujem o tieto zobrazenia možno pripísať ich vizuálnej a tematickej príťažlivosti, ktorá divákov dodnes uchvacuje exotizovanou a idealizovanou víziou tahitskej ženskosti.

Kritické zaoberanie sa Gauguinovým umením, v tomto prípade problematizovanie androcentrických a západocentrických kultúrnych predpokladov obsiahnutých v jeho umení však poskytuje príležitosť podkopávať a nanovo formulovať zaužívanú paradigmu jeho veľmi limitovanej perspektívy. Ako bolo analyzované, uvedomujúc si dopyt po ženských a koloniálnych námetoch európskej verejnosti Gauguin na svojich obrazoch prezentuje sexualizovanú a exotizovanú víziu tahitských žien, čím uspokojuje mužské a západné fantázie a predstavy (Gilman, 1985; Levine, 2008). Toto zobrazenie, často charakterizované idealizovanou prírodnou krásou, nahotou a zvodnými pózami však upevňuje stereotypy a posilňuje predstavu o tahitskej kultúre a ženách ako o exotických Druhých (Solomon-Godeau, 2018). Takéto úzke a povrchné zobrazenia obmedzujú naše chápanie a ponímanie a v konečnom dôsledku popierajú skutočnú škálu bytia a pôsobenia vyobrazených subjektov.

Spomínaný manifest Dekolonizujme umenie (2020) od Françoise Vergès zdôrazňuje dôležitosť uznania a konfrontácie historického a pretrvávajúceho vplyvu kolonializmu na umeleckú produkciu, prezentáciu a spotrebu. Vyzýva na odklon od dominantných naratívov a kánonov, ktoré v umení udržiavali nie len koloniálne ideológie, stereotypy a hierarchie (Vergès, 2020). Gauguinov umelecký odkaz pevne zakotvil obraz tahitských žien v európskom, a dalo by sa tvrdiť, aj v globálnom kolektívnom povedomí. Táto zakorenená reprezentácia preto predstavuje výzvu pre vymanenie sa z analyzovanej paradigmy, ktorú vytvoril. Cieľom tejto práce bolo problematizovať dôsledky Gauguinovej tvorby na vnímanie (tahitských) žien, poukázať na mocenskú dynamiku vyobrazenú v jeho tvorbe a zdôrazniť dôležitosť kritického prístupu k tomuto etablovanému dielu a jeho prehodnotenie.

Gauguinovo umenie sa podieľa na širšom systéme patriarchálneho útlaku, v ktorom sú ženy odsúvané do pasívnych a objektivizovaných rolí, posilňujúc androcentrickú štruktúru, podriadenosť a marginalizáciu žien v spoločnosti. Gauguinove ženské objekty postrádajú pôsobnosť a individualitu, slúžiac len ako objekty mužskej fantázie a spotreby.

Už spomínané postkoloniálne feministické autorky Gayatri Chakravorty Spivak a Chandra Talpade Mohanty vo svojich príslušných prácach diskutovali o esencIALIZácii žien “tretieho sveta” (Mohanty, 1988; Spivak, 2010). Obe kritizujú tendenciu homogenizovať a zovšeobecňovať skúsenosti týchto žien a kladú dôraz na nevyhnutnosť zohľadnenia ich rozmanitosti a komplexnosti. Argumentujú, že esencIALIZOVANÝ pohľad na ženy globálneho juhu je nebezpečný, pretože nereprezentatívne zjednodušuje a zovšeobecňuje ich skúsenosti, identity a výzvy prostredníctvom západných perspektív a stereotypov. Predpokladajúc homogenitu žien tretieho sveta, esencIALIZMUS stiera ich diverzitu a nepriznáva im osobitné skúsenosti a identity formované rôznymi faktormi, ako sú kultúra, etnický pôvod, náboženstvo, sociálno-ekonomické postavenie a historický kontext.

EsencIALIZÁCIA tahitských žien v tvorbe Paula Gauguina odráža podobnú problematickú tendenciu zjednodušovať a zovšeobecňovať skúsenosti a identity nezápadných žien. Ich zobrazenie ako exotických, primitívnych a sexualizovaných bytostí zodpovedá západným aj androcentrickým predstavám a stereotypom (Solomon-Godeau, 2018; Brooks, 2018). Redukciou týchto žien na obyčajné objekty túžby a exotickkej fascinácie Gauguinovo dielo upevňuje škodlivé koloniálne naratívy a posilňuje predstavu ako západnej, tak mužskej nadržanosti.

Ako bolo analyzované, jeho zobrazenia a esencIALIZÁCIA tahitských žien sa zhodovali so širším koloniálnym diskurzom, ktorý exotizoval a objektivizoval pôvodné obyvateľstvo, neberúc do úvahy kultúrnu, sociálnu a historickú komplexitu ich spoločnosti, redukujúc ju na zjednodušené a skreslené vyobrazenie (Brooks, 2018). V súvislosti s tým, ako Spivak a Mohanty kritizovali esencIALIZÁCIU žien tretieho sveta, je Gauguinovo zobrazenie tahitských žien príkladom rizík redukcie rozmanitých a komplexných jednotlivcov na predpojaté predstavy a stereotypy. Utužuje víziu a obraz nezápadných žien na esencIALIZOVANÉ bytosti pre zabavenie a spotrebu západného a mužského pohľadu, pričom nezohľadňuje ich pôsobenie, autonómiu a bohaté kultúrne identity (hooks, 1992).

Gauguinovo zobrazenie tahitských žien však nemožno vnímať izolovane, ale treba ho chápať v širšom kontexte orientalizmu. Orientalizmus, ako ho konceptualizoval Edward Said (1978), sa vzťahuje na západný diskurz, ktorý konštruuje a predstavuje Východ, alebo v tomto prípade južné Tichomorie, vrátane jeho ľudí, kultúr a spoločností, eurocentrickou optikou.

Skôr než by bol Gauguin nezávislým tvorcom paradigmy zobrazovania tahitských žien, bola jeho tvorba ovplyvnená orientalistickým rámcom, ktorý už bol v západnom myslení zavedený, čím naplňali a stále naplňajú dopyt západného trhu po obrazoch, ktoré posilňujú západné fantázie a stereotypy o nezápadných kultúrach (Levine, 2008; hooks, 1992). Komerčný úspech Gauguinových obrazov s tahitskými ženami poukazuje na komodifikáciu týchto exotizovaných zobrazení. Západný trh s umením tieto obrazy, skôr či neskôr dychtivo prijímal a konzumoval, čím sa naďalej udržiaval úzky a skreslený pohľad na zobrazované ženy (Solomon-Godeau, 2018).

Saidove postrehy týkajúce sa sebarealizujúcich sa aspektov exotiky silne rezonujú pri skúmaní stretov medzi kolonizovaným a kolonizujúcim svetom. Ako opísal, orientalistický diskurz, funguje ako uzavretý systém, v ktorom sú objekty a identity fixné a nemenné, založené skôr na vnímaných ontologických dôvodoch než na empirických dôkazoch. Orientalistický postoj, píše:

*„...má s mágiou a mytológiou spoločný seba zachytávajúci, seba upevňujúci charakter uzavretého systému, v ktorom sú objekty také, aké sú, pretože sú také, aké sú, raz a navždy, z ontologických dôvodov, ktoré žiadny empirický materiál nemôže ani vyvrátiť, ani zmeniť.“* (Said, 1978, s.70)

Tento sebestačný a seba obnovujúci charakter orientalizmu sa stáva problematickým, keď sa uvažuje o zneužívaní alebo vykorisťovaní, ku ktorému dochádza v kontexte stretnutí takzvaného prvého a tretieho sveta, najmä vo vzťahu k ženám. Keď sa raz orientálny rámec ujme, je náročné ho spochybníť alebo zmeniť. Zakorenené pojmy exotizmu a objektivizácie sa hlboko usadia v diskurze a konaní týkajúcich sa žien tretieho sveta (Mohanty, 2006). Ich komodifikácia a vykorisťovanie sa v rámci tejto paradigmy normalizujú, čím sa zachováva škodlivá mocenská dynamika a zároveň dochádza k marginalizácii a útlaku žien (Vergès, 2021).

Takýto orientalistický diskurz, alebo koloniálny diskurz, ako ho opísal a ďalej podotýkajú Ashcroft et al.:

*„Hoci vzniká v spoločnosti a kultúrach kolonizátorov, stáva sa tým diskurzom, v rámci ktorého sa môžu vidieť aj kolonizovaní. Prinajmenšom vytvára hlboký konflikt vo vedomí kolonizovaných, pretože sa dostáva do rozporu s inými poznatkami (a druhmi poznatkov) o svete.“* (Ashcroft et al., 2013, s.37).

Postkoloniálna kritika preto poukazuje aj na nebezpečenstvo internalizácie takéhoto druhu diskurzu samotnými ženami krajín globálneho Juhu. Tým, že ich obmedzuje v rámci vopred definovaných západných perspektív a noriem, môžu mať problém vymaniť sa z vnútených ohraničení, brániac im v utváraní vlastných identít a naratívov mimo západných konštruktov (Fanon, 1952; Mohanty, 2006; Ashcroft et al., 2013).

V tomto kontexte možno Gauguinov umelecký odkaz vnímať skôr ako trpký než sladký. Jeho zobrazenia tahitských žien, ovplyvnené orientalizmom a riadené komerčnými záujmami, prispievajú k udržiavaniu týchto nebezpečných myšlienkových vzorcov a mocenskej dynamiky. Odmietnutie spomínaného esencializmu, či už založeného na rode alebo pôvode, umožňuje diferencovanejšie a úctivejšie vnímanie reality a komplexity života žien v rôznych kultúrnych kontextoch. Preto práve prostredníctvom procesu prehodnocovania a rekontextualizácie, aj Gauguinovej tvorby, možno podkopávať a vyvracať zaužívané naratívy, vizuály a vnímanie žien, s cieľom posunúť sa od povrchnej objektivizácie k diferencovanejšiemu chápaniu rozličných kultúr a mnohotvárných identít ich žien.

## Bibliografia

- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. (1989) *The Empire writes back* [Preprint]. doi:10.4324/9780203402627.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. (2013) *Post-colonial studies the key concepts*. Florence: Taylor and Francis.
- Asmus, S. et al. (2018) *Beyond mammy, jezebel & Sapphire. reclaiming images of black women*. Jordan Schnitzer Family Foundation.
- Azoulay, A.A. (2019) *Potential history: Unlearning Imperialism*. London: Verso.
- Beauvoir, S.de (2015) *Extracts from the second sex*. London: Vintage.
- Berger, J. (1972) *Ways of seeing*. London: BBC and Penguin.
- Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Borozan, V. (2020) Dědictví Kolonialismu a Nebezpečné Důsledky Hromadění Kapitálu, *Artalk.cz*. Available at: <https://artalk.cz/2020/01/20/dedictvi-kolonialismu-a-nebezpecne-dusledky-hromadeni-kapitalu/> (Accessed: March 7, 2023).
- Brooks, P. (2018) 'Gauguins Tahitian Body', in *The expanding discourse feminism and art history*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 331–345.
- Broude, N. and Garrard, M.D. (2018) *The expanding discourse feminism and art history*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Brunschwig, H., Brown, W.G. and Robinson, R. (1966) *French colonialism, 1871-1914: Myths and realities*. London: Pall Mall Press.

Childs, E.C. (2001) '3. the colonial lens: Gauguin, primitivism, and photography in the fin de siècle', *Antimodernism and Artistic Experience*, pp. 50–70. doi:10.3138/9781442623101-007. [Original source: <https://studycrumb.com/alphabetizer>]

Clifford, J. (2002) *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Combahee River Collective (2009) 'Combahee River Collective statement (1977)', *African American Studies Center* [Preprint]. doi:10.1093/acref/9780195301731.013.78642.

Conrad, J. (1899) *Heart of Darkness*. Blackwood and Sons.

Crenshaw, K. (1991) 'Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color', *Stanford Law Review*, 43(6), p. 1241. doi:10.2307/1229039.

Curtis, E.S. and Cardozo, C. (2005) *Edward S. Curtis: The women*. New York: Bulfinch Press.

Davis, A.Y. (1994) *Women, race & class*. Women's Press.

Engmann, R.A. (2012) 'Under imperial eyes, black bodies, buttocks, and breasts: British colonial photography and asante "fetish girls"', *African Arts*, 45(2), pp. 46–57. doi:10.1162/afar.2012.45.2.46.

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs* [Black Skin, White Masks]. Paris: Éditions du Seuil.

Fanon, F. (1961) *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington, New York: Grove. Cited in Ashcroft et al. 1995.

Gauguin, P. (2003) *Gauguin's Noa Noa*. New York, NY: Assouline.

Gilman, S.L. (1985) 'Black bodies, white bodies: Toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine, and literature', *Critical Inquiry*, 12(1), pp. 204–242. doi:10.1086/448327.

Glissant, E. (1989) *Caribbean Discourse: Selected Essays*, translated by J. Michael Dash, Charlottesville: University Press of Virginia.

Henne, K. (2018) "Gender and race, intersectionality theory of," *The International Encyclopedia of Anthropology*, pp. 1–4. Available at: <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1814>.

Hiller, S. (2005) *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.

Holmes, Caren M. (2016) "The Colonial Roots of the Racial Fetishization of Black Women," *Black & Gold: Vol. 2*. Available at: <https://openworks.wooster.edu/blackandgold/vol2/iss1/2>

hooks, b. (1992) *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.

Hooks B. (1996). *Killing rage: Ending racism*. Penguin.

hooks, bell (1992) 'Eating the Other', in *Black Looks: Race and representation*. Boston: South End Press, pp. 21–40.

hooks, bell (1992) 'The Oppositional Gaze: Black Female Spectators', in *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press, pp. 115–131.

Ives, C.F. et al. (2002) *The lure of the exotic: Gauguin in New York Collections*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Jennings, E.T. (2005) 'Visions and representations of French empire', *The Journal of Modern History*, 77(3), pp. 701–721. doi:10.1086/497721.

Jirat-Wasiutyński, V. and Newton, T.H. (2000) *Technique and meaning in the paintings of Paul Gauguin*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.



Jiroutová Kynčlová, T. (2022) “Postkoloniální, dekoloniální a Genderové paralely V možnostech reprezentace ženství a TZV. Druhých,” *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia*, 75(1-2), pp. 18–31. Available at: <https://doi.org/10.37520/amnph.2021.003>.

Kindon, S., Pain, R. and Kesby, M. (2010) *Participatory action research approach and methods: Connecting people, participation and place*. London: Routledge.

Kipling, R. (1894) *The jungle book*. Macmillan Publishers.

Knapp, J.F. (1989) ‘Primitivism and empire: John Synge and Paul Gauguin’, *Comparative Literature*, 41(1), p. 53. doi:10.2307/1770679.

Lacoste, A. and Beato, F. (2010) *Felice Beato: A photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Levine, P. (2008) ‘States of undress: Nakedness and the colonial imagination’, *Victorian Studies*, 50(2), pp. 189–219. doi:10.2979/vic.2008.50.2.189.

Lewis, H.R. et al. (2016) ‘Title? by Takiyah Nur Amin’, in *Beyond mammy, jezebel & sapphire: Reclaiming images of black women: Works from the collections of Jordan D. Schnitzer and his Family Foundation*. Portland, OR: Jordan Schnitzer Family Foundation, pp. 53–54.

Little, S. (2018) ... *ISMS: Understanding art*. London: Herbert Press, Bloomsbury Publishing.

Loomba, A. (2015) *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Mason, O.T. (1890) ‘Anthropology in Paris during the Exposition of 1889’, *American Anthropologist*, A3(1), pp. 27–36. doi:10.1525/aa.1890.3.1.02a00030.

McClintock, A. (1995) *Imperial Leather: Race, gender and Sexuality in the colonial context*. London: Routledge.

McClintock, A. (1995) '4. Psychoanalysis, Race and Female Fetishism', in *Imperial Leather: Race, gender and sexuality in the colonial context*. London: Routledge, pp. 181–203.

McClintock, A. (1995) "Porno-Tropics," in *Imperial Leather: Race, gender, and sexuality in the colonial conquest*. New York: Routledge, pp. 21–36.

McCormack, C. (2021) *Women in the picture: Women, art and the power of looking*. London: Icon Books.

McLeod, J. (2000) "Postcolonialism and Feminism," in *Beginning postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, pp. 175–199.

Mohanty, C. T. (1988) "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *boundary 2*, vol. 12, no. 3, 1988, pp. 333–358. JSTOR, [www.jstor.org/stable/303382](http://www.jstor.org/stable/303382).

Mohanty, C.T. (2006) *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing Solidarity*. Durham, NC: Duke University Press.

Mulvey, L. (1975) "Visual pleasure and narrative cinema," *Screen*, 16(3), pp. 6–18. Available at: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Mulvey, L. (2009) *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Murungi, J. (1982) 'Towards an understanding of African art', *Diogenes*, 30(119), pp. 114–131. doi:10.1177/039219218203011907.

Newkirk, P. (2016) *Spectacle: The astonishing life of ota benga*. New York, NY: Amistad, an imprint of HarperCollinsPublishers. order it alphabetically

Phillips, R.B. (2001) '2. performing the native woman: Primitivism and mimicry in early twentieth-century visual culture', *Antimodernism and Artistic Experience*, pp. 26–49. doi:10.3138/9781442623101-006.

Ram, K. (2018) “Gender, colonialism, and the Colonial Gaze,” *The International Encyclopedia of Anthropology*, pp. 1–7. Available at: <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1873>.

Said, E.W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Salgado, G. et al. (no date) *Myths of the other audio recording*, Tate Modern. Available at: <https://www.tate.org.uk/audio/myths-other-audio-recording> (Accessed: March 13, 2023).

Salvesen, A. (2001) *Gauguin*. Chicago: The Art Institute.

Shepard, T. (2015) *Voices of decolonization: A brief history with documents*. Boston: Bedford Books.

Smith, L.T. (2012) “Research through Imperial Eyes,” in *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. 2. ed. London: Zed books.

Solomon-Godeau, A. (2018) ‘Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism’, in *The expanding discourse feminism and art history*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 313–330.

Spivak, G. C. (2010). “Can the Subaltern Speak?”: revised edition, from the “History” chapter of *Critique of Postcolonial Reason*. In R. C. MORRIS (Ed.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (pp. 21–78). Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/morr14384.5>

Staszak, J.-F. (2004) ‘Primitivism and the other. history of art and cultural geography’, *GeoJournal*, 60(4), pp. 353–364. doi:10.1023/b:gejo.0000042971.07094.20.

Thomson, B. (2020) *Gauguin*. London: Thames and Hudson Ltd.

Vergès F. (2021) *A decolonial feminism*. London: Pluto Press.

Vergès, F. (2020) Dekolonizujme Umění! Dlouhý, těžký A vzrušující boj, Artalk.cz. Available at: <https://artalk.cz/2020/01/20/dekolonizujme-umeni-dlouhy-tezky-a-vzrusujici-boj/> (Accessed: March 7, 2023).

Vergès, F. (2022) *A feminist theory of violence: A decolonial perspective*. London: Pluto Press.

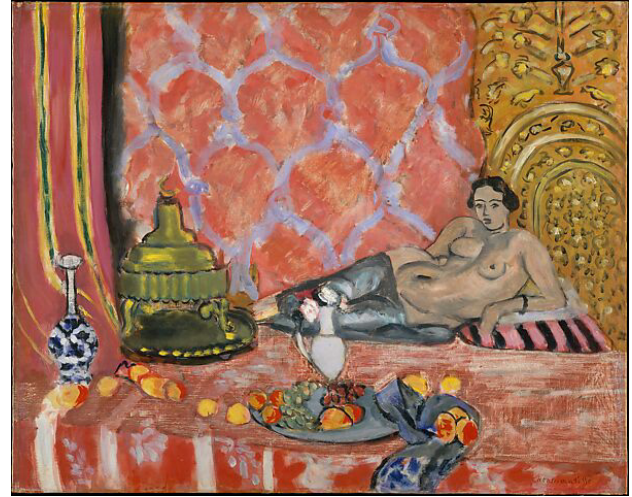
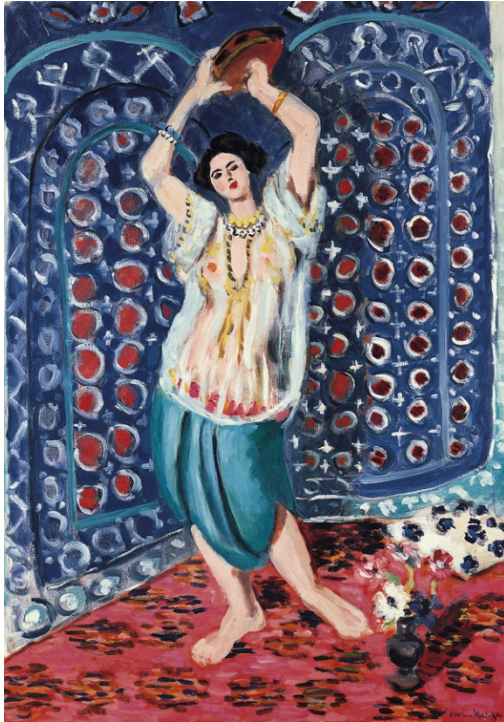
Young, J.O. (2010) *Cultural appropriation and the Arts*. John Wiley & Sons.

## Prílohy

### zoznam priložených materiálov

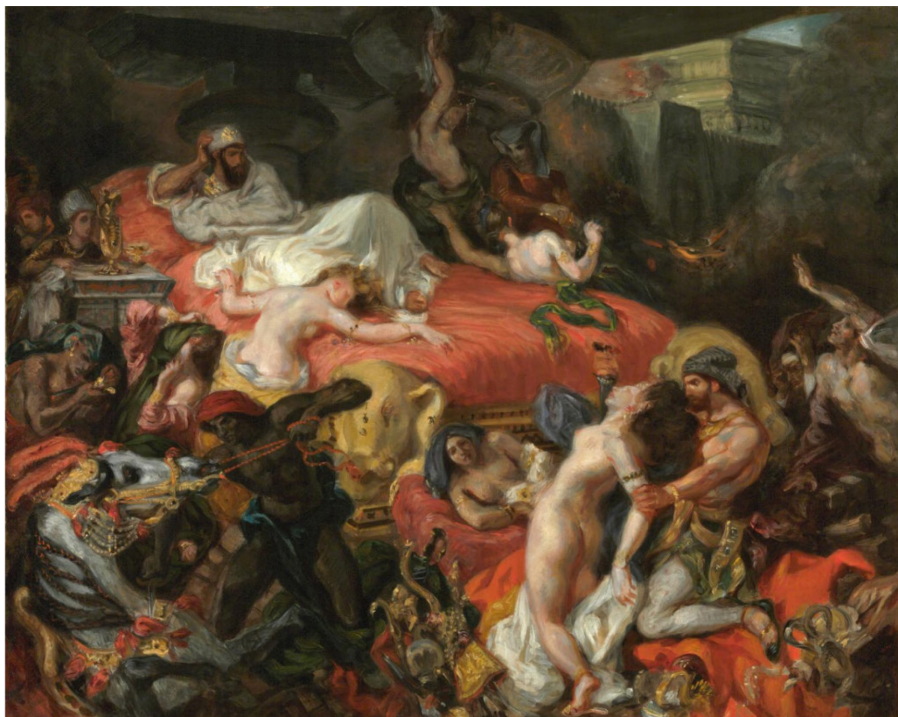
1. H. Matisse: *Odaliska s tamburínou* (1926)
2. H. Matisse: *Odaliska so sivými nohavicami* (1927)
3. E. Delacroix: *Smrť Sardanapalova* (1844)
4. P. Gauguin: *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?* (1898)
5. P. Gauguin: *Muž zbierajúci ovocie zo stromu* (1897)
6. P. Gauguin: *Muž so sekerou* (1891-1893)
7. P. Gauguin: *Žiarliš?* (1892)
8. P. Gauguin: *Kráľova žena* (1896)
9. P. Gauguin: *A zlato ich tiel* (1901)
10. P. Gauguin: *Annah Javánska* (1893)
11. P. Gauguin: *Te Tamari No Atua (Semenó Areoi)* (1896)
12. P. Gauguin: *Duch mŕtveho bdenia* (1892)
13. P. Gauguin: *Kúpajúce sa tahitské ženy* (1892)
14. P. Gauguin: *Tri tahitské ženy* (1896)
15. P. Gauguin: *Prečo sa hneváte?* (1896)
16. P. Gauguin: *Arearea* (1892)

17. P. Gauguin: *Dokonalé dni* (1896)
18. P. Gauguin: *Ia Orana Maria (Bud' pozdravená, Mária)* (1891)
19. P. Gauguin: *Dieťa (Narodenie tahitského Krista)* (1896)
20. P. Gauguin: *Materstvo (Tri ženy na brehu mora)* (1899)
21. P. Gauguin: *Materstvo II.* (1899)
22. P. Gauguin: *Obetovanie* (1902)
23. P. Gauguin: *Te Nave Nave Fenua (Slastná krajina)* (1892)
24. P. Gauguin: *Mahana no Atua (Deň Boha)* (1894)
25. P. Gauguin: *Jej meno je Vairaumati* (1892)



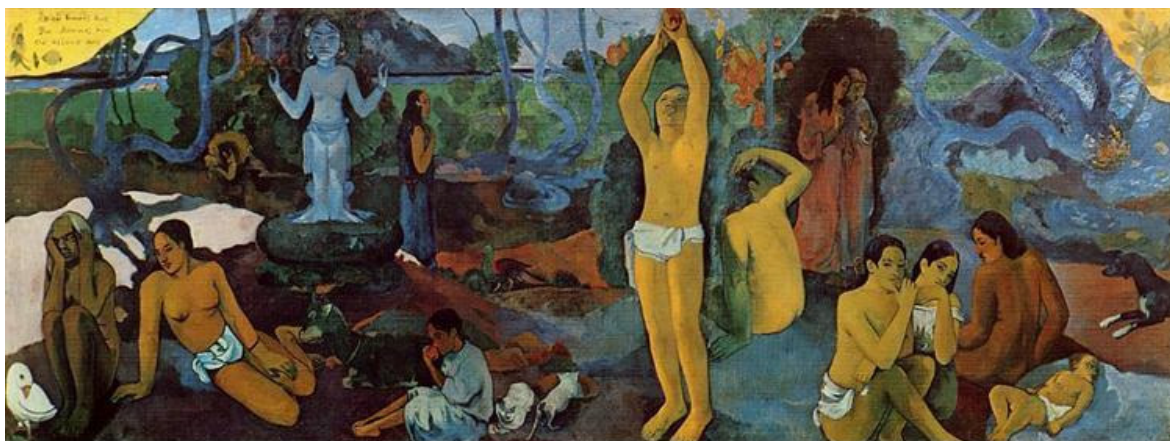
H. Matisse: Odaliska s tamburínou (1926)

H. Matisse: Odaliska so sivými nohavicami (1927)

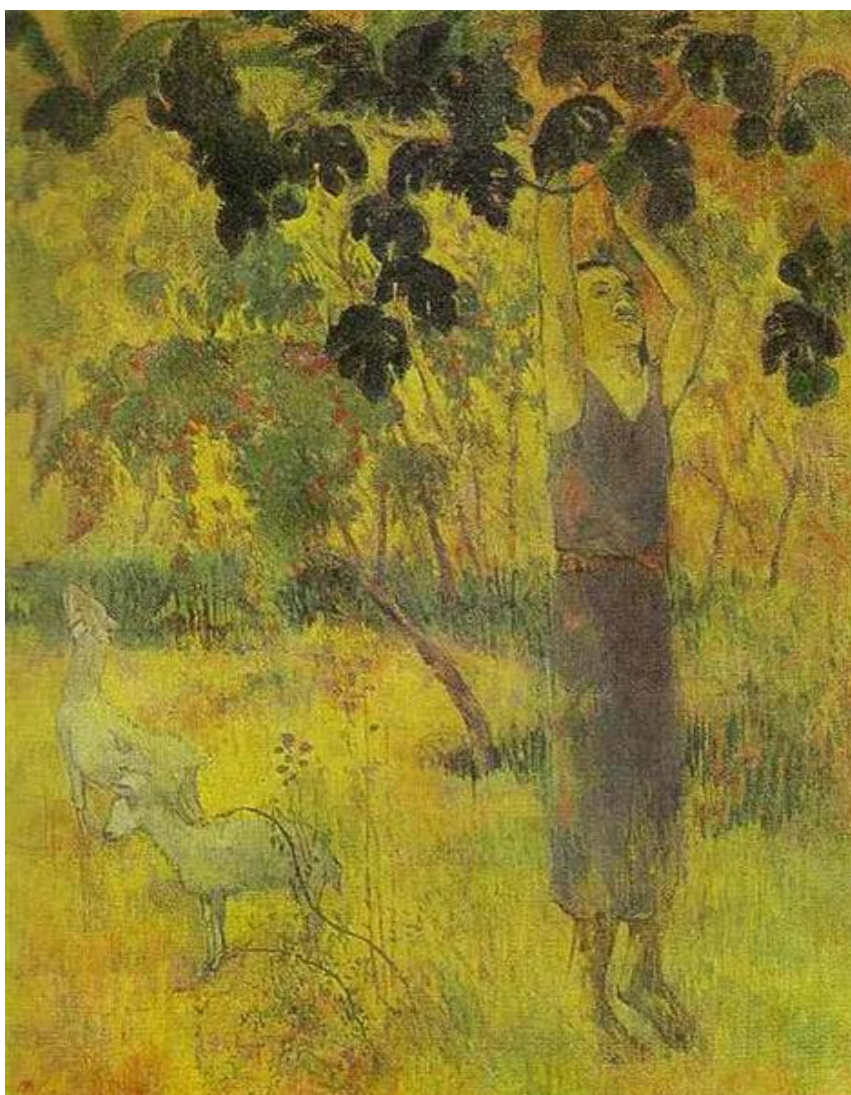


Delacroix: Smrt' Sardanapalova (1844)

E.

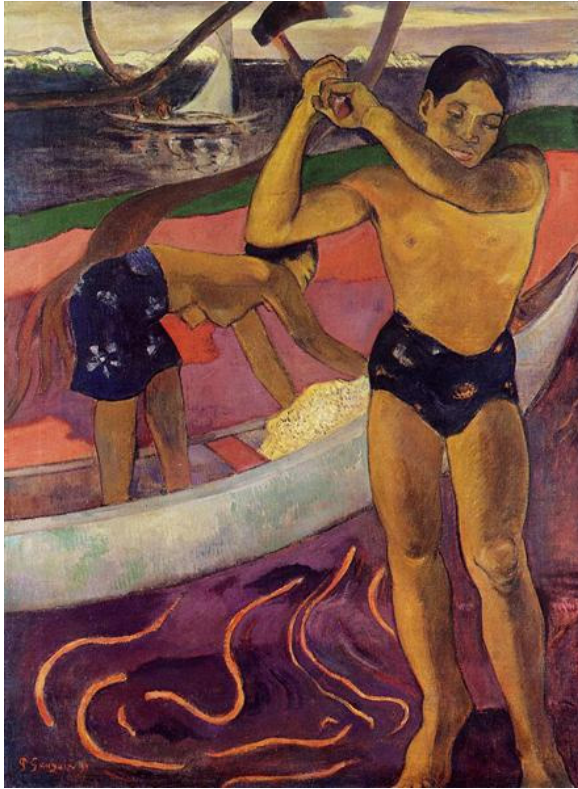


P. Gauguin: *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?* (1898)



P. Gauguin: *Muž zbierajúci ovocie zo stromu* (1897)





P. Gauguin: *Muž so sekerou* (1891-1893)

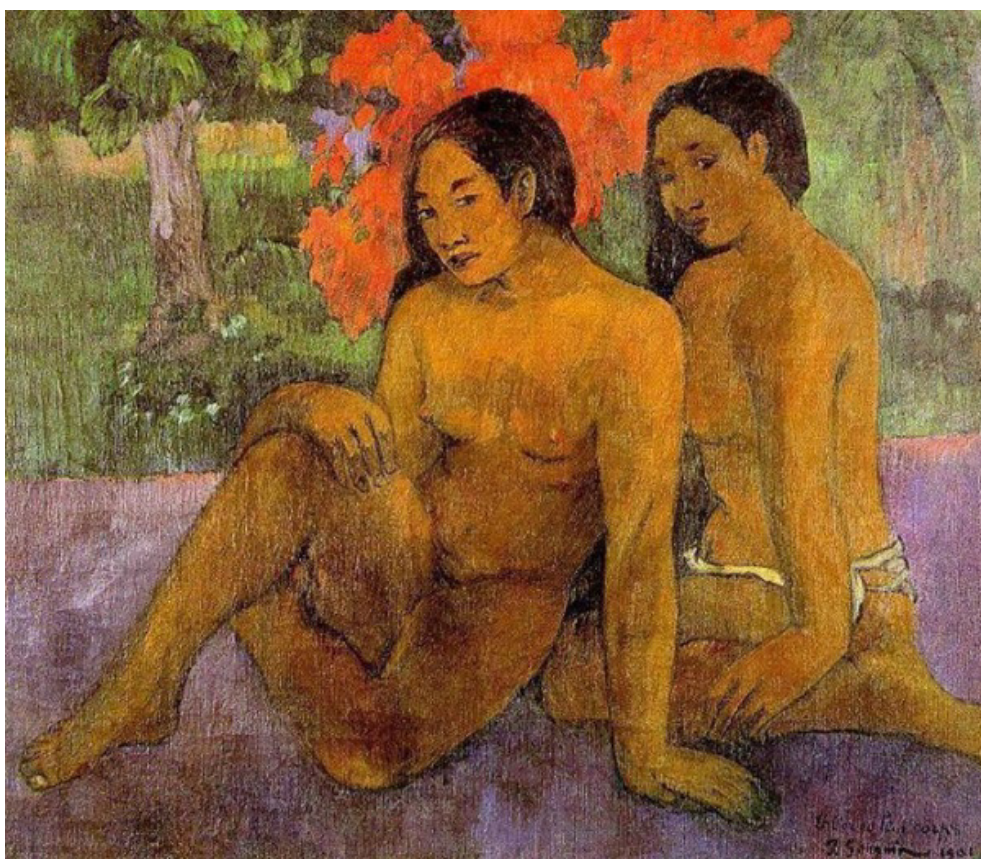


Gauguin: *Žiarliš?* (1892)

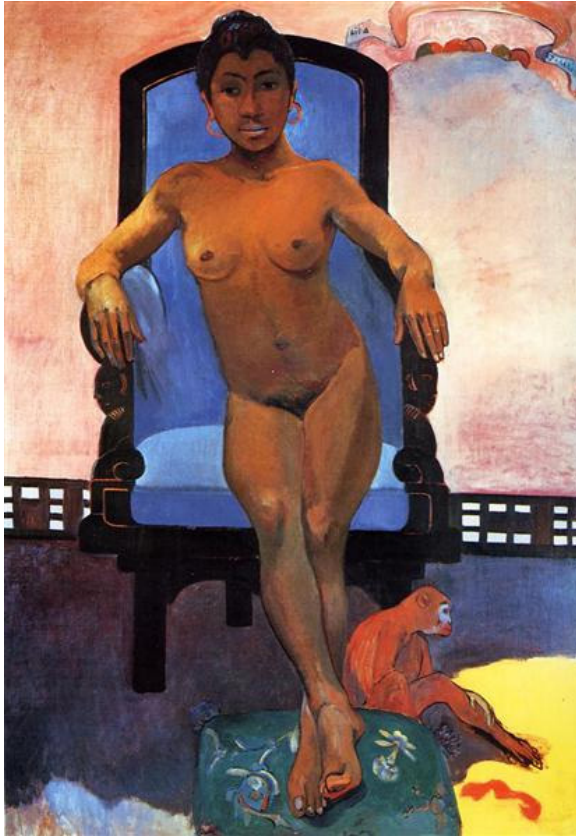
P.



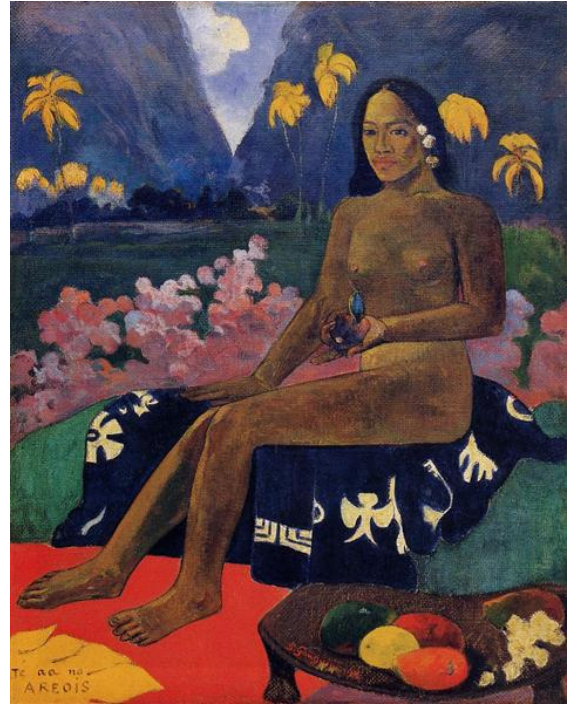
P. Gauguin: *Kráľova žena* (1896)



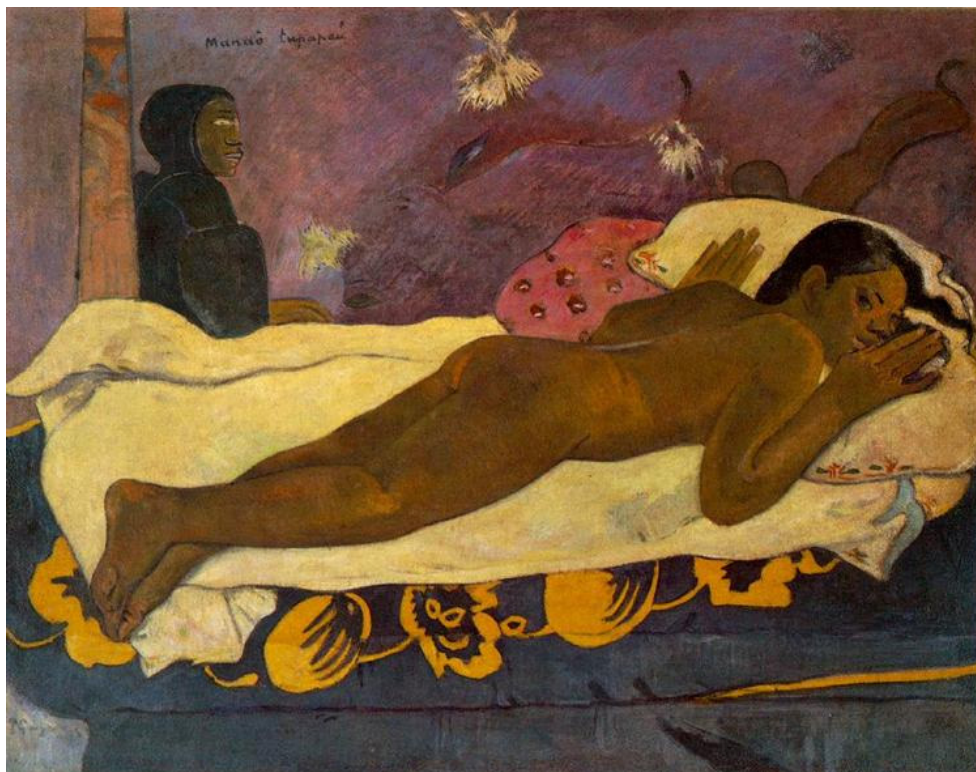
P. Gauguin: *A zlato ich tiel* (1901)



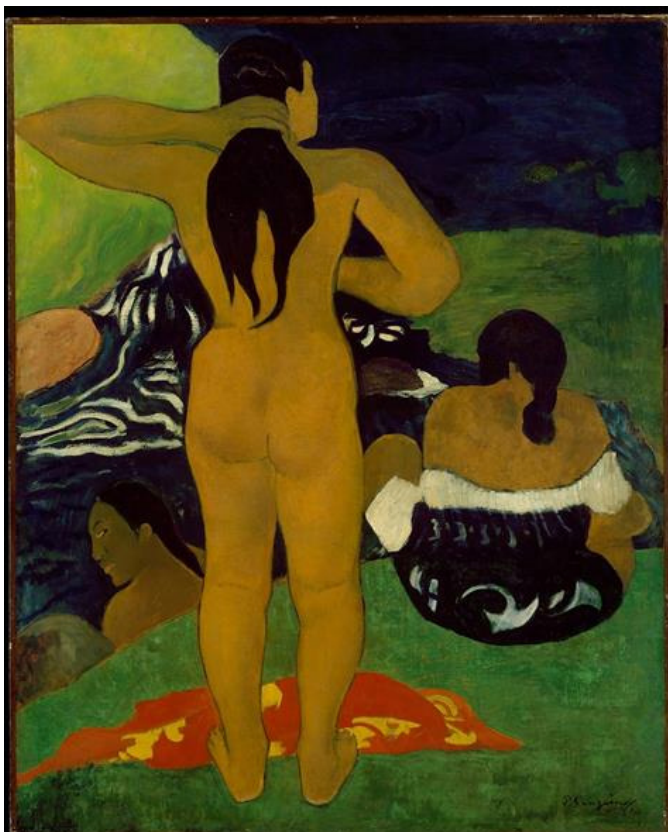
P. Gauguin: *Annah Javanska* (1893)



P. Gauguin: *Te Tamari No Atua (Semeni Areoi)* (1896)

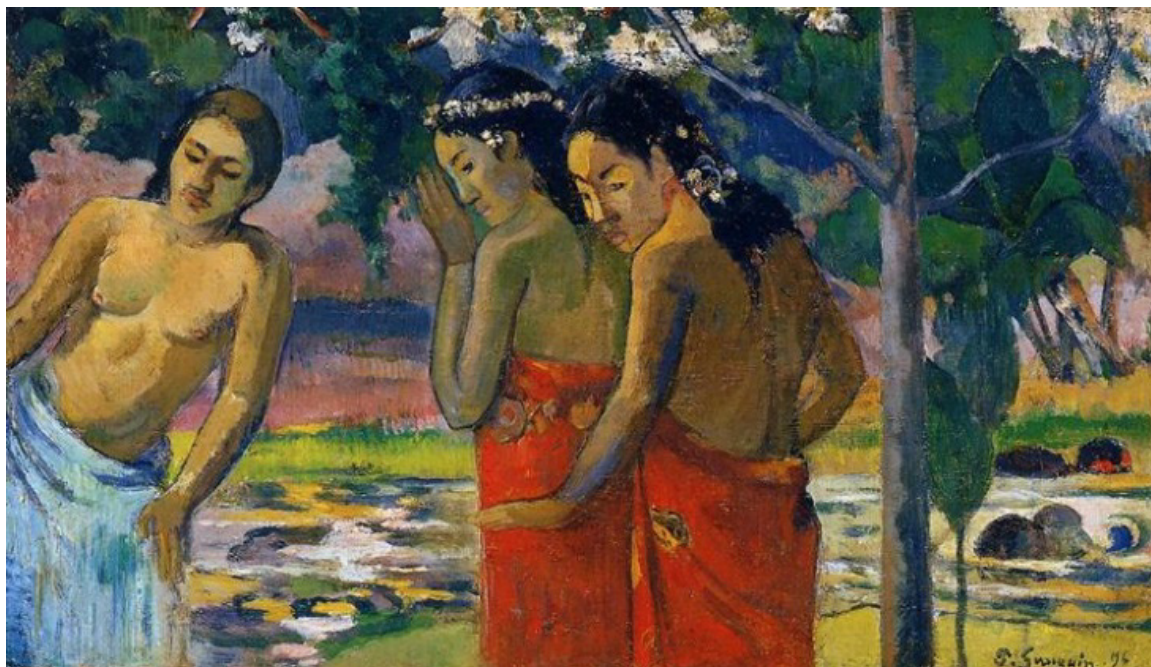


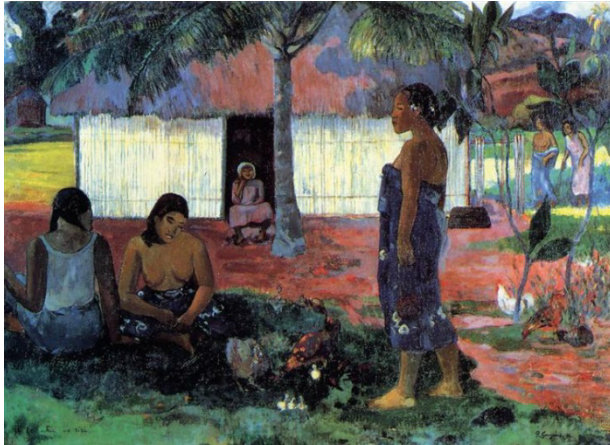
P. Gauguin: *Duch mrtveho bdenia* (1892)



P. Gauguin: *Kúpajúce sa tahitské ženy* (1892)

P. Gauguin: *Tri tahitské ženy* (1896)





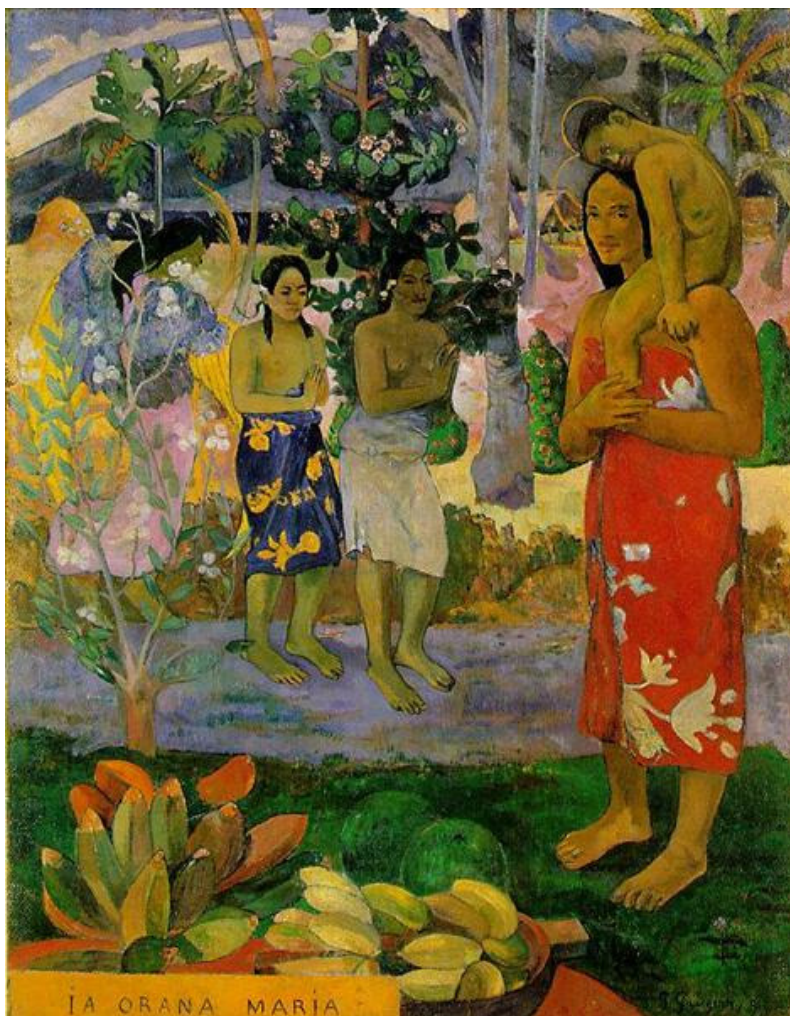
P. Gauguin *Prečo sa hneváte?* (1896)



P. Gauguin: *Arearea* (1892)



P. Gauguin: *Dokonalé dni* (1896)



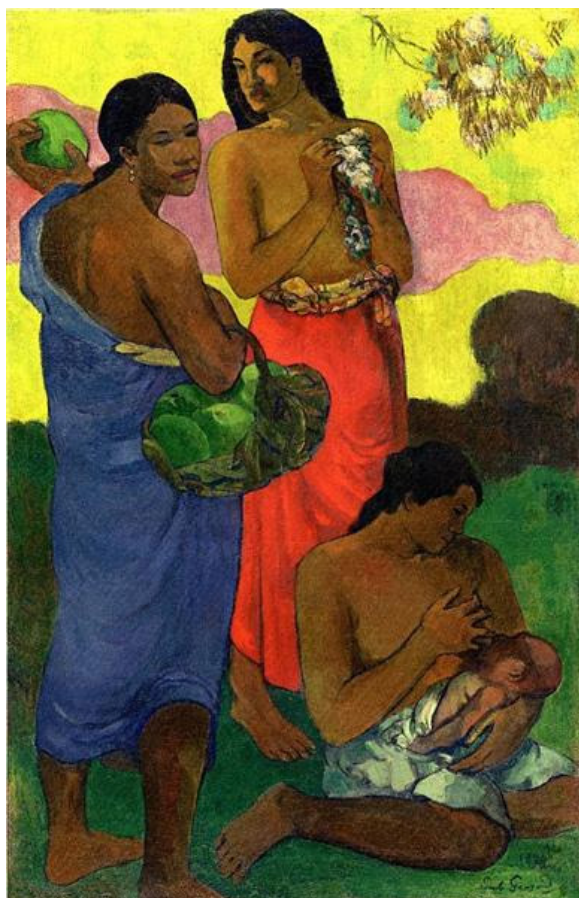
P. Gauguin: *Ia Orana Maria (Bud' pozdravená, Mária)* (1891)



P. Gauguin: *Dieťa (Narodenie tahitského Krista)* (1896)



P. Gauguin: *Materstvo (Tri ženy na brehu mora)* (1899)

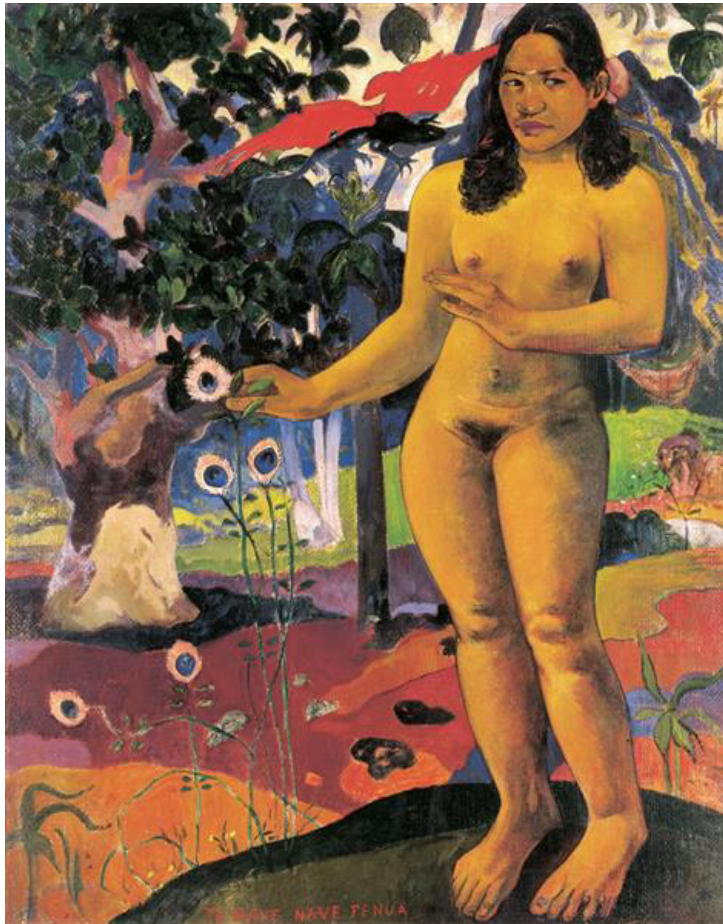


P. Gauguin: *Materstvo II.* (1899)



P. Gauguin: *Obetovanie* (1902)

P. Gauguin: *Te Nave Nave Fenua (Slasťná krajina)* (1892)

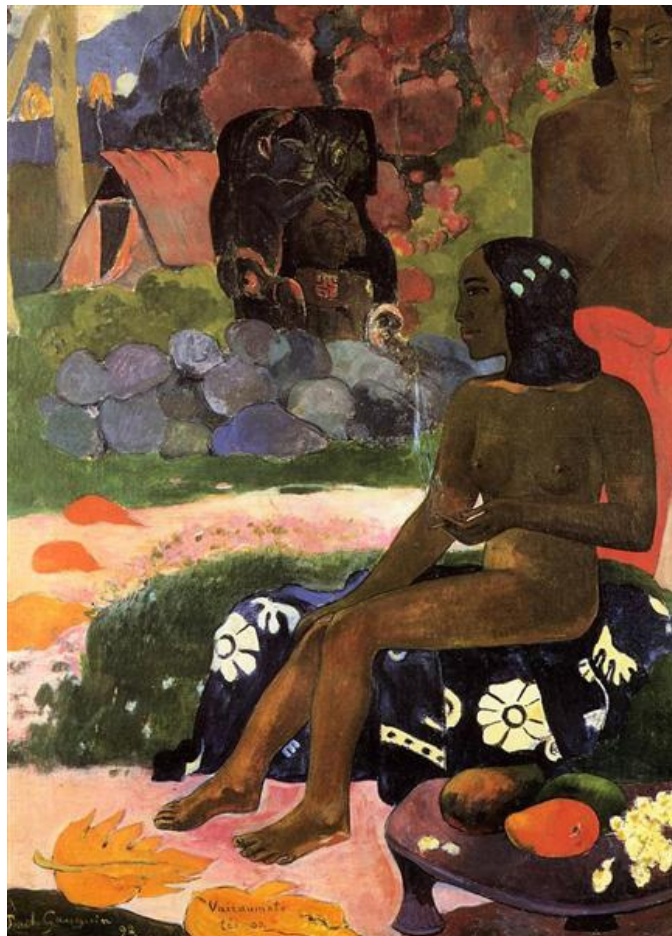






P. Gauguin: *Mahana no Atua (Deň Boha)* (1894)

P. Gauguin: *Jej meno je Vairaumati* (1892)



## Zdroje príloh

1. H. Matisse: *Odaliska s tamburínou* (1926)  
*H. Matisse: Odalisque with a tambourine (no date) Norton Simon Museum. Available at: <https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2010-2019/matisseodalisque> (Accessed: 22 June 2023).*
2. H. Matisse: *Odaliska so sivými nohavicami* (1927)  
*Henri Matisse: Odalisque with gray trousers, The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486920> (Accessed: 22 June 2023).*
3. E. Delacroix: *Smrt' Sardanapalova* (1844)  
*E. Delacroix: The death of sardanapalus (no date) Philadelphia Museum of Art. Available at: <https://philamuseum.org/collection/object/82626> (Accessed: 22 June 2023).*
4. P. Gauguin: *Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam ideme?* (1898)  
*Paul Gauguin, Where do we come from? what are we? where are we going? – 1898 – Museum of Fine Arts, Boston (no date) Museum of Fine Arts, Boston. Available at: <https://collections.mfa.org/objects/32558> (Accessed: 20 June 2023).*
5. P. Gauguin: *Muž zbierajúci ovocie zo stromu* (1897)  
*P. Gauguin: Man picking fruit from a tree (no date) Art works. Available at: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28182> (Accessed: 22 June 2023).*
6. P. Gauguin: *Muž so sekerou* (1891-1893)  
*Paul Gauguin: Man with an ax (no date) The Art Institute of Chicago. Available at: <https://www.artic.edu/artworks/159076/man-with-an-ax> (Accessed: 22 June 2023).*
7. P. Gauguin: *Žiarliš?* (1892)  
*Paul Gauguin 'Aha Oe Feii?' (are you jealous?). 1892 (no date) 'Aha Oe Feii?' ('What? Are You Jealous?'). Available at: [https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3269/index.php?lang=en](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3269/index.php?lang=en) (Accessed: 20 June 2023).*
8. P. Gauguin: *Kráľova žena* (1896)  
*Paul Gauguin Te Arii Vahine (the queen, the king's wife). 1896 (no date) Te Arii Vahine (The Queen, the King's Wife). Available at: [https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3265/index.php?lang=en](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3265/index.php?lang=en) (Accessed: 20 June 2023).*
9. P. Gauguin: *A zlato ich tiel* (1901)  
*P. Gauguin: And the Gold of their bodies (no date) Et l'or de leur corps - Paul Gauguin | Musée d'Orsay. Available at: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/et-lor-de-leur-corps-311> (Accessed: 22 June 2023).*
10. P. Gauguin: *Annah Javánska* (1893)  
*Aita Tamari Vahine Judith Te Parari (Annah, the Javanese woman): Paul Gauguin: Fine art biblio (no date) Fine Art Biblio. Established artists. Their comprehensive works. Available at: <https://fineartbiblio.com/artworks/paul-gauguin/29526/aita-tamari-vahine-judith-te-parari-annah-the-javanese-woman> (Accessed: 22 June 2023).*

11. P. Gauguin: *Te Tamari No Atua (Semenno Areoi) (1896)*  
  
*Paul Gauguin. the seed of the AREOI. 1892: Moma (no date) The Museum of Modern Art. Available at: [https://www.moma.org/collection/works/83387?artist\\_id=2098&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/83387?artist_id=2098&page=1&sov_referrer=artist) (Accessed: 20 June 2023).*
  
12. P. Gauguin: *Duch mrtveho bdenia (1892)*  
  
*Paul Gauguin: Manao Tupapau (spirit of the dead watching), The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/347651?sortBy=Relevance&Bft=Paul%2BGauguin&Boffset=40&Brpp=40&Bpos=77> (Accessed: 07 June 2023).*
  
13. P. Gauguin: *Kúpajúce sa tahitské ženy (1892)*  
  
*Paul Gauguin: Tahitian Women Bathing 1892, The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459100> (Accessed: 20 June 2023).*
  
14. P. Gauguin: *Tri tahitské ženy (1896)*  
  
*Paul Gauguin: Three Tahitian Women, The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438000?sortBy=Relevance&Bft=Paul%2BGauguin&Boffset=0&Brpp=40&Bpos=8> (Accessed: 07 June 2023).*
  
15. P. Gauguin *Prečo sa hneváte? (1896)*  
  
*Gauguin, P. (1896) P. Gauguin: No Te Aha Oe Riri (why are you angry?), The Art Institute of Chicago. Available at: <https://www.artic.edu/artworks/16496/no-te-aha-oe-riri-why-are-you-angry> (Accessed: 22 June 2023).*
  
16. P. Gauguin: *Arearea (1892)*  
  
*P. Gauguin: Arearea (no date) Arearea - Paul Gauguin | Musée d'Orsay. Available at: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/arearea-291> (Accessed: 22 June 2023).*
  
17. P. Gauguin: *Dokonalé dni (1896)*  
  
*P. Gauguin: Nave Nave Mahana Accueil - site Musée des Beaux Arts de Lyon (no date) Nave Nave Mahana | Musée des Beaux Arts. Available at: <https://www.mba-lyon.fr/en/fiche-oeuvre/nave-nave-mahana> (Accessed: 22 June 2023).*
  
18. P. Gauguin: *Ia Orana Maria (Bud' pozdravená, Mária) (1891)*  
  
*Paul Gauguin: Ia Orana Maria (Hail Mary), The Metropolitan Museum of Art. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438821> (Accessed: 22 June 2023).*
  
19. P. Gauguin: *Dieťa (Narodenie tahitského Krista) (1896)*  
  
*P. Gauguin: Be be (the nativity) (no date) Art works. Available at: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28181> (Accessed: 22 June 2023).*
  
20. P. Gauguin: *Materstvo (Tri ženy na brehu mora) (1899)*  
  
*P. Gauguin: Women on the seashore (motherhood) (no date) Art works. Available at: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28185> (Accessed: 22 June 2023).*

21. P. Gauguin: *Materstvo II. (1899)*
- Gauguin, P. (1899a) Maternite II, 1899 - Paul Gauguin, www.wikiart.org. Available at: <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/maternite-ii-1899> (Accessed: 22 June 2023).*
22. P. Gauguin: *Obetovanie (1902)*
- P. Gauguin: The Offering (no date) Artworks · Foundation E.G. Bührle Collection. Available at: [https://www.buehrle.ch/en/collection/?tx\\_buehrlewerkliste\\_werkliste%5Bcontext%5D=t&tx\\_buehrlewerkliste\\_werkliste%5Bwerk%5D=69&tx\\_buehrlewerkliste\\_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=f96b699a37df4063db0283a7f9989148](https://www.buehrle.ch/en/collection/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=t&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=69&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=f96b699a37df4063db0283a7f9989148) (Accessed: 22 June 2023).*
23. P. Gauguin: *Te Nave Nave Fenua (Slastná krajina) (1892)*
- P. Gauguin: Delightful land (te nave nave fenua) (2016) OHARA MUSEUM of ART. Available at: <https://www.ohara.or.jp/en/gallery/te-nave-nave-fenua/> (Accessed: 22 June 2023).*
24. P. Gauguin: *Mahana no Atua (Deň Boha) (1894)*
- P. Gauguin: Mahana no atua (Day of the God) (no date) Online scholarly catalogues at the Art Institute of Chicago. Available at: [https://publications.artic.edu/gauguin/reader/141096/section/140370/140370\\_anchor](https://publications.artic.edu/gauguin/reader/141096/section/140370/140370_anchor) (Accessed: 22 June 2023).*
25. P. Gauguin: *Jej meno je Vairaumati (1892)*
- Paul Gauguin Vairaumati Tei Oa (her name Vairaumati). 1892 (no date) Vairaumati Tei Oa (Her Name Vairaumati). Available at: [https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3266/index.php?lang=en](https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3266/index.php?lang=en) (Accessed: 20 June 2023).*