

Fotografie jako nástroj kulturní slepoty

Bc. Richard Kovalovský

Diplomová práce
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Arts Management

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Bc. Richard Kovalovský
Osobní číslo:	K23382
Studijní program:	N0288P310001 Arts Management
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	Fotografie jako nástroj kulturní slepoty

Zásady pro vypracování

1. Spracujte rešerš odbornej literatúry spojenej s tematikou postavenia fotografie v procese formovania kultúrneho obrazu spoločnosti
2. V nadväznosti na teoretické poznatky stanovte ciele práce, metodický postup a určite výskumné otázky
3. Analyzujte súčasný stav riešenej problematiky, navrhňte a realizujte výskumy zaoberajúce sa danou problematikou
4. Zo zistených dát vyvodte závery a zhodnotte naplnenie cieľov práce
5. Na základe toho odpovedzte na výskumné otázky a vypracujte projekt

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**
Jazyk zpracování: **Slovenština**

Seznam doporučené literatury:

BARTHES, Roland. *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-711-5081-9.
ZYLINSKA, Joanna. Nonhuman Vision. In: *Nonhuman photography*. Cambridge: The MIT Press, 2017, s. 13-51. ISBN 978-0-262-03702-0.
DASTON, Lorraine a GALISON, Peter. Epistemologies of the Eye. In: *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007, s. 17-51. ISBN 978-1-890951-78-8.
SMITH, Shawn. Chansonetta Stanley Emmons's Nostalgic Views. In: *At the edge of sight: photography and the unseen*. Durham: Duke University Press, 2013, s. 131-165. ISBN 978-0-8223-5486-4.
KELSEY, Robin. *Photography and the art of chance*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015. ISBN 978-0-674-74400-4.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Vít Jakubiček, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání diplomové práce: **31. října 2024**
Termín odevzdání diplomové práce: **23. května 2025**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

Mgr. Jana Ovčáčková, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení diplomové práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na diplomové práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....

podpis autora

ABSTRAKT

Diplomová práca sa venuje spôsobom, akými fotografia zobrazuje a formuje kultúrne identity v rôznych spoločenských a historických kontextoch. Východiskom je skúmanie mechanizmov ako sú estetizácia, inscenovanie a vizuálne vytesňovanie, prostredníctvom ktorých fotografia ovplyvňuje kolektívne predstavy o kultúrach a komunitách. Na základe analýzy vybraných diel Edwarda Curtisa a Karola Plicku práca sleduje, ako fotografia napomáhala konštrukcii obrazu pôvodných komunít a národných identít v období, keď tieto identity ešte nemali ustálenú vizuálnu podobu a boli predmetom symbolického formovania. Osobitná kapitola je venovaná prípadom zobrazovania domorodých kmeňov z rôznych častí sveta, na ktorých sa odhaľuje pretrvávajúca mocenská asymetria medzi fotografom a zobrazovaným subjektom. Práca čerpá z vizuálnych štúdií, postkoloniálnych teórií a sociológie kultúry, pričom sa snaží o kritickú reflexiu fotografie ako nástroja symbolickej moci. Cieľom je priblížiť, ako sa prostredníctvom obrazu vytvárajú predstavy o tom, čo je kultúrne hodnotné, autentické a reprezentovateľné.

Kľúčové slová: fotografia, reprezentácia, vizuálna kultúra, kultúrna identita, symbolická moc, estetizácia, domorodé komunity

ABSTRACT

This thesis explores the ways in which photography depicts and shapes cultural identities across various social and historical contexts. It focuses on the mechanisms such as aestheticization, staging, and visual exclusion, through which photography influences collective perceptions of cultures and communities. Drawing on selected works by Edward Curtis and Karol Plicka, the thesis investigates how photography contributed to the construction of images of indigenous communities and national identities at a time when these identities lacked a stable visual form and were subject to symbolic formation. A separate chapter is devoted to the portrayal of Indigenous tribes from different parts of the world, highlighting the persistent power asymmetry between the photographer and the photographed subject. The research draws on visual studies, postcolonial theory, and cultural sociology, aiming to offer a critical reflection on photography as an instrument of symbolic power. The aim is to show how visual representation shapes notions of what is considered culturally valuable, authentic, and worthy of representation.

Keywords: photography, representation, visual culture, cultural identity, symbolic power, aestheticization, indigenous communities

POĎAKOVANIE

Touto cestou by som sa rád poďakoval vedúcemu diplomovej práce, doktorovi Vítovi Jakubičkovi, za cenné rady, usmerňovanie a odbornú pomoc.

Veľké ďakujem patrí aj všetkým priateľom a spolužiakom, ktorí vo mňa verili a boli mi pri písaní práce oporou.

V neposlednom rade ďakujem svojej rodine, obzvlášť sestre Klaudii.

OBSAH

ÚVOD.....	13
1 ÚSKALIA DOMINANTNEJ KULTÚRY.....	15
1.1 SYMBOLICKÁ MOC	15
1.2 ŠIRŠÍ RÁMEC VZNIKU KULTÚRY	18
2 FOTOGRAFIA V KONTEXTE SPOLOČNOSTI	24
2.1 NEJEDNOZNAČNÁ NÁTURA FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU.....	24
2.2 EDWARD CURTIS A INDIÁNI.....	26
2.3 KAROL PLICKA A KONŠTRUKCIA LUDOVEJ IDENTITY	32
2.4 DOMORODÉ KMENE A KULTÚRNY VÝZNAM FOTOGRAFIE	47
3 PROBLÉM S ANTROPOLÓGIU	57
3.1 ORIENTALIZMUS.....	57
3.2 FOTOGRAFICKÁ REPREZENTÁCIA A JEJ HRANICE	61
3.3 POSTKOLONIALIZMUS	69
4 ČÍTANIE OBRAZU	75
4.1 VÝCHODISKO	75
4.2 APLIKÁCIA	76
4.2.1 Interpretačné vrstvenie: fotografia ako konštrukt, nie dôkaz.....	76
4.2.2 Vizualizácia časového kontextu	77
4.2.3 Komparácia obrazov	78
4.2.4 Edukačné pomôcky a participatívne nástroje.....	79
ZÁVER	80
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	83
ZOZNAM OBRÁZKOV	90

ÚVOD

Fotografia ako médium vizuálnej reprezentácie zaujíma v kultúrnom diskurze výnimočné postavenie. Neslúži len na zaznamenávanie reality, ale sa aktívne podieľa na jej konštruovaní. Ovplyvňuje spôsob, akým vnímame druhých, ako rozumieme sebe samým a ako si vytvárame predstavy o kultúrnej identite. Jej sila spočíva práve v tom, že pôsobí ako neutrálne a objektívne svedectvo, zatiaľ čo v skutočnosti podlieha výberu, rámovaniu a estetizácii, ktoré sú podmienené spoločenskými normami a ideologickými kontextmi.

Táto diplomová práca sa zaoberá spôsobmi, akými fotografia reprezentuje kultúrnu diverzitu a zároveň odhaľuje, ako tieto obrazy formujú naše chápanie „iných“. Zameriava sa na systémy, akými sú určité kultúrne perspektívy systematicky marginalizované, keďže dominantné zobrazovacie rámce neumožňujú ich plnohodnotné vyjadrenie. Práve cez vizuálne stereotypy, estetizáciu a inscenovanie vznikajú obrazy, ktoré sa stávajú súčasťou kolektívnej pamäti a legitimizujú zaužívané predstavy o „nás“ a „tých druhých“. Osobitná pozornosť sa preto venuje tomu, čo sa vo fotografii nezobrazuje: čo zostáva mimo záberu, čo je odstránené či esteticky zneutralizované. Práve tieto absencie často najvýraznejšie odhaľujú ideologické pozadie tvorby obrazov.

V nasledujúcich kapitolách sú analyzované konkrétne príklady fotografických diel, ktoré zásadne ovplyvnili spôsob, akým boli niektoré etnické a kultúrne skupiny prezentované a vnímané verejnosťou. Príkladom sú snímky Edwarda Curtisa, ktoré romantizovali obraz pôvodných obyvateľov Ameriky, čím ich zároveň konzervovali ako „miznúci národ“. Práca rozoberá taktiež tvorbu Karola Plicku, ktorá sa vo veľkej miere podieľala na budovaní slovenskej národnej identity v čase, keď ešte neexistovala jej pevná vizuálna podoba. Osobitný dôraz je kladený na prípady stretu fotografie s domorodými kmeňmi v rôznych častiach sveta, prostredníctvom ktorých sa analyzuje nielen dynamika koloniálnej moci, ale aj technologická limitovanosť samotného média a jeho postupná asimilácia do prostredí, ktorých pôvodne nebolo súčasťou. Tieto príklady však predstavujú len konkrétne prejavy širšieho mechanizmu, ktorý niektoré hodnoty a identity zviditeľňuje, zatiaľ čo iné marginalizuje alebo potláča.

S tým úzko súvisí aj otázka diváckeho pohľadu, ktorý zohráva kľúčovú úlohu pri formovaní významu fotografického obrazu. To, kto sa pozerá, z akej pozície a s akým kultúrnym zázemím, zásadne ovplyvňuje, ako sú obrazy interpretované. V tejto súvislosti sa pozornosť upriamuje na koncepty ako koloniálny pohľad, exotizácia či internalizovaná

sebareprezentácia, ktoré ukazujú, že vizuálne diela nemožno vnímať izolovane od publika. Divák nie je pasívnym prijímateľom obsahu, ale spolutvorcom významu. Práve jeho perspektíva môže legitimizovať, ale aj spochybniť dominantné naratívy, ktoré obraz ponúka.

Práca sa opiera o poznatky vizuálnych štúdií, postkoloniálnej teórie a sociológie kultúry. Skúma vzťah medzi obrazom, mocou a poznaním. Upozorňuje, že aj tam, kde obraz pôsobí ako autentický, môže ísť o produkt kultúrnych filtrov, technologických limitov a ideologických rozhodnutí. Cieľom je porozumieť tomu, ako fotografia nielen zobrazuje svet, ale zároveň nenápadne ovplyvňuje to, čo vnímame ako reálne, pravdivé a hodné reprezentácie.

1 ÚSKALIA DOMINANTNEJ KULTÚRY

1.1 Symbolická moc

Kultúrna slepota je fenomén, ktorý ovplyvňuje spôsob, akým vnímame a interpretujeme sociálnu realitu. Vyplýva z hlboko zakorenených predsudkov a mocenských vzťahov, ktoré formujú naše chápanie sveta a určujú, ktoré hlasy sú považované za legitímne a ktoré sú systematicky ignorované. Tento koncept je kľúčový pri analýze sociálnej nerovnosti, pretože odhaľuje mechanizmy, prostredníctvom ktorých sa určité skupiny udržiavajú na periférii spoločenského diskurzu. Kultúrnu slepotu možno chápať ako formu epistemickej nespravodlivosti, keď sa jednotlivcom alebo skupinám systematicky odopiera možnosť prispievať ku kultúrnemu príbehu z dôvodu ich marginalizovaného postavenia. Tento jav úzko súvisí so širšími rámcami moci a nadvlády, ktoré formulovali mnohí teoretici, medzi nimi aj Pierre Bourdieu. Pochopenie tohto javu nám umožňuje kriticky reflektovať spôsoby, akými sú v spoločnosti distribuované moc a uznanie.

Hoci je predmetom výskumu Bourdieua často vzťah medzi mužmi a ženami, feminitou a maskulinitou alebo podriadením sa a nadvládou, logika symbolickej dominancie, ktorú opisuje vo svojej knihe *Masculine Domination*, sa ukazuje ako rovnako relevantná aj pri analýze kultúrnej hierarchie. Bourdieu vo viacerých pasážach upozorňuje, že dominancia pretrváva práve vďaka tomu, že je vnímaná ako prirodzená. Nie je vnucovaná násilím, ale prostredníctvom každodenných rituálov a sociálnych mechanizmov. Symbolické násilie sa stáva neviditeľným, pretože jednotlivci prijímajú svoju podriadenosť ako niečo prirodzené, nie preto, že by k tomu boli nútení, ale preto, že ich k takémuto spôsobu uvažovania formovalo spoločenské prostredie.¹

Túto argumentáciu rozvíja vo svojej ďalšej publikácii *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, kde podrobne analyzuje, ako kultúrny vkus a estetické preferencie fungujú ako nástroje triednej moci. Kultúrna dominancia sa podľa neho legitimizuje cez ideu „vznešeného vkusu“, ktorý je prezentovaný ako univerzálny a objektívny, hoci je v skutočnosti produktom privilegovaného habitusu – hlboko zavedených tendencií, ktoré ovplyvňujú identitu, správanie a myslenie.² Na konkrétnych príkladoch ukazuje, ako sa estetický odstup a schopnosť „čistého pohľadu“, typický pre vyššie triedy, prejavuje pri hodnotení umenia, hudby alebo vkusu vo výbere jedál. Napríklad kým preferencie klasickej

¹ BOURDIEU, *Masculine Domination*, 2001, s. 34–41.

² BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, 1984, s. 54–57.

hudby alebo abstraktného umenia sú spoločensky vyzdvihovalé, záľuby spojené s populárnou kultúrou sú často vnímané ako menejcenné či vulgárne. Bourdieu upozorňuje, že tieto klasifikácie nie sú výsledkom individuálnych preferencií, ale kolektívnych dispozícií, ktoré si jednotlivci osvojujú ako prirodzené a nezvratné. Kultúrna nadradenosť sa tak nepresadzuje prostredníctvom fyzického násilia, ale cez hodnotové rámce, ktoré sú internalizované do takej miery, že sa stávajú samozrejmy.³

Z tohto dôvodu Bourdieu v *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* tvrdí, že kultúra nie je len sférou vkusu, ale miestom neustáleho boja o legitímnosť, o to, čo je považované za hodnotné, dôležité a reprezentatívne. Legitímna kultúra je zároveň kultúrou triedne dominantnou nie preto, že by bola kvalitnejšia, ale preto, že bola inštitucionalizovaná ako norma.⁴ V *Masculine Domination* k tomu dodáva, že bez narušenia týchto kognitívnych štruktúr, ktoré vytvárajú ilúziu prirodzeného poriadku, nie je možná žiadna skutočná emancipácia.⁵ Bourdieu tak ukazuje, že boj o kultúrne uznanie nie je iba otázkou reprezentácie, ale predovšetkým otázkou moci: o právo určovať, čo je významné, čo má byť viditeľné a čo zostane neviditeľné. Rozpoznať tieto mocenské mechanizmy si vyžaduje intelektuálnu odvahu a sebareflexiu, schopnosť spochybníť to, čo sa nám zdá byť prirodzené a začať odhaľovať pravidlá, ktorými sa naša každodennosť riadi. V tom spočíva hlboká výzva Bourdieuho diela: ukázať, že aj keď moc nie je vždy viditeľná, je prítomná v našich postojoch, preferenciách, aj v tom, ako vnímame samých seba a druhých.

Zaujímavým doplnkom k týmto myšlienkam je pohľad Margaret Heffernan, ktorá vo svojej knihe *Wilful Blindness* skúma, ako sa podobné mechanizmy symbolickej moci a potlačania prejavujú v korporátnom prostredí. Upozorňuje, že silné podnikové kultúry síce vytvárajú súdržnosť, ale zároveň umlčujú nesúhlas a posilňujú hierarchické štruktúry. Osobitne poukazuje na prostredie technologického a finančného sektora, ktoré majú sklon podporovať legitimitu ľudí na vrchole, potláčať kritiku a upevňovať už existujúce systémy. Podobne ako spoločenské kultúry, aj tie podnikové fungujú prostredníctvom internalizovaných očakávaní, nie otvoreného nátlaku. Pracovníci si osvojujú dominantné normy často bez toho, aby vnímali ich obmedzujúci charakter.⁶

V oboch spomenutých dielach od Pierra Bourdieua sa ukazuje, že internalizovaný habitus má za následok prijímanie miesta v spoločenskom poriadku bez potreby vonkajšej

³ Tamtiež, s. 177–179.

⁴ Tamtiež, s. 11–13.

⁵ BOURDIEU, *Masculine Domination*, 2001, s. 96.

⁶ HEFFERNAN, *Wilful Blindness*, 2019, s. 134–142.

represie, obzvlášť ľuďmi zo sociálne znevýhodnených skupín. Tým, že sa naučia vnímať svet cez prizmu dominantných rámcov myslenia, prestávajú rozpoznávať ich historickú podmienenosť a začnú ich chápať ako prirodzený poriadok vecí. V dôsledku tohto mechanizmu sa aj hlas odporu často formuluje prostredníctvom výrazových prostriedkov a noriem, ktoré sú súčasťou tej istej mocenskej štruktúry, voči ktorej sa snaží vymedziť.⁷ Heffernan tento jav ilustruje fenoménom „groupthink“ – skupinového myslenia, ktoré podporuje konformitu a umlčiava kritiku aj vo veľkých organizáciách. Uvádza napríklad prípady, keď korporácie ignorovali environmentálne alebo etické riziká, pretože vnútorný tlak na „tímovosť“ bol silnejší ako individuálna zodpovednosť. Diskusiám o možných problémoch sa v tíme vyhýba, z čoho plynie časom pocit neporaziteľnosti či morálnej nadradenosti. Často to vedie k demonizácii outsiderov, ktorej príkladmi môžu byť ženy v technike, environmentálni aktivisti, starší pracovníci alebo absolventi umeleckých škôl. Tento druh slepoty má kultúrny rozmer. Ukazuje, ako je moc najefektívnejšia práve vtedy, keď je neviditeľná, keď ju jednotlivci prijímajú ako normálnu a nevyhnutnú. Najväčšou iróniou skupinového myslenia je, že čím je skupina harmonickejšia a jednotnejšia, tým je pravdepodobnejšie, že nezávislé myslenie nahradia kolektívne, iracionálne rozhodnutia, ktoré poškodia práve tieto vonkajšie skupiny.⁸

Heffernan zároveň pripomína, že mechanizmy vylúčenia nefungujú len vo sfére práce, ale aj v širších spoločenských systémoch, kde prevládajúca kultúra určuje, čo je prijateľné a čo nie, čím sa alternatívne identity stávajú neviditeľnými.⁹ Nejde len o prispôbovanie sa vonkajším očakávaniam, ale aj o hlboko zakorenené vnútorné mechanizmy, čo potvrdzuje centrálnu myšlienku všetkých troch publikácií, že moc sa najefektívnejšie uplatňuje práve vtedy, keď je neviditeľná.

Avšak túžba niekam patriť nie je len otázkou správnosti alebo spoločenského prispôsobenia sa. Ide o hlboko zakorenený biologický a psychologický mechanizmus. Bolest' zo sociálneho vylúčenia nie je iba metaforická či emocionálna, má aj reálny fyziologický základ. Výskumy ukazujú, že oblasti mozgu aktivované pri sociálnom vylúčení sú rovnaké ako tie, ktoré spracovávajú fyzickú bolesť. Tento neurologický pud je úzko prepojený s pôsobením opioidov – chemických látok, ktoré regulujú našu pohodu. Pankseppov výskum, na ktorý Heffernan odkazuje, ukazuje, že spojenie s inými ľuďmi

⁷ BOURDIEU, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, 1984, s. 471–484.

⁸ HEFFERNAN, *Wilful Blindness*, 2019, s. 146–150.

⁹ Tamtiež, s. 154–157.

funguje ako druh „prirodzenej závislosti“. Keď sme súčasťou skupiny, uvoľňujú sa opioidy, ktoré vytvárajú pocit radosti a bezpečia. Keď sme odmietnutí, dochádza k poklesu ich hladiny, čo spôsobuje nepohodu, smútok až fyzickú bolesť.¹⁰

Zotrvanie v skupine tak prináša nielen pocit istoty a spolupatričnosti, ale aj fyziologickú úľavu, zatiaľ čo vyčlenenie spôsobuje doslovnú bolesť. V tomto svetle je pochopiteľné, prečo jednotlivci často volia konformitu pred kritickým myslením. Nie zo zbabelosti, ale zo základnej biologickej túžby po prijatí. Tým sa znova dostávame k tomu, že dominancia sa neuplatňuje len represívne, ale najmä jemnými, každodennými mechanizmami normatívneho súhlasu. Blízkosť a harmónia skupiny môžu zároveň nepozorovane obmedzovať individuálne vnímanie reality. S rastúcim súhlasom a zdieľaným presvedčením sa znižuje ochota alebo schopnosť vnímať alternatívne pohľady, spochybňovať zaužívané predpoklady či reflektovať vnútorné rozpory. Nejde pritom o vedomé potláčanie inakosti, ale skôr o jej postupné vytlačanie na okraj ako niečoho, čo sa stáva málo relevantným alebo dokonca nesprávnym. V prostredí, kde prevažuje zhoda, môže individuálny hlas strácať svoju váhu, až napokon splynie s kolektívnym. Výsledkom je nenápadný posun: jednotlivec prestáva vychádzať zo svojich pôvodných hodnôt aj presvedčení a čoraz viac sa riadi rámcami, ktoré určuje skupina bez toho, aby si túto premenu vôbec uvedomil.

Na tomto procese sa nepodieľa len mocenská štruktúra, ale aj prirodzená ľudská potreba byť prijatý. Tá vedie k adaptácii, internalizácii pravidiel a potláčaniu rozdielnosti. Kultúra tak nevzniká mimo jednotlivca. Rodí sa v ňom, keď si osvojuje, opakuje a filtruje vzorce správania a myslenia, ktoré sú v jeho prostredí považované za normu. Tak sa reprodukuje to, čo je dominantné nie preto, že by to bolo presadzované silou, ale preto, že sa to stáva samozrejmosťou. V tomto zmysle je každý z nás nielen produktom, ale aj spoluvorcom kultúry, v ktorej žije. A práve preto, že tento proces prebieha nenápadne, cez každodenné zvyky a rituály, je jeho zmena taká náročná.

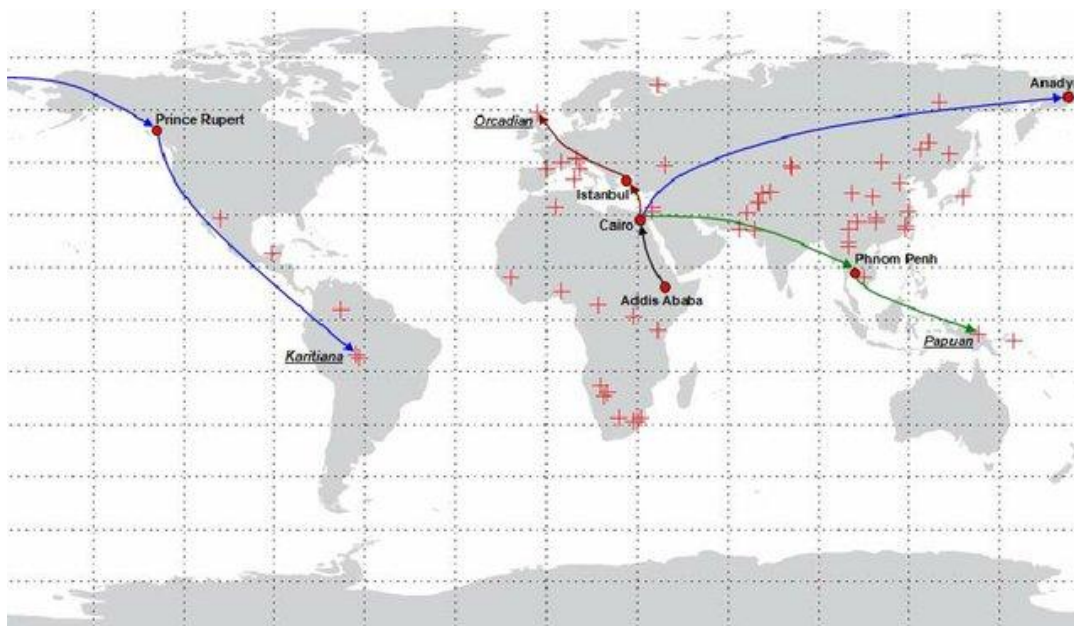
1.2 Širší rámec vzniku kultúry

Hoci sa vyššie opísané mechanizmy prejavujú na individuálnej aj skupinovej úrovni, kultúra ako taká nevzniká izolovane. Jej formovanie je podmienené množstvom prepojených faktorov. Vznik kultúry, či už dominantnej alebo akejkolvek inej, nie je náhodný a ani dôsledkom aktuálnych mocenských vzťahov. Je hlboko zakorenený v historickom vývoji,

¹⁰ Tamtiež, s. 140.

koloniálních a postkoloniálních procesoch, ekonomických nerovnostiach, technologických zmenách, ako aj geopolitických a ideologických kontextoch. Podľa vedca a historika Jareda Diamonda existujú štyri hlavné faktory, ktoré výrazne ovplyvnili vznik a vývoj kultúrnych a spoločenských štruktúr. Prvým z nich je dostupnosť divokých rastlín a zvierat vhodných na domestikáciu, ktorá zohrala kľúčovú úlohu pri prechode od lovecko-zberačských spoločenstiev k produkcii potravín. Tento prechod bol zásadný, pretože umožnil vytváranie potravinových prebytkov, vďaka ktorým sa mohla časť populácie venovať iným ako produkčným činnostiam – napríklad správe, vojenstvu, remeslám či duchovným a umeleckým aktivitám. Diamond poukazuje na to, že väčšina druhov divokej flóry a fauny nie je vhodná na domestikáciu, a teda nie všetky regióny sveta mali rovnaké predpoklady na rozvoj poľnohospodárstva. Rozdiely medzi kontinentmi spôsobené napríklad rozlohou, klímou alebo masívnym vyhynutím veľkých cicavcov na konci pleistocénu viedli k nerovnomernému rozloženiu vhodných druhov. Kým Eurázia bola v tomto smere výrazne zvýhodnená, Austrália či Amerika mali omnoho obmedzenejšie možnosti, čo sa odrazilo aj na ich spoločensko-kultúrnom vývoji. Druhým faktorom, ktorý významne ovplyvnil vývoj kultúr a spoločenských štruktúr, je rýchlosť a rozsah difúzie a migrácie, teda pohyb plodín, technológií, poznatkov, ale aj samotných ľudí a ich ideí. Tento pohyb bol rozhodujúci pre šírenie inovácií a adaptácií, ktoré umožnili spoločnostiam rozvíjať sa a vytvárať komplexnejšie formy organizácie. Miera, s akou tieto procesy prebiehali, však nebola rovnaká na všetkých kontinentoch. Ovplyvňovali ju predovšetkým geografické a ekologické podmienky. Eurázia mala výhodu vďaka svojmu východo-západnému rozloženiu, v rámci ktorého sa klimatické pásma menia relatívne pomaly. To výrazne uľahčovalo šírenie domestikovaných rastlín, zvierat či technológií, pretože nevyžadovali zásadné úpravy pri prenose do iných oblastí. Inými slovami, čo fungovalo v jednej časti kontinentu, mohlo byť efektívne aplikované aj inde. Naopak, kontinenty ako Afrika a Amerika, ktorých hlavná os sa tiahne zo severu na juh, čelili väčším klimatickým rozdielom, čo bránilo hladkému šíreniu poľnohospodárstva a inovácií. Každá zmena zemepisnej šírky znamenala prechod do odlišných prírodných podmienok, od púští cez tropické dažďové pralesy až po horské oblasti, čo si vyžadovalo neustále prispôbovanie. Difúziu zároveň spomaľovali fyzické prekážky, akými sú pohoria, rieky, husté lesy či izolované územia s náročným terénom (pozri obr. 1).¹¹

¹¹ DIAMOND, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, 1999, s. 405–408.



Obrázok 1 Etnické skupiny a migračné cesty z východnej Afriky¹²

Tretím faktorom, ktorý významne ovplyvnil kultúrny vývoj, je možnosť medzikontinentálnej difúzie, teda prenosu technológií, plodín a domestikovaných zvierat medzi rôznymi kontinentmi. Aj tu zohrávali zásadnú úlohu geografická poloha a miera izolácie jednotlivých oblastí. Nie všetky kontinenty mali rovnaký prístup k vonkajším vplyvom, čo malo dlhodobý dopad na ich rozvojové možnosti. Napríklad výmena medzi Euráziou a subsaharskou Afrikou bola relatívne jednoduchá, a preto mnoho afrických domestikovaných druhov pochádza práve z Eurázie. Oproti tomu kontinenty ako Amerika a Austrália zostali v dôsledku rozsiahlych oceánov a nepriaznivých geografických podmienok dlhodobo izolované. Táto izolácia im znemožnila prístup k inováciám, ktoré inde poháňali spoločenský a technologický pokrok. Dobrým príkladom je Austrália, kde jediným preukázateľným prvkom preneseným z Eurázie bol pes dingo. Štvrtým a posledným faktorom ovplyvňujúcim vývoj kultúr sú kontinentálne rozdiely v rozlohe a veľkosti populácie. Väčšie územie a vyšší počet obyvateľov znamenajú viac potenciálnych vynálezcov, viac vzájomne súťažiacich spoločností a zároveň aj väčší tlak na prijímanie a udržiavanie inovácií. V prostredí, kde existuje konkurencia medzi viacerými kultúrami alebo skupinami, majú tie, ktoré nedokážu reagovať na zmeny alebo inovovať, tendenciu zaniknúť alebo byť nahradené inými. Takto napríklad poľnohospodárske spoločnosti nahradili mnohé lovecko-zberačské skupiny, ako boli Africkí Pygmejovia. Zároveň však

¹² ASHRAF a GALOR, *Human Genetic Diversity and Comparative Economic Development*, 2008, s. 12.

vývoj nepostupoval vždy jednosmerne. Isté konzervatívne a neprispôsobivé skupiny, ako napríklad severskí farmári v Grónsku, zanikli a ustúpili Inuitom, ktorých lovecko-zberačské stratégie boli v miestnych podmienkach omnoho efektívnejšie. Eurázia, ako najväčší kontinent s najvyššou hustotou vzájomne prepojených spoločností, ponúkala najviac priestoru pre súťaživosť a výmenu inovácií, čo urýchl'ovalo kultúrny pokrok. Oceánia disponovala naopak oveľa menšou populáciou a izolovanejšími spoločenstvami, čo brzdilo ich kultúrny vývoj. Hoci Amerika ako celok mala veľkú rozlohu, jej kultúrny potenciál bol oslabený geografickou a ekologickou fragmentáciou, v dôsledku ktorej fungovala skôr ako niekoľko menších, slabo prepojených kultúrnych priestorov.¹³

Zaujímavé doplnenie k Diamondovej teórii prináša ekonomický výskum Quamrul Ashrafa a Oded Galora, ktorý poukazuje na význam ľudskej genetickej diverzity ako ďalšieho dôležitého faktora ovplyvňujúceho vývoj spoločností. Podľa ich zistení má genetická rozmanitosť v populáciách nelineárny vplyv na ekonomický rozvoj – príliš nízka diverzita môže obmedziť inovatívny potenciál a technologický pokrok, zatiaľ čo príliš vysoká diverzita môže narušiť sociálnu súdržnosť a znížiť efektivitu spoločenských inštitúcií. Optimálna úroveň diverzity preto podľa nich podporuje rozvoj tým, že kombinuje výhody kolektívnej kreativity s dostatočnou mierou spoločenskej koherencie.¹⁴

Ich výskum tak ponúka doplňujúci pohľad k Diamondovmu dôrazu na geografické a bio-geografické predpoklady, keďže genetickú diverzitu odvodzujú od migrácií ľudstva z Afriky, pričom najvyššiu diverzitu nachádzajú v oblastiach najbližších k východiskovým bodom migrácie. Tento aspekt potvrdzuje, že nielen vonkajšie podmienky prostredia, ale aj vnútorné štrukturálne črty obyvateľstva mohli zohrávať zásadnú rolu v tvorbe kultúrnych komplexov a hospodárskeho rozvoja spoločností v dejinách ľudstva.¹⁵

Ak vezmeme do úvahy všetky vyššie spomenuté faktory, od rozdielov v dostupnosti prírodných zdrojov, cez nerovnaké podmienky pre difúziu a migráciu, až po mieru geografickej izolácie a veľkosť populácie, vytvára sa nerovnomerné prostredie, v ktorom niektoré spoločnosti získavajú náskok v technologickom, organizačnom a materiálnom vývoji. Tento náskok sa časom premieňa nielen na ekonomickú a vojenskú silu, ale aj na schopnosť presadzovať svoje hodnoty, normy a poriadok za hranicami vlastného kultúrneho priestoru. V tomto kontexte sa kolonializmus javí ako historické vyústenie dlhodobého

¹³ DIAMOND, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*, 1999, s. 405–408.

¹⁴ ASHRAF a GALOR, *Human Genetic Diversity and Comparative Economic Development*, 2008, s. 1–7.

¹⁵ Tamtiež.

procesu kultúrneho a mocenského nerovnomerného vývoja. Spoločnosti, najmä tie európske, disponujúce výhodami vyplývajúcimi z vyššie uvedených faktorov, začali rozširovať svoj vplyv do iných častí sveta, ktoré boli z hľadiska týchto podmienok znevýhodnené. Kolonializmus sa tak nezrodil náhodne, ale ako dôsledok komplexnej kombinácie geografických, biologických, technologických a spoločenských premenných, ktoré umožnili určitým kultúram nielen dominovať, ale túto dominanciu inštitucionalizovať a systematicky rozširovať.

Táto historicky podmienená nerovnováha nadobúda konkrétnu podobu v období európskej expanzie od 15. storočia, keď sa technologicky vyspelé a politicky centralizované spoločnosti prevažne západnej Európy začínajú systematicky rozširovať do Afriky, Ázie, Ameriky a Oceánie. Hnané kombináciou ekonomických záujmov, politických ambícií a presvedčenia o vlastnej civilizačnej nadradenosti vytvárajú globálny systém. Ten sa postupne začína opierať nielen o kontrolu území a zdrojov, ale aj o formovanie predstavy o tom, čo je hodnotné, normálne a hodné nasledovania. V rámci tohto procesu boli kultúry kolonizovaných národov postupne vytláčané na okraj, často zbavené vlastného hlasu a priestoru, v ktorom by mohli určovať, ako budú samé seba chápať a prezentovať. Miestne jazyky boli nahrádzané jazykmi kolonizátorov, napríklad v mnohých častiach Afriky sa francúzština, angličtina či portugalčina stali dominantnými jazykmi verejného života, zatiaľ čo pôvodné jazyky boli vytlačené do súkromnej sféry alebo celkom marginalizované. Miestne poznanie sa stávalo neviditeľným alebo nedôveryhodným, pretože nezapadalo do kolonializmom nastoleného obrazu „civilizácie“.

Na tieto súvislosti nadväzuje postkoloniálne myslenie, ktoré skúma, ako sa dedičstvo kolonializmu premieta do súčasných foriem kultúrnej, symbolickej a mocenskej nerovnosti. Nejde len o historickú reflexiu koloniálnej éry, ale o analýzu toho, ako sa koloniálne vzorce myslenia, hodnotenia a reprezentácie zachovali v rôznych oblastiach, od vzdelávania, jazyka, médií až po každodenné predstavy o tom, čo je „vyspelé“, „univerzálne“ alebo „hodnotné“. V súčasnosti zohrávajú postkoloniálne teórie zásadnú úlohu v spoločenských a kultúrnych diskusiách, pretože odhaľujú, ako sa moc udržiava nielen politicky či ekonomicky, ale aj prostredníctvom kultúry, obrazov, naratívov a poznania samotného. V čase globalizácie a hybridných identít, keď kultúrna výmena prebieha rýchlo, ale často nerovnomerne, sa stávajú tieto otázky čoraz naliehavejšími a zvlášť tam, kde staré hierarchie prežívajú v nových podobách. Týmto otázkam sa však práca podrobnejšie venuje v kapitole 3.3 Postkolonializmus, kde sú predstavené hlavné myšlienky s autormi postkoloniálnych

teórií a poukázané ich významy pre kritickú reflexiu kultúry, reprezentácie a moci v súčasnosti.

Úvaha o postkoloniálnom dedičstve zároveň opätovne otvára otázku dominantných kultúr a foriem, ktorými sa moc prejavuje aj mimo sféry priamej politickej či ekonomickej nadvlády. Historické koloniálne mocnosti a neskôr spoločnosti, ktoré z týchto vzťahov profitovali, nepresadzovali svoju dominanciu len prostredníctvom vojenskej prítomnosti, obchodného vykorisťovania či administratívneho ovládania území. Jedným z výrazných prostriedkov, ako sa moc môže prejavovať, je aj spôsob reprezentácie, t.j. ako sú iné kultúry, národy a identity zobrazované a vnímané. Tieto reprezentácie často pôsobia ako neutrálne alebo dokumentárne záznamy, ale zároveň je namieste otázka, do akej miery skutočne sprostredkujú realitu zobrazovaných komunit a do akej miery odrážajú pohľad, očakávania či hodnotové rámce tých, ktorí obraz vytvárajú a šíria. Tento problém sa obzvlášť jasne ukazuje v prípade fotografie – média, ktoré si tradične spájame s objektivitou, autenticitou a faktickosťou. No aj fotografia môže byť nástrojom výberu, rámovania a interpretácie, v ktorom sa nenápadne odrážajú mocenské vzťahy: v tom, čo je ukázané a čo zostáva mimo záberu, v tom, ako sú ľudia a miesta zachytení, pomenovaní a zasadení do príbehu. V tomto zmysle sa reprezentácia, a najmä fotografia, môže stať médium, v ktorom sa stretáva moc so zdanlivou objektivitou.

Vizuálne zobrazenie totiž nikdy nie je neutrálne. Ako naznačujú viacerí autori, samotný akt pozerania je hlboko prepojený s mocenskými vzťahmi. To, čo vidíme, ako sa na to pozeráme a čo zostáva neviditeľné, nie je len otázkou individuálnej voľby, ale aj kultúrnych praktík, ktoré určujú, čo je hodné pohľadu. Pohľad, či už vedomý alebo nevedomý, je vždy výsledkom výberu, ktorý je podmienený tým, čo nám spoločnosť umožňuje vidieť a ako nás naučila sa pozerat'. Byť niekým videný alebo niekoho k pohľadu prinútiť, znamená vstupovať do jemnej mocenskej hry, v ktorej vizuálny akt nie je nikdy nevinný. Dokonca aj rozhodnutie nepozerať sa alebo odvrátiť zrak predstavuje významný postoj v rámci takzvanej „vizuálnej ekonomiky“.¹⁶

¹⁶ STURKEN a CARTWRIGHT, *Studia vizuální kultury*, 2009, s. 19.

2 FOTOGRAFIA V KONTEXTE SPOLOČNOSTI

2.1 Nejednoznačná náтура fotografického obrazu

Fotografia patrí medzi najsilnejšie nástroje vizuálnej reprezentácie a jej význam siaha ďaleko za hranice obyčajného zaznamenávania reality. Od svojho vzniku v 19. storočí zohrávala dôležitú úlohu pri zobrazovaní kultúr, krajín a ľudských skúseností. Nepriniesla len nový spôsob, ako svet zachytávať, ale zároveň aj spôsob, ako ho vidieť, pomenúvať a chápať. Práve preto sa fotografia stala nielen médiom dokumentácie, ale aj nástrojom, cez ktorý môže byť formovaná kultúrna realita. V oblasti zobrazovania rozličných kultúr sa postupne ukázalo, že vizuálny obraz nemusí len odhaľovať, ale aj zahaľovať. Nie všetko, čo je zaznamenané, vedie k porozumeniu, a nie všetko, čo chýba, je nedôležité. Presah fotografie spočíva v tom, že okrem technických a estetických rozhodnutí nesie aj významové vrstvy, ktoré môžu ovplyvniť spôsob, akým je kultúra vnímaná širšou verejnosťou. Zdanlivo nevinné obrazy sa tak môžu podieľať na udržiavaní zjednodušených predstáv či stereotypov, ktoré redukovávajú rozmanitosť spoločnosti na statické alebo jednotné obrazy. Vzniká tým napätie medzi tým, čo fotografia ukazuje, a tým, čo zostáva neviditeľné, no zároveň aj otázka, do akej miery môže samotný fotograf sprostredkovať výpoveď, ktorá by bola viac než len odrazom jeho vlastného pohľadu.

Existuje nespočetné množstvo debát o tom, do akej miery môže fotografia poskytnúť objektívnu výpoveď, a predsa sa takmer vždy prikláňajú k rovnakému záveru. Roland Barthes, jeden z najvplyvnejších kanonických esejistov o fotografii, poznamenáva, že etnologická hodnota fotografie je oveľa vyššia ako hodnota dobového maľovaného obrazu či textu, ktorý môže byť premenený zo strohého tvrdenia na meditáciu len vďaka jedinému slovu. Práve prítomnosť nespočetných detailov, ktoré ani nemusia byť hlavnou témou fotografie, ako napríklad dĺžka nechtov, poskytuje vďaka neštylizovanej povahe média autentické svedectvo o dobe.¹⁷ V jednom zo svojich známych tvrdení uvádza, že fotografia na rozdiel od kresby vytvára bezprecedentné spojenie medzi obrazom, ktorý vidíme, a tým, čo sa v minulosti skutočne nachádzalo pred objektívom, teda konkrétnym objektom, miestom alebo situáciou.¹⁸ Práve toto spojenie je základom rozšíreného mýtu o fotografickej pravde. Barthes však zároveň upozorňuje, že to, čo fotografia prezentuje ako realitu, môže byť ľahko a aj mylne vnímané ako úplná pravda. Divák má často tendenciu prijať zobrazenú

¹⁷ BARTHES, *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*, 1994, s. 29–31.

¹⁸ Tamtiež, s. 72.

scénu ako celistvý obraz skutočnosti, aj keď kontext, ktorý sa nachádza mimo záberu, ostáva skrytý, a teda vníma len jej fragmentárnu podobu. Táto myšlienka poukazuje na fakt, že každá fotografia je len individuálnym výsekom, podmieneným vstupom jej autora. Barthes považuje pravdu za kultúrne podmienenú, neexistujúcu v čistej podobe bez vplyvu kontextuálnych faktorov. Singulárna pravda, ktorá by sa dala nájsť mimo kultúrnych prejavov vyjadrených cez ideológie kultúrneho výrazu, neexistuje.¹⁹

Na prvý pohľad sa môže zdať, že v prípade automatických aj klasických fotoaparátov existujú aspoň niektoré estetické vlastnosti, ako napríklad rámovanie či ohnisková vzdialenosť, ktoré sú nastavené prístrojom a nie človekom. Pôsobia ako súčasť čiernej skrinky, ktorá zbavuje fotografa potreby robiť akékoľvek formálne rozhodnutia. V skutočnosti však už konštruktéri týchto prístrojov museli spraviť hneď sériu rozhodnutí týkajúcich sa či už ohniska alebo farebnosti na základe sociálnych, spoločenských a estetických noriem a štandardov. Fotografovi už potom zostáva urobiť len to, čo za neho prístroj nedokáže – samotnú fotografiu. Napriek týmto zjavne subjektívnym aspektom pretrváva názor o technickej neutralite a aure objektivity, ktorú fotoaparát a fotografický obraz navonok stále vyvolávajú. Fotografie sú často vnímané ako dôveryhodnejšie a objektívnejšie než kresby či maľby. Práve toto napätie medzi osobným zásahom fotografa a technickým pôvodom obrazu zohráva zásadnú rolu v tom, ako fotografie interpretujeme a aký význam im v spoločnosti pripisujeme.²⁰

Uvažovanie o fotografii cez prizmu technológie odhaľuje ďalšie zaujímavé súvislosti. Joanna Zylińska v svojej knihe *Nonhuman Photography* skúma koncept „neľudskej vízie“, ktorý zdôrazňuje biologické obmedzenia ľudského zraku a schopnosť technológie prekračovať tieto hranice. Fotoaparáty a zobrazovacie zariadenia nielenže rozširujú náš vizuálny dosah do skrytých dimenzií, ale zásadne pretvárajú naše vnímanie reality. Zylińska tvrdí, že tento proces nie je jednoduchým aktom reprodukcie, ale dynamickou súhrou svetla, technológie a algoritmov, ktoré spoločne vytvárajú úplne nové vizuálne dimenzie a hlboko ovplyvňujú naše chápanie sveta.²¹ Autori Lorraine Daston a Peter Galison v tomto technologickom a zobrazovacom kontexte považujú za vhodný pojem „mechanická objektivita“. Tvrdia: „Obrázky nezachytávajú len kvet, snehovú vločku či magnetické pole: každá snímka v sebe kóduje technológiu vedeckého videnia, ktorá zahŕňa autora, ilustrátora,

¹⁹ Tamtiež, s. 75–79.

²⁰ STURKEN a CARTWRIGHT, *Studia vizuální kultury*, 2009, s. 26.

²¹ ZYLINSKA, *Nonhuman Photography*, 2017, s. 13–18.

produkcii aj čitateľa“. V súlade s Barthesovým pohľadom Daston a Galison argumentujú, že objektivita nezaručuje pravdu ani istotu. Namiesto toho uchováva nepravidelnosti, ktoré by pravda mohla vylúčiť a akceptuje šum, ktorý by istota odmietla. Objektivita je formou „slepého videnia“, vnímania bez interpretácie či intelektu oslavujúcou náhodu a nerovnováhu. Usiluje sa o poznanie, ktoré nie je poznačené subjektivitou pozorovateľa, nie je zaťažené predsudkami, predstavivosťou ani ambíciou.²² Fotografia je nevyhnutne formovaná subjektívnymi reflexiami, pričom každá je popretkávaná predsudkami, perspektívami a kultúrnymi kontextmi ovplyvňujúcimi samotný proces. Rovnako významný je aj divák, ktorého interpretácia je formovaná spoločenskými normami a očakávaniami, čím do konštrukcie a chápania obrazu vnáša ďalšie vrstvy komplexnosti. Viac o vplyve kultúry na vnímanie obrazu v kapitole 3 Problém s antropológiou.

2.2 Edward Curtis a indiáni

Fotografie z minulosti často pôsobia ako okná do iných čias, ponúkajú zdanlivo priame svedectvo o ľuďoch, kultúrach a spôsoboch života. No hoci ich vizuálna sila môže byť mimoriadne presvedčivá, nemožno ich chápať ako objektívne či úplné záznamy reality. Každá fotografia je výsledkom série rozhodnutí: čo zachytiť, čo nezachytiť, koho ukázať a akým spôsobom. Výber témy, kompozície či samotných subjektov býva často ovplyvnený osobným záujmom fotografa, zadaniami mecenášov, spoločenskými normami či estetickými preferenciami danej doby. Kultúrna pamäť, ktorú si vytvárame prostredníctvom vizuálnych archívov, je preto nevyhnutne selektívna. Niektoré obrazy sa stávajú ikonickými, iné miznú alebo ani nevzniknú. Aj preto je namieste sa pýtať, do akej miery zodpovedá náš vizuálny obraz minulosti jej skutočnej komplexnosti a komu vlastne slúži. Príkladom takejto napätej dynamiky medzi dokumentáciou a interpretáciou je dielo amerického fotografa Edwarda Curtisa.

Edward Curtis²³ zasvätil od roku 1896 viac než tri desaťročia systematickému zaznamenávaniu života približne 80 indiánskych kmeňov. Vytvoril pri tom rozsiahly vizuálny a dokumentačný archív obsahujúci vyše 40 000 fotografií a množstvo

²² DASTON a GALISON, *Objectivity*, 2007, s. 17–21.

²³ Edward S. Curtis (1868 – 1952) bol americký fotograf a etnológ, ktorý sa preslávil dokumentáciou života pôvodných obyvateľov Severnej Ameriky. Narodil sa v americkom štáte Wisconsin a vyrastal v chudobných podmienkach. Fotografii sa začal venovať už ako adolescent a neskôr si otvoril vlastné portrétné štúdio v Seattli. Jeho záujem o pôvodné obyvateľstvo Severnej Ameriky ho priviedol k celoživotnému projektu, ktorý financoval aj s pomocou mecenášov ako J. P. Morgan. Napriek obrovskému úsiliu a umeleckej hodnote jeho práce zomrel Curtis takmer zabudnutý a v chudobe. Pre viac informácií vid'. LIBRARY OF CONGRESS, *Edward Curtis and the Background of the Collection*, nedatované.

etnografických a terénnych poznámok. Jeho fotografické portréty zachytávajú jednotlivcov v tradičnom oblečení, pri vykonávaní rituálov či pri každodennom živote. Tento monumentálny projekt, *The North American Indian*, pozostávajúci z 20 zväzkov publikovaných priebežne až do roku 1930, je široko uznávaný ako neoceniteľný archív pôvodného amerického dedičstva v období rýchlych kultúrnych premien a asimilačných politík. Často sa vníma aj ako časová kapsula s mimoriadnym historickým, kultúrnym a spoločenským významom. Napriek tomu možno namietat, že hoci v mnohých prípadoch ide o jediné dochované artefakty dokumentujúce život pôvodných obyvateľov Severnej Ameriky na konci 19. storočia, tieto snímky sprostredkujú skreslený kultúrny naratív – taký, ktorý bol vo svojej dobe vnímaný ako „definitívna pravda“.

Napríklad vtedajší významný vedec a verejný intelektuál Franklin Hooper poznamenal, že Curtis bol „prvý, kto nám dal skutočných indiánov“.²⁴ Podobne nadšene sa k projektu vyjadril aj 26. prezident Spojených štátov amerických Theodore Roosevelt, ktorý napísal predslov k prvému zväzku *The North American Indian* z roku 1907. Okrem vyzdvihnutia jeho jedinečného prínosu pre spoločnosť i akademickú obec ocenil aj autorovu osobnosť a dodal, že nejde len o fotografie, ale o obrazy, ktorých hodnota „neznamená iba presnosť, ale aj pravdivosť“.²⁵

Tento obdiv, ktorý sa Curtisovmu dielu dostával z radov dobových intelektuálov i politických predstaviteľov poukazuje na to, ako silno projekt rezonoval s vtedajšími predstavami o identite a pokroku. Práve v tom však tkvie jeho problematickosť. Problém nespočíva ani tak v romantizovanom zobrazení jednotlivcov či v inscenovaných scénach starostlivo vytvorených s cieľom vyvolať nostalgickú a idealizovanú víziu (pozri obr. 2). To, čo skutočne vyvoláva nepokoj, nie je to, čo Curtis do svojich fotografií zahrnul, ale skôr to, čo zámerne vynechal.

²⁴ GIDLEY, Edward S. *Curtis and the North American Indian, Incorporated*, 1998, s. 4.

²⁵ Tamtiež, s. 45–46.

Obrázok 2 Crater Lake²⁶

Fotografie Edwarda Curtisa zobrazujú pôvodných obyvateľov Ameriky, akoby boli zamrznutí v predmodernom minulom čase, nedotknutí euroamerickým vplyvom. Zámerné vylučoval zo svojich snímok moderné predmety a povzbudzoval fotografované osoby, aby nosili ceremoniálne alebo zastarané oblečenie namiesto západného odevu, ktorý mnohí už prijali. Toto úmyselné inscenovanie vytvorilo idealizovaný naratív o pôvodných obyvateľoch ako o „miznúcom národe“, pričom boli títo ľudia zobrazovaní ako relikvie minulosti, ktorá sa postupne vytráca. Curtisova práca je často spájaná s konceptom *záchrannej etnológie* – snahy zdokumentovať tradície a kultúry vnímané ako ohrozené západnou expanziou. Tieto obrazy však nielenže zachovávali históriu, ale zároveň posilňovali naratív bielej americkej modernity. Tým, že pôvodných obyvateľov vykresľoval ako súčasť miznúceho sveta, Curtis podporoval predstavu pokroku spätého s nadvládou bielej populácie, čím pôvodné národy redukoval na symboly dávnej éry, ktorá legitimizovala expanziu a prosperitu euroamerickej spoločnosti.²⁷

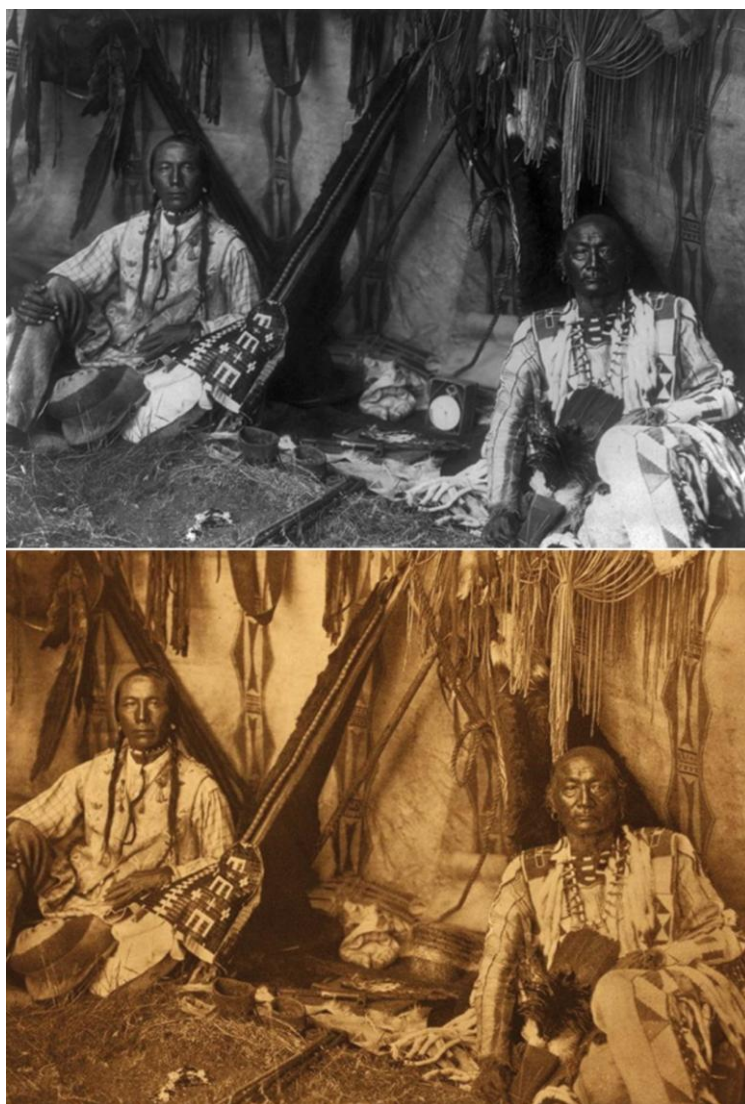
To, čo leží za okrajmi fotografie, môže byť často rovnako významné ako to, čo je na nej viditeľné. V dielach Edwarda Curtisa majú tieto absencie hlboký význam. Zámerné vynechania, ako napríklad neprítomnosť západného oblečenia, priemyselných nástrojov či

²⁶ GASCOIGNE, *Edward Curtis and "The North American Indian": An Exploration of Truth and Objectivity*, 2021.

²⁷ SMITH, *At The Edge of Sight: Photography and the Unseen*, 2013, s. 145–149.

moderných vplyvov, poukazujú na úlohu fotografie nielen ako pasívneho odrazu reality, ale aj ako aktívneho nástroja tvorby kultúrnych naratívov.

Ukázkovým príkladom takejto esteticko-ideologickej intervencie je dnes známy záber z interiéru tradičného stanu, zachytený pôvodne na surovej fotografickej platni. V tejto scéne ležali medzi dvomi sediacimi indiánskymi mužmi výrazné moderné hodiny (pozri obr. 3). V neskôr publikovanej verzii fotografie však tento predmet úplne chýba. Hodiny boli retušou odstránené priamo z platne, aby nenarúšali dojem historickej čistoty obrazu.²⁸



Obrázok 3 Manipulácia s fotografiou Edwardom Curtisom²⁹

²⁸ MEIER, *Edward S. Curtis: Romance vs. Reality*, 2018.

²⁹ BALL, *Realisms and Indexicalities of Photographic Propositions*, 2025.

Takéto zdanlivo technické úpravy nie sú neutrálne. Vytvárajú vizuálnu ilúziu minulosti, ktorá je zbavená akýchkoľvek znakov súčasnosti. Nedostatok obdobných detailov zároveň odhaľuje širší spoločenský a kultúrny kontext, v ktorom fotografie vznikali. Poukazujú na mocenské dynamiky danej éry a zvyrazňujú koloniálne ideológie a obavy, ktoré pôvodné indiánske komunity zároveň romantizovali aj marginalizovali. Tieto absencie neodrážajú len konkrétne estetické rozhodnutia, ale aj svetonázor, ktorý sa usiluje formovať vlastnú identitu prostredníctvom ideálov pokroku a modernity. Curtisove fotografie môžu neúmyselne odhaľovať napätia v euroamerickej spoločnosti, túžbu zachovať obrazy „prírodného sveta“ ako protipól k rýchlej industrializácii a spoločenskej premene. Tým, že vedome vylúčil znaky modernity a adaptácie, jeho snímky implicitne popierajú prispôsobivosť a odolnosť pôvodných obyvateľov, ako aj ich reálny prínos pre súdobú spoločnosť. Curtisovo dielo tak možno čítať dvojako: ako estetizovaný obraz minulosti pôvodných kultúr, ale zároveň aj ako zrkadlo dominantnej spoločnosti, ktorá prostredníctvom obrazu určovala, čo je hodné zachovania a čo môže byť naopak, vymazané.

Za zmienku stojí aj ambivalentný postoj samotného Curtisa, ktorý svojím prístupom stelesňuje mnohé rozpory typické pre dobové uvažovanie o pôvodnom obyvateľstve. Na jednej strane tvrdil, že záležitosti týkajúce sa indiánskej populácie by mali byť riešené výlučne štátnymi inštitúciami, pretože diskusia s indiánmi by podľa neho viedla len k zbytočným nedorozumeniam. Z tohto pohľadu vyplýva predstava, že nie sú schopní samostatného rozhodovania sa či iniciatívy. Zároveň však ostro vystupoval proti tomu, aby boli pôvodní obyvatelia redukovaní na statické relikvie minulosti, na „múzejné exponáty“ či „zoologické ukážky“. Zdôrazňoval, že by sa mali aktívne zapojiť do spoločenského pokroku a riešiť svoje problémy podobne, ako to urobila moderná spoločnosť, inak im hrozí zánik. Napriek tomuto apelu na autonómiu však zároveň varoval, že zmena musí prebiehať veľmi pomaly a nemožno od nej očakávať priveľa. Spomínaná kombinácia paternalizmu a výzvy k samostatnosti nebola u Curtisa nijako výnimočná. Ako uvádzajú viacerí historici, podobné protirečivé postoje boli rozšírené v rámci širšej euroamerickej spoločnosti, ktorá si vo vzťahu k pôvodným obyvateľom budovala obraz autority a ochrancu, no zároveň vytvárala neprehľadnú sieť príkazov, zákazov a rozhodnutí. Práve táto zdanlivo dobre mienená, no v skutočnosti asymetrická forma dominancie, významne prispela k vytváraniu a udržiavaniu pocitu závislosti a bezmocnosti, ktorých dôsledky sú citeľné dodnes.³⁰

³⁰ GIDLEY, Edward S. *Curtis and the North American Indian, Incorporated*, 1998, s. 40–41.

Určite si Curtis zaslúži uznanie za to, že zasvätil podstatnú časť svojho života dokumentovaniu etnografickej skupiny, ktorá čelila úpadku pod obrovským tlakom vtedajšej spoločnosti. Hľadanie skrytých významov či širšieho kontextu v dobových etnografických fotografiách sa paradoxne zdá byť výsadou tých, ktorí sú od tohto historického kontextu vzdialení desaťročiami, ak nie storočiami. Je však možné, že jeho fotografické svedectvo, spolu s nehmotnými dojmami, ktoré vyvoláva, prekračuje rámec obyčajného zachytenia spoločenskej reality. Zachádza hlbšie, až k samotnej podstate ľudskej skúsenosti v tomto historickom rámci.

Vizuálna skúsenosť je diverzifikovaná a klasifikovaná kultúrou. Pre mnohých znamenalo rozšírenie lacných výrobných procesov a masovej produkcie premenenie fotografie na mechanizovaný priemysel. Jej mechanická povaha akoby odrážala dehumanizačné tendencie moderného života. Premena fotografie na kultúrnu prax v minulosti poskytla príležitosť prepojiť nadčasové hodnoty so súdobými technikami, čím sa preklenula priepasť medzi estetickými ambíciami a komerčným úspechom. Práve preto, že fotografia svojimi odosobnenými, automatizovanými procesmi reflektovala moderný svet, stala sa tichým meradlom kultúrnej životaschopnosti sveta.³¹

Je namieste sa preto zamyslieť, či nebolo Curtisovo zobrazenie pôvodných obyvateľov Ameriky na prelome 19. a 20. storočia ovplyvnené nielen industrializovanou povahou spoločnosti, ale aj vzájomným prepojením tejto industrializácie a samotnej technickej, dokonca priemyselnej podstaty fotografie. Hoci na snímkach nenájdeme žiadne explicitné stopy priemyselnej aktivity, tá je neustále prítomná v samotnom médiu: v jeho materiálnom zázemí, vo výrobnom procese, vo fotoaparátoch ako v produktoch technického pokroku aj vo fotografii ako v reprodukovateľnom a distribuovateľnom obraze. Curtisove snímky, ktoré sa navonok usilujú zachytiť niečo „prirodzené“, „pôvodné“ a „autentické“, sú zároveň výsledkom moderného priemyselného myslenia, čo sa prejavuje v ich sériovosti, technickej precízności, v normatívnom rozdelení vizuálneho priestoru aj vo výbere esteticky a ideologicky vhodných motívov.

Na základe myšlienok Barthesa, Dastona a Galisona môžeme v Curtisových snímkach vnímať realitu, často až mimoriadne pôsobivo. Na druhej strane však pravdivosť obsahu úmerne klesá s rastúcou mierou štylizácie, ktorú dodnes mnohí mylne považujú za autentickosť. V kontexte americkej spoločnosti začiatku 20. storočia je zjavná popularita

³¹ KELSEY, *Photography and the Art of Chance*, 2015, s. 249–253.

dynamických obrazov modernity. Tento typ fotografie rezonoval s ľudmi ako nástroj kultúrnej asimilácie, pretože potvrdzoval prevahu západnej civilizácie, jej technickú vyspelosť a ideologickú nadradenosť. Zároveň však plnil aj inú funkciu, predstavoval formu uistenia a obrany vlastného spôsobu života v čase, keď sa spoločnosť sama ocitala v procese hlbokých zmien. Obrazy „iných“ kultúr, zachytených ako statické a zdanlivo nemenné, pôsobili ako kontrast k rýchlo sa meniacej každodennosti moderného človeka. Estetizované zobrazenia minulosti alebo vzdialených komunit tak neboli len dokumentmi, ale aj nástrojmi, prostredníctvom ktorých sa spoločnosť mohla spätne definovať, ukotviť vlastnú identitu a udržať ilúziu poriadku v chaose prebiehajúcej transformácie. Vnímanie fotografie ako predĺženej ruky priemyselne poháňanej spoločnosti, schopnej preniknúť všade, prispelo k jej dôveryhodnosti a umožnilo jej konzumovať svoje plody ešte predtým, než by čelila predsudkom či sebakritike. Na záver teda neostáva nič iné, než konštatovať, že hoci Curtisove fotografie môžu zobrazovať realitu, neodhaľujú celú pravdu – čo je napokon samotnou podstatou tohto média. Namiesto toho nám však odhaľujú pravdu o spoločnosti, ktorá na nich nie je zachytená vôbec.

2.3 Karol Plicka a konštrukcia ľudovej identity

Ďalším príkladom fotografického diela, ktoré sa výrazne podieľalo na formovaní kultúrnej reprezentácie, je tvorba českého fotografa Karola Plicku³². Rovnako ako Edward Curtis v Severnej Amerike, aj Plicka sa usiloval zachytiť svet, o ktorom predpokladal alebo skôr dúfal, že ho možno ešte zastihnúť „v jeho pôvodnej podobe“ skôr, než zanikne pod tlakom modernizácie. Ich obe diela prepája silná romantizácia a estetická štylizácia. Snahou je vytvoriť vizuálny archív národa, ktorý neslúži len na dokumentáciu, ale nesie aj kultúrny, pamäťový a miestami až mytologizujúci rozmer. Kým Curtis budoval predstavu o „miznúcom národe“ ako o relikvii minulosti, Plicka vytváral obraz Slovenska ako krajiny pretrvávajúcej krásy, harmonického vidieckeho života a večného folklóru.

Rozdiel medzi týmito dvoma prístupmi nespočíva ani tak v samotnom etnografickom úsilí. Curtis aj Plicka strávili roky systematickým výskumom, zberom materiálov a tvorbou

³² Karol Plicka (1894 – 1987) sa narodil vo Viedni, no významnú časť svojho života a tvorby zasvätil Slovensku, ktorého ľudovú kultúru a krajinu systematicky dokumentoval. V rokoch 1924 – 1938 pôsobil v Matici slovenskej, kde zhromaždil desiatky tisíc ľudových piesní a fotografií, čím vytvoril cenný etnografický archív. V roku 1938 založil v Bratislave prvé kurzy fotografie a kinematografie na Škole umeleckých remesiel, čím položil základy filmového vzdelávania v Československu. Po druhej svetovej vojne sa stal spoluzakladateľom pražskej FAMU, kde pôsobil ako jej prvý dekan. Za svoju umeleckú a pedagogickú činnosť získal viacero ocenení, vrátane titulu národný umelec v roku 1968. Pre viac informácií viď: KYTKA, *Zem Spieva or the Earth Sings – A Czech/Slovak Magnum Opus*, 2019.

rozsiahlych vizuálnych archívov. Ide skôr o to, z akej pozície a s akým cieľom túto prácu vykonávali. Curtisove diela vznikali v kontexte americkej koloniálnej expanzie a jeho reprezentácia pôvodných obyvateľov bola spätá s pohľadom zvonka, teda pohľadom dominantnej kultúry na „iných“. Plickova tvorba bola viazaná na prostredie, ku ktorému mal osobný, jazykovo aj kultúrne blízky vzťah.

Plickova spolupráca s Maticou slovenskou od roku 1924 a dlhoročné pôsobenie v národopisnom výskume odrážajú záujem o uchovávanie kultúrneho dedičstva, ktoré vnímal nie ako objekt inakosti, ale ako súčasť širšej kolektívnej identity. Jemu samotnému sa pripisuje zásluha na niekoľko tisícok záberov zo života dedinského ľudu, ktoré od roku 1926 vydávala Matica slovenská vo forme pohľadníc. Neskôr v roku 1937 uzrel svetlo sveta ich výber v podobe obrazovej knihy *Slovensko*.³³ „Plickov pohľad na dedinského človeka bol motivovaný predovšetkým záujmom národopisca, a teda bol skôr sviatočne ladený“.³⁴ Zároveň tak jeho snímky niesli estetizujúci rukopis, idealizovali ruralitu, harmonizovali každodennosť a posúvali dokumentárny obraz do poetickej roviny.

Práve Karol Plicka sa stal na Slovensku akýmsi vizuálnym básnikom, ktorý vo svojich fotografiách, filmoch a publikáciách vytváral reprezentatívny obraz národa v čase, keď sa slovenská identita ešte len formovala v rámci širších politických a kultúrnych pohybov Československa, keďže „pred rokom 1918 žiadny koncept ako Slovensko neexistoval“.³⁵ Jeho dielo nebolo len výsledkom umeleckej ambície, ale aj súčasťou národného projektu, ktorého cieľom bolo zviditeľniť slovenskú kultúru a ukotviť ju v kolektívnej pamäti. Plickove snímky teda nie sú len „oknom“ do minulosti, ale aj nástrojom, ktorým sa táto minulosť vedome vytvárala, a to spôsobom, ktorý je esteticky uchvacujúci, no zároveň selektívny.

Zaradenie Karola Plicku do tejto práce je opodstatnené z dvoch dôvodov: Ide o rozsah a systematickosť jeho diela, ktoré sa dočkalo výraznej inštitucionálnej podpory a výrazne ovplyvnilo vizuálne formovanie predstavy o slovenskej kultúrnej identite, čo už bolo v malej miere naznačené. Zároveň však Plickovo pôsobenie zaujíma špecifické miesto aj v širšom historickom a vizuálnom kontexte. Práve v období, keď sa na európskej scéne čoraz intenzívnejšie presadzovala sociálno-dokumentárna fotografia reagujúca na aktuálne spoločenské problémy, nachádzame u Plicku takmer opačný pohľad: estetizovanú víziu

³³ HLAVÁČ, *Dejiny fotografie*, 1987, s. 311.

³⁴ Tamtiež, s. 283.

³⁵ MACEK, *The History of Slovak Photography*, 2010, s. 574.

folklóru a idylického vidieka (pozri obr. 4). Tento kontrast, ako aj dobové podmienky, v ktorých tieto paralelné tendencie vznikali, si preto vyžadujú bližšie preskúmanie.



Obrázok 4 Jaro pod Tatrami³⁶

V dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia prechádzala európska fotografia zásadnou premenou. Čoraz viac sa obracala k spoločenskej realite a vznikol silný prúd sociálno-dokumentárnej fotografie. Priamejšie si všíma „podprivilegovaného“ človeka a explicitne vyjadruje svoj protest voči jeho údely v priemyselne vyspelých krajinách. V časopisoch a novinách bolo vtedy bežné vidieť hromadne rozoberané témy vo všetkých štátoch, mestách aj dedinách: „nedôstojné spôsoby bývania, hľadanie práce, nezamestnanosť, využívanie detských pracovných síl, narastanie žobravosti“. Za touto zmenou vnímania spoločnosti a obratu vo fotografii stála predovšetkým Veľká hospodárska kríza, ktorá sa začala v roku 1929 a mala celosvetový dopad.³⁷ Nezasiahla len Ameriku, ale aj väčšinu priemyselne vyspelých krajín sveta vrátane Európy. Kríza spôsobila masovú nezamestnanosť, prepád výroby, chudobu a rozsiahle sociálne napätie. Spoločnosti po celom svete sa museli vyrovnávať s dôsledkami zlyhávajúceho hospodárstva a straty dôvery v dovtedajšie systémy. Tento zásadný otras sa odrazil nielen v politike a ekonomike, ale aj v kultúre, umení a každodennom živote.

³⁶ WEB UMENIA, *Jaro pod Tatrami*, 2007.

³⁷ HLAVÁČ, *Dejiny fotografie*, 1987, s. 289–291.

V Európe však kríza nenadviazala na stabilitu, ale na už existujúce problémy po prvej svetovej vojne. Kontinent sa ešte len spamätával z obrovských ľudských a materiálnych strát, keď čelil novej vlne hospodárskeho otrasu. Vojnové reparácie, inflácia a zadlženosť spojená s americkými pôžičkami vytvorili krehký systém závislý od zahraničného kapitálu. Keď po roku 1929 americké investície vyschli, viaceré európske štáty zasiahli bankové krízy a kolapsy. Najvýraznejšie sa to prejavilo v Nemecku a Rakúsku, kde skolaboval finančný systém a prudko vzrástla nezamestnanosť. Napätie sa prenášalo do politiky: oslabovali sa demokratické režimy a silneli extrémistické strany. Kríza tak v Európe neznamenal len ekonomický úpadok, ale aj hlbokú premenu spoločenských štruktúr, ktorá výrazne prispela k radikalizácii verejného života.³⁸

Najaktívnejšie ohniská sociálnej kritickej fotografie vznikali v najvyspelejších krajinách. Dôležité je podotknúť, že v centre pozornosti neboli len samotné fotografie, ale aj spôsob ich prezentácie. V Nemecku sa vo veľkej miere publikovalo o podmienkach robotníkov a nižšej triedy v časopisoch ako *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Robotnícke ilustrované noviny), *Der Arbeiter Fotograf* (Robotnícky fotografista, pozri obr. 5) či *Das neue Bild* (Nový obraz). Skupiny s programom spoločenskej kritiky vznikali súbežne aj v ďalších štátoch, ako v Holandsku či Maďarsku, kde vychádzal časopis *Munka* (Práca). Vo Veľkej Británii pôsobila *British Workers Photo and Kino League* (Fotografická a filmová liga britských robotníkov), ktorá usporadúvala výstavy, publikačnú činnosť a vlastnú filmovú produkciu. Vo Francúzsku „činnosť sociálnej fotografie vyvrcholila v roku 1936 výstavou, ktorú v galérii Plejády v Paríži pripravil Spolok revolučných spisovateľov a umelcov“.³⁹

³⁸ CLAVIN, *Europe, Great Depression in*, 2004, s. 300–304.

³⁹ HLAVÁČ, *Dejiny fotografie*, 1987, s. 292–293.



Obrázok 5 Vojak z údernej brigády učí v Moskve Rómov, ktorí sa chcú vzdelávať⁴⁰

Československo prirodzene nebolo výnimkou. Do roku 1933 priemyselná výroba klesla o 60 % a zahraničný obchod o 29 % v porovnaní s rokom 1929, kedy Veľká hospodárska kríza začala. Počet nezamestnaných sa priblížil jednému miliónu.⁴¹ Podobne ako aj vo zvyšných kútoch Európy, aj tu si našla sociálno-kritická fotografia živnú pôdu. V Prahe ju zastrešovala Film-foto skupina *Levé fronty*, „ktorá usporiadala v rokoch 1933 a 1934 medzinárodné výstavy sociálnej fotografie“. Na Slovensku pôsobila skupina Socio-foto na čele s Irenou Blühovou.⁴²

Slovensko sa však v niečom predsa len odlišovalo. Na rozdiel od Česka, kde sa vplyv hospodárskej krízy prejavil najmä v mestských priemyselných oblastiach, bola slovenská spoločnosť v medzivojnovom období stále prevažne agrárna. Až 56,8 % obyvateľstva sa podľa sčítania z roku 1930 podieľalo na poľnohospodárskej výrobe. Štatistiky zároveň ukazujú, že sociálna štruktúra sa počas celej medzivojrovej éry zásadne nemenila. Poľnohospodárstvo zostalo dominantným odvetvím, čo poukazuje na to, že ani kríza

⁴⁰ SLUB, *Der Arbeiter-Fotograf*, 2024.

⁴¹ MACEK, *Chronolgy*, 2010, s. 37.

⁴² HLAVÁČ, *Dejiny fotografie*, 1987, s. 293.

nedokázala túto základnú ekonomickú a spoločenskú štruktúru výrazne narušiť. Kríza sa prirodzene prejavila všade, no nerovnomerne. V mestách (najmä v Bratislave), v ktorých bol sústredený priemysel, došlo k masívnemu prepúšťaniu a prepadom výroby. Táto disproporcia poukazuje na to, že slovenská spoločnosť síce nebola ušetrená dôsledkov Veľkej hospodárskej krízy, no jej prejavy sa lišili v závislosti od regiónu a typu hospodárskej činnosti.⁴³

Práve táto geografická a hospodárska špecifickosť mohla Plickovi do istej miery vyhovovať. Slovenská krajina, menej urbanizovaná, s pretrvávajúcou prítomnosťou poľnohospodárstva a silným folklórnym dedičstvom, poskytovala ideálne zázemie pre realizáciu jeho poetickej vízie. V kontraste s industrializovaným a zbedačeným prostredím, ktoré zachytávali mnohí jeho súčasníci, sa Plickova tvorba sústreďovala na prirodzenosť krajiny, rytmus života na vidieku a symbolickú hodnotu tradícií.

Zároveň však nemožno ignorovať, že v tom istom čase sa na fotografickej scéne profilovali úplne iné tendencie. Už spomenuté medzinárodné výstavy sociálnej fotografie, ktoré v rokoch 1933 a 1934 organizovala Film-foto skupina *Levé fronty* v Prahe, predstavovali zásadný zlom v tematickom členení fotografických cyklov v Československu. Výstavy zaviedli nové rámce pre uvažovanie o fotografii ako o nástroji spoločenskej kritiky a zároveň ponúkli kategórie, do ktorých sa jednotlivé diela tematicky zaraďovali: „životné prostredie“, „deti“, „práca“, „voľný čas“, „vojna“, „chudoba“, „masy“, „továrne“ a „typy a štúdie – experimenty“.⁴⁴

Hoci sa Plickova tvorba tematicky dotýkala krajiny a životného prostredia, a teda by ju bolo možné formálne zaradiť do kategórie „životné prostredie“, svojím zameraním a vizuálnym jazykom sa výrazne odlišovala od dominantných tendencií sociálno-dokumentárnej fotografie tej doby. Na rozdiel od autorov, ktorí cielene reagovali na aktuálne sociálne problémy a dokumentovali chudobu, urbánne konflikty či dôsledky industrializácie a ekonomickej krízy, Plicka zobrazoval vidiek ako harmonický priestor mimo dejinných otrasov (pozri obr. 6). V tom istom období však na slovenskej scéne pôsobili fotografi a fotografky, ktorých práca napĺňala dobové očakávania omnoho výraznejšie.

⁴³ BARTLOVÁ, *Veľká hospodárska kríza na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia a jej dopad na obyvateľstvo Slovenska (s dôrazom na situáciu v Bratislave)*, 2023, s. 301–305.

⁴⁴ BIRGUS a MLČOCH, *The History of Czech Photography*, 2010, s. 146–148.

Obrázok 6 Vysoké Tatry z juhu⁴⁵

Irena Blühová, Viliam Malík, Sergej Protopopov, František Kollár či Štefan Tamáš sa vo svojich snímkach sústredili na urbánne prostredie, sociálne napätie či každodenný život pracujúcich vrstiev. Ich tvorba bola neraz experimentálna, dynamická a technicky progresívna, zároveň však ukotvená v aktuálnych spoločenských otázkach. Boli to práve títo autori, ktorých kritika oceňovala pre schopnosť reflektovať realitu. Naopak, Karol Plicka bol už počas svojho života kritizovaný najmä ľavicovými intelektuálmi za to, že sa zameriava na „niečo, čo je za hranicou skutočnosti“, falzifikuje realitu a pôsobí ako „bard starých čias“.⁴⁶ Historik Ľudovít Hlaváč pri porovnaní Plicku s dobovými fotografickými kolegami označuje povahu jeho tvorby za nerozvážnu a patetickú.⁴⁷

Podobné výhrady zaznievali aj v súvislosti s jeho filmom *Zem spieva* z roku 1933, ktorý je dodnes považovaný za jeden z najvýznamnejších Plickových umeleckých počinov. Hoci film vyniká výraznou vizuálnou poetikou a invenčným spojením obrazu s ľudovou hudbou, jeho estetizácia dedinského života a neprítomnosť akejkoľvek sociálnej kritiky bola v očiach mnohých recenzentov dôvodom na odmietnutie. „Veľká časť nepriateľstva voči filmu pochádzala od slovenských kritikov, ktorí namietali proti tomu, čo považovali za víziu ich rodného regiónu ako zaostaleho územia, miesta chudoby a primitivismu“. Jeden z českých

⁴⁵ WEB UMENIA, *Vysoké Tatry z juhu*, 2011.

⁴⁶ MACEK, *The History of Slovak Photography*, 2010, s. 579–581.

⁴⁷ HLAVÁČ, *Dejiny fotografie*, 1987, s. 283.

kritikov, J. Tůma, dokonca film obvinil z toho, že šíri „folklórny gýč“ a prirovnal ho k inštitucionálnej expozícii zachovaných relikvií, ktorá má navodzovať „idylu dávnych čias“. Tůma film označil aj za „nechcený karikatúrny obraz“, teda dielo, ktoré sa odvrátilo „od reality a od súčasného života krajiny, ktorá nemá dôvod spievať“.⁴⁸ Táto výčitka sa časom stala základom pre známy kontrastný výrok: „Plicka fotografoval zem, ktorá spieva, Blühová zem, ktorá si nemá prečo spievať“.⁴⁹ Práve Irena Blühová⁵⁰, ktorá bola v texte už spomenutá ako kľúčová postava slovenského hnutia Sociofoto, stelesňovala v medzivojnovom období úplne opačný prístup k vizuálnej reprezentácii krajiny a spoločnosti. Vo svojich snímkach zachytávala nezamestnanosť, biedu, alkoholizmus, nerovnosť či detskú prácu, a to s dôrazom na aktuálnosť, verejný dosah a politický podtext (pozri obr. 7). Je tu možné badať jasnú paralelu s obrazmi Karola Plicku – človek v rovnakom klobúku, no namiesto romantizovanej hrdosti sledujeme postavu zlomenú únavou, stratou a sociálnym vylúčením. Napriek kľúčovej pozícii Ireny Blühovej jej meno zostávalo mimo dobovej tlače. Rovnako ako ostatní členovia skupiny totiž publikovala anonymne. Cieľom nebolo vyzdvihovať autora, ale podporiť spoločenský účinok diela. Jej tvorba tak naplno odzrkadľovala to, čo sa vtedy v rámci progresívneho fotografického diskurzu považovalo za skutočne naliehavé.⁵¹

⁴⁸ OWEN, *Old Worlds and the New Vision: The Ethnographic Modernism of Karel Plicka's The Earth Sings (1933)*, 2019, s. 236.

⁴⁹ HRABUŠICKÝ a KOKLESOVÁ, *Zaujatí krásou - päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii*, 2013, s. 80.

⁵⁰ Irena Blühová (1904 – 1991) sa narodila v Považskej Bystrici a patrí medzi priekopníčky sociálnej fotografie na Slovensku. V rokoch 1931 – 1932 študovala na Bauhause v Dessau, kde sa venovala fotografii a grafickému dizajnu pod vedením Waltera Peterhansa. Po návrate do Bratislavy viedla kníhkupectvo Blüh, ktoré sa stalo centrom ľavicovej inteligencie. Spoluzakladala taktiež skupinu Sociofoto zameranú na dokumentovanie sociálnych tém. Počas druhej svetovej vojny sa zapojila do protifašistického odboja a po vojne sa venovala pedagogickej činnosti, založila Slovenskú pedagogickú knižnicu a pôsobila ako lektorka. Za svoju prácu získala viacero ocenení ako čestný titul zaslúžilý umelec či Medaila Josefa Sudka. Pre viac informácií viď. BAUHAUS KOOPERATION, *Irena Blühová*, 2016.

⁵¹ MRÁZKOVÁ, *Příběh fotografie*, 1985, s. 120–121.

Obrázok 7 Žobráci⁵²

Každá minca má však dve strany. Zatiaľ čo časť kritikov, najmä z prostredia ľavicových intelektuálov, spochybňovala Plickovu schopnosť reflektovať realitu a označovala jeho prácu za patetickú či neaktuálnu, nemožno prehliadnuť skutočnosť, že jeho dielo malo medzi kultúrnou elitou a širšou verejnosťou aj silne pozitívnu odozvu. Ako pripomína Martin Slivka vo svojej štúdii z roku 1982, *Zem spieva* síce nechala časť slovenského publika chladnou, no „umelecká obec“ a „erudovaní, dobre informovaní kritici“ ju prijali s veľkým nadšením.⁵³ V časopise *Index* ho kritik Petr Denk opísal ako „hektickú dynamiku foriem a farieb, rytmickú disciplínu pohybov“.⁵⁴ Práve odlišnosť Plickovej poetiky od dominantného estetického prúdu tej doby prispela k tejto fascinácii. V období, keď sa na medzinárodnej filmovej a fotografickej scéne stávalo módnym zachytávať veľkomestá, industriálne prostredie a moderné technologické vízie, či už z dôvodu umeleckého experimentu alebo propagácie industrializácie, Plicka obrátil pohľad opačným smerom. Namiesto elektrických žiaroviek, ulíc a tovární ponúkol záblesk archaickosti, nadčasovej krásy a rytmu prírody.

Aj preto sa jeho dielo javilo ako výnimočné, a to najmä pre české publikum, ktoré videlo v jeho záberoch Slovenska niečo nepoznané a takmer exotické. Charakteristickým

⁵² VANČÁT, *Sociální fotografie v meziválečném Československu*, 2012.

⁵³ OWEN, *Old Worlds and the New Vision: The Ethnographic Modernism of Karel Plicka's The Earth Sings (1933)*, 2019, s. 236.

⁵⁴ Tamtiež, s. 228–229.

príkladom takejto recepcie je recenzia Karla Čapka s názvom *Dva neznáme svety*, v ktorej porovnáva *Zem spieva* s dokumentárnym filmom o živote v oceáne. Zatiaľ čo ten druhý „vynáša na povrch tajomstvá morských hlbín“, Plickov film podľa Čapka odhaľuje „tajomstvá krajiny, ktorá nie je o nič menej záhadná“. Hoci Plickovo dielo nedosahovalo masovú popularitu iných dobových filmov, práve jeho schopnosť sprostredkovať tiché a nepoznané hodnoty vidieckeho života mu zabezpečila pevné miesto v kultúrnom diskurze tej doby.⁵⁵ Výnimočnosť filmu bola potvrdená aj na medzinárodnej scéne. V roku 1934 získala *Zem spieva* Zlatý pohár na bienále v Benátkach.⁵⁶

Tento rozpor medzi ideologickou kritikou a verejným ocenením ukazuje, že Plickovo dielo nemožno hodnotiť len cez optiku dobového diskurzu. Koniec koncov, fotografie a filmy vznikajú predovšetkým pre ľudí, nie pre kritikov. Kultúra a kolektívna pamäť nie sú tvorené len výnimočnými umeleckými činmi či kritikou oslavovanými dielami. Naopak, formujú sa často pomaly, cez obrazy a symboly, ktoré si osvojí širšia verejnosť. To, čo ostáva v pamäti národa, nie sú vždy tie najradikálnejšie alebo najintelektuálnejšie výpovede, ale tie, ktoré dokážu osloviť naprieč generáciami – jednoduchosťou, emóciou alebo silou identifikácie. V tomto zmysle nebol Karol Plicka len fotografom, ale aj spolutvorcom kultúrneho dedičstva.

Významným aktérom tohto procesu bola Matica slovenská, kultúrna a jazyková inštitúcia, ktorá po svojom obnovení v roku 1919 zohrávala zásadnú rolu pri koncipovaní a upevňovaní slovenského národného povedomia. Po vzniku Československa sa Slovensko ocitlo v situácii, keď mu chýbali základné kultúrne inštitúcie bežné v iných krajinách ako národné galérie, divadlá, filharmónie či múzeá. Matica sa preto stala nielen strážkyňou tradícií, ale aj iniciátorom kultúrnych projektov, ktoré mali krajinu dokumentovať aj kultúrne definovať. A práve do tohto rámca sa prirodzene zaradila aj spolupráca s Karolom Plickom, ktorého Matica už v roku 1923 prijala ako zberateľa ľudových piesní a neskôr aktívne podporovala aj jeho filmovú a fotografickú činnosť.⁵⁷

Logicky vzaté, ak má štát alebo kultúrna inštitúcia ambíciu vytvoriť nadčasový, reprezentatívny obraz národa, nebude ho vytvárať na základe výjavov chudoby, alkoholizmu, nezamestnanosti či iných prejavov sociálneho vylúčenia. Hoci tieto obrazy môžu byť z pohľadu dokumentaristiky autentické a dôležité, v rámci národného

⁵⁵ Tamtiež, s. 233.

⁵⁶ TASR, *Pred 90 rokmi mal premiéru prvý slovenský zvukový film Zem spieva*, 2023.

⁵⁷ MACEK, *The History of Slovak Photography*, 2010, s. 578.

sebadefinovania predstavujú neželanú realitu, pripomienky zlyhania, zraniteľnosti či civilizačného deficitu. Národný obraz, predovšetkým v období, keď sa ešte len konštituuje a legitimizuje, potrebuje vizuálne prvky, ktoré budia hrdosť, kontinuitu a pocit historickej oprávnenosti. Preto sa preferujú motívy tradície, vidieckej čistoty, folklórnej estetizácie a kultúrnej „stálosti“. Jednoducho povedané, obraz národa sa musí „páčiť“.

Tento proces si často vyžaduje vizuálne a naratívne zjednodušenie či až vyčistenie, ktoré potláča zložité alebo problematické aspekty každodennej reality. Estetika zohráva v tomto kontexte dôležitú úlohu: ideálny národný obraz musí byť nielen symbolicky nosný, ale aj prítiažlivý. Práve preto sa do úlohy reprezentácie národa nezaradili dobové tendencie sociálno-dokumentárnej fotografie, ktoré sa v tridsiatych rokoch 20. storočia čoraz intenzívnejšie presadzovali v medzinárodnom aj domácom kontexte. Tieto fotografické prúdy neponúkali harmonické vízie, ale naopak, často narúšali pohodlie diváka tým, že ho konfrontovali so sociálnymi nerovnosťami, urbanistickým chaosom, vyčerpanými telami pracujúcich alebo pohľadmi detí z ulíc. Sociálno-dokumentárna fotografia bola teda z princípu subverzívna, nevytvárala mýty, ale ich spochybňovala. Bola orientovaná na protest, nie na oslavu, na znepokojenie, nie na upokojenie. To z nej robilo nevhodný nástroj pre oficiálne projekty kultúrnej reprezentácie, ktoré mali národu ponúknuť ucelený, pozitívny a ľahko osvojiteľný obraz seba samého. Reprezentácia národa si totiž v danej dobe neželala obraz spoločnosti, ktorá trpí, ale spoločnosti, ktorá pretrváva – krásnej, odolnej, spätnej s prírodou a tradíciami.

Možno práve v tomto duchu sa dá uvažovať aj o význame pohľadníc Karola Plicku vydávaných Maticou slovenskou (pozri obr. 8). Hoci ide o nenápadné a často podceňované médium, ich schopnosť šíriť obrazy a predstavy o krajine či národe bola možno o to účinnejšia, že nepôsobili ako umenie ani ako propaganda. Pohľadnice nevyžadovali interpretačný aparát, nestáli za nimi kurátori, kritici ani galérie, ale len obyčajní ľudia, ktorí ich posielali, dostávali, vkladali do albumov alebo zakladali medzi listy kníh.

Zvlášť v období hospodárskej krízy, keď kultúrne inštitúcie ako kiná či divadlá zaznamenávali pokles návštevnosti ⁵⁸, sa môže zdať, že pohľadnice zrazu získavali nový kultúrny význam. Ich tichá, no trvalá prítomnosť v domácnostiach mohla suplovať absenciu veľkých naratívov. Boli ako vizuálne záchytné body, ktoré človeku pripomínali, kým je, alebo aspoň kým by mohol byť. Karol Plicka sa tak prirodzene javil ako ideálny tvorca

⁵⁸ BARTLOVÁ, *Veľká hospodárska kríza na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia a jej dopad na obyvateľstvo Slovenska (s dôrazom na situáciu v Bratislave)*, 2023, s. 308.

vizuálnej identity Slovenska. Jeho úsilie sa stretlo s inštitucionálnou podporou nielen Matice slovenskej, ale aj prezidentskej kancelárie Tomáša G. Masaryka.⁵⁹



Obrázok 8 Pohľadnica s názvom „Hra na jastraba“ zo série Hel'pa⁶⁰

Z týchto súvislostí je zaujímavé uvažovať o Karolovi Plickovi aj ako o predstaviteľovi toho typu tvorca, ktorého dielo síce nevznikalo z pozície moci, no bolo prijaté a inštitucionalizované práve preto, že prirodzene zodpovedalo vizuálnym a ideovým očakávaniam formujúcej sa národnej reprezentácie. Ak Curtis inscenoval podobizeň „iných“ pre optiku väčšinovej spoločnosti, Plicka naopak ponúkol obraz „nás“, ale taký, ktorý bol rovnako upravený a vyčistený, aby sa hodil do rámca žiadaného príbehu. Obaja tak svojím spôsobom produkovali obraz, ktorý bol kultúrne ospravedlniteľný, esteticky prijateľný a ideologicky bezpečný. Zároveň však ich diela poukazujú na to, ako ľahko sa môže dokument stotožniť s reprezentáciou, a reprezentácia s pravdou, najmä keď je táto vizualita potvrdená autoritou inštitúcií.

Tu sa možno otvára otázka, či kultúrna dominancia nemusí vždy vyzerat' ako potláčanie „iných“, ale môže sa prejavovať aj cez výber „správnych“ obrazov o „nás samých“. Obraz národa nemusí byť len o tom, koho vylúčime, ale aj o tom, koho vyberieme, aby nás reprezentoval. A práve v tejto selekcii, v rozhodnutí, čo sa bude ukazovať a čo sa stratí v tieni, sa odhaľuje mocenská logika reprezentácie, rovnako v prípade etnografickej fotografie pôvodných Američanov, ako aj pri poetizovaných záberoch slovenského vidieka.

⁵⁹ KOTIAN, *Film Zem spieva má 90 rokov. Čo ste o Plickovom unikáte doteraz nevedeli*, 2023.

⁶⁰ ZIKA, *Slovensko na pohľadniach Karola Plicku I*, 2006.

V tomto zmysle Plickovo dielo nefungovalo len ako estetická odpoveď na dobové volanie po národnej identite, ale aj ako stratégia vizuálnej legitimizácie tejto identity. Bolo to dielo, ktoré si nekládlo za cieľ konfrontovať, ale spájať, nie vystavovať konflikty, ale ponúkať harmóniu. Práve preto bolo také účinné. Jeho obraz Slovenska bol natoľko prístupný, že sa mohol stať súčasťou každodennej kultúrnej pamäti: nie preto, že by bol najvernejší, ale preto, že bol najpriateľnejší. Vytváral pocit kontinuity v čase, keď bola kontinuita len želaním.

Nie je preto prekvapujúce, že práve v tomto období sa fotografia čoraz výraznejšie začína uplatňovať ako nástroj s politickým potenciálom. Rozšírené spoločenské využitie fotografie bolo už od medzivojnového obdobia prirodzene motivované aj politicky. Ako upozorňuje Daniela Mrázková, v čase prvej tretiny 20. storočia, keď sa fotografia stáva dôležitým nástrojom tlače, nadobúda aj čoraz významnejšiu funkciu v ideologickom zápase, a to najmä v krajinách otrasených prvou svetovou vojnou a následnými revolučnými zmenami. Fotografia sa v tomto kontexte začína vnímať ako forma obrazovej argumentácie, schopná nielen dokumentovať, ale aj formovať a mobilizovať. Niekedy slúži na upevňovanie existujúceho spoločenského poriadku, inokedy zas ako prostriedok burcovania opozičných síl voči tomuto poriadku. V oboch prípadoch však zohráva úlohu vizuálneho agitátora a propagátora – média, ktoré rozhodujúcim spôsobom ovplyvňuje verejné vedomie aj predstavivosť.⁶¹ Tento rámec nám umožňuje prehodnotiť otázku propagandy v širšom, opatrnejšom a analytickejšom zmysle. Slovo „propaganda“ môže pôsobiť ako ťažkopádne označenie s historickými konotáciami totalitných režimov, no v kontexte politicky motivovaného využitia fotografie nemusí byť nutne nesprávne, ak vezmeme do úvahy rôzne stupne a formy „propagačnosti“.

V prípade nacistického Nemecka bol vzťah fotografie a propagandy explicitný a systematický. Ako nám ukazuje prípad koloniálnej fotografie v juhozápadnej Afrike (pozri obr. 9), nacistická ideológia využívala fotografiu na podchytenie rasových rozdielov, konštruovanie eugenických hierarchií a demonštráciu „sily“ germánskej rasy v koloniálnom priestore. Nemecký príklad je v tomto smere extrémny, keďže fotografia tu slúžila ako vizuálny dôkaz existencie hierarchizovaných rás, a zároveň sa stala nástrojom systematickej dehumanizácie kolonizovaných ľudí. Ako konštatuje Kracchenski, už počas prvého obdobia nemeckého kolonializmu (1884 – 1914) bola fotografia súčasťou aparátu produkcie

⁶¹ MRÁZKOVÁ, *Príběh fotografie*, 1985, s. 118.

vedomostí, od etnografie po eugeniku a vo svojej „vedeckosti“ podporovala rasovú segregáciu ako prirodzený fakt.⁶²



Obrázok 9 Nacistická propagandistická fotografia zobrazujúca priateľstvo medzi „árijom“ a černoškou⁶³

Práve v kontraste k tomuto režimovo centralizovanému a systematickému využitiu fotografie v nacistickom prostredí sa dá chápať opatrnosť pri hodnotení vizuálneho projektu, aký predstavovalo dielo Karola Plicku. Kým nemecké fotografie mohli byť explicitným nástrojom propagandy v zmysle mobilizácie moci proti „iným“, Plickova tvorba bola skôr súčasťou snahy konštruovať pozitívnu sebareprezentáciu. To však neznamená, že by bola politicky či ideologicky „neutrálna“.

Fotografia, ktorá zobrazuje „nás“, môže byť rovnako formovaná očakávaniami moci ako tá, ktorá zobrazuje „iných“. Jej cieľom však nie je ponižovanie alebo ovládanie, ale skôr upevňovanie identity, kultúrnej jednoty a idealizovaného obrazu národa. To sa ukazuje napríklad v dôraze na tradíciu, folklór, prírodnú krásu a „čistotu“ vidieka. Ide o vizuálne motívy, ktoré síce nie sú otvorene represívne, ale aj ony dokážu eliminovať pluralitu, komplexnosť či rozpornosť reálneho života.

⁶² KRACHENSKI, *Colonial photography at the service of racial order: the German experience in South West Africa (1884-1939)*, 2024, s. 328–330.

⁶³ HOLOCAUST ENCYCLOPEDIA, *Nazi Propaganda - Photograph*, nedatované.

Otázka, či možno v prípade takéhoto vizuálneho projektu hovoriť o propagande, je teda otvorená. Ak chápeme propagandu ako vedomú a centralizovanú manipuláciu masového publika, potom by sme tento pojem v prípade Plicku používať nemali. Ak však pod propagandou rozumieme širší rámec obrazového režimu, ktorý podporuje určitý výklad sveta, potom sa už nachádzame na jemnej hranici, kde sa aj estetizovaná fotografia môže stať súčasťou politického príbehu.

Príbeh, ktorý Plickove obrazy pomáhali rozprávať, mal v čase svojho vzniku silu spojenia a nádeje. No podobné obrazy sa o niekoľko rokov neskôr ocitli na nesprávnej strane novej ideologickej línie. Po roku 1948 sa hranica medzi obrazom ako poetickým gestom a obrazom ako nástrojom moci posunula, tentoraz rozhodne a bez vágnosti. Komunistický režim nenechával priestor na viacznačnosť: fotografia mala slúžiť novému poriadku, stavať na piedestál robotníka, plán, pokrok. Subjektívna alebo poetická optika bola nahradená normatívnym realizmom, ktorý namiesto otázok ponúkal odpovede. Z obrazov krajiny a jej ľudí sa mal stať dôkaz úspešného prechodu k ideálnemu modelu spoločnosti.⁶⁴ Mnohé diela medzivojnovkej éry, ktoré nezapadali do tejto novej vizuálnej schémy, tak postupne mizli z verejného priestoru. Reprezentácie, ktoré boli príliš tiché, príliš lyrické alebo jednoducho príliš nezávislé, sa stávali nežiaducimi. Až po roku 1989 sa k nim mohla kultúra vrátiť – nie ako k relikviám, ale ako k svedectvám o inej možnosti videnia sveta.⁶⁵

Dnes sa Plickove fotografie opäť objavujú vo verejnom priestore, napríklad v rámci expozícií Slovenskej národnej galérie, kde sú prezentované ako súčasť modernistického vizuálneho dedičstva. Ich estetická kvalita ostáva nesporná, no ich kontext sa často vytráca. Mnohé z týchto obrazov vnímame ako nostalgické pohľady na krajinu, ktorá „kedysi bola“, ako keby zachytávali svet, ktorý sa už dávno rozplynul. No už v čase svojho vzniku bola táto krajina viac víziou než realitou. Plickove zábery nevznikli ako priame zrkadlo skutočnosti, ale ako konštrukcia: vybrané fragmenty reality, ktoré mali reprezentovať ideál, nie skutočnosť. Išlo o obraz, ktorý neodrážal každodennosť, ale túžbu po jej prekročení – poetickú víziu, ktorá mala nahradiť skúsenosť rozporov. Dnes sa na tieto fotografie často pozeráme ako na „pekné obrázky Slovákov“, no v skutočnosti ide o dielo, ktoré aktívne spoluvytváralo predstavu o tom, kto sme a zároveň aj o tom, čo všetko z tejto predstavy musí zostať očiam skryté. Možno práve preto tieto obrazy dodnes pôsobia tak presvedčivo:

⁶⁴ RUSINOVÁ, *The Embodiment of Communist Utopia: Socialist Realism in Slovakia, 1948–1956*, 2019, s. 416–419.

⁶⁵ BIRGUS a MLČOCH, *The History of Czech Photography*, 2010, s. 148.

neponúkajú pamäť, ale mýtus. A mýty, ako vieme, nepretrvávajú preto, že by boli pravdivé, ale preto, že nám dávajú zmysel.

2.4 Domorodé kmene a kultúrny význam fotografie

Ďalším príkladom, ktorý môže doplniť predchádzajúce úvahy o kultúrnom význame fotografie, je pohľad domorodých komunít, ktoré sa s týmto médiom stretli v kontexte kolonializmu alebo antropologického výskumu. Na rozdiel od predchádzajúcich príkladov, kde bol záujem o vizuálne zaznamenávanie primárne motivovaný túžbou po zachovaní, dôkaze či estetizácii inakosti, tu sa fotografia stretáva s odlišnými systémami významu. V týchto kultúrach nemusí byť obraz chápaný ako nástroj poznania, ale ako nečitateľný zásah – niekedy prijímaný, inokedy odmietaný, často obklopený duchovným alebo rituálnym významom. Namiesto prostriedku reprezentácie sa fotografia môže javiť ako narušenie rovnováhy medzi fyzickým a duchovným svetom, medzi telom a jeho nehmotnou podstatou.

Ako ukazujú štúdie z publikácie *Photography's Other Histories*, pre viaceré pôvodné komunity, napríklad niektoré skupiny Aborigénov v Austrálii, nebola fotografia chápaná ako prostriedok dokumentácie, ale ako zásah do integrity osoby, spätý s ontologickými otázkami bytia, prítomnosti a duchovnej kontinuity. V oblasti Uluru domorodí vlastníci pôdy žiadali turistov, aby nefotografovali miestnych obyvateľov, keďže „obraz zachytený na filme je považovaný za časť ducha osoby, ktorý je týmto aktom navždy vyňatý spod jej kontroly“.⁶⁶ Antropológ Nicolas Peterson popisuje prípad z roku 1891, keď britská expedícia chcela fotografovať skupinu Aborigénov, tá však na pokus reagovala strachom a odmietnutím. Fotografia nebola pre Aborigénov len technologicky cudzia, ale najmä významovo nezrozumiteľná. Nerozumeli, prečo by mali „odovzdať seba“ obrazu, ktorý bude cirkulovať nezávisle od ich vôle a ktorý by ich mohol symbolicky alebo duchovne oslabiť.⁶⁷

Podobné reakcie sú zaznamenané aj z iných častí sveta. Na Borneu v deväťdesiatych rokoch 19. storočia sprevádzal holandského lekára A. W. Nieuwenhuisa fotograf Jean Demmeni, ktorému trvalo štyri mesiace, kým mohol začať fotografovať Kajanov. Obávali sa totiž, že fotografia im ukradne dušu. Na Bali zas miestni verili, že tamojšieho vládcu Déwa Agungu je nemožné odfotiť, keďže svojou šikovnosťou vždy unikol Holanďanom snažiacim sa ho odfotiť. No a v Amazónii boli domorodci kmeňu Boro presvedčení, že

⁶⁶ PETERSON, *The Changing Photographic Contract: Aborigines and Image Ethics*, 2003, s. 138.

⁶⁷ Tamtiež, s. 120–123.

fotoaparát je „pekelný stroj určený na krádež duší tých, ktorí boli vystavení jeho zlovestnému oku“. Obzvlášť podozrievaví boli voči plášťu fotografa a predpokladali, že sa pod neho schováva, aby im „čítal myšlienky“. ⁶⁸

Podobný rozpor medzi vizuálnym záznamom a zmyslovou skúsenosťou tematizuje Paul Stoller v knihe *Sensuous Scholarship*. V spoločnostiach ako Songhay v Nigeri, píše, sa poznanie nevytvára skrze zrak alebo písmo, ale prostredníctvom priameho telesného prežívania – cez dotyk, vôňu, bolesť, únavu či chorobu. Skúsenosť nie je dokumentovaná, ale „vpísaná“ do tela, do pohybu, do pachov, do jaziev. ⁶⁹ Fotografia, ktorá nepôsobí fyzicky a nezanecháva stopy, je v tomto kontexte „chladná“, cudzia, pasívna a podozrivá. Môže pôsobiť ako akt, ktorý si niečo prisvojuje bez zúčastnenia, bez stopy, bez reciprocity.

Stoller tým odhaľuje model kultúrnej pamäti, ktorý je performatívny a haptický, teda zakotvený v telách, nie v obrazoch. Ide o takzvané „histórie zospodu“, pamäť, ktorá sa nearchivuje, ale nesie cez skúsenosť. V tomto svetle sa fotografia neukazuje ako médium pamäti, ale skôr ako narušujúci prvok: niečo, čo nahrádza prežité abstraktným záznamom, ktorý nie je zakotvený v živom kontexte. Konflikt medzi fotografickým myslením a zmyslovou epistemológiou tak nie je len dôsledkom technologického neporozumenia, ale prejavom hlbkej kultúrnej odlišnosti v chápaní poznania, reprezentácie a toho, čo sa považuje za overiteľnú pravdu. ⁷⁰

Práve v západnej vizuálnej kultúre má fotografia často tento status – dôkaz. Slúži ako autentifikačný prostriedok, ktorý má potvrdiť existenciu, udalosť či identitu. Stacey McCarroll Cutshaw a Ross Barrett vo svojej publikácii *In the Vernacular* konštatujú, že fotografie historicky slúžili ako „objektívne potvrdenia pochybných presvedčení a sporných nárokov, ako aj oficiálne a súkromné validácie skúsenosti či pamäte“. ⁷¹ V tomto chápaní fotografia nadobúda silu dôkazu, ktorý nahrádza prežívanie. Ako poznamenáva Roland Barthes, „moc autentifikácie prevyšuje moc reprezentácie“. ⁷² Funkcia fotografie ako svedectva sa opiera nielen o dôveru v jej optickú objektivitu, teda predstavu, že obraz je priamy záznam skutočnosti, ale aj o širší rámec moderného byrokratického poriadku, v ktorom sa realita legitimizuje prostredníctvom dokumentov, formulárov, účtov či obrazov. Fotografie slúžia ako identifikačné nástroje, ako podpora poisťných alebo policajných správ,

⁶⁸ PINNEY, *Photography and Anthropology*, 2011, s. 75–76.

⁶⁹ STOLLER, *Sensuous Scholarship*, 1997, s. 6–7.

⁷⁰ Tamtiež, s. 57–61.

⁷¹ CUTSHAW a BARRETT, *In the Vernacular: Photography of the Everyday*, 2008, s. 16–17.

⁷² BARTHES, *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*, 1994, s. 79.

ako potvrdenie sobášov, nehôd či úlovkov.⁷³ Obdobné vernakulárne, teda amatérske fotografie, vytvárajú vizuálnu istotu v priestore, kde je skúsenosť prchavá a pamäť nespoľahlivá. Môžu dokonca pôsobiť ako substitút udalosti samotnej. Svadobné portréty, ktoré podľa Susan Stewart „nahrádzajú udalosť“, transformujú obrad na obraz a obraz na pamäť (pozri obr. 10).⁷⁴



Obrázok 10 Svadba v North Dorset⁷⁵

Západná fotografia funguje v režime „vidieť znamená veriť“, zatiaľ čo mnohé domorodé kultúry operujú v režime „cítiť znamená vedieť“. Fotografia je rýchla, nehmotná a vonkajšia, zatiaľ čo zmyslové poznanie je pomalé, telesné a vnútorné. Tam, kde fotografický obraz slúži ako dôkaz autenticity, môže byť v iných kultúrach vnímaný ako nečitateľné gesto alebo dokonca ako ontologické riziko, teda narušenie rovnováhy medzi profánnym a posvätným, medzi fyzickým telom a duchovnou podstatou osoby.

V tomto svetle sa fotografia ukazuje ako nástroj schopný vytvárať reprezentácie, no neschopný uchovávať skúsenosť. Obraz môže pôsobiť „pravdivo“, no nikdy nebude „pravdivo prežitý“. To, čo v rámci týchto kultúr predstavuje vedomostné jadro, nie je fixované v statickom obrazovom zázname, ale je zakotvené v performatívnych praktikách:

⁷³ CUTSHAW a BARRETT, *In the Vernacular: Photography of the Everyday*, 2008, s. 51.

⁷⁴ Tamtiež, s. 17–18.

⁷⁵ Tamtiež, s. 52.

v geste, dotyku, telesnom pohybe a zmyslovej pamäti. Vizualna percepcia sama osebe nepostačuje. Je nevyhnutné zapojenie celého tela, senzorickej skúsenosti a kinestetického prežívania. Vnímanie inakosti skrz obraz je preto podobne redukčné, ako pokúšať sa porozumieť jazyku len podľa tvaru jeho písmen.

Vráťme sa však k prípadom komunit, pre ktoré znamenie vpísané do tela nebolo len estetickou ozdobou, ale nositeľom identity, pamäti a príslušnosti. V mnohých domorodých kultúrach nepredstavuje telo iba biologickú entitu, ale médium záznamu. Jazvy, tetovania či iné telesné značky sú chápané ako forma „textu“, ktoré sú permanentne vložené do telesnej schránky.

Príkladom tejto semiotickej kontinuity sú tradičné maorijské tetovania tváre známe ako *tā moko*, ktoré pre Māori predstavovali omnoho viac, než len obyčajnú dekoráciu. Išlo o text vpísaný do pokožky, vizuálny záznam rodovej línie, osobných zásluh i duchovnej integrity. Ako podrobne rozoberá Massimo Leone v štúdiu *Facial Scripts*, tvár sa v maorijskej kultúre stáva miestom zápisu, kde každá línia a špirála nesie význam a stáva sa neoddeliteľnou súčasťou samotnej identity. Napríklad „prepracovaný vzor tetovaných línií umiestnených na čele, tesne nad nosom, nadobúda úlohu podpisu“. ⁷⁶ Leone spomína konkrétny prípad, kedy pri príležitosti svojho pobytu v Anglicku venoval náčelník Te Pēhi Kupe mimoriadnu pozornosť tomu, aby jeho *tā moko* bolo správne a verne prenesené do portréту. Ukazujúc na čelo, poznamenal: „Európsky muž píše svoje meno perom, Tupaiho meno je tu.“ Jeho *tā moko* tak nebolo len osobnou „značkou“, ale aj vizuálnym prejavom prítomnosti, autority a kontinuity. ⁷⁷

Avšak táto hlboko zakorenená vizuálna gramatika narazila na vážne obmedzenia v dobe, keď sa Māori stali objektmi kolonizačného pohľadu. S nástupom fotografických techník v 19. storočí, najmä mokrej kolódiovej platne a albuminovej tlače, sa objavil zásadný problém. Technológia, ktorá mala zachytiť podobu, nedokázala zachytiť význam. Tieto metódy boli citlivé najmä na modré svetelné spektrum, zatiaľ čo červené a hnedé tóny pokožky či pigmentu tetovaní ostávali potlačené. Výsledkom bolo, že aj bohato tetovaná tvár, v skutočnosti teda zápis mena, rodovej príslušnosti a statusu, pôsobila na fotografii hladko a čisto. ⁷⁸

⁷⁶ LEONE, *Facial Scripts: The Semiotic Journey of Maori Tattoos from Colonial Gaze to Cultural Revival*, 2025, s. 206–210.

⁷⁷ Tamtiež, s. 207.

⁷⁸ WEBER, *How a 19th-Century Photographic Technique Erased a Māori Tradition*, 2019.

Keď Nový Zéland ovládol osadnícky kolonializmus, boli mnohé domorodé kultúrne praktiky potlačené. V posledných desaťročiach však zažívajú výrazné oživenie, keďže domorodí Novozélandčania smerujú k osobnej aj kolektívnej dekolonizácii. Tento proces symbolicky zachytáva fotografický projekt *Puaki* od Michaela Bradleyho, ktorý dokumentuje návrat maorijskej tradície *tā moko* do verejného a vizuálneho priestoru. Bradley vytvára vizuálny dialóg medzi historickou technikou mokrej kolódiovej platne a súčasnou digitálnou fotografiou, a to prostredníctvom dvoch portrétov tej istej osoby. Na obraze vytvorenom mokrou platňou sú tetovania neviditeľné, čím sa opakuje historický akt vymazania identity. Na digitálnej verzii sú však *tā moko* jasne čitateľné, výrazné a prítomné (pozri obr. 11).⁷⁹ Jasmine Weber opisuje, ako táto technická nepresnosť viedla v 19. storočí k hlbokému vizuálnemu potlačeniu kultúrneho významu. Tvár, ktorá mala byť dôkazom identity, sa stala jej vymazaním. *Tā moko*, považované kmeňom Māori za živý podpis, sa stratilo nielen z obrazu, ale aj z kolektívneho vedomia.⁸⁰ Snímky, ktoré podľa západnej logiky mali autentifikovať osobu, zlyhali práve tam, kde to bolo najpodstatnejšie: v zachytení významu, nielen výzoru. „Čistá“ tvár mohla v očiach európskeho pozorovateľa symbolizovať civilizáciu, no v skutočnosti však išlo o formu vizuálneho prepisu. Obraz nahradil kód, ktorý sa nedal prečítať. Tak sa fotografia stala nástrojom kultúrneho vymazania, nie dokumentácie. Tento technický deficit zároveň reflektoval hlbšiu epistemologickú neschopnosť západného aparátu čítať iné vizuálne režimy, v ktorých sa identita nevytvára obrazom, ale je priamo vpísaná do tela.

⁷⁹ BRADLEY, *Puaki*, 2020.

⁸⁰ WEBER, *How a 19th-Century Photographic Technique Erased a Māori Tradition*, 2019.

Obrázok 11 Gary Shane Te Ruki⁸¹

Zaujímavý kontrast možno pozorovať aj pri pohľade na praktiky fotografovania v západoafrickom kontexte, konkrétne u domorodého kmeňa Yoruba v Nigérii. Zatiaľ čo v prípade mnohých komunit bol príchod fotografie vnímaný ako narušenie miestneho spôsobu poznávania, u niektorých skupín v západnej Afrike prebehla významná kultúrna adaptácia a naturalizácia tohto média. Tento príklad ilustruje, že fotografia sa nestáva automaticky nástrojom nadvlády alebo symbolickej kolonizácie. Jej význam sa odvíja od konkrétneho kultúrneho prostredia, do ktorého vstupuje. V prípade kmeňa Yoruba možno sledovať pozoruhodnú syntézu. Kolonialisti, konkrétne Briti, síce technológiu fotografie do oblasti priniesli, no vďaka existujúcim umeleckým a figurálnym tradíciám sa fotografia rýchlo stala organickou súčasťou domáceho kultúrneho života.

Fotografia prišla do Afriky už krátko po jej vynáleze. Len tri mesiace po oznámení daguerrotypie v roku 1839 píše francúzsky maliar Horace Vernet z Egypta: „Daguerrotypujeme ako levy.“⁸² V Južnej a Východnej Afrike vznikali prvé fotografické štúdiá už v štyridsiatych rokoch 19. storočia, pričom v Západnej Afrike sa domáci fotografi začali etablovať najneskôr v tridsiatych rokoch 20. storočia. Pravdepodobne však pôsobili už skôr, no literárne zdroje ich existenciu dokumentovali s oneskorením. V prípade kmeňa Yoruba však fotografia nezostala len západným výdobytkom. Stala sa aktívnou súčasťou

⁸¹ STEWART, *Portraits of People Whose Traditional Māori Tattoos Disappear in Wet Plate Photos*, 2018.

⁸² BEHREND, *Imagined Journeys: The Likoni Ferry Photographers of Mombasa, Kenya*, 2003, s. 221.

spoločenského, estetického a spirituálneho života.⁸³ Táto adaptácia zároveň nie je úplne prekvapivá, keďže ako poznamenáva Brian Larkin, britská koloniálna správa v Nigérii cielene vytvárala obraz moderného koloniálneho subjektu, ktorý mal byť „technologicky zručný, otvorený pokroku a citlivý na civilizačné účinky nových médií“.⁸⁴

Zásadným faktorom bolo, že tento kmeň disponoval dlhotrvajúcou tradíciou figurálneho výtvarného umenia, čo znamenalo, že reprezentácia človeka a jeho identity bola kultúrne zakotvená a esteticky artikulovaná už dávno pred príchodom fotografie. Táto predispozícia umožnila, že keď britskí kolonisti priniesli portrétu fotografiu, domorodci v nej okamžite rozpoznali známe hodnoty: dôstojnosť, reprezentáciu spoločenského statusu, symboliku veku a duchovného významu. Estetika britských portrétov, ktorá kládla dôraz na formálnosť, pózu a individualitu, rezonovala s domácim chápaním ideálu, čo urýchlilo akceptáciu novej vizuálnej technológie.⁸⁵ Proces lokalizácie média vystihuje Appaduraiho pojem „mediascape“, t. j. keď globálne médiá poskytujú repertoár vizuálnych znakov, no ich význam je vždy kultúrne preformulovaný.⁸⁶ V prípade fotografie zobrazujúcej Yorubov sa tak západný portrét stáva surovinou pre miestny „experiment s modernitou“, v ktorom sa status, spiritualita a pamäť zhmotňujú cez vizuálny idiom domáceho významu.

Najvýraznejším prejavom tejto syntézy je tradičný formálny portrét, ktorý vizuálne naplňa kultúrne pojmy ako *jijora*, *odo* či *ifarahon*. *Jijora*, významovo „mimesis v strednom bode“, v kontexte portrétnu znamená, že by mal byť zároveň realistický, ale aj idealizovaný. Fotografia má zachytiť konkrétneho človeka, no zároveň reprezentovať kultúrny ideál, ako napríklad dospelosť, rozvahu či sociálnu rovnováhu. *Odo*, opisujúci „stav medzi detstvom a starobou“, sa vo fotografii vyjadruje silou postavy, dôstojnosťou výrazu a istotou držania tela. *Ifarahon*, teda „zviditeľnenie“ či „zreteľnosť identity“, sa prejavuje kompozične: subjekt je odizolovaný od pozadia, zachytený v sochárskej symetrii a s objektmi, ktoré symbolizujú jeho status, ako napríklad hudobný nástroj, kniha či tradičný odev. Takto komponovaný portrét má silne symbolickú hodnotu nielen ako vizuálny záznam, ale aj ako rituálny objekt a pamäťová kotva (pozri obr. 12). Fotografia sa totiž v rámci kmeňa Yoruba neobmedzuje na estetiku, ale plní konkrétne spoločenské funkcie. Fotografie sú umiestňované na prominentné miesta v domácnosti: v salónoch, kanceláriách, dielňach. Najväčšie a najprepracovanejšie snímky zobrazujú predkov, starších členov rodiny či

⁸³ SPRAGUE, *Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*, 2003, s. 240.

⁸⁴ LARKIN, *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, 2008, s. 21.

⁸⁵ SPRAGUE, *Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*, 2003, s. 257–258.

⁸⁶ APPADURAI, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 1996, s. 36–38.

dôležitých politických a duchovných vodcov. Ich verejné vystavenie je aktom uznania a symbolickej kontinuity. Portrét nie je len obrazom, ale verejným vyhlásením príslušnosti, úcty a identity.⁸⁷



Obrázok 12 Orangun z rodu Ila-Orangun vo svojej súkromnej obývačke v paláci⁸⁸

Osobitnú úlohu však zohráva fotografia v rituálnom kontexte, najmä pri práci so zosnulými dvojčatami. Yoruba považujú dvojčatá za posvätné bytosti s napojením na duchovný svet. Ak jedno z dvojčiat zomrie a ešte neexistuje spoločný portrét, fotograf vytvára montáž, na ktorej živé dvojča figuruje dvakrát. V prípade rovnakého pohlavia dvakrát v rovnakom odeve, v prípade rozdielneho pohlavia raz v mužskom, raz v ženskom odeve. Cieľom je vytvoriť ilúziu spoluprátnosti a uchovať vizuálnu celistvosť dvojice (pozri obr. 13). Tento akt nadobúda spirituálny význam, nahrádzajúc tradičné sochy *ibeji* (drevené reprezentácie zosnulých dvojčiat) a zároveň ukazuje, že fotografia prebrala úlohu rituálneho média. V niektorých oblastiach fotografie dokonca nahradili *ibeji* úplne, čím sa stali plnohodnotnou súčasťou spirituálnej praxe.⁸⁹

⁸⁷ SPRAGUE, *Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves*, 2003, s. 246–251.

⁸⁸ Tamtiež, s. 245.

⁸⁹ Tamtiež, s. 252–253.



Obrázok 13 Dievčatko Taiwo držiace fotografiu, ktorá ho znázorňuje spolu so zosnulou sestrou⁹⁰

Fotografia teda v rámci kmeňa nefunguje len ako estetický objekt či dokument, ale ako magicko-sociálna entita, ktorá prepája živých, mŕtvych, kolektív a jednotlivca. Je to ukážka kultúrneho prekladu, kde technológia západného pôvodu nadobúda nový význam, nový život a nový zmysel. Nejde len o nástroj vizualizácie, ale o nosič pamäti, identity a posvätného poriadku. Tento prípad zároveň spochybňuje predstavu o jednosmernosti kultúrnej dominancie. Ukazuje, že aj zdedené technológie môžu byť redefinované tak, aby slúžili domácim kultúrnym zámerom a hodnotám.

Zároveň však tento príklad nie je opozíciou voči klasickým teóriám symbolickej moci. Práve naopak, výrečne potvrdzuje myšlienky opísané Pierrom Bourdiem, ktorým sa práca venovala v úvode. Aj tu sledujeme, ako sa kultúrna dominancia nepresadzuje silou, ale prostredníctvom súladu s už existujúcimi normami, hodnotami a vkusom. Britské fotografické praktiky prenesené do koloniálneho prostredia sa v prípade kmeňa Yoruba nestretli s odporom nie preto, že by boli neutrálne, ale preto, že ich formálna estetika korešpondovala s domácim habitusom. Pojmy ako *jijora*, *odo* či *ifarahon* zdieľajú mnoho

⁹⁰ Tamtiež, s. 253.

znakov s portrétnou konvenciou západného typu. Vďaka tomu mohla byť fotografia prijatá nie ako cudzorodý prvok, ale ako niečo, čo „dáva zmysel“ v rámci už existujúcich kultúrnych vzorcov. Moc sa tu ukazuje ako účinnejšia práve vtedy, keď nie je vnímaná ako vnucovanie, ale ako prirodzený či dokonca vítaný vývoj. Ide o jemnú formu symbolickej adaptácie, nie slepé prijatie, ale aktívne preformulovanie technológie tak, aby slúžila domácomu poriadku vecí. Dominancia je tým stabilnejšia, čím viac korešponduje s lokálnou logikou sveta.

Narážame tu však aj na hlbší, metafyzický rozmer fotografie: jej schopnosť prenášať intímne štruktúry kultúrneho cítenia. Roland Barthes zdôrazňuje, že fotografický obraz vždy zachytáva len jednu verziu reality – tú, ktorá bola vybraná na úkor všetkých ostatných, ktoré sa obrazom nikdy nestali. Tento výber nie je neutrálne technické gesto, ale definitívny zásah do toku času. Fotografia fixuje jediný okamih, a tým súčasne vylučuje iné priebehy udalostí a alternatívne konfigurácie sveta, ktoré mohli nastať.⁹¹ Stáva sa stopou prítomnosti, ktorá už pominula, a preto v sebe vždy nesie aj implicitné vedomie straty. Jej mimovoľná silueta pomínuteľnosti nespočíva v explicitnom zobrazení smrti, ale v samotnej mechanike fotografovania, ktorá prerušuje trvanie a premieňa živé na statické.

Avšak v kultúre kmeňa Yoruba získava táto melancholická definitívnosť odlišný význam. Najvýraznejšie sa to ukazuje na fotografiách zosnulých dvojčiat (*ere ibeji*), ktoré slúžia ako vizuálna náhrada za mŕtveho súrodenca. Nejde len o pamiatku, ale o aktívny symbolický nástroj, o obraz, ktorý má obnoviť narušenú rovnováhu medzi fyzickým a duchovným svetom. Takáto fotografia nie je dokumentom straty, ale prostriedkom pokračovania vzťahu. Udržiava citové puto s neprítomným, stabilizuje rodinný poriadok a dáva zmysel absencii, ktorá by inak ostala neznesiteľná. Fotografia tu neznamena smrť momentu, ale jeho rituálne pokračovanie. Zdanlivo technický obraz získava hmatateľný emocionálny účinok – nie ako nástroj pamäti, ale ako nositeľ prítomnosti, ktorý vo vizuálnej rovine znovu zakotvuje to, čo sa vytráca.

Ukazuje sa, že fotografia môže byť médiom, cez ktoré sa „prejavuje“ kultúra v jej intímnej logike. Nejde o súbor konštrukčných pravidiel, skrutiek a závitov, ale o spôsob cítenia a poznania. V tomto zmysle nie je fotografia chladný záznam, ale citová matrica, ktorá dostáva nový význam v súlade s lokálnym systémom hodnôt.

⁹¹ BARTHES, *Světla komora: vysvětlivka k fotografii*, 1994, s. 84–86.

3 PROBLÉM S ANTROPOLÓGIU

3.1 Orientalizmus

Antropológia je vedná disciplína, ktorá sa zaoberá človekom – jeho kultúrami, spoločnosťami a správaním v celej ich rozmanitosti. Cieľom antropológie je porozumieť rôznym kultúram a spôsobom života ľudí, často prostredníctvom porovnávacieho štúdia. Antropológovia tradične realizujú terénny výskum medzi komunitami a snažia sa holisticky zaznamenať ich sociálne vzťahy, zvyky, hodnoty a presvedčenia. Takéto poznanie pomáha prekonať rozdiely medzi kultúrami a hľadať všeobecné pochopenie ľudstva.

Napriek snahám o objektivitu antropológie história ukazuje, že antropologický diskurz neraz trpel epistemickými a kultúrnymi skresleniami. Ako zdôrazňuje Edward W. Said vo svojej knihe *Orientalism*, západné diskurzy o „Oriente“ často vykresľovali mimoeurópske kultúry ako exotické, statické a nezmeniteľné, čím nepriamo potvrdzovali nadradenosť Západu. Tento postoj bol založený na presvedčení, že západná kultúra je normou a meradlom pokroku, zatiaľ čo iné kultúry boli často považované za exotické, primitívne alebo zaostalejšie. Kľúčovým konceptom na pochopenie tejto dynamiky je pojem „hegemónia“: „V každej spoločnosti, ktorá nie je totalitárna, určité kultúrne formy prevažujú nad inými, rovnako ako určité myšlienky sú vplyvnejšie než iné“.⁹² Opäť sa tak dostávame k pojmu „symbolického násilia“, ktorému sa práca venovala v úvode. Pierre Bourdieu cez tento pojem vysvetľuje, ako sa moc často prejavuje nenápadne, prostredníctvom každodenných kultúrnych praktík a symbolických noriem, ktoré sa prijímajú ako prirodzené. Dominantné kultúry tak nielenže určujú, čo je považované za „normálne“ či „hodnotné“, ale tiež vylučujú alternatívne perspektívy, ktoré sú marginalizované alebo označené za menejcenné.⁹³ Táto kultúrna hegemónia umožnila západným diskurzom o Oriente nadobudnúť trvácnosť a silu, pričom upevňovala myšlienku európskej nadradenosti.

Said taktiež upozorňuje, že „orientalista“ mal vždy pozíciu toho, kto píše, zatiaľ čo „Orient“ bol objektom, o ktorom sa písalo. V tomto usporiadaní bola prisudzovaná pasivita a nehybnosť tým, ktorí boli študovaní, zatiaľ čo aktívna rola výkladu a hodnotenia bola vyhradená študujúcim, pričom „vzťah medzi týmito dvoma je radikálne otázkou moci“.⁹⁴

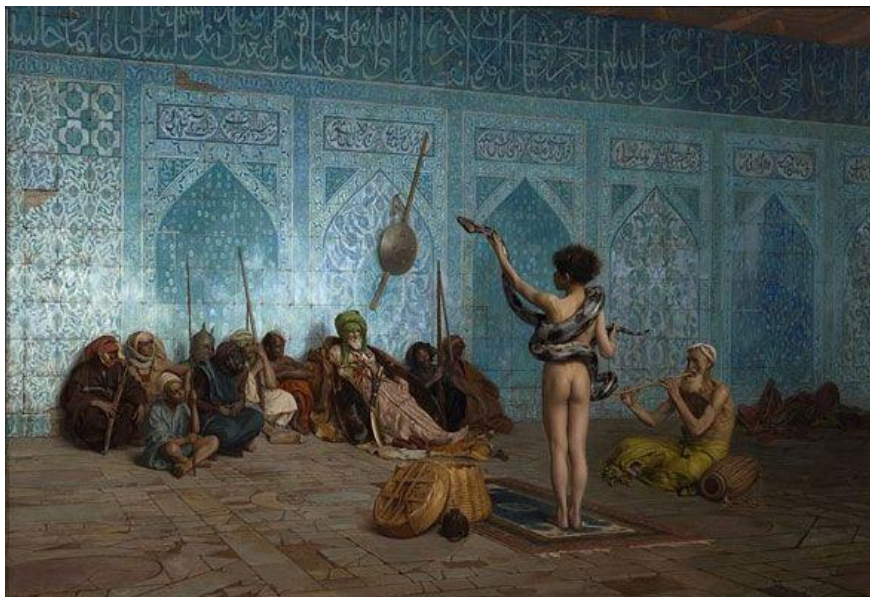
⁹² SAID, *Orientalism*, 2019, s. 1–8.

⁹³ Viac o Bourdieuho myšlienkach kultúrnej dominancie v kapitole 1.1 Symbolická moc.

⁹⁴ SAID, *Orientalism*, 2019, s. 308.

Jedným z najvýraznejších prejavov orientalizmu bolo zobrazovanie Východu v umení a literatúre. Francúzsky maliar Jean-Léon Gérôme v 19. storočí vytvoril množstvo obrazov, na ktorých zachytil arabské bazáre, háremy či verejné popravy ako „exotické, tajomné, lákavé a často nebezpečné miesta“ (pozri obr. 14). Orientalizmus sa v tom období dokonca považoval za samostatné odvetvie francúzskej akademickej maľby, pričom Gérôme patril k jeho popredným predstaviteľom.⁹⁵

Podobne britskí literárni autori, ako Rudyard Kipling, vo svojich dielach vykresľovali Indiu ako miesto barbarského chaosu, ktoré si vyžaduje britskú „civilizujúcu“ prítomnosť. V románe *Kim* Kipling predstavuje Indiu ako krajinu, kde sú domorodí obyvatelia nevedomí a neschopní si sami vládnuť, zatiaľ čo anglickí kolonizátori vystupujú ako tí, ktorí prinášajú poriadok, vzdelanie a vedenie. Hlavná postava Kim, pôvodom Ír, je vykreslená ako mladý Angličan, ktorý dokáže čeliť výzvam, riadiť a usmerňovať miestnych obyvateľov. Britská nadradenosť je v texte zdôraznená nielen prostredníctvom postáv, ale aj v spôsobe, akým Kipling vykresľuje kultúru, vieru a hodnoty Indov.⁹⁶ V literatúre a vizuálnom umení sa tak vytvárali stereotypy „orientálneho mysticismu“, despotizmu či zmyselnosti, ktoré formovali predstavy Európanov o Východe.



Obrázok 14 Zaklínač hadov⁹⁷

⁹⁵ DORKIN, *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme*, 2019, s. 6.

⁹⁶ PAUDEL, *Rudyard Kipling's Oriental Perspective and Representation in Kim*, 2023, s. 75.

⁹⁷ TODD, *Jean-Léon Gérôme Artist Overview and Analysis*, 2019.

V rámci akademického diskurzu orientalizmus nachádzal svoj výraz aj v systematickej kategorizácii a klasifikácii orientálnych kultúr. Ernest Renan, jeden z najvýznamnejších francúzskych učencov 19. storočia, sa vo svojich prácach venoval výskumu semitských a indo-európskych jazykov a ich prepojeniu s kultúrami a náboženstvami, čím priamo prispel k formovaniu tohto prúdu. Renanova analýza vychádzala z konceptu „semitizmu“ a „árijstva“, pričom tieto termíny nielenže označovali jazykové rodiny, ale aj predpokladané charakterové črty národov. Semitizmus pre neho symbolizoval náboženskú rigiditu, dogmatizmus a statickosť, najmä v súvislosti s judaizmom a islamom, ktoré považoval za formy náboženskej neústupnosti. Naproti tomu „árijstvo“ spájal s flexibilitou, racionálnym myslením a kultúrnym pokrokom, čo v jeho chápaní najlepšie reprezentovali európske národy. Zároveň však jeho práca presahovala jednoduchú rasovú dichotómiu – Renan zdôrazňoval význam historického kontextu, filologického výskumu a duchovného obrodu. Vo svojom diele *Histoire générale des langues sémitiques* rozvíjal myšlienku, že jazyky a náboženstvá sú odrazom ducha národov a ich historického vývoja. Napriek jeho kritickému postoju voči semitským náboženstvám a kultúram jeho záujem o ich štúdium prispel k rozvoju vedy o náboženstvách a jazykoch, čím sa stal významným hlasom v oblasti orientalizmu a formovania západného pohľadu na „Východ“.⁹⁸

Orientalizmus sa však neobmedzoval len na akademické štúdie či umenie. Počas 19. storočia a začiatkom 20. storočia sa rozšírili takzvané koloniálne výstavy, kde boli mimoeurópske kultúry prezentované ako súčasť veľkolepých podujatí organizovaných európskymi mocnosťami. Jednou z najvýznamnejších bola Svetová výstava v Paríži v roku 1889, ktorú Francúzsko usporiadalo v snahe získať podporu verejnosti pre svoju koloniálnu politiku a obnoviť svoj medzinárodný status po porážke vo francúzsko-pruskej vojne. Organizátori chceli nielen demonštrovať technický pokrok a priemyselnú silu, čo bolo napríklad symbolizované výstavbou Eiffelovej veže, ale aj posilniť predstavu „Veľkej Francúzie“ spájajúcej metropolitné územie s jeho zámorskými držbami. Koloniálna časť výstavy pozostávala zo šestnástich pavilónov, ktoré návštevníkom ponúkali idealizované obrazy života z rôznych častí impéria (pozri obr. 15). Návštevníci mohli sledovať každodenné činnosti pôvodných obyvateľov, ochutnávať miestne jedlá, sledovať tradičné

⁹⁸ NASH, *Aryan and Semite in Ernest Renan and Matthew Arnold's Quest for the Religion of Modernity*, 2014, s. 27–33.

tance a zúčastňovať sa ďalších kultúrnych podujatí či prehliadok. Výstava prezentovala koloniálny svet ako exotický a malebný, bez akýchkoľvek náznakov konfliktu či odporu.⁹⁹



Obrázok 15 Štyri tanečnice v jávskej dedine¹⁰⁰

Takýto etnocentrizmus a kultúrne skreslenie v antropológii viedlo k vytváraniu naratívov o „primitívnych“ alebo „exotických“ iných, ktoré viac vypovedali o predstavách Západu než o skutočnosti skúmaných spoločností. Edward W. Said zdôrazňuje, že tieto skreslenia neboli náhodné, ale boli súčasťou širšej poznávacej štruktúry, ktorá slúžila na upevnenie koloniálnych hierarchií a politických záujmov Západu. Orient bol vnímaný ako priestor, ktorý je potrebné skúmať, kontrolovať a hodnotiť. Takýmto spôsobom sa znalosti o Východe stali nástrojom moci, ktorý umožňoval západným vedcom a politikom definovať a formovať obraz mimoeurópskych kultúr podľa vlastných predstáv a záujmov. Medzi rokmi 1815 a 1914 sa priamy európsky koloniálny vplyv rozšíril z približne 35 % na takmer 85 % zemského povrchu. Tento geografický rozmach nebol len otázkou vojenskej alebo politickej moci, ale aj otázkou kultúrnej a intelektuálnej nadvlády. Orientalizmus ako akademická disciplína a ideológia priamo korešpondoval s touto expanziou, keď poskytoval slovník,

⁹⁹ BROOKS, *Civilizing the Metropole: The Role of the 1889 Parisian Universal Exposition's Colonial Exhibits in Creating Greater France*, 2013, s. 71–74.

¹⁰⁰ LIBRARY OF CONGRESS, *Four women dancers in Javanese Village, full-length portrait, standing, in costume, Paris Exposition, 1889*, nedatované.

obrazy a kategórie, ktorými Európa legitimizovala svoje právo na vládu nad mimoeurópskymi národmi.¹⁰¹

3.2 Fotografická reprezentácia a jej hranice

V nadväznosti na diskurz orientalizmu a mocenských dynamík, ktoré formovali západné predstavy o „Východe“, sa ďalším dôležitým aspektom koloniálneho pohľadu stáva fotografia. Vizuálne zobrazenia, ako už bolo spomenuté, nie sú neutrálne. Sú aktom výberu, rámcovania a interpretácie. V rukách antropológov a cestovateľov sa fotografia stala nielen nástrojom dokumentácie, ale aj prostriedkom symbolickej moci. Koloniálna antropológia využívala fotografiu na vizuálne triedenie ľudstva do kategórií, ktoré často zodpovedali predpokladom a ideológii západného pozorovateľa. Fotograf ako aktívny subjekt poznania určoval, čo bude zaznamenané, ako a prečo, zatiaľ čo domorodý fotografovaný zostával v pozícii pasívneho objektu, reprezentanta svojej „rasy“, „kmeňa“ alebo „mentality“. Tieto obrazy neraz končili v učebniciach, múzeách či výstavných katalógoch ako ilustrácie „primitívnosti“ alebo „inakosti“.

Jedným z najtrvácnejších naratívov spojených so stretnutím fotografie a domorodých kultúr v koloniálnom kontexte je mýtus o kradnutí duše. V cestopisej, etnografickej aj populárnej literatúre sa opakovane objavujú príbehy o domorodcoch, ktorí odmietli byť fotografovaní zo strachu, že ich duša bude uväznená v prístroji či na obrázku. Tento motív je okrajovo spomenutý v kapitole 2.4 Domorodé kmene a kultúrny význam fotografie, no jeho klasickú podobu zachytáva antropológ James George Frazer vo svojom diele *The Golden Bough* z roku 1922.

Frazer zhromaždil celý rad anekdot z koloniálnych výprav: od inuitského náčelníka na Aljaške, ktorý po nahliadnutí pod plachtu fotografického prístroja vykrikol, že fotograf „má v tejto skrinke všetky vaše tieň“, v následku čoho vyvolal naokolo značnú paniku, cez príslušníkov mexického kmeňa Tepehuan, ktorí odmietali fotografovanie z presvedčenia, že im môže byť prostredníctvom obrazu odňatá a následne pohltená duša, čo by viedlo k ich fyzickému úpadku alebo smrti po exporte snímok do Európy, až po prípady z Madagaskaru, kde francúzski cestovatelia museli miestnym rituálne „vracať“ duše. Boli totiž obvinení, že ich pomocou fotografií ukradli a následne ich plánujú predať vo Francúzsku. Podobné predstavy sa vyskytovali aj v Indii. V Sikkime sa fotoaparátu hovorilo „zlé oko krabice“

¹⁰¹ SAID, *Orientalism*, 2019, s. 41.

a verilo sa, že odníma dušu, spôsobuje urieknutie alebo dokonca ničí krajinu, ktorú zachytí. Pozoruhodné je, že Frazer zaznamenal ozveny týchto presvedčení aj v Európe. Na gréckom ostrove Karpathos sa niektoré staršie ženy hnevali, ak ich niekto chcel portrétovať. Verili, že ich to oslabí a privedie k smrti. Na škótskom vidieku koncom 19. storočia sa zas vyskytli ľudia, ktorí fotografovanie odmietali, pretože ho považovali za zdroj nešťastia. Uvádzali konkrétne prípady známych, ktorým sa po vyfotografovaní výrazne zhoršilo zdravie.¹⁰²

Takéto etnografické kuriozity fascinovali čitateľov vtedajšej Európy. Vytvárali obraz vzdialených národov ako bytostne uväznených v magickom zmýšľaní, neschopných pochopiť „racionálnu“ technológiu. Mýtus o kradnutí duše fotografiou sa tak stal súčasťou koloniálnej imaginácie. Opakoval sa v cestopisných memoároch, antropologických správach i populárnych článkoch. Idea bola natoľko rozšírená, že o nej v 20. storočí píše ako o samozrejmosti aj známa esejistka Susan Sontag: „ako je všetkým známe, primitívni ľudia sa boja, že fotoaparát im vezme niečo z ich bytia,“ uvádza Sontag v knihe *On Photography* z roku 1977.¹⁰³ Táto poznámka poukazuje, ako hlboko sa mýtus vryl do povedomia západnej kultúry. Stal sa klišé, ktoré pretrvalo desaťročia a prešlo do učebnicových tvrdení o „primitívnom postoji“ k fotografii.

Antropológ Rodney Needham označil populárnu predstavu o strachu z fotoaparátu za „literárny stereotyp“, ktorý vznikol v dielach cestovateľov kvôli ich slabej znalosti miestnych jazykov a sklonu interpretovať neznáme javy podľa vlastných predstáv. Európski cestovatelia neraz nerozumeli, čo im domorodci hovoria alebo prečo odmietajú fotografovanie a namiesto skutočného vysvetlenia projektovali do situácie vlastný naratív o magickom strachu zo straty duše.¹⁰⁴ Ako upozorňuje historička Patricia Spyer, v koloniálnej literatúre existovala vyslovená záľuba zájsť do krajností, aby sa zdôraznil údajne primitívny odpor domorodcov voči fotografii. Každý taký príbeh efektne potvrdzoval presvedčenie dobového čitateľa, že „oni“ sú poverčiví a my racionálni.¹⁰⁵

Pri podrobnejšom skúmaní viacerých terénnych správ sa tiež ukazuje, že domorodci neraz neodmietali fotografiu pre ňu samu, ale pravdepodobne sa skôr obávali zámerov cudzincov. Zoë Strother upozorňuje, že v mnohých príbehoch stáli domorodí Afričania či Inuiti viac v strehu pred samotnými Európanmi, akoto neznámymi ľuďmi so zbraňami

¹⁰² FRAZER, *The Golden Bough*, 1990, s. 193–194.

¹⁰³ SONTAG, *On Photography*, 2005, s. 123.

¹⁰⁴ PINNEY, *Photography and Anthropology*, 2011, s. 75.

¹⁰⁵ SPYER, *The Cassowary Will (Not) Be Photographed: The “Primitive,” the “Japanese,” and the Elusive “Sacred”* (Aru, Southeast Moluccas), 2001, s. 306.

a podozrivými predmetmi, než pred fotoaparátom ako takým. Fotoaparát často prichádzal ruka v ruke s mocou, bol sprievodným javom kolonizačných výprav, ktoré mali aj zbrane, donucovacie prostriedky či jednoducho nečitateľné úmysly. V takom prostredí je pochopiteľné, že reakciou mohla byť ostražitosť či odmietnutie, čo však západný pozorovateľ ľahko interpretoval ako „magický strach z objektívu“. Strother, podobne ako Rodney Needham, upozorňuje, že len málo cestovateľov 19. storočia malo dostatočné jazykové znalosti či kultúrny rozhľad na to, aby pochopili, prečo ich fotografické subjekty môžu prejavovať odpor alebo sa brániť zobrazovaniu. Vo väčšine prípadov sa skutočné dôvody týchto reakcií nikdy nepodarilo odhaliť.¹⁰⁶

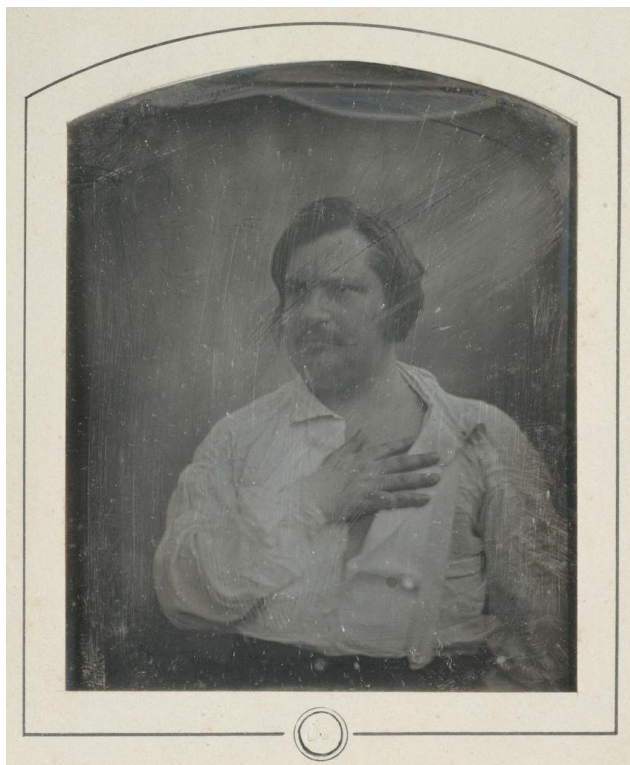
Dá sa teda povedať, že mýtus o fotoaparáte kradnúcom dušu je sčasti výsledkom exotizujúcej fantázie Západu. Áno, mnohí príslušníci domorodých národov mohli spočiatku vnímať fotografovanie s neistotou, rovnako ako mnohí Európania v 19. storočí považovali prvé vlaky či elektrinu za desivé a neprirodzené. No redukovať ich reakciu na primitívnu poveru znamená prehliadať konkrétny historický kontext a vlastnú logiku ich konania. Často išlo skôr o odpor voči nepríjemnej situácii, než o strach z novej technológie. Fotograf svoje subjekty často staval do nežiaducich póz, narúšal ich intimitu alebo prichádzal ako reprezentant koloniálnej moci.¹⁰⁷

Mýtus o kradnutí duše fotografiou často implikoval, že ide o čosi výnimočné pre „primitívne“ kultúry. Avšak obava z nových médií a technológií vôbec nie je cudzia ani západnej spoločnosti. Práve naopak, zdá sa, že ide o univerzálny ľudský fenomén. Samotní Európania v 19. storočí prechovávali k fotografii isté znepokojenie. Zaujímavým príkladom je spisovateľ Honoré de Balzac, významný predstaviteľ francúzskeho realizmu. Balzac v roku 1842 pózoval pre raný typ fotografie – daguerrotypiu. Výsledok bol tak verný, až sa zaprisahal, že sa už nikdy viac nenechá odfotografovať, aby neprišiel o svoju dušu (pozri obr. 16). Balzac totiž veril pseudovedeckej teórii, podľa ktorej je telo tvorené nekonečným množstvom tenkých vrstiev obrazov. Každá daguerrotypia mala podľa neho jednu vrstvu sňať, inými slovami, ukradnúť časť podstaty človeka. Ide tak o jediný fotografický portrét tejto významnej osobnosti.¹⁰⁸

¹⁰⁶ STROTHER, *A Photograph Steals the Soul: The History of an Idea*, 2013, s. 183–184.

¹⁰⁷ PINNEY, *Photography and Anthropology*, 2011, s. 40.

¹⁰⁸ SONTAG, *On Photography*, 2005, s. 123–124.

Obrázok 16 Honoré de Balzac¹⁰⁹

Hoci Balzacova obava bola formulovaná inak, hovoril o „vrstvách“ a nie priamo o duši, podstata strachu bola podobná – že fotografický obraz si nárokuje kus samotnej reality, a tým človeka ochudobňuje. Ironické pritom je, že práve táto predstava, že fotografia niečo z človeka odníma, že obrazy majú moc vyčerpávať bytie, nevznikla na „okraji civilizácie“, ale v srdci európskej kultúrnej elity. A navyše takmer okamžite po objavení samotnej technológie: Balzacove obavy sa objavujú už začiatkom štyridsiatych rokov 19. storočia, len pár rokov po vynájdení fotografie v roku 1839. Nešlo teda o reakciu na nepochopenie, ale o súčasť jej zrodu. Balzac nebol šaman, ale spisovateľ uznávaný v salónoch, a predsa sa mu pripisuje viera, že opakovane pózovať pred daguerrotypiou je nebezpečné, pretože každé snímanie odoberie aj jednu vrstvu esencie človeka. Kým však Balzaca brali jeho súčasníci s úsmevom, ako trochu paranoidného génia, podobné reakcie zaznamenané v koloniálnych oblastiach sa stali dôkazom „primitívneho myslenia“. A čo je ešte paradoxnejšie, boli to práve antropológovia, fotografi a výskumníci, ktorí tento obraz šíрили. Boli to oni, kto z mýtu o kradnutí duše urobili príbeh, ktorý sa dobre vynímal v cestopisných knihách, antropológických správach aj populárnych článkoch. Nie ako domáci folklór, ale ako

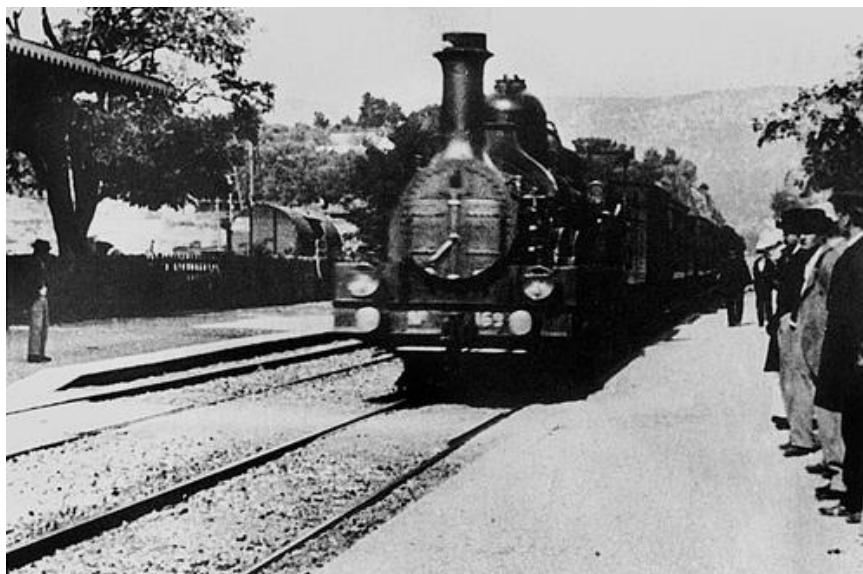
¹⁰⁹ MAISON DE BALZAC, *Daguerreotype representing Balzac*, nedatované.

potvrdenie nadradenosti „rozumného“ Západu. Možno sa teda netreba pýtať, kto sa bál fotografie, ale kto ten strach zarámoval, pomenoval a premenil na ideologický nástroj. A možno to najmagickejšie na fotografii nie je jej schopnosť „ukradnúť dušu“, ale to, ako dobre dokáže skrývať, kto drží fotoaparát.

Ako však už bolo naznačené, obava z nových médií nebola výlučne výsadou domorodých kultúr. Strach zo zdanlivo nadprirodzených schopností techniky sprevádzal aj európsku modernitu, nie ako primitívna povera, ale ako prirodzená reakcia na nový zmyslový zážitok, ktorému ešte chýbali ustálené spôsoby vnímania. Ide teda o univerzálny ľudský mechanizmus, o potrebu interpretovať to, čo je nové a zmyslovo intenzívne, často cez silno emotívne alebo fantastické reakcie. No kým reakcie takzvaných primitívnych kultúr boli zosmiešňované alebo vnímané s dešpektom, tie európske si časom vyslúžili status anekdoty či nostalgickej spomienky.

Typickým príkladom takejto naratívnej asymetrie je dobre známy príbeh z počiatkov kinematografie: keď bratia Lumièreovci v roku 1895 prvýkrát premietli svoj krátky film *Príchod vlaku do stanice La Ciotat* (pozri obr. 17), podľa legendy malo publikum v panike utekať z miestnosti, domnievajúc sa, že sa na nich rúti skutočný vlak. Tento príbeh, hoci často používaný aj súčasnými filmovými historikmi, je dnes považovaný za mýtus alebo „film historical fantasy“, ako ho výstižne nazýva Martin Loiperdinger. V skutočnosti neexistujú žiadne dobové svedectvá ani policajné alebo novinové záznamy, ktoré by takýto incident potvrdzovali. Analýza priestoru, technických parametrov premietania a výpovedí očitých svedkov naznačuje, že premietanie nebolo ani zďaleka tak iluzívne, aby si ho diváci mohli pomýliť s realitou, obraz bol malý, čiernobiely, bez zvuku a značne blikajúci. A napriek tomu tento mýtus pretrval viac než storočie. Prečo? Loiperdinger tvrdí, že dôvodom je jeho naratívna sila: legenda o „naivnom divákovi“ plní funkciu zakladajúceho mýtu kinematografie – príbehu, ktorý má ilustrovať údajne vrodennú silu filmu manipulovať divákove zmysly. Tento mýtus však vypovedá viac o neskoršej túžbe vysvetliť silu média spätne cez šok a fascináciu, než o skutočných reakciách divákov z roku 1895.¹¹⁰

¹¹⁰ LOIPERDINGER, *Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*, 2004, s. 90–96.



Obrázok 17 Záber z pôvodného filmu z roku 1895¹¹¹

Podobné reakcie a obavy ako pri fotografii či filme sa objavili napríklad aj pri nástupe železničnej dopravy. V 19. storočí boli vlaky vnímané nielen ako symbol pokroku, ale aj ako potenciálny zdroj fyzickej i psychickej ujmy. Už v roku 1835 bavorské lekárske kolégium varovalo, že cestovanie vlakom môže spôsobiť poškodenie mozgu alebo vyvolať akútne stavy šialenstva u predisponovaných jedincov. Objavili sa aj obavy, že vibrácie, otrasy a strojový hluk vo vlaku môžu narušiť trávenie, krvný obeh či spôsobiť melanchóliu alebo „nervové podráždenie“. Jazda vlakom bola vnímaná ako neprirodzené zrýchlenie, ktoré telo ani myseľ neboli pripravené spracovať, najmä pri vtedajšej izolácii cestujúcich v uzavretých oddeleniach, kde boli počas jazdy bez kontaktu s okolím. Tieto faktory vyvolávali psychický nepokoj a úzkosť, ktoré doboví lekári spájali s „železničným šialenstvom“ – predstava, že vlak môže vyvolať náhle záchvaty násilného alebo iracionálneho správania u inak duševne zdravých osôb.¹¹²

Ako uvádza Wolfgang Schivelbusch, takéto incidenty sa stali obľúbenou témou novinových správ a prispievali k verejnému dojmu, že jazda vlakom je síce fascinujúca, no zároveň aj nebezpečná najmä preto, že cestujúci stráca kontrolu nad vlastným pohybom a stáva sa pasívnym telom pohybujúcim sa v priestore, ktorý riadi stroj. Tak vznikla

¹¹¹ MOMA, *Arrivée d'un train à la Ciotat*, nedatované.

¹¹² SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, 2014, s. 113–122.

špecifická kultúrna imaginácia vlaku ako síce racionálneho vynálezu, no zároveň média schopného vyvolať dezorientáciu, stratu rovnováhy či dokonca psychickú dezintegráciu.¹¹³

Takéto príbehy nám v skutočnosti viac hovoria o našich kultúrnych interpretáciách než o reálnych udalostiach. Ukazujú, že ľudia majú tendenciu retrospektívne zveličovať obavy z niečoho, čo sa neskôr stalo bežným. Západná spoločnosť tak mohla konštruovať obraz vlastnej minulosti, napríklad publika vydeseného prvým filmom, ako analógiu k súčasným „primitívom“ bojacim sa fotoaparátu. V oboch prípadoch ide o reakciu na nepoznané. Rozdiel je však v tom, že zatiaľ čo „našu“ minulosť vnímame s pobaveným pochopením (už vieme, že strach nebol opodstatnený, ale chápeme, prečo vznikol), strach „tých druhých“ bol často interpretovaný s dešpektom. Európski pozorovatelia zriedka pripúšťali, že domorodci môžu mať pre svoje obavy racionálne jadro, ako bola napríklad zlá skúsenosť s inváznou koloniálnou mocou, ktorej súčasťou mohol byť aj fotograf ako podozrivý cudzinec. Namiesto toho ich obavy vysvetlili poverčivosťou. Je preto užitočné zasadiť tieto reakcie do širšieho rámca: ako prirodzené ľudské reakcie na technologickú novinku. Takýto rámec narúša ostrosť deliacej čiary medzi „nimi“ a „nami“, ukazuje, že všetci ľudia vedia pociťovať úzkosť zo zdanlivo magických schopností novej techniky, pokiaľ ju ešte nepochopili alebo nezažili.

Tento problém vizuálnej gramotnosti chápe antropológ Anthony Forge ako dôkaz toho, že fotografická referencia, podobne ako akákoľvek iná forma reprezentácie, je kódovaná kultúrnymi a sociálnymi pravidlami. To vedie k záveru, že nie je nič „prirodzené“ na schopnosti porozumieť fotografii. Naša schopnosť „čítať“ fotografiu ako reprezentáciu reality je rovnako výsledkom kultúrnej socializácie, ako aj jej zdanlivé neporozumenie zo strany príslušníkov iných kultúr.¹¹⁴

Myšlienka, že takzvané „primitívne“ spoločnosti premýšľajú odlišne než „civilizovaný“ Západ, patrila k ústredným tézam skorých antropológických teórií. Francúzsky filozof a antropológ Lucien Lévy-Bruhl vo svojich dielach *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) a *La Mentalité primitive* (1922) tvrdil, že „primitívna myseľ“ funguje na zásadne odlišných princípoch než myseľ moderného Európana. Podľa neho v „primitívnych“ spoločnostiach vnímanie a myslenie nevychádza z individuálnej racionality, ale je určované kolektívnymi reprezentáciami, ktoré sú samy

¹¹³ Tamtiež, s. 118–124.

¹¹⁴ FORGE, *Learning to See in New Guinea*, 1970, s. 286–287.

o sebe „mystickej povahy“ a sú základom každého aktu vnímania.¹¹⁵ Takéto mentálne štruktúry Lévy-Bruhl označuje ako prelogické – nie v zmysle, že by boli nelogické, ale preto, že nie sú obmedzené princípmi protirečenia či dichotómiami medzi subjektom a objektom, prírodným a nadprirodzeným. Tvrdil, že takzvaná primitívna myseľ chápe svet prostredníctvom systému mystických participácií a vylúčení, ktoré definujú poriadok a súdržnosť ich reality.¹¹⁶

„Primitívna myseľ“ podľa neho neoddeľuje jav od mystického významu, ale vidí ich ako bytostne späté, v niektorých prípadoch dokonca až do tej miery, že identita jednej veci sa stáva súčasťou druhej. Tento druh participácie umožňuje prijať aj zdanlivo protirečivé predstavy, napríklad že posvätný vták je zároveň zviera aj duchovná bytosť. Lévy-Bruhl túto myšlienku ilustruje okrajovou zmienkou o brazílskych Bororo Indiánoch, ktorí podľa neho mohli vyhlasovať, že sú „araras“, teda červené papagáje nie v metaforickom zmysle, ale ako výraz identity zdieľanej na úrovni bytia.¹¹⁷

Lévy-Bruhlova teória ponúkala vysvetlenia pre mnoho javov, ktoré Európania u domorodých národov pozorovali, od iracionálnych povier po komunitné rituály. Tento pohľad, hoci originálny, čelil značnej kritike, a to najmä pre svoje etnocentrické predpoklady. Antropológovia ako Malinowski, Radin či Lowie poukazovali na to, že Lévy-Bruhl príliš zdôrazňuje rozdiel medzi „primitívnym“ a „civilizovaným“ myslením, čím implicitne vytvára hierarchiu kultúr a zaraďuje istých ľudí na nižšiu vývinovú úroveň. Takéto rozdelenie ľudských kultúr na „racionálne“ a „mystické“ dnes pôsobí neudržateľne a je často považované za dedičstvo koloniálneho paternalizmu. V neskorších rokoch svojho života Lévy-Bruhl prehodnotil svoje pôvodné názory. Vo svojom posmrtnom diele *„The Notebooks on Primitive Mentality“* (1949) uznal, že rozdiel medzi „primitívnym“ a „civilizovaným“ myslením nie je taký zásadný, ako pôvodne tvrdil. Vo svojich zápiskoch naznačil, že mentálne štruktúry, ktoré predtým považoval za výlučné pre „primitívne“ národy, sú v skutočnosti súčasťou univerzálnej ľudskej skúsenosti.¹¹⁸ Tento vývoj v jeho myslení naznačuje snahu o prekonanie etnocentrických predpokladov a priblíženie sa k pluralistickému chápaniu kultúrnych rozdielov.

Samotná antropológia sa v priebehu 20. storočia a najmä koncom jeho druhej polovice podrobila ostrej sebareflexii. Začala sa spochybňovať samotná podstata antropologickej

¹¹⁵ LÉVY-BRUHL, *Primitive Mentality*, 1923, s. 7–8.

¹¹⁶ Tamtiež, s. 35–36.

¹¹⁷ Tamtiež, s. 180–181.

¹¹⁸ HALL, *Lévy-Bruhl and Difference*, 2016.

autority, teda predstava, že výskumník objektívne zachytáva a tlmočí pravdu o iných kultúrach. Táto reflexia odhalila, že každá forma antropologického rozprávania, vrátane vizuálneho, je nevyhnutne sprostredkovaná, podmienená kultúrnym pozadím, mocenskými vzťahmi, jazykovými štruktúrami a zaužívanými diskurzmi. Namiesto naivného realizmu, ktorý prisudzoval fotografii alebo písanému textu schopnosť ukazovať pravdu, sa objavila predstava, že porozumenie reprezentácii je výsledkom kultúrneho učenia. Zrozumiteľnosť obrazu či opisu nie je univerzálnou danosťou, ale dôsledkom spoločensky osvojených interpretačných kódov.¹¹⁹

Napriek pokroku však niektoré staré naratívy pretrvávajú v populárnej predstavivosti dodnes. Po príklad netreba chodiť ďaleko. Okrem už spomenutých kanonických textov o fotografii, ako napríklad od Susan Sontag, kde sa stále objavuje exotizácia a stereotypné čítanie neeurópskych kultúr, by samotným dôkazom mohla byť aj táto práca. Stačilo by ju ukončiť po kapitole o domorodých obyvateľoch a ich fotografovaní a vznikol by text, ktorý síce vyzerá ako neutrálne analytický prehľad, no v skutočnosti len reprodukuje staré schémy bez ich kritického uchopenia. Napríklad pasáž o kradnutí duše prostredníctvom fotografovania by bez ďalšieho kontextu pôsobila ako exotizujúca kuriozita a nie ako symptomatický prejav nerovnováhy moci medzi fotografom a objektom. Práca s takýmto materiálom je balansovaním na veľmi krehkej hranici medzi popisom a nevedomým legitimizovaním problematických významov. Vyžaduje si neustále spochybňovanie vlastnej pozície, dôkladnú reflexiu a ostražitosť voči tomu, čo zaznieva a čo nie. Práve preto je dnes tak dôležité nepracovať len s informáciami, ale aj s ich rámcovaním, teda tým, ako sú podávané, z akej pozície a v akom kontexte. V dobe prebytku dát, rýchlej produkcie obsahu a často povrchnej konzumácie významov sa táto potreba stáva o to naliehavejšia.

3.3 Postkolonializmus

Dekolonizácia po druhej svetovej vojne priniesla nielen politickú nezávislosť mnohým krajinám, ale aj otázky, ako sa vyrovnáť s dlhodobým vplyvom európskej nadvlády. Do popredia sa dostali psychologické, kultúrne a materiálne mechanizmy moci, ktoré aj po formálnom ukončení koloniálnej éry naďalej deformovali identitu tak kolonizovaných, ako aj kolonizátorov.

¹¹⁹ PINNEY, *Photography and Anthropology*, 2011, s. 107–108.

V sedemdesiatych rokoch sa tieto úvahy pretavili do akademickej sféry. Za prvý impulz postkoloniálnej teórie sa často považuje kniha Edwarda W. Saida *Orientalism*, ktorá odhalila, ako západná veda a literatúra stvárňovala „Orient“ skrz skreslené predstavy slúžiace mocenským cieľom. Poukázal, že „Orient“ je výtvorom Západu, imaginárna geokultúrna kategória, ktorou si Európania upevňovali vlastnú identitu a nadradenosť. Orientalizmus podľa Saida neznamena len súbor stereotypov, ale celú ideológiu či svetonázor: zahŕňa akademické štúdie, umelecké diela i populárne predstavy, ktoré sa vzájomne posilňujú v tom, že vykresľujú neeurópske kultúry ako zásadne iné a menejcenné.¹²⁰ Tento myšlienkový rámec prežil aj koniec formálneho kolonializmu – prejavuje sa napríklad v mediálnych zobrazeniach arabského sveta či Ázie až do súčasnosti. Said tak odhalil, že západné nazeranie na iné kultúry bolo historicky podmienené asymetriou moci a vyzval na kritickú revíziu akademických prístupov k „Orientu“. Jeho dielo vyvolalo rozsiahle diskusie a polemiky, no etablovalo sa ako základný referenčný rámec pre ďalšie úvahy o západnom pohľade na „Iného“.

Antropológia v osemdesiatych rokoch 20. storočia presne takúto nerovnováhu začala kritizovať v rámci takzvanej krízy reprezentácie, keď sa poukázalo na to, že kultúry „nedržia pózu pre svoj portrét“, teda nemôžu byť jednoducho zachytené ako statické entity bez toho, aby sa tým narušila ich komplexnosť a dynamika.¹²¹

Na Saidovu prácu následne nadviazali ďalší postkoloniálni teoretici, ktorí rozšírili alebo spochybnili niektoré aspekty jeho konceptu orientalizmu. Jedným z najvplyvnejších bol Homi K. Bhabha, indický mysliteľ pôsobiaci v oblasti literárnej teórie, ktorý posunul diskusiu smerom k analýze vnútorných napätí a ambivalencií v rámci koloniálneho diskurzu. Kým Said zdôrazňoval pevné binárne opozície (Orient verus Okcident), Bhabha ukázal, že samotný koloniálny diskurz nikdy nebol úplne jednotný či suverénny. Jeho autorita bola podryvaná práve prítomnosťou kolonizovaných v koloniálnom texte¹²² aj prostredím.

Bhabha zaviedol kľúčové pojmy ako „mimikry“ a „hybridita“, pomocou ktorých opísal dynamiku medzi koloniálnou mocou a jej subjektmi. Mimikry označujú situáciu, keď si členovia kolonizovanej spoločnosti osvojili jazyk, zvyky či hodnoty koloniálnej kultúry. Stali sa „takmer takí istí, no predsa iní“. Koloniálna administratíva pôvodne túto podobnosť podporovala, ako napríklad v prípade Macaulayovho ideálu „anglickej mysle v indickom

¹²⁰ Viac o orientalizme v kapitole 3.1 Orientalizmus.

¹²¹ CLIFFORD, *Introduction: Partial Truths*, 1986, s. 10.

¹²² Pod pojmom koloniálny text sa rozumie akýkoľvek diskurz, teda text, obraz, vyjadrenie, ktorý vznikol v rámci koloniálneho kontextu.

tele“, no Bhabha upozorňuje, že práve takáto neúplná podobnosť je zároveň hrozbou. Mimikry vytvárajú dvojaký pohľad – kolonizovaný je zároveň podobný aj odlišný, predmet fascinácie aj obáv. Práve táto neprimeranosť podryva stabilitu koloniálnej autority, keďže zneisťuje jej vlastnú normu a výlučnosť.¹²³

Na tento jav nadväzuje koncept „hybridizácie“, ktorým Bhabha označuje zmiešané kultúrne identity a formy vznikajúce v koloniálnom kontakte. Kolonializmus si želal čisté rozdiely medzi sebou a „tými druhými“, no práve interakcia s kolonizovanými tieto hranice narúšala. Hybridita je teda „medzipriestor“, v ktorom sa stretávajú a transformujú hodnoty oboch strán – západná identita je „kontaminovaná“ vplyvmi kolonizovaných a naopak. V tomto zmysle Bhabha dopĺňa Saidu: zatiaľ čo Said popísal štrukturálnu moc diskurzu, Bhabha ukazuje jeho vnútorné trhliny a ako sa v samotnom procese reprezentácie objavujú subverzívne momenty odporu a rozkladu.¹²⁴

Ďalšou kľúčovou postkoloniálnou mysliteľkou je Gayatri Chakravorty Spivak, ktorá svoju pozornosť sústredila na otázku hlasu utláčaných a na problém zastupovania: kto hovorí za koho a za akých podmienok. Vo svojej známej eseji *Can the Subaltern Speak?* Z roku 1988 upozorňuje, že koloniálna produkcia vedomostí vytvorila systém, v ktorom marginalizované skupiny, predovšetkým ženy, nemajú možnosť prehovoriť vlastným hlasom tak, aby boli skutočne vypočuté. Nejde o to, že by nehovorili, ale že ich reč je systematicky prekrývaná, nečítaná alebo zle interpretovaná dominantnými rámcami reprezentácie.

Spivak rozlišuje medzi dvoma významami reprezentácie: „vertreten“ (politické zastupovanie, „hovoriť za“) a „darstellen“ (zobrazovanie či inscenácia, „vytváranie obrazu“). Upozorňuje, že pokusy hovoriť za subalterných často vedú k ich ďalšiemu umlčaniu. Namiesto „dania hlasu“ sa často reprodukuje epistemologické násilie, teda násilné vkladanie západných kategórií do iných kultúrnych rámcov.¹²⁵

Silným príkladom týchto dilem je prípad Bhubaneswari Bhaduri, mladej ženy, ktorá sa v 20. rokoch 20. storočia zúčastňovala revolučného hnutia a spáchala samovraždu. Aby predišla tomu, aby jej čin bol interpretovaný ako dôsledok „zakázanej lásky“, počkala, kým dostane menštruáciu. Jasne tým deklarovala, že jej čin nesúvisí s tehotenstvom. Jej

¹²³ BHABHA, *The Location of Culture*, 1994, s. 88–91.

¹²⁴ Tamtiež, s. 113–115.

¹²⁵ SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, 2010, s. 42–48.

„posolstvo vpísané do tela“ však zostalo neprečítané. Spivak píše, že Bhubaneswari chcela byť znovu nájdená, písala svojím telom, snažila sa „hovoriť spoza smrti“, no neúspešne.¹²⁶

Spivak tým demonštruje, že aj keď sa subaltern pokúsi prehovoriť, jeho hlas môže zlyhať práve preto, že nie je možné ho zachytiť v existujúcich rámcoch. Táto nemožnosť hovoriť nie je daná absenciou reči, ale jej zlyhaním. Preto tvrdí, že otázka nezní, či subaltern môže hovoriť, ale ako môžeme byť schopní počúvať.¹²⁷

Súčasťou jej záveru je apel na takzvanú „etiku zodpovednosti“: intelektuál má reflektovať svoju pozíciu, vypočúť druhého bez toho, aby ho musel preložiť do svojho jazyka a byť pripravený na vlastné neporozumenie.¹²⁸ Týmto Spivak výrazne obohatila postkoloniálnu teóriu o feministickú a sebakritickú dimenziu.

Napokon, Talal Asad predstavuje hlas z radov samotnej antropológie, ktorý výrazne prispel ku kritike orientalizmu a reflexii koloniálneho kontextu spoločenských vied. Asad, antropológ pôvodom z pakistansko-arabskej rodiny, už začiatkom sedemdesiatych rokov editoval prelomový zborník *Anthropology and the Colonial Encounter*. V ňom spolu s ďalšími autormi analyzoval, ako bola antropológia „dieťaťom impéria“, teda disciplínou, ktorá vznikla v rámci a v dôsledku koloniálnej expanzie, a preto nemôže predstierať objektivitu odrhnutú od mocenských vzťahov. Asad poukázal na to, že mnohé antropológické pojmy a teórie odrážajú koloniálne vzťahy: napríklad kategórie ako „civilizovaný“ či „primitívny“, používané v staršej antropológii, v sebe niesli implicitné hodnotové sudy Západu.¹²⁹

Vo svojich dielach Asad opakovane poukazuje na to, že západné texty o islamskom svete sú často vystavané na nevyjadrených predpokladoch, ktoré autori považujú za samozrejmé. V knihe *Formations of the Secular* analyzuje, ako boli moslimovia často zobrazovaní ako neschopní modernizácie, pretože ich náboženstvo sa považovalo za inherentne násilné, zatiaľ čo západné spoločnosti si prisvojili právo na univerzálnu definíciu „rozumného“ a „sekulárneho“ človeka. Asad zároveň upozorňuje, že islamským náboženským textom sa často pripisuje takmer magická moc ovplyvňovať čitateľov, ako keby moslimovia neboli schopní pluralitnej, kontextuálnej interpretácie. Takéto predstavy

¹²⁶ Tamtiež, s. 62–63.

¹²⁷ Tamtiež, s. 121–122.

¹²⁸ Tamtiež, s. 90–97.

¹²⁹ ASAD, *Anthropology & the Colonial Encounter*, 1975, s. 11–17.

podľa neho odhaľujú pretrvávajúce orientalistické stereotypy, ktoré moslimov vykresľujú ako pasívnych, negramotných a ľahko manipulovateľných príjemcov posolstva.¹³⁰

Inšpirovaný kritikou Edwarda Saida, ako aj vlastnými skúsenosťami s asymetrickými spôsobmi, akými západná veda pristupuje k islamskému svetu, Asad v *Genealogies of Religion* aj *Formations of the Secular* ukazuje, že kategórie ako „náboženstvo“, „tradícia“ a „rozum“ sú historicky špecifické produkty západného myslenia, ktoré majú normatívne a disciplinárne účinky. Zdanlivo neutrálny jazyk sekulárnej vedy skrýva mocenské gestá a rámce, ktoré formujú, čo môže byť považované za zmysluplné, relevantné alebo „vedecké“ poznanie o iných kultúrach.

Asad týmto spôsobom rozšíril Saidovu kritiku orientalizmu aj na oblasť modernej antropológie náboženstva a politickej teórie. Zdôrazňuje, že nestačí len skúmať reprezentácie „iných“, ale je potrebné analyzovať samotné epistemologické rámce, v ktorých západná veda o ne-Západe uvažuje. Zároveň však Asad neodmieta antropológiu ako nenapraviteľne skompromitovanú disciplínu. Naopak, tvrdí, že práve schopnosť antropológie absorbovať kritiku a reflektovať vlastné koloniálne korene jej dáva potenciál stať sa nástrojom emancipačného poznania. Antropológia tak môže prispieť k odhaleniu pretrvávajúcich globálnych nerovností a mocenských asymetrií medzi Západom a zvyškom sveta.¹³¹

Táto kapitola predstavovala stručný prierez vývojom postkoloniálneho myslenia, ktoré sa zrodilo z potreby pochopiť a prekonať pretrvávajúce dôsledky koloniálnej nadvlády. Od Saida cez Bhabhu až po Spivak a Asada sme sledovali, ako postkoloniálna teória postupne odhaľovala nielen spôsob, akým boli „iní“ reprezentovaní, ale aj ako tieto reprezentácie formovali západnú identitu, vedu a poriadok poznania. Zároveň sa ukázalo, že postkolonializmus nie je len analýzou minulosti. Ide o nástroj na kritické premýšľanie o súčasnosti a o mocenských štruktúrach, ktoré pretrvávajú v globálnych vzťahoch, kultúrnych obrazoch či akademických diskurzoch.

Budúcnosť postkolonializmu sa tak neviaže len na geografické „postkoloniálne“ regióny, ale zasahuje celú planetárnu modernitu. Jeho výzvou ostáva hľadanie spôsobov, ako počúvať umlčané hlasy bez ich prepisovania do známych rámcov, ako myslieť mimo binárnych opozícií a ako vytvárať poznanie, ktoré nie je nástrojom dominancie, ale

¹³⁰ ASAD, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*, 2003, s. 9–11.

¹³¹ ASAD, *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, 1993, s. 19–24.

solidaritou. Postkoloniálne myslenie tak stále nachádza nové podoby a otázky, či už v oblasti migrácie, klimatickej spravodlivosti, digitálneho kolonializmu alebo epistemickej plurality. Zostáva otvoreným, kritickým projektom, ktorý kladie nepohodlné, no nevyhnutné otázky o tom, ako svet poznávame a v čí prospech.

4 ČÍTANIE OBRAZU

4.1 Východisko

Etnografická fotografia je vizuálny dokument, ktorý v sebe nesie mnoho vrstiev významov – historických, kultúrnych, politických, ale aj osobných. Ako ukazuje teoretická časť tejto práce, jej čítanie si vyžaduje istú mieru vizuálnej a kultúrnej kompetencie: znalosť dejinného kontextu, porozumenie vizuálnym konvenciám doby a citlivosť voči otázkam reprezentácie a moci. Cieľom tejto kapitoly je preto nadviazať na teoretické východiská v podobe praktických odporúčaní pre kurátorov, pedagógov a návštevníkov múzeí a načrtnúť rámec, ako etnografickú fotografiu sprístupňovať, čítať a prezentovať prostredníctvom konkrétnych interpretačných stratégií a edukačných nástrojov.

Východiskovým bodom je analýza súčasnej práce s etnografickou fotografiou v múzejných a galerijných kontextoch. Napríklad stála expozícia Náprstkova múzea v Prahe prezentuje zbierky mimoeurópskych kultúr v silne „tradičnom“ duchu – artefakty spolu s fotografickými zbierkami sú uložené v uzavretých vitrínach, bez výraznejšieho naratívneho rámca. Tento konvenčný výstavný prístup poskytuje návštevníkovi len minimum podnetov na kritické uvažovanie či hlbšiu reflexiu.

Za obzvlášť problematickú považujem absenciu sprievodných textov a interpretačných vrstiev pri fotografiách, či už ide o originály alebo reprodukcie. Neoznačená a nekontextualizovaná snímka pôsobí ako zdanlivo objektívne svedectvo: ako vizuálny dôkaz toho, „ako to bolo“. Ľudia na fotografiách sú tak predstavovaní ako nositelia exotických znakov a odlišných spôsobov života, implicitne situovaní do opozície voči nám, európskym divákom 21. storočia. Tí prichádzajú z prostredia dláždených ulíc veľkomiest a vstupujú do múzea s očakávaním poznania „iných“, pričom sú im ponúkané obrazy, ktoré vznikli v špecifickom ideologickom a koloniálnom rámci, no bez toho, aby bol tento rámec zviditeľnený.

V tomto kontexte sa fotografia stáva súčasťou rovnakého výstavného režimu ako vystavené predmety. Je teda nielen zobrazením človeka, ale funguje ako vizuálny dôkaz jeho „primitívnosti“. Takáto prezentácia vytvára ilúziu autenticity a prirodzenosti, hoci ide o dôsledne formovaný, a často aj mocensky motivovaný obraz. Z fotografií mizne autor, mizne zadávateľ, mizne čas a priestor ich vzniku a s nimi aj možnosť klásť kritické otázky, ktoré by návštevníkom umožnili pochopiť fotografiu ako kultúrny produkt, nie ako neutrálny záznam.

Odlišný prístup možno pozorovať v moderných galériách, ako je napríklad Slovenská národná galéria v Bratislave. Fotografie Karola Plicku sú tu prezentované v rámci stálej expozície slovenskej moderny, teda prevažne v maliarskom kontexte. Ide o výnimočný spôsob kurátorského uchopenia etnografickej fotografie a jej presunutia z dokumentárneho či etnologického rámca do umeleckého priestoru. Zároveň však tento výstavný kontext potláča množstvo významov, ktoré Plickova tvorba nesie a ktoré boli predmetom rozboru v teoretickej časti práce.

Plickove fotografie, hoci formálne precízne a vizuálne pôsobivé, vznikali v presne definovanom diskurze, išlo o konštrukciu ideálu vidieka ako čistého, autentického, nemenného a „neporušeného“ sveta. Jeho práca bola založená na selektívnosti, inscenovaní, estetizácii a zámernej eliminácii moderných prvkov, ktoré by narúšali želaný obraz tradície. Tieto aspekty sú však v galérii úplne potlačené. Návštevník nie je oboznámený s tým, ako a prečo snímky vznikli, ani s tým, ako sa formovala ich ikonografia. Kontext, ktorý je kľúčový pre pochopenie ich významu, teda historické, ideové a obrazové súvislosti, sa v tomto prípade vytráca. Fotografia tak opäť pôsobí ako neutrálna vizuálna stopa minulosti, nie ako zložitý kultúrny konštrukt.

Takýmto spôsobom dochádza k estetickému „vyčisteniu“ obrazu, ktorý je síce prezentovaný ako súčasť umeleckého kánonu, no zároveň je zbavený svojej interpretačnej hĺbky. V dôsledku toho je kontext, ktorý táto diplomová práca podrobne rozoberá, vo výstavnej praxi predurčený k zániku. Ak má etnografická fotografia prekročiť úlohu estetizovaného alebo exotizujúceho dokumentu, je nevyhnutné vytvoriť pre ňu čitateľný a kriticky rámovaný kontext. V nadväznosti na predchádzajúce analýzy preto navrhujem niekoľko konkrétnych prístupov, ako s ňou pracovať v múzejných, galerijných či edukačných prostrediach.

4.2 Aplikácia

4.2.1 Interpretačné vrstvenie: fotografia ako konštrukt, nie dôkaz

Každá etnografická fotografia by mala byť sprevádzaná metadátami, ktoré odhaľujú jej pôvod: kto ju vytvoril, kedy, v akých podmienkach a na aký účel. Zmysluplné je doplniť aj informácie o objednávateľovi, spôsobe archivácie, prípadne o tom, či bola fotografia publikovaná, upravovaná, či použitá ako dôkaz, ilustračný materiál alebo ako estetický objekt. Zmyslom nie je „odhaľovať pravdu“, ale upozorniť na to, že každé vizuálne

svedectvo je sprostredkované a podmienené dobovým kontextom a ideológiou. Návštevník by tak namiesto „autentickej výpovede“ vnímal fotografiu ako historický konštrukt – ako obraz vytvorený na základe určitých predstáv, zámerov a mocenských vzťahov.

V praxi to môže znamenať zavedenie viacerých vrstiev popisných panelov, ktoré idú nad rámec základného popisu. Okrem mena fotografa a dátumu snímky by inštalácia mohla obsahovať aj kontextuálne poznámky, napríklad v samostatnej grafickej vrstve, QR kóde alebo interaktívnom formáte. Tieto doplnkové poznámky by mohli odhaľovať, že fotografia vznikla ako súčasť etnografickej kampane podporovanej štátom alebo národopisným spolkom, že zobrazení ľudia boli vybraní na základe „reprezentatívneho výzoru“ (napríklad výber tváre, odevu či pózy), že fotografia bola neskôr estetizovaná alebo inscenovaná (napríklad odstránenie elektrického vedenia zo záberu), že fotografie slúžili na konštrukciu vizuálneho „my“ a „oni“, napríklad v období budovania kultúrneho dedičstva, národnej identity alebo civilizačného kontrastu.

Takéto vrstvenie môže mať rôzne formy, od analógových riešení v podobe kartičiek alebo prenosných tabuliek až po digitálne rozhrania. Ich spoločným cieľom je otvoriť obraz, nielen ho esteticky predložiť. Tento prístup reaguje na problém, ktorý bol opísaný už v prípade expozície Plickových fotografií v SNG: fotografia vystavená bez interpretačného rámca zdanlivo hovorí sama za seba, no práve tým zakrýva ideologické mechanizmy, ktoré ju vytvorili.

4.2.2 Vizualizácia časového kontextu

Fotografie možno rámoviť aj v širšom historickom a geografickom kontexte. Jednou z možných stratégií je vizuálne spracovaná časová os, ktorá ukazuje paralelné dejinné udalosti – spoločenské, politické, technologické či umelecké. Fotografia slovenského vidieka z roku 1926 tak môže byť zaradená do širšej siete významov: čo sa dialo v tom čase v iných častiach sveta? Aké zákony boli prijaté? Ako vyzerala dobová vizuálna estetika? Takéto zasadenie umožňuje vnímať fotografiu nielen ako súčasť národného dedičstva, ale aj ako prvok globálnych dejín reprezentácie.

V praxi môže takáto časová os alebo mapová vrstva zásadne prehĺbiť divákovu porozumenie. Pri pohľade na Plickovu fotografiu z 30. rokov môžeme zároveň vidieť, že v rovnakom čase v Nemecku nastupuje propaganda nacistického režimu, v USA vrcholí Veľká hospodárska kríza, v britských kolóniách prebiehajú antropologické expedície, ktoré

produkujú podobné obrazy „tradičných spoločností“, v modernistickom výtvarnom umení vrcholí snaha o abstrakciu a vzdialenie sa od realizmu a tak ďalej.

Zaradenie fotografie do takejto vizuálnej siete pomáha vnímať obraz nie ako izolovaný artefakt národnej histórie, ale ako produkt širších kultúrnych a ideologických pohybov. Ide teda o prepojenie horizontálnej roviny, konkrétnych lokálnych historických okolností vzniku fotografie, s vertikálnou rovinou predstavujúcou nadindividuálne obrazové schémy, vizuálne normy a ideologické rámce, ktoré v danom čase formovali spôsob zobrazovania celého sveta. Z pedagogického hľadiska môže ísť o veľmi účinný nástroj, ktorý podnecuje k porovnávaniu, prepájaniu a kladeniu otázok. Návštevník je vedený k aktívnemu premýšľaniu: Čo všetko sa do fotografie dostalo a čo zostalo mimo záberu? Prečo práve tento obraz bol vybraný ako reprezentatívny? A čo sa dialo „medzitým“ inde?

Vizuálna časová os môže mať podobu fyzického rozšírenia výstavného priestoru, napríklad pás pozdĺž steny so zarámovanými dátumami, udalosťami a obrazmi, digitálnej inštalácie alebo interaktívneho sprievodcu. Pri dôslednom spracovaní má potenciál narušiť lineárne a esencialistické čítanie fotografie ako „národného záznamu“ a otvoriť jej mnohohrstevné kultúrne a historické súvislosti.

4.2.3 Komparácia obrazov

Užitočnou môže byť aj priama vizuálna konfrontácia etnografickej fotografie so súdobými snímkami z iných geografických oblastí alebo s odlišnými žánrami obrazovej produkcie – napríklad s koloniálnou fotografiou, antropologickým portrétom, turistickou pohľadnicou či filmovým záberom z rovnakého obdobia.

Takýto prístup možno ilustrovať na kontraste medzi fotografiou domorodých obyvateľov zachytených počas antropologickej výpravy a záberom ľudí z prostredia mestského trhu, železničnej stanice či lunaparku. Zatiaľ čo prvý typ obrazu býva komponovaný s dôrazom na nadčasovosť, statickosť a rituálnosť, druhý akcentuje pohyb, súčasnosť a každodennosť. Táto kombinácia v jednom expozičnom celku otvára nové otázky o selektivitě: prečo sú niektoré skupiny zachytávané ako nositelia „čistej tradície“ a iné ako súčasť dynamického sveta pokroku? Rozdiely umožňujú zviditeľniť kultúrne stereotypy a vizuálne stratégie reprezentácie, ktoré by bez kontextu a porovnania zostali neviditeľné. Etnografická fotografia tak prestáva byť vnímaná ako „obraz sveta“ a začína byť chápaná ako obraz určitej predstavy o svete, ako selektívne vytvorený vizuálny konštrukt, ktorý

reaguje na dobové predstavy o „inakosti“, „civilizovanosti“ či „zaostalosti“ a zároveň ich pomáha spoluvytvárať.

V praktickej rovine môže byť komparácia realizovaná napríklad formou tematických diptychov či triptychov, teda zámerného kurátorského zoradenia dvoch alebo troch obrazov, ktoré na prvý pohľad spolu nesúvisia, no v kontexte výstavy vedú k produktívnej vizuálnej tenzii. Dôležitá je však nielen vizuálna podobnosť alebo rozdielnosť, ale aj sprievodné texty, ktoré upozorňujú na odlišné účely vzniku, použité inscenačné postupy či očakávané publikum.

Komparácia pomáha narušiť jednotné čítanie fotografie ako objektívneho záznamu a namiesto toho podporuje multiperspektívne vnímanie obrazu ako kultúrneho textu, ktorý si vyžaduje čítanie, dekodovanie a pochopenie v širšom systéme obrazovej produkcie.

4.2.4 Edukačné pomôcky a participatívne nástroje

Zložitosť vizuálneho čítania možno sprostredkovať aj formou jednoduchej, no premyslenej edukačnej pomôcky – napríklad skladacieho letáku, zošita alebo súboru tematických kartičiek, ktoré návštevníkovi ponúknu základnú metodológiu pre prácu s fotografiou. Otázky typu: Kto je na obrázku? Kto fotografoval? Kto sa pozerá? Aké významy sú skryté v kompozícii, výrazoch, odievaní, prostredí? slúžia ako vstupné body do kritického rozmýšľania nad obrazom, ktorý sa inak môže javiť ako samozrejmý alebo „priehľadný“.

Takáto pomôcka môže nadobudnúť viacero foriem, od voľne dostupného sprievodcu výstavou cez interaktívny pracovný list pre školské skupiny až po digitálny nástroj, ktorý umožní návštevníkom upravovať alebo anotovať vybrané fotografie na obrazovke (napríklad „zakrúžkuj to, čo ti príde inscenované“, „priradiť fotografiu k možnému účelu vzniku“, „nájdí 3 rozdiely od originálu“ a podobne).

Dôležité je, že návštevník nie je len pasívnym príjemcom kurátorského výberu, ale stáva sa aktívnym interpretom. Je vedený k tomu, aby si kládol otázky, zapájal vlastnú skúsenosť a uvedomoval si vrstvy vizuálneho významu. Práve takéto sprístupnenie metodológie čítania obrazu podporuje vizuálnu gramotnosť a umožňuje pochopiť fotografiu ako historicky formovaný kultúrny produkt, nie ako neutrálne okno do minulosti.

ZÁVER

V tejto diplomovej práci sme sa zamerali na kritické preskúmanie funkcie fotografie v kontexte kultúrnej reprezentácie. Cieľom bolo pochopiť, ako obrazy formujú naše vnímanie „tých druhých“ a či táto reprezentácia upevňuje alebo zhoršuje existujúce mocenské nerovnosti. Z pohľadu vizuálnej kultúry sa fotografia nejaví len ako technologický prostriedok na zaznamenávanie reality, ale aj ako médium schopné selektívneho výberu, rámovania a vytvárania významu. V tejto súvislosti sa ukázalo, že vizuálne obrazy majú moc nielen ukazovať, ale aj skresľovať, či už v dôsledku zámerného výberu alebo nevedome prijatých kultúrnych predsudkov, čím prispievajú k reprodukcii stereotypov a symbolickému udržiavaniu nerovnováhy medzi kultúrnymi identitami.

Medzi kľúčové zistenia patrí fakt, že vizuálne reprezentácie nikdy nevznikajú v izolácii. Sú produktom zložitých interakcií medzi autorom, divákom a širším sociálnym kontextom. Historické okolnosti, geopolitické súvislosti, mocenské štruktúry či technologické možnosti – to všetko sa podieľa na formovaní významu. Fotografia tak nie je len pasívnym záznamom reality, ale zrkadlom kolektívneho vedomia, predsudkov a túžob tej spoločnosti, ktorá ju vytvára. Ako ukazujú príklady Edwarda Curtisa či Karola Plicku, aj dobre mienené úmysly môžu byť nositeľmi estetizovaných a romantizujúcich naratívov, ktoré redukovú zobrazovaných ľudí na symboly. Pripravujú ich tak o hlasovú a významovú autonómiu.

Zvlášť problematické je, keď sa tieto naratívy stávajú súčasťou vizuálnych archívov, ktorým sa pripisuje dokumentárna autorita. Obraz sa potom vníma ako autentická výpoveď, aj keď je výsledkom kurátorského výberu, inscenácie alebo selektívneho vymazávania kontextu. Tento typ „estetickéj pravdy“ býva neraz vnímaný ako historická pravda, čo vedie k pretrvávaniu skreslených predstáv o zobrazovaných komunitách, a tým aj k posilňovaniu kultúrnych stereotypov.

Významným poznatkom je aj odhalenie toho, že moc v kultúre sa často nepresadzuje priamym násilím či nátlakom, ale prostredníctvom tichého súhlasu, normatívnych rámcov a každodenných zvyklostí. Práve preto je kultúrna slepota taká pretrvávajúca – nie preto, že by bola vedome presadzovaná, ale preto, že sa stáva samozrejmosťou. Prijímame určité obrazy ako „neutrálne“, „objektívne“ či „faktické“, hoci ich významová štruktúra je hlboko ideologická. V tejto súvislosti sa práce Bourdieu, Heffernan a ďalších autorov ukázali ako nesmierne užitočné pri rozpoznávaní jemných foriem dominancie, ktoré sa manifestujú v našom vkuse, obrazoch aj každodenných súdoch. Internalizovaný habitus vedie k tomu, že

spoločnosť prijíma vlastné hierarchie ako prirodzené a nevyhnutné, no a fotografia v tomto procese zohráva nenápadnú, ale o to silnejšiu úlohu.

Do popredia sa preto dostáva potreba vizuálnej gramotnosti ako nástroja emancipačného poznania. Schopnosť kriticky čítať obrazy, rozpoznať ich ideologické vrstvy a pochopiť ich historickú podmienenosť je nevyhnutným predpokladom pre kultúrne empatickejšiu spoločnosť. Nestačí poznať techniku či estetiku, je potrebné rozumieť aj tomu, ako obraz reprezentuje moc, kedy ju maskuje a kedy ju potvrdzuje. V dobe mediálnej presýtenosti, keď vizuálne reprezentácie často nahrádzajú argument, sa stáva schopnosť kriticky čítať obrazy jednou z najdôležitejších kompetencií súčasnosti.

Reflexia reprezentácie „iného“ presahuje samotnú fotografiu a dotýka sa aj spôsobov, akými inštitúcie ako školy, médiá či digitálne platformy formujú kolektívne predstavy o okolitom svete. Nejde len o to, čo je zobrazené, ale aj kto rozhoduje, čo je hodné zobrazenia, ako to bude interpretované a čie hlasy sa stanú súčasťou oficiálneho naratívu. Reprezentovať niekoho, najmä niekoho, kto stojí mimo dominantného diskurzu, znamená prevziať zodpovednosť za spôsob, akým bude vnímaný, chápaný a interpretovaný.

Každá fotografia je preto aktom moci. Nejde len o to, čo je zobrazené, ale aj o to, čo je vynechané. To, čo sa ocitne mimo záberu, či už doslova alebo symbolicky, často prezrádza viac než to, čo je explicitne prítomné. Kritická vizuálna analýza nesmie skončiť pri obraze samotnom, ale musí sledovať aj jeho produkciu, distribúciu, recepciu a funkciu v spoločenskom priestore.

Záverom možno povedať, že predkladaný výskum je výzvou k vizuálnej zodpovednosti. Nie k odmietaniu obrazu, ale k jeho kritickému prijímaniu. K hľadaniu rovnováhy medzi estetickým a etickým, medzi dokumentom a reprezentáciou. Pretože len tam, kde obraz nie je slepý k súvislostiam a divák nie je slepý k obrazu, môže vzniknúť skutočné porozumenie – také, ktoré nevymazáva, ale zahrňuje. V ňom sa skrýva potenciál pre etickejšiu formu poznania i súžitia, ktoré nebude postavené na nadvláde obrazu, ale na dialógu, kontexte a rešpekte k pluralite pohľadov.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. ISBN 978-0-8166-2793-6.

ASAD, Talal. *Anthropology & the Colonial Encounter*. London: Ithaca Press, 1975. ISBN 0-903729-01-6.

ASAD, Talal. *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford:

Stanford University Press, 2003. ISBN 08-047-4767-9.

ASAD, Talal. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. ISBN 08-018-4631-5.

ASHRAF, Quamrul a GALOR, Oded. Human Genetic Diversity and Comparative Economic Development. *Centre for Economic Policy Research*. 2008, roč. 1, č. 1. ISSN 0265-8003.

BALL, Christopher. *Realisms and Indexicalities of Photographic Propositions*. Online. In: Cambridge University Press. 2025. [Autor obrázku: Edward Curtis]. Dostupné z:

[https://www.cambridge.org/core/journals/signs-and-society/article/realisms-and-indexicalities-of-](https://www.cambridge.org/core/journals/signs-and-society/article/realisms-and-indexicalities-of-photographicpropositions/FFEB620327AFB287600CEA50A386ABDB?utm_campaign=s)

[photographicpropositions/FFEB620327AFB287600CEA50A386ABDB?utm_campaign=s](https://www.cambridge.org/core/journals/signs-and-society/article/realisms-and-indexicalities-of-photographicpropositions/FFEB620327AFB287600CEA50A386ABDB?utm_campaign=s)
[hareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark](https://www.cambridge.org/core/journals/signs-and-society/article/realisms-and-indexicalities-of-photographicpropositions/FFEB620327AFB287600CEA50A386ABDB?utm_campaign=s). [cit. 2025-04-17].

BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994.

ISBN 80-711-5081-9.

BARTLOVÁ, Alena. Veľká hospodárska kríza na prelome 20. a 30. rokov 20. storočia a jej dopad na obyvateľstvo Slovenska (s dôrazom na situáciu v Bratislave). *Paginae*

Historiae. 2023, roč. 31, č. 1. ISSN 1211-9768.

BAUHAUS KOOPERATION. *Irena Blühová*. Online. In: Bauhaus Kooperation. 2016.

Dostupné z: [https://bauhauskooperation.com/wissen/das-](https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-105)

[bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-105](https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-105). [cit. 2025-05-20].

BEHREND, Heike. Imagined Journeys: The Likoni Ferry Photographers of Mombasa,

Kenya. In: *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003. ISBN

978-0-8223-3113-1.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. ISBN 04-150-5406-0.

BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Jan. The History of Czech Photography. In: *The History of European Photography 1900-1938*. Bratislava: Central European House of Photography, 2010. ISBN 978-80-85739-55-8.

MAISON DE BALZAC. *Daguerreotype representing Balzac*. Online. In: Maison de Balzac. Nedatované. [Autor obrázku: Louis Auguste Bisson]. Dostupné z: <https://www.maisondebaltac.paris.fr/en/come-and-see/daguerreotype-representing-balzac>. [cit. 2025-05-18].

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge classics. Cambridge: Harvard University Press, 1984. ISBN 0-674-21277-0.

BOURDIEU, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford: Stanford University Press, 2001. ISBN 0-8047-3820-3.

BRADLEY, Michael. *Puaki*. Online. 2020. Dostupné z: <https://www.puaki.com/about>. [cit. 2025-05-03].

BROOKS, Michael. Civilizing the Metropole: The Role of the 1889 Parisian Universal Exposition's Colonial Exhibits in Creating Greater France. Online. *University of Central Florida undergraduate research journal*. 2013, roč. 6, č. 2. ISSN 1947-8836. Dostupné z: https://stars.library.ucf.edu/urj/vol6/iss2/3/?utm_source=stars.library.ucf.edu%2Furj%2Fvol6%2Fiss2%2F3&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages. [cit. 2025-05-11].

CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. ISBN 0-520-05652-3.

CUTSHAW, Stacey a BARRETT, Ross. *In the Vernacular: Photography of the Everyday*. Seattle: University of Washington Press, 2008. ISBN 978-1-881450-27-6.

DASTON, Lorraine a GALISON, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007. ISBN 978-1-890951-78-8.

DIAMOND, Jared M. *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*. New York: Norton, 1999. ISBN 03-933-1755-2.

DORKIN, Molly. *Four Orientalist Masterpieces by Jean-Léon Gérôme*. London: Simon C. Dickinson, 2019.

FORGE, Anthony. Learning to See in New Guinea. In: *Socialization: The Approach from Social Anthropology*. London: Tavistock Publications, 1970. ISBN 0422754307.

FRAZER, James. *The Golden Bough*. New York: Macmillan Press, 1990. ISBN 978-0-333-05910-4.

GASCOIGNE, Ellie. *Edward Curtis and "The North American Indian": An Exploration of Truth and Objectivity*. Online. In: Photography Ethics Centre. 2021. [Autor obrázku: Edward Curtis]. Dostupné z: <https://www.photoethics.org/content/2021/2/24/edward-curtis-and-the-north-american-indian-an-exploration-of-truth-and-objectivity>. [cit. 2025-01-03].

TODD, Antony. *Jean-Léon Gérôme Artist Overview and Analysis*. Online. In: The Art Story. 2019. [Autor obrázku: Jean-Léon Gérôme]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/artist/gerome-jean-leon/>. [cit. 2025-05-10].

GIDLEY, Mick. *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ISBN 0 521 56335 6.

HALL, Conway. *Lévy-Bruhl and Difference*. Online. In: Medium. 2016. Dostupné z: <https://medium.com/%40ConwayHall/1%C3%A9vy-bruhl-and-difference-e92a8a1e5ab0>. [cit. 2025-05-19].

HEFFERNAN, Margaret. *Wilful Blindness*. London: Simon & Schuster, 2019. ISBN 978-1-84737-771-5.

HLAVÁČ, Ludovít. *Dejiny fotografie*. Martin: Osveta, 1987.

HOLOCAUST ENCYCLOPEDIA, *Nazi Propaganda - Photograph*. Online. In: Holocaust Encyclopedia. Nedatované. [Autor obrázku: neznámy]. Dostupné z: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/gallery/nazi-propaganda-photographs>. [cit. 2025-04-25].

HRABUŠICKÝ, Aurel a KOKLESOVÁ Bohunka. *Zaujatí krásou - Päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii*. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2013. ISBN 978-80-8059-177-9.

KELSEY, Robin. *Photography and the Art of Chance*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015. ISBN 978-0-674-74400-4.

KOTIAN, Jakub. *Film Zem spieva má 90 rokov. Čo ste o Plickovom unikáte doteraz nevedeli*. Online. In: STVR. 2023. Dostupné z: <https://www.stvr.sk/novinky/filmy-a-serialy/338337/film-zem-spieva-ma-90-rokov-co-ste-o-plickovom-unikate-doteraz-nevedeli#:~:text=Poetick%C3%BD%20filmov%C3%BD%20dokument%20Zem%20spiev a,brnianskou%20produk%C4%8Dnou%20spolo%C4%8Dnos%C5%A5ou%20Llyod%20fi lm.> [cit. 2025-04-24].

KRACHENSKI, Naiara. Colonial photography at the service of racial order: the German experience in South West Africa (1884-1939). *Antíteses*. 2024, roč. 17, č. 33. ISSN 1984-3356.

KYTKA. *Zem Spieva or the Earth Sings – A Czech/Slovak Magnum Opus*. Online. In: Tres Bohemes. 2019. Dostupné z: <https://www.tresbohemes.com/2019/06/zem-spieva-or-the-earth-sings-a-czech-slovak-magnum-opus/>. [cit. 2025-04-23].

LARKIN, Brian. *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. London: Duke University Press, 2008. ISBN 978-0-8223-4090-4.

LEONE, Massimo. Facial Scripts: The Semiotic Journey of Maori Tattoos from Colonial Gaze to Cultural Revival. In: *Talking Images: The Interface Between Drawing and Writing*. New York: Routledge, 2025. ISBN 978-1-040-11412-4.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *Primitive Mentality*. London: Gresham Press, 1923.

LIBRARY OF CONGRESS. *Edward Curtis and the Background of the Collection*. Online. In: Library of Congress. Nedatované. Dostupné z: <https://www.loc.gov/collections/edward-s-curtis/articles-and-essays/edward-curtis-and-the-background-of-the-collection/>. [cit. 2025-01-02].

LIBRARY OF CONGRESS. *Four women dancers in Javanese Village, full-length portrait, standing, in costume, Paris Exposition, 1889*. Online. In: Library of Congress. Nedatované. [Autor obrázku: neznámy]. Dostupné z: <https://www.loc.gov/resource/cph.3c09526/>. [cit. 2025-05-11].

LOIPERDINGER, Martin. Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth. *The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2004, roč. 4, č. 1. ISSN 1532-3978.

MACEK, Václav. Chronolgy. In: *The History of European Photography 1900-1938*. Bratislava: Central European House of Photography, 2010. ISBN 978-80-85739-55-8.

MACEK, Václav. The History of Slovak Photography. In: *The History of European Photography 1900-1938*. 2. vydanie. Bratislava: Central European House of Photography, 2010. ISBN 978-80-85739-55-8.

CLAVIN, Patricia. Europe, Great Depression in. In: *Encyclopedia of The Great Depression*. New York: Macmillan Reference USA, 2004. ISBN 0-02-865908-2.

MEIER, Allison. *Edward S. Curtis: Romance vs. Reality*. Online. In: JSTOR Daily. 2018. Dostupné z: <https://daily.jstor.org/edward-s-curtis-romance-vs-reality/>. [cit. 2025-04-17].

MOMA. *Arrivée d'un train à la Ciotat*. Online. In: The Museum of Modern Art. Nedatované. [Autor obrázku: Louis a Auguste Lumière]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/307080>. [cit. 2025-05-20].

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. 2. vydanie. Praha: Mladá fronta, 1985.

NASH, Geoffrey. Aryan and Semite in Ernest Renan and Matthew Arnold's Quest for the Religion of Modernity. Online. *Religion & Literature*. 2014, roč. 46, č. 1. ISSN 2328-6911. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/24752987>. [cit. 2025-05-11].

OWEN, Jonathan. Old Worlds and the New Vision: The Ethnographic Modernism of Karel Plicka's *The Earth Sings* (1933). In: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918-1956*. London: Research Forum of Te Courtauld Institute of Art, 2019. ISBN 978-1-907485-11-4.

PAUDEL, Yog. Rudyard Kipling's Oriental Perspective and Representation in Kim. *Kaumodaki: Journal of Multidisciplinary Studies*. 2024, roč. 4, č. 1. ISSN 2822-1567.

PETERSON, Nicolas. The Changing Photographic Contract: Aborigines and Image Ethics. In: *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003. ISBN 978-0-8223-3113-1.

PINNEY, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011. ISBN 978-1-86189-804-3.

RUSINOVÁ, Zora. The Embodiment of Communist Utopia: Socialist Realism in Slovakia, 1948–1956. In: *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*. London: Research Forum of Te Courtauld Institute of Art, 2019. ISBN 978-1-907485-11-4.

SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2019. ISBN 978-0-14-118742-6.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*. Oakland: University of California Press, 2014. ISBN 978-0-520-28226-1.

SLUB. *Der Arbeiter-Fotograf*. Online. In: SLUB. 2024. [Autor obrázku: neznámý]. Dostupné z: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/91086/49?tx_dlf_tableofcontents%5Baction%5D=main&tx_dlf_tableofcontents%5Bcontroller%5D=TableOfContents&cHash=0cfb7fd4111189933931841a27fae563. [cit. 2025-04-25].

SMITH, Shawn. *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen*. Durham: Duke University Press, 2013. ISBN 978-0-8223-5486-4.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Maleny: RosettaBooks, 2005. ISBN 0-7953-2699-8.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010. ISBN 978-0-231-14385-1.

SPRAGUE, Stephen. Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves. In: *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press, 2003. ISBN 978-0-8223-3113-1.

SPYER, Patricia. The Cassowary Will (Not) Be Photographed: The “Primitive,” the “Japanese,” and the Elusive “Sacred” (Aru, Southeast Moluccas). In: *Religion and media*. Stanford: Stanford University Press, 2001. ISBN 0-8047-3497-6.

STEWART, Jessica. *Portraits of People Whose Traditional Māori Tattoos Disappear in Wet Plate Photos*. Online. In: My Modern Met. 2018. [Autor obrázku: Michael Bradley]. Dostupné z: <https://mymodernmet.com/wet-plate-photography-ta-moko/>. [cit. 2025-05-03].

STOLLER, Paul. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. ISBN 0-8122-3398-0.

STROTHER, Zoë. A Photograph Steals the Soul: The History of an Idea. In: *Portraiture and Photography in Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. ISBN 9780253008725.

STURKEN, Marita a CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.

TASR. *Pred 90 rokmi mal premiéru prvý slovenský zvukový film Zem spieva*. Online. In: Pravda. 2023. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/681999-pred-90-rokmi-mal-premieru-prvy-slovensky-zvukovy-film-zem-spieva/>. [cit. 2025-04-24].

VANČÁT, Pavel. *Sociální fotografie v meziválečném Československu*. Online. In: Leica Gallery Prague. 2012. [Autor obrázku: Irena Blühová]. Dostupné z: <https://www.lgp.cz/event/socialni-fotografie-v-mezivalecnem-ceskoslovensku/#gallery-1-1>. [cit. 2025-04-28].

WEB UMENIA. *Jaro pod Tatrami*. Online. In: Web umenia. 2007. [Autor obrázku: Karol Plicka]. Dostupné z: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK%3ASNG.UP-DK_2007. [cit. 2025-04-25].

WEB UMENIA. *Vysoké Tatry z jihu*. Online. In: Web umenia. 2011. [Autor obrázku: Karol Plicka]. Dostupné z: https://www.webumenia.sk/en/dielo/SVK%3ASNG.UP-DK_2011. [cit. 2025-04-26].

WEBER, Jasmine. *How a 19th-Century Photographic Technique Erased a Māori Tradition*. Online. In: Hyperallergic. 2019. Dostupné z: <https://hyperallergic.com/499222/how-a-19th-century-photographic-technique-erased-a-maori-tradition/>. [cit. 2025-05-03].

ZIKA, Michal. *Slovensko na pohľadniciach Karola Plicku I*. Online. In: Filokartie. 2006. [Autor obrázku: Karol Plicka]. Dostupné z: <https://www.filokartie.cz/slovensko-na-pohladniciach-karola-plicku-i-r-16-c-304>. [cit. 2025-05-21].

ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman Photography*. Cambridge: The MIT Press, 2017. ISBN 978-0-262-03702-0.

ZOZNAM OBRÁZKOV

Obrázok 1 Etnické skupiny a migračné cesty z východnej Afriky	20
Obrázok 2 Crater Lake	28
Obrázok 3 Manipulácia s fotografiou Edwardom Curtisom	29
Obrázok 4 Jaro pod Tatrami.....	34
Obrázok 5 Vojak z údernej brigády učí v Moskvve Rómov, ktorí sa chcú vzdelávať	36
Obrázok 6 Vysoké Tatry z juhu	38
Obrázok 7 Žobráci	40
Obrázok 8 Pohľadnica s názvom „Hra na jastraba“ zo série Heľpa	43
Obrázok 9 Nacistická propagandistická fotografia zobrazúca priateľstvo medzi „árijom“ a černoškou	45
Obrázok 10 Svadba v North Dorset	49
Obrázok 11 Gary Shane Te Ruki	52
Obrázok 12 Orangun z rodu Ila-Orangun vo svojej súkromnej obývačke v paláci	54
Obrázok 13 Dievčatko Taiwo držiace fotografiu, ktorá ho znázorňuje spolu so zosnulou sestrou	55
Obrázok 14 Zaklínač hadov	58
Obrázok 15 Štyri tanečnice v jávskej dedine	60
Obrázok 16 Honoré de Balzac	64
Obrázok 17 Záber z pôvodného filmu z roku 1895	66