

Obsah

Contents

2 Editorial

3 *tematické studie*

3 **Restaurování fragmentu kasule z poloviny 17. století: Nové metody lokálního čištění historického textilu***

Dana Fagová, Veronika Šulcová

11 **Aspekte zur Verwirklichung ethischer Grundsätze in Museen***

Hildegard K. Vieregg

23 **Zpráva o knize a využití moderních technologií při prezentaci knižních exponátů***

Vilma Hubáčková

29 *projekty*

29 **Projekt Národního filmového muzea jako zkušební prostor pokročilé muzejní komunikace***

Jakub Jiříšně

35 **Experimentální spojení Moravské galerie v Brně a studentského videomappingového projektu***

Jana Francová, Eva Strouhalová

43 *muzejní edukace*

43 **Využití metod kooperativního učení při interpretaci obsahů muzeálií jako vhodná cesta k podpoře prosociálního chování žáků***

Kateřina Tomešková

54 *zprávy*

54 **Výstava *Afghánistán – zachráněné poklady buddhismu* v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur**

Petra Belaňová, Martina Ohlídálová, Lubomír Novák

61 **Doc. PhDr. Zbyněk Zbyslav Stránský (1926–2016) – ztráta významného muzeologa**

Václav Rutar

62 **Abstrakty publikovaných článků v němčině**

* recenzované příspěvky

2 Editorial

3 *thematic studies*

3 **Restoration of a Chasuble Fragment from the Half of the 17th Century: New Methods for Spot Cleaning of Historic Textiles***

Dana Fagová, Veronika Šulcová

11 **Aspects Related to the Implementation of Ethical Principles in Museums***

Hildegard K. Vieregg

23 **The Book Report and the Use of Modern Technologies in the Presentation of the Book Exhibits***

Vilma Hubáčková

29 *projects*

29 **Project of the National Film Museum as a Test Space For Advanced Museum Communication***

Jakub Jiříšně

35 **Experimental Interoperation of the Moravian Gallery in Brno with the Students' Videomapping Project***

Jana Francová, Eva Strouhalová

43 *museum education*

43 **Application of the Cooperative Learning Methods within the Representation of Contents of Museum Exhibits as a Suitable Way to Promote Pro-social Behavior of Pupils***

Kateřina Tomešková

54 *news*

54 **Exhibition *Afghanistan – Rescued Treasures of Buddhism* in Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures**

Petra Belaňová, Martina Ohlídálová, Lubomír Novák

61 **Doc. PhDr. Zbyněk Zbyslav Stránský (1926–2016) – The Loss of Significant Museologist**

Václav Rutar

62 **Abstracts of Published Articles in German Language**

* peer-reviewed articles

Vážení a milí čtenáři,

právě vychází první číslo 54. ročníku časopisu *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*. Aktuální číslo časopisu předkládá průřez několika tématy z široké škály muzejní problematiky a představuje především nedávno realizované pozoruhodné projekty z oblasti výstavnictví, restaurování, spolupráce mezi institucemi či vzniku muzeí.

Časopis otevírá článek Veroniky Šulcové a Dany Fagové na téma restaurování a prezentuje dvě nové metody lokálního čištění historického textilu na fragmentu kasule z poloviny 17. století. Navazuje příspěvek v německém jazyce od autorky Hildegard K. Vieregg, který se věnuje uplatňování etických zásad v muzeích. Příspěvek vychází z ICOM Code of Ethics for Museums. Článek se zabývá úkoly pro muzea vyplývající z etického kodexu a aktuálními otázkami, které se dotýkají muzeí v dnešní době v oblasti etiky, například komercializací muzeí, turismem, vlivy globalizace, zacházení s lidskými ostatky a řeší také problematiku muzeí prezentujících indiánské komunity. Sekci tematické studie uzavírá příspěvek Vilmy Hubáčkové představující inovativní využití moderních technologií při vystavování knižních exponátů v rámci výstavy *Zpráva o knize*.

Jak vzniká filmové muzeum, se dočteme v článku *Projekt Národního filmového muzea jako zkušební prostor pokročilé muzejní komunikace*, který popisuje úspěšný studentský projekt NaFILM. O možnostech spolupráce muzea umění a vzdělávací instituce prostřednictvím moderních technologií v podobě videomappingu se dozvíme v článku Jany Francové a Evy Strouhalové.

Časopis pravidelně reflektuje dění na poli práce s veřejností a muzejní edukace. Tentokrát vám přinášíme článek Kateřiny Tomeškové o metodách kooperativního učení v muzejním prostředí cílených na školní skupiny. Součástí příspěvku je i příklad dobré praxe v podobě edukačního programu pro školy *O tajemstvích přerovského zámku aneb Pojďte s námi objevovat historii*, realizovaném v Muzeu Komenského v Přerově.

Sekce Zprávy uvádí unikátní výstavní projekt *Afghánistán – zachráněné poklady buddhismu* (5. 2. 2016 – 4. 9. 2016). Výstava instalovaná v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur představila mimořádný soubor artefaktů zejména z lokality Mes Ajnak, z nichž mnohé byly prezentovány vůbec poprvé mimo území Afghánistánu. Většina předmětů byla restaurována a konzervována odborníky v restaurátorských dílnách a laboratořích Národního muzea.

Na závěr časopisu si připomínáme v krátkém článku Václava Rutara osobu významného muzeologa Zbyňka Zbyslava Stránského a jeho nesporný přínos v oboru muzeologie. Z. Z. Stránský zemřel dne 21. 1. 2016 ve věku nedožitých 90 let.

Redakce

Restaurování fragmentu kasule z poloviny 17. století: Nové metody lokálního čištění historického textilu

Dana Fagová, Veronika Šulcová

Restoration of a Chasuble Fragment from the Half of the 17th Century: New Methods for Spot Cleaning of Historic Textiles

Abstract: The National Museum collections include a liturgical vestment in form of a fragment of a chasuble dating back to the mid-17th century. The fragment is a very interesting example of rustic embroidery. As the textile was in poor condition it needed to be restored, a process which included cleaning and stitching repairs. The state of the material meant that the chasuble could not be washed, but the nature of the stains enabled local cleaning methods to be used. This involved wet cleaning with a medical aspirator and water absorption cleaning using agar in the form of a solid gel. Finally, a suitable adjustment form was created for long-term storage and for study or exhibition.

Keywords: fragment, chasuble, spot cleaning, restoration, adjustment

Úvod

Významnou část historické sbírky Historického muzea Národního muzea tvoří několik desítek parament. Kromě celých oděvů a liturgických doplňků je v této kolekci zastoupeno i několik fragmentů, které často představují zajímavé a významné příklady sakrálních textilií. Předměty ve fragmentárním stavu bývají obvykle ve špatné fyzické kondici a díky tomu nevhodné pro vystavení ani pro badatelské účely.

Jedním z takových příkladů je část kasule z poloviny 17. století s inventárním číslem H2-3530, která se dochovala v podobě dorsální strany. Kasuli daroval do muzea prostřednictvím církevního odboru Křesťanské akademie v Praze v roce 1898 pan František Svobodný, farář z Kostela narození svatého Jana Křtitele v Jankově (obr. 1).¹

Kasule je s největší pravděpodobností zmíněná v Soupisu památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století – politický okres sedlčanský.² Pod heslem Jankov jsou mimo jiné památky vyjmenované čtyři mešní roucha ze 17. století včetně kasule „...plátěné, ozdobené černým hedvábím vyšívanými kyticemi lidového stylu a monogramy:

IHS MRA renesančními věnečky obklopenými“.³ Roucha se nacházela v kostele v roce 1897, kdy byl soupis vyhotoven. V roce 1898 byla roucha předána do muzejních sbírek křesťanské Akademie v Praze.⁴

Průzkum předmětu

Dorsální strana kasule má podlouhlý tvar s mírně zaobleným spodním krajem. Náramenice přechází už do pektorální strany kasule. Stříhově i kompozičně je fragment oděvu rozdělený do tří podélných pruhů. V dekoru středového dílu se nacházejí tři velké monogramy řazené pod sebe. Jsou situované uprostřed věnečků z drobných lístků. Ve středu je mariánský monogram, nad a pod ním monogram IHS. Prostor mezi nimi a boční díly jsou vyplněny zrcadlově souměrným stylizovaným florálním ornamentem v podobě rozkvetlých růží s pupaty, lilí, tulipánů a granátových jablíček. Tyto květy jsou typické pro výšivku orientálního typu, která byla rozšířena v umění celé tehdejší Evropy.

Vrchním materiálem, z něhož je kasule zhotovená, je jemné bílé lněné plátno (osnova – 33 nití/cm, útek – 27 nití/cm). Výzdoba je řešená tzv. arabskou technikou

tematické
studie

- ¹ Ve farnosti působil od r. 1884 až do své smrti 21. 2. 1916. Před působením v Jankovské farnosti byl kaplanem v Sedlčanech. (PODLAHA, Antonín. *Posvátná místa království českého Dějiny a popsání chrámů, kaplí, soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém. Řada první: Arcidieceze pražská. Viktoriát Sedlčanský a Votický. Praha, 1912. s. 108.*)
- ² *Autory Soupisu jsou Eduard Šittler a Antonín Podlaha.*
- ³ *PODLAHA, Antonín a ŠITTLER, Eduard. Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. Století, díl III, politický okres sedlčanský. Praha: Nakl. Archeologická kommise při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1898, s. 30.*
- ⁴ *Kasule jsou v historické sbírce HM NM evidované pod čísly: H2-3525, H-3529, H2-3530, H2-3531.*

Mgr. Art. Dana Fagová
Národní muzeum –
Historické muzeum
dana_fagova@nm.cz

Bc. Veronika Šulcová, DiS.
Národní muzeum –
Historické muzeum
veronika_sulcova@nm.cz

5 *Fr. broderie d Arabe, point d Orient, filofloss applique, broderie renaissance nuancée, tal. Filo posato in superficie fissato con punti, lavoro arabo, nem. Arabische technik, flockseiden, filoflosseiden aplikation (WAN-NER, Anne a RICHARD, Jean. Stickstitchte. St. Gallen: Textilmuseum, 2014. s. 41. ISBN 9783033040168.). Výšivka se realizuje ve třech krocích: prvním krokem je vyšítí celistvé vrstvy plným plochým stehem, hustě kladeným vedle sebe, přízí bez nebo se slabým zákrutem. Tato vrstva je fixovaná stehem kladeným v pravidelných širších roze-
stupech kolmo na ni. Tento steh je v třetí fázi přichytávaný drobným stehem – steh příložný a rozeklaný steh. Pojmenování arabská technika vzniklo v 19. století.*

6 *Rentgen-fluorescenční analýza byla provedena mobilním analyzátozem Delta Professional (Bas Rudice).*

7 *Leonské předivo (také dracoun) je krytá nit, která se vyrábí ovíjením příze drátem z ozdobných kovů (původně drahých, později levnějších napodobenin) kruhového nebo plochého průřezu. Středová nit se nazývá jádro nebo duše. Název pochází od španělského města León, v němž bylo v minulosti hlavní středisko jejich výroby.*

8 *Rentgen-fluorescenční analýza byla provedena mobilním analyzátozem Delta Professional (Bas Rudice).*

9 *Povrchová úprava mosazi se provádí chemickým procesem za použití směsi kyseliny dusičné, kyseliny sírové a sazí.*

10 *Inventární číslo T2388.*

11 *Kasule byla do muzea získána v 90. letech 19. století. Popsaná je v publikaci tehdejšího kustóda Muzea v Chrudimi, Antonína Šolty (ŠOLTA, Antonín. Památky starobylého vyšívání českého na rouchách kostelních z Chrudimska: příspěvek k seznání českého ornamentu vyšivkového. Chrudim, 1896.). Kasule byla v roce 2009 restaurovaná Lenkou Dolanskou.*

12 *Rentgen-fluorescenční analýza byla provedena mobilním analyzátozem Delta Professional (Bas Rudice).*

výšivky podle podkreslení.⁵ Podkresba je nanesená přímo na plátno v podobě lazurní červeno-fialové linky. Tato linka byla testována a pomocí Rentgen-fluorescenční analýzy⁶ byla vyloučena přítomnost anorganického pigmentu. Organické barvivo nebylo možné nedestruktivními metodami blíže identifikovat. Výšivka je monochromní, provedená černou hedvábnou přízí bez zákrutu. Některé kontury a detaily jednotlivých motivů jsou zvýrazněně aplikovaným leonským předivem⁷ přišitým lněnou nití. Duši přediva tvoří lněná nit, která je omotaná lamelou a drátkem z postříbřeného mědi⁸. Na jednotlivých dílech i po obvodu celé dorsální strany kasule jsou dochovány zbytky lemování jednoduchou portou v plátnové vazbě z lněných nití a kovových lamel (mosaz s povrchovou úpravou tzv. opalování⁹). Vrchní tkanina je našitá na výztužné hrubší plátno z lýkových vláken v přírodní hnědé barvě (osnova - 5 nití/1 cm, útek - 4 nitě/1 cm). Podšívka se nedochovala. Při důkladném průzkumu však byly u obvodových švů nalezeny zbytky modrých lýkových vláken, které by mohly pocházet právě z podšívky. Modrou barvu používanou na podšívky rouch dokládá i jiná kasule ze sbírky s podobným charakterem výšivky (inventární číslo H2-36681, obr. 2).

Analogie

V Národním muzeu se nachází celkem 6 plátěných kasulí tohoto druhu. Pravděpodobně byly vyšívány v některé z dílen zhotovujících paramenta pro chudší venkovské farnosti. O tom svědčí jednak prostý charakter dekoru a také použití obyčejného plátna, které je kontrastem k honosným materiálům obvykle používaným na zhotovení a zdobení liturgických rouch. Přesto jsou nepochybně cennou památkou vyšíváckého umění.

Analogie ke kasulím z Národního muzea se nachází také ve sbírkách jiných českých muzeí. Téměř totožná kasule, zřejmě vyšívána ve stejné dílně, se nachází ve sbírce Regionálního muzea v Chrudimi¹⁰. Po-

chází z kostela v Honvicích a je datovaná do 2. poloviny 17. století. Kasule je také zhotovená z jednoduchého bílého lněného plátna. Výšivka je provedená zeleným hedvábím se stejným rukopisem jako na kasuli s černou výšivkou z Národního muzea. Jednotlivé motivy mají taktéž zvýrazněné kontury, zbývající plocha je navíc posítá flitry. Lemovací porta je tkaná kombinací kovových přízí, lamel a lněné příze. Kasule se zachovala v kompletním stavu i s podšívkou lososové barvy.¹¹

Stav předmětu před restaurováním

Dorsální (zadní) strana kasule byla v minulosti z neznámých důvodů odstřižena od předního dílu. Ten se nedochoval. Okraje celého fragmentu zůstaly nezapravené místy roztržené. Před restaurováním byl předmět mírně tvarově deformovaný. Lněné plátno tvořící vrchní materiál se zachovalo ve velmi dobré kondici, lokálně pouze s drobnými trhlinami. Výztužná tkanina se dochovala také v dobrém stavu. Celý předmět byl pokrytý skvrnami různého charakteru. Hnědé mapy většího rozsahu v dolní části kasule byly pravděpodobně v minulosti způsobeny zatečením vody. Z tohoto důvodu došlo k lokální korozi kovové příze, drátku a lamel porty.

U černé hedvábné příze, kterou je zhotovená výšivka, došlo postupem času k výrazné degradaci a v některých místech až k úplnému rozpadu hedvábných vláken. Místa již příze zcela chybí a zůstaly pouze vpichy po jehle. Prvkovou analýzou¹² se podařilo v přízi detekovat Fe s doprovodem minoritních prvků Ca a K. Pozitivní reakcí na bathofenantrolinový test¹³ byly na vzorku nití z černé výšivky detekovány Fe²⁺ ionty (obr. 3).

Zde je možné předpokládat, že hedvábná příze byla barvena galátem železnatým vyráběným z přírodního zdroje, např. z duběnek. Duběnky jsou bohaté na tyto prvky a používaly se na výrobu typického černého barviva používaného v tomto období, kromě jiného i na textil.¹⁴ Agresivní železnaté ionty, které v barvicí lázni při tomto

postupu barvení zůstávají v přebytku a nízká hodnota pH barvicí lázně, jsou pravděpodobnou příčinou rozsáhlé degradace obarvené hedvábné příze.

Kontury provedené leonským předivem byly téměř na všech místech uvolněné z důvodu degradace lněné příze, kterou bylo předivo původně přichycené. Porta lemující jednotlivé díly se zachovala téměř na všech místech. Kolem vnějšího okraje oděvu pouze v podobě lněné nitě z okraje porty. Lokálně uvolněné lamely se snadno lámaly a odpadávaly.

Postup restaurování

Hlavním cílem zásahu bylo odstranění nečistot, které by mohly být příčinou dalšího poškození předmětu. Dále bylo potřeba zafixovat hedvábnou přízi, uvolněné kontury z leonského přediva a lamely porty tak, aby se zamezilo jejich dalšímu poškození a úbytku. Nakonec bylo nutné navrhnout a realizovat vhodnou adjustaci předmětu, která bude sloužit jak pro výstavní a badatelské účely, tak i pro dlouhodobé uložení v depozitáři.

Zjištěné informace z průzkumu předmětu byly pro volbu postupu čištění zásadní a veškeré nakládání s kasulí a další zásahy byly provedeny s ohledem na špatný stav hedvábné výšivky.

Čištění

Na odstranění volných nečistot byl použit restaurátorský vysavač s kartáčovým nadstavcem a regulací výkonu. Aby nedošlo k nežádoucímu odsátí křehkých a uvolněných částí hedvábné výšivky, byl vysávaný povrch ochráněn pevnou síťovinou. Další mechanické čištění již provedeno nebylo s ohledem na nežádoucí namáhání výšivky.

Vzhledem k výraznému znečištění vrchní plátěné tkaniny skvrnami a hnědými mapami od zatečení, bylo nutné zvolit vhodný způsob mokrého čištění. V tomto případě ale nebylo možné mokré čištění celého předmětu v lázni, při kterém by mohlo dojít k transportu železnatých

iontů do celého povrchu vrchní i spodní výztužné tkaniny.^{15, 16} Dalším důvodem byl velmi špatný stav hedvábné výšivky, která by se v lázni snadno vyplavila. Kvůli pevnému spojení vrchní a výztužné tkaniny nemohlo být použito ani čištění na stole se spodním odtahem. Jednou z vhodných variant pro lokální mokré čištění bylo použití zdravotnické odsávačky (obr. 4).

Čištěné místo o rozměru do maximální velikosti 5 x 5 cm bylo podloženo melinexovou fólií kvůli separaci od výztužné tkaniny a namočeno pomocí vatové tyčinky a destilované vody. Následovalo odsátí vody pomocí úzkého nadstavce odsávačky. Tento postup se vždy v rámci jednoho místa několikrát opakoval. Závěrečné sušení bylo urychleno fénem se studeným vzduchem. Vždy až po vysušení čištěné plochy se postoupilo k dalšímu místu. Ukázalo se, že všechny skvrny jsou více či méně vodorozpuštěné.

U některých skvrn bylo na jejich uvolnění potřeba delšího působení vody. Na tato místa byly lokálně aplikovány plátky tuhého gelu z agaru (obr. 5).

Agar je přírodní polysacharid s vysokou gelující schopností.¹⁷ Před použitím byla testována vhodná koncentrace gelu. Potřebné množství agaru se rozpustilo v destilované vodě. Roztok byl přiveden k varu, vzniklý gel byl následně odstavěn a vylit na melinexovou podložku tak, aby dosahoval maximální tloušťku 3-4 mm. Po zatuhnutí gelu byly skalpelem vyříznuty plátky vhodného tvaru. Plátky byly aplikovány na místo se skvrnou a ponechány 30-60 minut působit. Testovány byly koncentrace 2 hm %, 3 hm %, 4 hm %, 5 hm % a 6 hm % agaru v gelu.¹⁸ Největší obsah vlhkosti byl v plátcích s 2 hm % agaru nejméně pak v 6 hm %, který se v testech ukázal jako nedostatečně vlhký. Nejvhodnější obsah vlhkosti pro tento účel použití měla koncentrace 4-5 % agaru. Princip čištění spočívá v pórovité struktuře tuhého gelu, z něhož se do tkaniny uvolní voda.¹⁹ Při

13 Test byl proveden přiložením kousku filtračního papíru napaštěného nasyceným roztokem činidla bathofenantrolinu (4,7-difeny-1,10-fenantrolin) na hedvábnou přízi. Po navlhčení papírku došlo k jeho zbarvení do červena, čímž byly detekovány železnaté ionty.

14 ĐUROVIČ, Michal a kol. *Restaurování a konzervování archíválií a knih*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2002. s. 319–323. ISBN 80-7185-383-6.

15 LENNARD, Frances a EWER, Patricia. *Textile Conservation. Advances in Practice*. Butterworth-Heinemann, 2010, s. 128. ISBN 9780750667906.

16 Železnaté ionty stejně jako další polyvalentní kovy katalyzují oxidační reakce celulózy. V budoucnu by u těchto tkanin tedy mohly zapříčinit či urychlit jejich rozpad.

17 Jedná se o lineární polymer galatózy. Vyrábí se z červených mořských řas rodu *Floridiae* a *Gelidium*. Rozpouští se při teplotě 85 °C a tuhne v rozmezí teplot 32–40 °C.

18 BRAAS, Fran. *New and current materials and approaches for localized cleaning in textile conservation by Elizabeth Shaeffer (co-authored by Joy Gardner)*. In: www.conservators-converse.org [online]. June 6, 2013 [cit. 30. 7. 2015]. Dostupný z: <http://www.conservators-converse.org/2013/06/41st-annual-meeting-textile-session-may-30-new-and-current-materials-and-approaches-for-localized-cleaning-in-textile-conservation-by-elizabeth-shaeffer-co-authored-by-jl>.

19 HAWKES, Richard. *Gel Media in Aqueous Cleaning Methods on Paper: a lecture by Professor Richard Wolbers, University of Delaware, presented at the Wellcome Institute, London, June 19th 2013*. In: www.thebookandpapergathering.org [online]. November 8, 2013 [cit. 30. 7. 2015]. Dostupný z: <http://thebookandpapergathering.org/2013/11/08/gel-media-in-aqueous-cleaning-methods-on-paper-a-lecture-by-professor-richard-wolbers-university-of-delaware-presented-at-the-wellcome-institute-london-june-19th-2013/>.

vysychání dochází k sorpci nečistot do gelu. Po vyschnutí se plátek gelu snadno sejme.²⁰

Konsolidace

Zachovaná místa hedvábné výšivky byla přeskeletována kladenou nití, nit byla černé barvy tažená z hedvábné organzy (obr. 6). Skeletovací stehy zajistí výšivku na svém místě a minimalizují její další uvolňování a ztrátu. Kontury tvořené leonským předivem byly přichyceny na původní místo jemnou bavlněnou nití. Vypárané lamely porty byly přeskeletovány silnější bavlněnou nití v tónu útkových nití porty. Lamely, které se v průběhu manipulace s kasulí odlomily, byly uchovány a našity zpět popř. na místo, kde již v současnosti porta chybí. Drobné trhliny, díry na vrchní tkanině a část chybějících spodních okrajů byly podloženy bavlněným plátnem stejné struktury tónovaným pomocí průmyslového barviva Lanacron s dobrou stálostí vybarvení a zaskelotovány nití z hedvábné organzy.

Adjustace

Nakonec byla z několika možných variant adjustace vybrána forma, která prezentuje restaurovaný fragment kasule tak, jak se dochoval a přitom esteticky přijatelným a čitelným způsobem s možností snadné instalace a především manipulace s předmětem bez jeho ohrožení (obr. 7). Pro kasuli byla vytvořena podložka přesně podle tvaru dorsální strany s cca 1 cm přesahem kraje podložky po celém obvodu kasule. Podložka se skládá ze dvou vrstev archivního kartonu, jejichž povrch byl potažen vypraným neběleným bavlněným plátnem. Kasule byla v kraji přichycena na podložku pomocí nitě tažené z hedvábné organzy a tím zafixována. Ramenní část s průkrčníkem zůstala volná, náramenice s přesahem do předního dílu byly vsunuty pod dorsální stranu kasule a vzniklý prostor ramen vyplněn vycpávkami ušitými z neběleného bavlněného plátna a vyplněnými dutým vláknem. Takto adjustovaná kasule ukazuje kompletní siluetu dorsální strany kasule. Náramenice

nejsou fixované a v případě potřeby je lze zespodu kasule vysunout. Celý takto adjustovaný předmět je následně v depozi-táři uložen ve vlastní krabici, přikrytý nekyselým hedvábným papírem.

Závěr

V rámci restaurování tohoto fragmentu kasule byly vyzkoušeny a následně aplikovány dvě nové metody lokálního čištění s použitím vody. Výhodou zdravotnické odsávačky je možnost čistit pouze přesně zvolené místo. Při bezprostředním odsátí aplikované vody nedochází k jejímu nežádoucímu rozšíření do okolí. Čištění je efektivní, v transparentní nádobě je možné sledovat míru znečištěné vody, jež byla z materiálu odsáta. Potřebné množství použité vody je minimální. Negativním hlediskem je časová náročnost při čištění větších předmětů. Současně ale také dochází k mechanickému namáhání odsávaného místa. Metodu lze tedy využít v případě, kdy je čištěný materiál v dobré kondici (obr. 8).

Při čištění pomocí gelových plátek agarů může být velikost čištěné plochy prakticky neomezená. Potřebný čas pro čištění vychází z doby, po kterou je tuhý gel aplikovaný. Povrch čištěné plochy není mechanicky namáhán. Nevýhodou je tendence k vytvoření mapy na hranici čištěné plochy. Mapu je nutné dodatečně dočistit např. pomocí vlhčených vatových tyčinek a tampónů.

S využitím obou metod se podařilo vrchní plátěnou tkaninu lokálně vyčistit. Největší čistící efekt byl u hnědých map ve spodní části kasule. Dočištění pomocí agarového gelu bylo nejvíce účinné u lokálních žluťoaranžových skvrn. Některé drobnější skvrny pouze nepatrně zesvětlaly a zůstaly na tkanině viditelné.

Zvolený způsob adjustace do budoucna umožní snadnější nakládání s předmětem např. při transportu do badatelské studijní účelům, při transportu do některé z expozic Národního muzea, při vystavení předmětu a zpřístupnění široké veřejnosti, což doposud vzhledem ke špatnému stavu předmětu nebylo možné.

20 V zahraničí je agarový gel běžně využíván při čištění historické malby, kamene, papíru ale také textilu.

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2016/27, 00023272).

Naše poděkování patří kolegům Bc. Michaele Kněžů Knížové a Mgr. Ing. Ivu Mackovi za provedené analýzy, Ing. Martině Ohlidalové, PhD., PhDr. Lubomíru Sršňovi a Mgr. Monice Tauberové za odbornou pomoc a konzultace.

Použité materiály a zařízení

Průmyslová, kovokomplexní barviva Lanacron (výrobce: Huntsman Textile Effects, Švýcarsko; dodavatel: Ceiba, s.r.o., Brandýs nad Labem – Stará Boleslav)
karton KLUG – archivní papírový karton (dodavatel: Ceiba, s.r.o., Brandýs nad Labem – Stará Boleslav)
duté vlákno – 100% PES (výrobce: Hansanet, s.r.o., Ostrava; prodejce: Potřeby pro řemeslníky)
nit vytažovaná z hedvábné organzy (dodavatel: ZV SILK Zdeněk Volf, Dobrá)
jemná bavlněná nit Madeira Cotona 9380, No. 80, dtex 75 x 2 (dodavatel: Šicí centrum Pavel Haišman, České Budějovice)
nekyselý hedvábný papír
nebělené bavlněné plátno (výrobce: Nyklíček a spol. s.r.o., Nové Město nad Metují)
Akrylep 545 – akrylátová disperze s obsahem aditiv a konzervačního prostředku (dodavatel: Ceiba, s.r.o., Brandýs nad Labem – Stará Boleslav)
agar-agar zahušťovadlo (dodavatel: Natural Jihlava JK s.r.o.; prodejce: Bio potraviny)
pevná síťovina Uhelon (PAD)
melinexová fólie (PES)
přenosná zdravotnická odsávačka Fazzini F36 (dodavatel: MEDISET - CHIRONAX s.r.o., České Budějovice)

Použité zdroje

BRAAS, Fran. *New and current materials and approaches for localized cleaning in textile conservation by Elizabeth Shaeffer (co-*

authored by Joy Gardiner). In: www.conservators-converse.org [online]. June 6, 2013 [cit. 30. 7. 2015]. Dostupný z: <http://www.conservators-converse.org/2013/06/41st-annual-meeting-textile-session-may-30-new-and-current-materials-and-approaches-for-localized-cleaning-in-textile-conservation-by-elizabeth-shaeffer-co-authored-by-j/>.

CONNOLLY, Danielle. The Use of Agarose Gel in Textile Cleaning. In: *Learning Curve: Education, Experience, Reflection*. Forum of the ICON Textile Group, Birbeck College, London, 13. April 2015, s. 91.

ĐUROVIČ, Michal a kol. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2002, s. 536. ISBN 80-7185-383-6.

HAWKES, Richard. *Gel Media in Aqueous Cleaning Methods on Paper': a lecture by Professor Richard Wolbers, University of Delaware, presented at the Wellcome Institute, London, June 19th 2013*. In: www.thebookandpapergathering.org [online]. November 8, 2013 [cit. 30. 7. 2015]. Dostupný z: <http://the-bookandpapergathering.org/2013/11/08/gel-media-in-aqueous-cleaning-methods-on-paper-a-lecture-by-professor-richard-wolbers-university-of-delaware-presented-at-the-wellcome-institute-london-june-19th-2013/>.

HOFENK de GRAAFF, Judith H.. *The colourful past: Origins, chemistry and identification of natural dyestuffs*. London: Archetype Publications Ltd, 2004, s. 416. ISBN: 1873132131.

LENNARD, Frances a EWER, Patricia. *Textile Conservation. Advances in Practice*. Butterworth-Heinemann, 2010. ISBN 9780750667906.

MARTINEK, Radek. *Záchrana a inventarizace drobných církevních fondů. Archiválie, knihy, notový materiál a liturgické textilie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 352. ISBN 9788024421346.

PAVITT, Rebecca. *Cleaning of Painted Surfaces - Wolbers Strikes Again! - A Workshop Review by Rebeca Pavitt*. In:

www.iiconservation.org [online]. October, 14, 2012 [cit. 30. 7. 2015].

Dostupný z: <https://www.iiconservation.org/node/3216>.

PILLER, Bohumil a LEVINSKÝ, Otto. *Malá encyklopedie textilních materiálů*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1982, s. 232.

PODLAHA, Antonín a ŠITTLER, Eduard. *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. Století, díl III, politický okres sedlčanský*. Praha: Nakl. Archeologická komise při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1898.

PODLAHA, Antonín. *Posvátná místa království českého Dějiny a popsání chrámů, kaplí, soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém. Řada první: Arcidiecese pražská. Viktoriát Sedlčanský a Votický*. Praha, 1912. s. 227.

ŠOLTA, Antonín. *Památky starobylého vyšívání českého na rouchách kostelních z Chrudimska: příspěvek k seznání českého ornamentu vyšívkového*. Chrudim, 1896.

ZEMINOVÁ, Milena. *Barokní textilie ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*. Praha, 1974.

WANNER, Anne a RICHARD, Jean. *Stickstiche*. St. Gallen: Textilmuseum, 2014, s. 100. ISBN 9783033040168.

WOLBERS, Richard. *Cleaning Paintings Surfaces: Aqueous Methods*. London: Archetype Publications Ltd, 2007, s. 198. ISBN 1873132360.

Ilustrovaný katalog památek výtvarných a oddělení církevního. Národopisná výstava československá v Praze roku 1895. (Oddělení církevní katolické katalogizovali Ant. Podlaha, Ed. Šitter). Praha: Karel Bellmann, 1895.

Obrazová příloha

Obr. 1: Přední a zadní pohled na dochovaný fragment dorsální strany kasule, stav před restaurováním. NM, inv. č. H2-3530. Foto: D. Fagová, 2015.



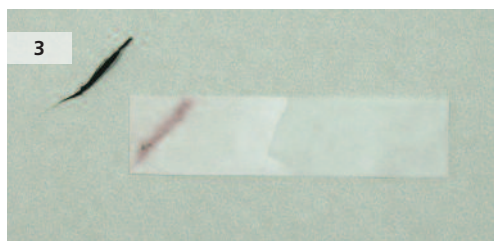


2a



2b

Obr. 2: Kasule – analogie k modré podšívce, přední a zadní pohled. NM, inv. č. H2-36681. Foto: D. Fagová, 2015.



3



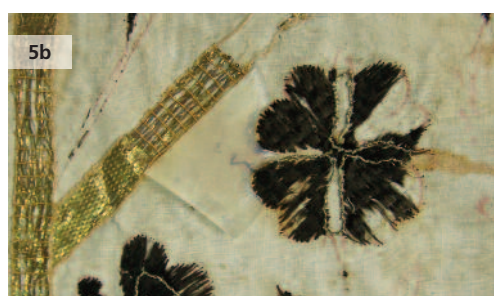
4

Obr. 3: Test pomocí bathofenanthrolinu na zjištění přítomnosti Fe^{2+} na vzorku hedvábné příže. Foto: D. Fagová, 2015.

Obr. 4: Proces čištění kasule pomocí zdravotnické odsávací. Foto: D. Fagová, V. Šulcová, 2015.



5a



5b

Obr. 5: Detail skvrny před, v průběhu lokálního čištění pomocí agarového gelu. Foto: D. Fagová, 2015.

Obr. 6: Detail pravého
dolního rohu kasule, stav
před a po restaurování. NM,
inv. č. H2-3530.
Foto: D. Fagová, 2015.



Obr. 7: Kasule aplikovaná
na kartonovou desku,
náramenice jsou vypodlo-
žené vycpávkami.
NM, inv. č. H2-3530.
Foto: D. Fagová, 2015.



Obr. 8: Dorsální strana
kasule, stav po restaurování.
NM, inv. č. H2-3530.
Foto: D. Fagová, 2015.



Aspekte zur Verwirklichung ethischer Grundsätze in Museen

Hildegard K. Vieregg

Aspects Related to the Implementation of Ethical Principles in Museums

Abstract: Significant changes in museum studies – up to the commercialization – show that the basic remits of a museum should be permanently reflected and modified in accordance with the ICOM Code of Ethics. Museum Ethics was discussed in the USA already in the 1920s. The latest results of the “Ethics Working Group” for museums of natural science at the International Council of Museums (ICOM NATHIST) showed the necessity to create general binding principles for museums of any typology. One of the most important aims of museums worldwide is to get the cultural und natural heritage over to people of all groups of our society. “Art and Commerce” as well as ethically positive examples of museum conceptions will be explained on examples.

Keywords: Ethic-Committee and Working Group, indigenous cultures, “Art and Commerce”, mediation of museum ethics

Aspekty realizace etických zásad v muzeích

Abstrakt: Významné změny v muzejnictví až po komerční využití ukazují, že základní úkoly muzea by měly trvale vycházet z Etického kodexu ICOM a měly by se podle něj upravovat. Již od dvacátých let minulého století probíhaly v USA diskuze o muzejní etice. Rovněž poslední výsledky „Pracovní skupiny pro etiku“ pro přírodovědná muzea při Mezinárodní radě muzeí (ICOM NATHIST) ukázaly, že je třeba vytvořit obecně závazné zásady pro muzea všech typů. Jedním z hlavních cílů muzeí po celém světě je zprostředkovat kulturní a přírodní dědictví všem skupinám lidí v naší společnosti. „Umění a komerce“, ale také eticky pozitivní příklady muzejních koncepcí, budou vysvětlovány na konkrétních příkladech.

Klíčová slova: Etická komise a Pracovní skupina, původní kultury, „umění a komerce“, zprostředkování muzejní etiky

In seiner umfassenden „Einführung in die Museumsethik“ zeigt Werner Hilgers¹ die Vielfalt ethischer Fragen hinsichtlich Geschichte und Verantwortlichkeiten, der Grundlagen der Museumsarbeit, der wesentlichen Aufgaben und des persönlichen Verhaltens aller mit dem Museum befassten Menschen. Auch der Deutsche Museumsbund befasste sich schon vor Jahren mit dem Thema: “Museumsethik – Anspruch und Aufgabe der Museumsarbeit”.²

In unserem Zusammenhang können nur einige Schlaglichter auf ethische Fragen gerichtet werden. Ethische Fragen stellen sich je nach der Museumssituation eines Landes unterschiedlich dar, in unserem Falle aus mitteleuropäischer Sicht, aber auch mit Blick auf globale Probleme. Daneben soll gezeigt werden, wie Museumsethik in die Praxis umgesetzt oder nicht beachtet wird.

- 1** HILGERS, Werner (Hg.). Einführung in die Museumsethik. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2010.
- 2** Deutscher Museumsbund (Hg.): Museumskunde, 2002, Bd. 67, Heft 2.
- 3** ICOM Museums: Museum Definiton [online]. [27. 2. 2016]. Quelle: <http://icom.museum/icom-network/20000-museums/>.

Prof. Dr. Hildegard K. Vieregg
Hochschule für Philosophie
in München
vieregg.hildegard@onlinemv.de

Museum und Museumsethik

Die ICOM-Definition des Museums (2007) lautet:

*'A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.'*³

In einer sich rapide wandelnden Welt unterliegt auch das gesamte Museumswesen gravierenden Veränderungen und oft widersprüchlichen Auffassungen, die in Abhängigkeit vom sozialen, politischen und gesellschaftlichen Wandel ganzer Staaten stehen, in denen Museen auf dem Wissens- und Bildungssektor eine große Rolle spielen. Der 1946 gegründete Internationale Museumsrat (ICOM) erfasst weltweit 20 000 Museen und ca. 35 000 professionelle individuelle und institutionelle Mitglieder.

So sind auch die ethischen Fragen, die sich auf alle Bereiche der Museumsarbeit beziehen, mit immer neuen Herausforderungen verbunden. Wie seit einigen Jahrzehnten zu beobachten, findet in Museen eine „schleichende Kommerzialisierung“ statt, und Museen weichen ab von ihren eigentlichen Grundlagen: ständige Sammlungen, Dokumentation, Konservierung und Bewahrung von Objekten, Präsentation und Vermittlung an die Besucher. Aber auch das Museum selbst wird vorausgesetzt als eine „non-profit-institution“.⁴ Dieses in der ICOM-Museumsdefinition enthaltene Kriterium ist nur eines von den vielen, die mit ethischen Fragen und Konsequenzen verbunden sind. Im Gegensatz zum herkömmlichen Museum sind „Guggenheimisierung“ (Filialisierung), „Themenpark-Kultur“ und „Eventmarketing“ heute ein nahezu globales Phänomen.

Ethik-Codizes gab es zuerst in den USA (1925/1978), in Australien, Großbritannien, Israel, Kanada und Neuseeland. Für die deutschen Museen gilt der ‚ICOM Code of Professional Ethics‘ in der Fassung von 2004 und verpflichtet alle im Museumswesen Tätigen zu verantwortlichem Handeln. Schon zwei Jahre früher

hatte der Deutsche Museumsbund in seiner Zeitschrift „Museumskunde“ zum Thema „Museumsethik“⁵ an Beispielen von Museen unterschiedlicher Typologie, Ausstellungen und Arbeitsbereichen diese Fragen behandelt. Im Jahre 2011 veröffentlichte die Koordinierungsstelle in Magdeburg in Kooperation mit dem International Council of Museums (ICOM) eine ‚Checklist on Ethics of Cultural Property Ownership especially concerning Museum Collections‘, die sich auf den ‚ICOM Code of Ethics‘ stützt. Diese betont in acht Punkten das für alle Museen geltende Gemeinsame – und erstrebt damit einen Grundkonsens über die ethischen Grundlagen der Museumsarbeit.⁶ Die neuerliche Ausgabe des „ICOM Code of Ethics for Museums“ von 2013 betonte das „Culturally Sensitive Material“ (2.5), „Human Remains and Materials of Sacred significance“ (3.7) und the „Exhibition of Sensitive Materials (4.3).⁷ Darüber hinaus verfasste die „Ethics Working Group of the International Council of Museums International Committee for Museums and Collections of Natural History, ICOM NATHIST einen äußerst verdienstvollen Code für die Naturwissenschaftlichen Museen, insbesondere hinsichtlich der „Human Remains“.⁸

Unter diesen Voraussetzungen wird Bezug genommen vor allem auf Aufgaben und Verantwortlichkeiten, die hinsichtlich von länderspezifischen Perspektiven, auf Typologien und neue Konzepte von Museen angewandt werden – z. B. den großen Wandel in den Auffassungen und in unterschiedlicher Weise für ethnologische Museen (Beispiel: Museum of the American Indian in Washington DC/USA), Technikmuseen zu Science Museen (Science Museum Shanghai/China), Sichtweisen von zeitgeschichtlichen Museen (Museum of Tolerance/Simon Wiesenthal Centre Los Angeles/USA; United States Holocaust Memorial Museum/ Washington/USA), Literaturmuseen (Literaturmuseum der Moderne in Marbach/Deutschland) und Kunstmuseen (Zentrum Paul Klee in Bern/Schweiz; Chimei-Museum Taichung/Taiwan für Europäische Kunst). An diesen und anderen Beispielen kann auch gezeigt werden, welche

4 ICOM Statutes [online]. [27. 2. 2016]. Quelle: <http://icom.museum/statutes.html>.

5 Deutscher Museumsbund (Hg.): *Museumskunde*, 2002, Bd. 67, Heft 2.

6 Deutscher Museumsbund [online]. [19. 1. 2016]. Quelle: http://www.museumsbund.de/das_museum/ethik_standards/standards_fuer_museen/.

7 ICOM. ICOM Code of Ethics for Museums [online]. ICOM, 2013 [19. 6. 2016]. Quelle: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf s. 3, 7, 8.

8 Ethics Working Group of the International Council of Museums International Committee for Museums and Collections of Natural History, ICOM NATHIST: ICOM Code of Ethics for Natural History Museums [online]. ICOM, 2013. [21.6.2016]. Quelle: http://icom.museum/uploads/media/nathcode_ethics_en.pdf.

gemeinsamen Ideen bedingt durch gesellschaftliche Prozesse die Museumsentwicklung beeinflussen, den Code of Ethics erforderlich machen und seine Umsetzung in die Praxis erwarten. Aufgrund der Codices gilt es, einen permanenten Dialog zu führen über Museen und ihre Rolle in der jeweiligen Gesellschaft und zu prüfen, wie die neuesten Museumsentwicklungen den Code of Ethics in alle Arbeitsbereiche integrieren.

Aspekte wie Identität, Sprache, Kultur, Geschichte und philosophische Fragen sind dabei zu diskutieren von ihren Stellen-Werten her gegenüber kommerziellen Prozessen.

The Principles of the ICOM Code of Ethics For Museums⁹

Der ‚ICOM Code of Ethics for Museums‘¹⁰ schließt die grundlegenden Strategien für den Erwerb von **Sammlungen** ein. Das bedeutet eine gezielte Sammlungspolitik, die Probleme des Sponsoring, Fragen nach der Zusammenarbeit von Museen, auch die Verbesserung der Attraktion von Museen durch thematisch interessante Ausstellungen. Der kürzlich in der „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ erschienene Artikel zum Thema der Ausstellung „Maniera, Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici“¹¹ im Frankfurter Städel zeigt, wie Präsentationen mit großer Sorgfalt und ohne Dauerbeeinträchtigung der Objekte für ein allgemeines und nicht nur für ein „Luxuspublikum“ gestaltet werden können. Die Förderung und Verbesserung der Attraktion von Museen durch temporäre Ausstellungen ist dabei gegeben ohne hochwertige Objekte zu rein kommerziellen oder privaten Zwecken zu verleihen. Dennoch gehören Objekte grundsätzlich zu ihren angestammten Sammlungen – und nur in Ausnahmefällen, wenn z.B. ein Objekt zur Erklärung eines Gesamtzusammenhangs unverzichtbar ist, darf es für kurze Zeit verliehen werden. Dies ist aber zu wissenschaftlichen Zwecken und dafür, den Besuchern zu dienen oder die Bedingungen von Wissenschaft, Forschung und Bildung zu unterstützen.¹²

In diesem Zusammenhang sollen die wichtigsten Aufgaben der Museen kurz behandelt werden. Die Strategien hinsichtlich des Erwerbs von Sammlungen für **Museen setzt eine klare Sammlungspolitik** voraus und auch Fragen der Zusammenarbeit und Abgleichung mit anderen Museen und Schenkungen. Verleih zu kommerziellen oder privaten Zwecken ist ausgeschlossen. Adäquat sind hingegen Kriterien von Wissenschaft, Forschung, Lehre und Bildungsintentionen zu verbinden.¹³ Nur mit Hilfe einer systematisch angelegten Dauersammlung ist es möglich, ein Museum besuchergerecht zu gestalten.

Schließlich ist zu bedenken, dass Besucher von einer ausgeklügelten Sammlungstrategie erwarten, die permanenten Sammlungen mit ihren highlights im Museum vorzufinden.

In eine Sammlung gehört jedoch nicht nur das materielle, sondern auch das immaterielle Erbe. Dieses ist eingeschlossen in das Erbe der Menschheit – Zeugnisse von Musik, Tanz, Theater, Quellen und Literatur, handwerkliche und künstlerische Techniken.

Der Museumsexperte Willi Xylander spricht von ‚minimal standards‘ für Museen. Dazu gehört wissenschaftliches und administratives Personal mit der Möglichkeit für Forschung und Verantwortung für Publikationen wissenschaftlicher Ergebnisse für das Museumspublikum.¹⁴ Dazu kommen die In-Wertsetzung einer Sammlung durch Forschungsprojekte, der wissenschaftliche Austausch anlässlich von beruflichen Treffen und die Zusammenarbeit bei internationalen Projekten sowie für Forscher die Nutzung wissenschaftlicher Quellen und Literatur. So wird das Museum mit seinen Sammlungen zum Garanten für die Bewahrung des Erbes, Dokumentation und Objekt-Identifizierung zu einem Modus, der Antwort geben kann auf wichtige Fragen der Menschen.¹⁵

Die **Dokumentation** als weitere Hauptaufgabe von Museen ist in dieser Hinsicht eng verbunden mit Forschung. Gerade deshalb sollte überlegt werden, dass besonders die Dokumentation zu allen anderen Museumsfunktionen in Beziehung steht, zum

9 ICOM [online]. [24. 2. 2016]. Quelle: <http://www.icom-deutschland.de/client/media/435/checklist.pdf>.

10 International Council of Museums (Hg.). *ICOM Code of Ethics for Museums*. 2006.; International Council of Museums, ICOM-Deutschland, ICOM-Österreich, ICOM-Schweiz (Hg.). *ICOM Ethische Richtlinien für Museen (Code of Ethics for Museums)* (translator: Frank Süßdorf). Berlin/Wien/Zürich, 2003.

11 GROPP, Rose-Maria. *In der Hitze der Macht. Die Gegenwart der Vergangenheit in einer großartigen Schau: Das Frankfurter Städel zeigt „Maniera, Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici“*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 24. Februar 2016, Nr. 46, S. 9.

12 International Council of Museums, S. 9.

13 International Council of Museums, S. 9.

14 ICOM Code of Ethics. 2006, 4.6.

15 XYLANDER, Willi E.R. *Mindeststandards für Forschung an Museen*. In: *vom Deutschen Museumsbund. Standards für Museen, Staatshaftung*. 2005, Bd. 70, Heft 1.

Sammeln, zur Erhaltung von Objekten, zu Forschung und Präsentation und schließlich zu allen Bildungsmaßnahmen.¹⁶

Die Dokumentationsexperten Monika Hagedorn-Saupe und Axel Ermert erheben hohe ethische Forderungen an das Dokumentationssystem eines Museums. Das Objekt muss zweifelsfrei identifiziert werden. Wenn es verloren war oder gestohlen wurde, muss nach Beobachtern oder Zeugen gesucht werden. Objekte müssen identifiziert werden hinsichtlich ihres physischen Erscheinungsbildes und ihrer Identität.

Zusätzlich gibt es viele museumsinterne Aufgaben, wie z.B. die präzise Beschreibung eines Objekts oder die Bestimmung der hierarchischen Position eines Gegenstandes innerhalb der bestehenden Sammlung. Eine große Hilfe sind dabei Inventarbücher oder eine Computer-Datenbank, die in vielfacher Weise eingesetzt werden können.¹⁷

Wenn wir über Museumsforschung sprechen, ist auch an Monographien und spezifische Publikationen zu denken, die an zahlreichen Museen, Universitäten und anderen Bildungsinstitutionen genutzt werden können. In ethischer Hinsicht ist auch die Überlegung anzustellen, welche Möglichkeiten kleine Museen oder Community-Museen haben, um dem Problem von Forschung und Publikationen gerecht zu werden.

Aus diesem Blickwinkel sollten größere Museen mit mehr wissenschaftlicher Kompetenz (Personal) und finanziellen Möglichkeiten in Erwägung ziehen, Publikationen zu erstellen, die auch für regionale und lokale Museen von Nutzen sind.

Auch das **Bewahren** als nächster der Museumsstandards ist verbunden mit vielen spezifischen Punkten wie etwa der Sicherheit im Museum¹⁸, nicht nur als Grundforderung, sondern vielmehr auch als ethischer Standard hinsichtlich Konservierung und Restaurierung. Eine Vernachlässigung der Erhaltung und der Sicherheit der Objekte würde eine Gefährdung des kulturellen Erbes bedeuten.

Manchmal werden Objekte wegen unzulänglicher Sicherheitsregeln gestohlen, nicht nur in Ländern, wo kriegerische Konflikte eine ernste Gefahr darstellen, sondern auch in mittel- und nordeuropäischen Ländern, wie z.B. in Wien/Österreich, der Eremitage in St. Petersburg/Russische Föderation oder in Norwegen. In jedem dieser Fälle waren nicht genügend Sicherheitsvorkehrungen getroffen worden.

Dazu kommen andere Beispiele wie z.B. die Gefährdung von Objekten durch Transport oder die Zerstörung von Objekten und ganzer Kulturlandschaften.

Auch die Museumsgebäude selbst spielen eine wichtige Rolle hinsichtlich der sachgemäßen Bewahrung von Objekten, denn in vielen Teilen der Welt bestehen hier große Defizite. Das erschütternde Beispiel der Welterbestätte Palmyra bewegte alle Museumsverantwortlichen und Liebhaber vergangener Kulturen.

Konservierung bezieht sich besonders auf einzelne Objekte. Die Ethischen Regeln von ICOM erklären dies im Detail: 'The recognition of cultural and physical integrity and authenticity of single objects, specimens or collections and the respect for them are the basis of each measure on conservation'.¹⁹ In diesem Kontext sollen Werke religiöser Kunst besonders erwähnt werden wegen ihrer traditionellen, kulturellen und spirituellen Bedeutung. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Erhaltung des Objekts ohne es in seinem Grundbestand zu verändern. Deshalb ist es eine ethische Verpflichtung, oberflächliche Änderungen oder Hinzufügungen beim Konservieren auch für Besucher kenntlich zu machen – im Vergleich mit der authentischen physischen Natur. Nur unter dieser Bedingung ist und bleibt das Objekt ein wahrer Zeuge von historischer Bedeutung.²⁰ Ein aktuelles Beispiel ist das „Welttheater auf gebranntem Ton: Vulkankrater des Unterwelt-Malers, um 330 nach Christus“. Hier wird gezeigt, wie man die Antike „passend“ machen könnte – oder wie man in der aktuellen Ausstellung: „Gefährliche Perfektion. Antike Grabvasen aus Apulien“ eine ehrliche Ge-

¹⁶ HAGEDORN, Monika und ERMERT, Axel. *Dokumentation – Grundaufgabe des Museums*. In: *Deutscher Museumsbund (Hg.): Standards für Museen, Staatshaftung. Museumskunde*, 2005, Bd. 70, Heft 1., S. 66.

¹⁷ Ebenda, S. 67–68.

¹⁸ ICOM Code of Ethics. 2006, 8.7.

¹⁹ *International Council of Museums. Code of Ethics for Museums*. 2003, S. 12.

²⁰ ICOM Code of Ethics. 2006, 2.24.

genposition vertritt. Nach der Entdeckung „von mehr oder minder stilechten Übermalungen“, „dazu zahlreichen Ergänzungen aus gebranntem Ton, deren Anschlussstücke bei Bedarf mit der Feile passend gemacht wurden“²¹, stellten Museumsexperten fest, dass diese das „krasseste Beispiel“ für eine „Nachbearbeitung“ ebendieses um 350 vor Christus entstandenen Krater sei, weil hier eine ganze Szene eingefügt wurde. Die Kuratoren fanden eine faire Lösung zur Erklärung und Aufklärung der Besucher, indem sie „das nachgemalte Bruchstück und ein ebenso großes Fragment von der Rückseite des Bildes vor das restaurierte Gefäß in der Vitrine“²² legten. Ein Objekt aus der Antike wurde hiermit von seinen Verfälschungen durch wohlmeinende Restauratoren des 19. Jahrhunderts befreit.

Dies ist zumindest ein Hinweis dafür, dass im 19. und noch bis weit ins 20. Jahrhundert ein Kunstwerk eher selten auch als historische Quelle akzeptiert wurde. Dank Forschungen und neuerer Erkenntnisse ist es in unserer Zeit eines der wichtigsten Ziele der Restaurierung, das Objekt in seiner früheren materiellen Substanz und Qualität zu erhalten, aber vor allem auch den „Ist-Zustand“, z.B. nach einer Ausgrabung realistisch zu präsentieren.

Um diese Minimum-Standards zu erfüllen, müssen strukturelle Methoden für die Erhaltung von Objekten eingesetzt werden. Diese hinwiederum können nur genutzt werden durch professionell ausgebildetes Museumspersonal.²³

Museumspersonal hat hohe Verantwortlichkeit gegenüber dem Museumspublikum, denn Sammeln, Bewahren und Forschen sind nicht das Einzige. Vielmehr dienen alle diese Unternehmungen darüber hinaus dem Ziel, das Kulturerbe dem Publikum möglichst nahe zu bringen. Museumsbesuchern soll dadurch ermöglicht werden, mit kulturellem Gedächtnis und historischem Wissen umzugehen und die Ergebnisse in ihr eigenes „Bildungskonzept“ einzufügen.

Die Statuten von ICOM reflektieren darauf in spezifischer Weise, indem sie das

Museum zu einer Institution erklären, das im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung steht.

In besonderer Weise ist auch die **Präsentation der Objekte** mit Museumsethik verbunden.²⁴ Zu unterscheiden ist dabei zwischen traditionellen Präsentationen, temporären Ausstellungen, Wanderausstellungen und storage-Präsentationen, die bisweilen durch virtuelles equipment unterstützt werden. Allein schon die Auswahl der Objekte, die Art der Thematik, z.B. in dialogischer Struktur, und die Texte zur Präsentation bedürfen sorgfältiger Abwägung. Wie die Direktorin der Tate Modern, Frances Morris, kürzlich in einem Interview betonte, wird sie im Hinblick auf zeitgenössische Kunst Abstand davon nehmen, Besuchern „nahezulegen, wie etwas interpretiert werden soll. ... Wir haben ganz bewusst alle Sätze von den Beschriftungen entfernt, die sagen, wie man zu fühlen hat, weil man fast immer anders empfindet und sich dann unzulänglich fühlt. Es gibt aber auch Beispiele, wo es wichtig ist, mit einem Satz zu erklären, weshalb etwa zwei Kunstwerke zusammengeführt worden sind.“²⁵ Zusätzlich sei zu bedenken, dass Texte vielfach „aus westeuropäischer Sicht“ verfasst seien – und, wenn Kunst aus anderen Erdteilen präsentiert würde, sei es wichtig „den geistigen und historischen Zusammenhang darzustellen“.²⁶

Dieses hier für die zeitgenössische Kunst ausgeführte Beispiel sollte für alle Präsentationen und Texturen gelten. Im Übrigen ist es auch mehr als eine „Höflichkeitsgeste“, Texte wenigstens in einer Fremdsprache auszuführen.

Das „computer-equipment“/Datenbanken ermöglichen gewöhnlich Information über jedes Objekt und helfen, die Interessen von Besuchern individuell zu erfüllen. Ein außergewöhnliches Beispiel für eine ‘storage-presentation’ (Schaudepot) befindet sich im American Wing des Metropolitan Museums New York, das auf diese Weise seine Depots für die Museumsbesucher öffnet. Ob Stühle, Porzellane oder Gläser – die Größe und Vielfalt des sto-

21 KILB, Andreas. *Der Maler des Eros und der Unterwelt. Wie man sich die Antike passend macht: Eine Ausstellung im Alten Museum Berlin zeigt griechische Grabvasen aus Apulien.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 17. Juni 2016, Nr. 139, S. 14.

22 Ebenda, S. 14.

23 ICOM Code of Ethics. 2006, 8.18.2/8.4.

24 ICOM Code of Ethics. 2006, 4.2.

25 THOMAS, Gina. *Wir schreiben die Kunstgeschichte neu. Ein Gespräch mit Frances Morris, Direktorin der Tate Modern in London. Das besucherstärkste Museum für zeitgenössische Kunst erhält einen Anbau und stellt sich neu auf. Worin sieht die Chefin des Hauses die wichtigsten Aufgaben ihrer Institution?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 11. Juni 2016, Nr. 134, 11, S. 11.

26 Ebenda, S. 11.

rage zeigt die Möglichkeiten des Museums.

Beide, Präsentation und Interpretation sind eine professionelle Pflicht. Sorgfältig ausgewählte Objekte sollen in verständlicher Weise für alle Gruppen der Gesellschaft vorgestellt werden.

Schon 1904 waren Museen explizit als **Orte der Bildung** und des Lernens bezeichnet worden.²⁷ Dies galt nicht nur für Kunstmuseen, sondern auch für Museen anderer Typologie. Pläne, Curricula und didaktische Möglichkeiten wurden dafür entwickelt.²⁸ Unterstützung fanden diese Ansätze durch die Reformpädagogik und Bestrebungen zur Demokratisierung des Museums. Museumspersonal und Lehrer entdeckten die „Arbeiterklasse“.²⁹ Als Beitrag von ethischer Relevanz initiierte die Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen Führungen durch Museen um auch Arbeitern zu ermöglichen, kulturellen Schätzen zu begegnen.

Die Idee, alle Gruppen unserer Gesellschaft zu erreichen, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts in vielfacher Weise erweitert, um das gemeinsame Kulturerbe nicht nur einer Bildungselite zugänglich zu machen.

Heute ist es eine Selbstverständlichkeit, dass nicht nur zu den jährlichen internationalen Museumstagen zentrale, regionale und lokale Museen reichhaltige Programme für jeden Anlass, jedes Alter, jede gesellschaftliche Gruppe anbieten, Museumsbesuche teilweise für Schulklassen sogar verpflichtend sind, ja sogar Bildungsabteilungen an Museen oder dem Kultusministerium unterstellte Museumspädagogische Zentren eingerichtet wurden.

So wird, was der Code of Ethics auch vorsieht, zumindest in den Ländern, die mit dem Internationalen Museumsrat übereinstimmen, allen Bevölkerungsgruppen der Zugang zur Bildung im Museum ermöglicht – oft sogar in der Muttersprache.

Viele wichtige Themenbereiche wären in unserem Zusammenhang noch zu behandeln, so z.B. politische Probleme wie die Beeinflussung von Museen und Ausstel-

lungen, das Thema „Entartete Kunst“ und Museumsethik, Fragen des Umgangs mit dem Weltkulturerbe, der Raub und illegale Handel mit Kulturgut, die vorsätzliche Vernichtung von unersetzlichen Welterbestätten, Umweltschutz, Ausbeutung des Natural Heritage – und viele Themen mehr.

Allerdings variiert die Idee davon, was ein Museum sei, welche Aufgaben es tatsächlich habe und wie es sich weiterentwickeln möge, von Land zu Land. Deshalb ist es bei allen Anstrengungen des Internationalen Museumsrates (ICOM/UNESCO) notwendig, unter allen Museumsverantwortlichen einen permanenten Dialog zu führen über Museen und ihre Rolle in der Gesellschaft sowie die Integration neuer Gruppen.

Und schließlich immer wieder die Frage: Wie können Museumsentwicklungen im Zusammenhang mit dem Code of Ethics betrachtet werden – und wie kann jede/r einzelne Verantwortliche dazu beitragen, diesen Code umzusetzen?

„Kunst und Kommerz“ entgegen dem Code of Ethics

‘Museums that maintain collections hold them in trust for the benefit of society and its development’ (2).³⁰

Den Wünschen nach Erfüllung ethischer Fragen stehen viele Probleme entgegen, insbesondere überzogene Events und kommerzielle Absichten. Im Jahre 2005 verwies der bekannte tschechische Museologe und Museumsexperte Zbynek Stránský (1926–2016) auf die ungeahnten Folgen und Wirkungen der Globalisierung auf die Museen und die daraus resultierenden ethischen Fragen: ‘In this concern happens something in the history of museums never happened before. All over the world the autonomy of culture is spoiled by economic thoughts. ... The relation of the museums efforts to both philosophy and science is coming to an end’.³¹

Noch vor einem Jahrzehnt wurde der Louvre benannt als eines der ‚most prestigious‘ Museen, das neben dem Metropolitan Museum in New York/USA und

27 Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin, 1904, Nr. 25.

28 GRUNOW, C. Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin. Berlin, 1867, S. 5. Vgl. auch: HOFMANN, Philipp. Pädagogisch-systematischer Wegweiser durch die Münchener Museen. München, 1912.

29 Vgl. dazu: SIEMERING, Hertha. Arbeiterbildungswesen in Wien und Berlin. Eine kritische Untersuchung. Abschnitt: Museumsführungen für Arbeiter. Karlsruhe, 1911, S. 113–117.

30 ICOM. Checklist on ethics of cultural property ownership [online]. No. 2 [24. 2. 2016]. Quelle: <http://www.icom-deutschland.de/client/media/435/checklist.pdf>.

31 STRÁNSKÝ, Zbyněk. Die Museen im Osten im Umbruch. Märkte und Kontext. In: Museum aktuell, Mai 2005, Nr. 115, S. 5 und 6.

dem Palace Museum Taipei/Taiwan von ICOM besonders hervorgehoben wurde³² und eine ethische Vorbildhaftigkeit erwarten ließ.

Lange Zeit repräsentierte der Louvre als einmalige Institution in Paris die europäischen Künste im Museum. Mit seinen glanzvollen Gebäuden, reichen Sammlungen und durchdachten Präsentationen ist er die Verkörperung von Schönheit und Ästhetik, dazu auch ein nationales Symbol für Frankreich und Hüter internationalen Erbes. Sehr zu denken gibt in diesem Zusammenhang, dass gerade der Louvre wegen Diebesbanden und Angriffen auf Aufsichtspersonal schon tageweise geschlossen werden musste.

Dessen ungeachtet kommt es seit Januar 2007, als die Emirfamilie von Abu Dhabi plante, sich in den Louvre einzukaufen und einen „Wüsten-Louvre“ zu errichten, zu ungeahnten Entwicklungen und massiver Kritik: Museumsobjekte werden nach Abu Dhabi ausgelagert. In die Planung der ausschließlich touristischen Zwecken dienenden gigantischen „Kulturlandschaft“ von 27 Quadratkilometern auf der Insel Sadiyat sind „zwei jeweils zehnspurige Autobahnen“ einbezogen, die die Insel mit der Hauptstadt und dem Flughafen verbinden.³³ Für Sadiyat wurde ein Masterplan für ein Kulturzentrum mit Biennale-Park (analog Venedig) erstellt und bedeutende Architekten wie Jean Nouvel („Wüsten-Louvre“), Tadao Ando („Maritimuseum“), Zaha Hadid („Performing Arts Center“) und Frank Gehry („Guggenheim-Museum“) eingeladen. Die Museen sollten unter Federführung von Thomas Krens, dem früheren Direktor der Guggenheim-Foundation entstehen.

Doch schon in den Anfängen stand das gigantische Projekt des „Kulturzentrums“ mit dem „Guggenheim-Museum“, das schon einige den Museumsgrundlagen widersprechende Ableger hat – so in Bilbao, Venedig und Las Vegas – stark in der Kritik wegen seiner Verknüpfung von „Kunst und Kommerz“.

Während der Architekt Frank Lloyd Wright (1867–1959) für das originale, 1959

in New York eröffnete Guggenheim-Museum eine damals außergewöhnliche Architektur in Verbindung mit entsprechenden Objekten als Gesamtkunstwerk anstrebte – der Sponsor Salomon R. Guggenheim hatte sich einen „Tempel der Sinnlichkeit“ gewünscht – die „den Menschen wieder in Beziehung zur Natur (stellte) und gleichzeitig die Architektur verwurzelt mit dem Boden, auf dem sie steht“³⁴ wesentlich war, gibt es auf Sadiyat seit 2007 ganz andere Vorzeichen. Schon damals zeichnete ein Artikel in der Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) zum Thema „So sieht die Museumsinsel von morgen aus“, die Zukunftsperspektive für die Insel Sadiyat. Der dort geplante „Louvre“ – Ableger sei erst der Anfang derartigen Vorgehens, denn: „Sandstrände, Golfplätze und Marinas hat das vom Öl reich gewordene Abu Dhabi schon. Jetzt kommt noch Kunst und Kunsterziehung dazu.“³⁵

Für die Bezeichnung eines dieser Museen als „Louvre“ für die nächsten 30 Jahre bezahlten die Emirate hohe Summen. Hauptziel war dabei, Sadiyat als „Tourismusdestination von Weltrang“³⁶ auszubauen. Bis 2018 sollen alle Bauten vollendet sein.

Wo bleibt hier die Museumsethik?

Tatsächlich waren und sind die Aktionen und die „Ausbeutung“ des „originalen“ Louvre in Paris erst der Anfang für große internationale Sammlungsbewegungen und den „Verschleiß“ wertvoller Sammlungen. So ist der Name „Louvre“ als früheres Markenzeichen nicht mehr ein Unikat, sondern dient der Vermarktung wie zuerst mit einem „Louvre“ in Metz/Frankreich.

Vorangegangen war die schon erwähnte „Guggenheimisierung“ mit dem Ausräumen des Guggenheim-Museums in New York – nur die laut Vertrag unverleihbare „Sammlung Thannhauser“ war im Jahre 2004 noch zu sehen – und damit die Deklassierung dieses ehemals wegen seiner Sammlungen für moderne Kunst sehr attraktiven Museums. Alle mittlerweile ein-

32 *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM – Internationaler Museumsrat [online]. [24. 2. 2016]. Quelle: http://www.icom-deutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf.*

33 *KLAAS, Heiko. Araber planen gigantische Kunst-Museen [online]. 02. Februar 2007 [27. 2. 2016]. Quelle: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/abu-dhabi-araber-planen-gigantische-kunst-museen-a-463757.html>.*

34 *WRIGHT, Frank Lloyd. Quelle: <http://www.der-organische-architekt.de/>.*

35 *HERMANN, Rainer. So sieht die Museumsinsel von morgen aus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 25. April 2007, Nr. 96, S. 42.*

36 *LAAGE, Philipp. Ein Louvre am Golf – Abu Dhabi hat große Pläne. 01. 03. 2015. In: Die Welt digital [online]. [25. 2. 2016]. Quelle: <http://www.welt.de/Fern/article127912754/Ein-Louvre-am-Golf-Abu-Dhabi-hat-grosse-plaene.html>.*

gerichteten „Guggenheim-Museen“ waren und sind natürlich keine Museen, sondern Ausstellungsorte zur Gewinnmaximierung.

Mit der damit verbundenen Verlagerung von musealen Sammlungsbeständen in fast alle Welt zeigt sich, wie Kunst und Kommerz verbunden und der Tourismus für gut betuchte Besucher am Persischen Golf, nicht etwa für ein allgemeines Bildungspublikum, vorangetrieben wird.

Unter Berücksichtigung der ethischen Regeln für Objekte ist es nicht gestattet, diese zu kommerziellen Zwecken irgendwohin zu verleihen oder sie gar zu privaten Zwecken zu nutzen. Wenn hingegen Wissenschaft, Forschung und Bildungsintentionen hinzutreten, und dazu die tatsächlichen Leihkosten vermerkt werden, ist dieser Einwand hinfällig.³⁷

Dabei wird deutlich, wie sehr Museen, alle ihre Verantwortlichen und Mitarbeiter in einer immer stärker verbundenen, multikulturellen, sich wandelnden Welt in hohem Maße Verantwortung für das Kultur- und Naturerbe der Menschheit tragen.

Der Louvre jedoch ist ein Beispiel für den „Ausverkauf“ des Kulturerbes einer der weltweit außerordentlichen Sammlungen eines traditionsreichen Museumskomplexes.

Das National Museum of the American Indian als Beispiel für eine gelungene Einbeziehung der indigenen Völker Amerikas

‘Communities from which their collections originate as well as those they serve Museums work in close collaboration with their collections originate as well as those they serve’ (6).³⁸

Ein Blick auf die „Völkerkundemuseen“ des letzten Jahrhunderts zeigt, dass damals häufig der „europäische Blick“ auf andere („koloniale“) Völker als Grundlage für Museumskonzepte diente und die Sichtweisen durchaus kompetenter Kuratoren kaum verbunden wurden mit der Identität und dem Eigenbewusstsein dieser Kulturen. Die Grundlagen des Code of Ethics weisen hier in eine andere Richtung. So wurden aufgrund jüngster For-

schungen und Erkenntnisse in der Bundesrepublik Deutschland mehrere „Völkerkundemuseen“ umbenannt, wie z.B. das „Völkerkundemuseum“ in München in „Museum fünf Kontinente“. Allein der Name schon ist Signal dafür, dass das klassische, traditionelle Museum im Rahmen der Globalisierung stärker mit gesellschaftlichen und sozialen Entwicklungen verbunden wurde, aber auch für die Gleichwertigkeit der Kulturen und die Einbeziehung aller Bevölkerungsgruppen.

Eines der besten Beispiele für ein Umdenken weltweit und die vielfältigen Bemühungen zur Verwirklichung ethischer Grundlagen ist das ‚National Museum of the American Indian‘ (NMAI) in Washington D.C. unter Federführung der Smithsonian Institution mit seinem Gründungsdirektor Rick West (*1943) bis 2007 und Vize-Präsident des International Council of Museums bis 2010.

Dieses an der National Mall in Washington gelegene Museum wurde im September 2004 als eines der spektakulärsten Museen in den USA eröffnet und gilt bis heute als das einzige umfassende dieser Art weltweit. Schon in den vorbereitenden Gründungsdokumenten wurde festgehalten, dass dieses Museum eine individuelle Sprache für die indigenen Völker Amerikas sprechen sollte. So hatte man im Blick, die indianischen Kulturen explizit einzubeziehen, ihre Lebensäußerungen und ihren Alltag durch Objekte aus Natur, Geschichte, Kunst und Sprache sichtbar zu machen. Dieser einmalige Ansatz für die Museumskonzeption der schon 1989 durch den US-Kongress beschlossenen Gründung war insbesondere durch die schon von George Gustav Heye (1874-1957) stammenden Privatsammlungen gesichert. Dazu kam die Mitwirkung des Gründungsdirektors, der selbst als Bürger der Cheyenne und Arapaho von Oklahoma und als ‚Peace Chief‘ der Südlichen Cheyenne aus dem entsprechenden Milieu kam. Als Jurist sieht er es als seine Lebensaufgabe, die amerikanischen Indianer in kulturellen, bildungsrelevanten, gesetzlichen und staatlichen Angelegenheiten zu vertreten.³⁹

37 International Council of Museums, S. 9.

38 ICOM. Checklist on ethics of cultural property ownership [online]. No. 6 [24. 2. 2016].

Quelle: <http://www.icom-deutschland.de/client/media/435/checklist.pdf>.

39 SMITHSONIAN, National Museum of the American Indian. W. Richard West Jr. Founding Director of the National Museum of the American Indian [online]. Smithsonian Institution. Dec. 2007, SI-414—2006 [20. 2. 2016]. Quelle: http://nmai.si.edu/sites/1/files/pdf/press_releases/RickWest_Bio.pdf.

So sollte auch das Museumskonzept den indigenen Kulturen nicht einfach „übergestülpt“ werden. Vielmehr wurde ein indigenes Architekten-Team eingeladen: Douglas Cardinal (kanadische Blackfoot), Johnpaul Jones (Cherokee), Ramona Sakiestowa (Hopi) und Donna House (Navajos) und ergänzt durch weitere indigene Berater schufen einen Museumsbau als „Gesamtkunstwerk“ – angeglichen dem Leben am Potomac-River, in enger Verbindung mit der Natur und den indianischen Symbolsprachen. Dabei spielen Natur, Sandstein für die geschwungene Fassade, Felsen, die Wirkung des Windes und die aufgehende Sonne – dort liegt der Eingangsbereich zum Museum – eine wichtige Rolle. Das architektonische Erscheinungsbild des Museums zeigt sich in Sandfarben und es assoziiert die Erde, die mythische Welt, den Himmel – und natürlich die Ureinwohner auf diesem Kontinent, die „eingeborenen Indianer“.

Zwischen Innerem und Äußerem entstand eine enge Beziehung und zugleich eine Repräsentation der Landschaften Amerikas mit Farben, Materialien und Symbolen – bezogen auf die indianische Ästhetik: Eine Freifläche mit mehr als 30 000 Bäumen und Sträuchern, „dreißig unbehauenen Felsen (Grandfather Rocks‘), Wiesen, Maisfeldern, Bächen und Teichen“.⁴⁰

Alle Präsentationen im Innern des Museums und im „natürlichen“ Kontext spiegeln die Weisheit und traditionelle Kenntnis von Kosmologie, Astronomie, Philosophie, die Struktur des Universums und die spirituellen Beziehungen. All diese Metaphern geben Einblicke in die Innenansichten des Lebens indianischer Kulturen. Die „Welcome Plaza“ mit dem „polar star“ bildet das Zentrum dieses außergewöhnlichen Museums. Die „Begrüßung“ der Besucher an einer „Willkommenswand“ erfolgt in 150 indianischen Sprachen.

1998 startete die internationale Initiative für die „Proclamation of the Masterpieces on the Oral and Intangible Heritage of Humanity“⁴¹ (Proklamation der Meisterwerke des mündlich überlieferten und des

Intangible Heritage), das in besonderer Weise mit den Museumsobjekten verbunden ist.

Auch dieses immaterielle Erbe wurde in die Konzeption des NMAI einbezogen: wie indianische Speisen im Restaurant, Musik und Tanz und filmische Dokumentationen, Archiv und Bibliothek mit Quellen und Literatur, eine Theaterbühne für die performance.

Die 800 000 Exponate, die systematisch erforscht werden, umfassen „10 000 Jahre Geschichte von rund tausend indianischen Kulturen ganz Amerikas“⁴² und geben Antworten auf viele Fragen der Menschheit. Last but not least, erfüllen sich hier Kriterien der Berufsethik als Regel für eine gute wissenschaftliche Praxis⁴³, die sich einerseits auf die Institution Museum und andererseits auf den Umgang mit den anvertrauten Kulturgütern beziehen.

Das „Gesamtmuseum“ für die ‚American Indians‘ – insgesamt das bedeutendste Museum der Welt für indianische Kulturen – umfasst noch zwei weitere bedeutende Orte: Das George Gustav Heye Center im Alexander Hamilton US Custom House an der Südspitze von Manhattan/New York und das Cultural Resources Center in Maryland.

Abschließende Überlegungen

Im Ethischen Codex des Internationalen Museumsrates (ICOM/UNESCO) sind hinsichtlich der Berufsethik eine Reihe von wesentlichen Punkten verankert. Sie beziehen sich einerseits auf die Institution Museum, andererseits auf wichtige Fragen des individuellen Umgangs mit den anvertrauten Kulturgütern. Die Fragen an die Institution Museum behandeln dabei im Detail Grundlagen der Museumsführung, den Erwerb von Museumsobjekten und die Veräußerung von Sammlungen. Die Fragen an die Profis, Kunsthistoriker, Historiker, Naturwissenschaftler und andere Museumsfachleute, beziehen sich auf allgemeine Grundlagen der Amtsführung, die Verantwortlichkeit für die Sammlun-

40 Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_the_American_Indian.

41 Quelle: http://www.unesco.org/heritage/html_eng/index_en.shtml.

42 Quelle: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_the_American_Indian.

43 XYLANDER, Willi E.R. *Mindeststandards für Forschung an Museen*. In: *Museumskunde*. Hg. vom Deutschen Museumsbund. *Standards für Museen, Staatshaftung*. 2005, Bd. 70, Heft 1.

gen, deren Dokumentation, Bewahrung, Präsentation und die Kommunikation mit dem Museumspublikum, die Verpflichtungen gegenüber Kollegen und Beruf sowie die Verpflichtung zur Anwendung des Codex der beruflichen Ethik. Dazu gehören auch Überlegungen der Museologie hinsichtlich des Massentourismus, beispielsweise zu indigenen Kulturen.

Touristen in großen Massen zum Ayers Rock/nahe Alice Springs in Australien zu befördern und diese als Attraktion den „heiligen Berg“ der Aborigines besteigen zu lassen, ist ein Beispiel dafür, wie indigene Lebensräume und Gebiete der Aborigines zutiefst missachtet werden. Daher ist es eher vertretbar, wie es nahe des Ayers Rock (in der Eingeborenen-sprache: „Uluru“) schon seit fast zwei Jahrzehnten geschieht, eine Dokumentation oder ein Museum in der Nähe einzurichten, das über deren Alltagsleben zwar mit originalen Objekten berichtet, den angestammten Raum der Aborigines aber achtet – und trotzdem den überwältigenden Blick auf den Ayers Rock aus einer gewissen Distanz ermöglicht.

Eine Steigerung erfährt die Missachtung indigener Kulturen oftmals beim Umgang mit ‚Human Remains‘ als Ausstellungsstücken im Museum.

Wenn die früher so genannte „Moorleiche“ in der Prähistorischen Staatssammlung München noch vor vierzig Jahren eine besondere Ausstellungsattraktion bildete, so haben Museumskuratoren heute daraus ihre ethischen Konsequenzen gezogen – sie nicht mehr auszustellen, da menschliche Überreste niemals „Museumsobjekte“ sein können.

Das erst 2006 in Paris eröffnete „Musée du Quai Branly“ geriet in Turbulenzen wegen der geforderten „Repatriierung“ von ‚human remains‘ – menschliche Überreste, auch Grabbeigaben und zeremonielle Relikte von Stämmen.

Werner Hilgers schreibt in seinem Buch ausführlich über die „Lagerung und restauratorische Pflege menschlicher Überreste“, die „mit besonderem Respekt und Takt zu behandeln“⁴⁴ seien.

Das Sammeln von Objekten ist eine der Basisaufgaben des Museums. Nur mithilfe einer systematisch angelegten Sammlung ist es möglich eine überzeugende Museumskonzeption zu entwerfen. Jedoch ist es immer notwendig zu prüfen, ob die Objekte adäquat zur bisherigen Struktur der Museumssammlungen sind – und in unserem Fall ganz zu vorderst, wie sie die Menschenrechte und die Menschenwürde beachten. Ein weltweit diskutiertes Beispiel mag dies verdeutlichen.

In der Eis-Region im Hochland der Anden (6700 Meter über dem Meeresspiegel) entdeckten Archäologen 1999 ‚human remains‘ von drei Inka-Kindern. Alle drei waren – so die Museumssprache – durch das Eis in einem „außergewöhnlich guten Erhaltungszustand“, weil die niedrige Temperatur in den Höhen der Anden die Körper so gut wie nicht beeinträchtigt hatte.

Diese spektakuläre Entdeckung wurde vielfach diskutiert, und man plante, diese gut erhaltenen Körper zunächst in einem neu zu gründenden ‚Museum for Archaeology‘ (Museo de Arqueología SALTA de Alta Montaña (MAAM) als „außergewöhnliche Objekte“ zu präsentieren.

Das Museum, das für diese besonderen Funde im Zentrum der Andenstadt Salta/Argentinien gebaut wurde, widmete man jedoch nicht – wie die Autorin selbst feststellen konnte – der Ausstellung von ‚human remains‘, sondern insbesondere der Geschichte, Aktualität und Dokumentation der Entdeckungen im Andenhochland. Der Ort der Entdeckung wurde als „High Altitude Sanctuary“ bezeichnet, wo das als „Capacocha“ bekannte, rituelle „Kinderopfer“ der Inkas – wie auch in anderen Ländern Mittel- und Südamerikas – als eine Widmung an die Götter vollzogen wurde.

Hier wird deutlich, wie eine eventuelle Präsentation museal und ethisch zu lösen ist. Schließlich entschieden die Verantwortlichen, die Fundsituation bei der Anden-Expedition, der Entdeckung und der gefundenen materiellen Relikte (Kleider, Schuhe, Werkzeuge etc.) im Museum

44 HILGERS, Werner (Hg.). *Einführung in die Museumsethik*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2010, S. 155.

von Salta zu präsentieren und die Situation zu dokumentieren– jedoch nicht die Körper der Kinder aus Respekt vor 'human remains' und der Würde vor den Menschen. Diese seien keine Objekte zum Ausstellen.

In allen Fällen sind zu beachten die religiösen und ethnischen Fragen und vor allem auch die ethischen Fragen, die sich in derartigen Fällen stellen.⁴⁵

In ähnlicher Weise ist umzugehen mit Objekten von heiliger oder sakraler Bedeutung, Museen oder geweihten Stätten, wie z.B. dem bereits erwähnten indigenen Gebiet und den kultischen Objekten des Ayers Rock in Australien, den Ming Thombs in China oder menschlichen Relikten in den Katakomben von Rom/Italien.

Literaturhinweise

Deutscher Museumsbund (Hg.). *Museumskunde*, 2002, G. 67.

GROPP, Rose-Maria. In der Hitze der Macht. Die Gegenwart der Vergangenheit in einer großartigen Schau: Das Frankfurter Städel zeigt „Maniera, Pontorno, Bronzino und das Florenz der Medici“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 24. Februar 2016, Nr. 46. S. 9.

GRUNOW, C. *Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin*. Berlin, 1867.

HAGEDORN, Monika und ERMERT, Axel. Dokumentation – Grundaufgabe des Museums. In: Deutscher Museumsbund (Hg.): Standards für Museen, Staatshaftung. *Museumskunde*, 2005, Bd. 70, Heft 1.

HERMANN, Rainer. So sieht die Museumsinsel von morgen aus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 25. April 2007, Nr. 96, S. 49.

HILGERS, Werner (Hg.). Einführung in die Museumsethik. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Band 28, 2010.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. ICOM-Deutschland. ICOM-Österreich, ICOM-Schweiz (Hg.). *ICOM Ethische Richtlinien für Museen (Code of*

Ethics for Museums) (translator: Frank Süßdorf). Berlin/Wien/Zürich, 2003.

KILB, Andreas. Der Maler des Eros und der Unterwelt. Wie man sich die Antike passend macht: Eine kluge Ausstellung im Alten Museum in Berlin zeigt griechische Grabvasen aus Apulien. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 17. Juni 2016, Nr. 139, S. 14.

SCHRIFTEN DER CENTRALSTELLE FÜR ARBEITER-WOHLFAHRTSEINRICHTUNGEN. Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin, 1904, Nr. 25.

STRÁNSKÝ, Zbyněk. Die Museen im Osten im Umbruch. Märkte und Kontext. In: *Museum Aktuell*, Mai 2005, Nr. 115, S. 5 und 6.

THOMAS, Gina. Wir schreiben die Kunstgeschichte neu. Ein Gespräch mit Frances Morris, Direktorin der Tate Modern in London. Das besucherstärkste Museum für zeitgenössische Kunst erhält einen Anbau und stellt sich neu auf. Worin sieht die Chefin des Hauses die wichtigsten Aufgaben ihrer Institution? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 11. Juni 2016, Nr. 134, S. 11.

XYLANDER, Willi E.R. Mindeststandards für Forschung an Museen. In: *Museumskunde*. Hg. vom Deutschen Museumsbund. Standards für Museen, Staatshaftung. 2005, Bd. 70, Heft 1.

Internetbeiträge

Ethics Working Group of the International Council of Museums International Committee for Museums and Collections of Natural History, ICOM NATHIST: *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums* [online]. ICOM, 2013 [21.6.2016]. Quelle: http://icom.museum/uploads/media/nathcode_ethics_en.pdf.

<http://icom.museum/statutes.html>.

http://nmai.si.edu/sites/1/files/pdf/press_releases/RichWest_Bio.pdf.

<http://spiegel.de/kultur/gesellschaft/abu-dhabi-araber-planen-gigantische-kunst-museen-a-463757.html>.

45 *ICOM Code of Ethics, 2006, 2.5.*

http://www.unesco.org/heritage/html_eng/index_en.shtml.

https://en.wikipedia.org/wiki/National_Museum_of_the_American_Indian.

icom.museum/icom-network/2000-museums.

International Council of Museums (ed.). *ICOM Code of Ethics for Museums* [online]. ICOM, 2013 [21. 6. 2016]. Quelle: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf.

KLAAS, Heiko. Araber planen gigantische Kunst-Museen [online]. 02. Februar 2007 [27. 2. 2016]. Quelle:

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/abu-dhabi-araber-planen-gigantische-kunst-museen-a-463757.html>.

LAAGE, Philipp. Ein Louvre am Golf – Abu Dhabi hat große Pläne. 01.03.2015.

In: Die Welt digital [online]. [25. 2. 2016]. Quelle: www.welt.de/Fern/article127912754/Ein-Louvre-am-Golf-Abu-Dhabi-hat-grosse-plaene.html.

SMITHSONIAN, National Museum of the American Indian. *W. Richard West Jr. Founding Director of the National Museum of the American Indian* [online]. Smithsonian Institution. Dec. 2007, SI-414—2006 [20. 2. 2016]. Quelle: http://nmai.si.edu/sites/1/files/pdf/press_releases/RickWest_Bio.pdf. www.museumbund.de/dasmuseum/ethic_standards/museumsethic/.

WRIGHT, Frank Lloyd. Quelle:

<http://www.der-organische-architekt.de/organische.htm/>.

<http://www.icom-deutschland.de/client/media/435/checklist.pdf>.

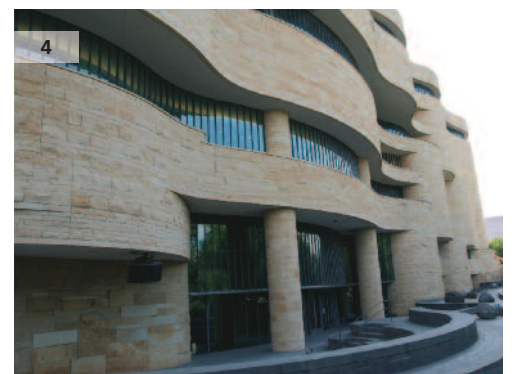
Obrazová příloha

Obr. 1: Die storage-presentation im American Wing des Metropolitan Museum in New York (Foto: Christel Höhn).



Obr. 2: Louvre Paris mit der vorgesetzten Glaspypamide (Foto: Hildegard Viereg).g).

Obr. 3: Eingangsbereich zum Musée du Quai Branly/Paris (Foto: Hildegard Viereg).g).



Obr. 4: Das der Natur nachempfundene National Museum for the American Indian in Washington DC/USA (Foto: Hildegard Viereg).g).

Zpráva o knize a využití moderních technologií při prezentaci knižních exponátů

Vilma Hubáčková

The Book Report and the Use of Modern Technologies in the Presentation of the Book Exhibits

Abstract: The Book Report exhibition is an example of modern technologies serving the presentation of the book exhibits. The exhibition arranged for the 50th anniversary of the first competition for the Most Beautiful Czech Book of the Year occupied a special place in the context of book exhibitions more generally. It exceeded preconceived notions and was highly experimental in character. It consisted of three parts, related to each other thematically and chronologically: The Most Beautiful Czech Book of 2014, Fifty Years of the Most Beautiful Czech Book Competition and The Most Book. These parts corresponded to three chronological planes. These three planes linked together the historical perspective, the view of the current form of the book and a vision of future developments in the field. The exhibition used the most modern technologies and resources from the visual arts and at the same time the physical presence of the book as traditional paper media remains intact. The focal point of the exhibition was the process of digitisation of books, performed within the exhibition hall. The project has its own webpages that remain in existence after the exhibition had finished.

Keywords: book, exhibition, book report, modern technologies, new media, digitisation, online exhibition

Kniha jako výstavní exponát

Kniha je z hlediska vystavování složitě uchopitelný fenomén. Není primárně určená k vystavování v muzejním nebo galerijním prostředí. Je to prostorový předmět, má formu kodexu a je určená k listování, čtení a prohlížení.¹ Slouží k uchování literárního obsahu, je to svébytné informační médium a současně nositel estetických hodnot.² Díky své výrazné estetické složce má potenciál uměleckého artefaktu. Specifické uspořádání knihy vyžaduje sekvenční způsob vnímání³ a z toho také pramení zvláštnosti její výstavní prezentace. Dosavadní knižní expozice lze v nejobecnější rovině rozdělit na dva základní typy. V galeriích a muzeích převládá pojetí založené na vizuálním kontaktu s dílem. Knihy jsou vystavené např. v uzavřených prosklených vitrinách nebo umístěny v plastových fóliích, které

je chrání, ale neumožňují nahlédnout do vnitřního prostoru exponátů. Oproti tomu stojí přístup, který počítá s taktilní percepcí, kdy kniha je vystavena tak, aby s ní měl divák možnost libovolně manipulovat. Toto pojetí je velmi lákavé, avšak nereálné v případě vystavování vzácných a uměleckých knižních artefaktů, protože by mohlo dojít k jejich poškození. Zvláštním případem vystavování knih je instalace, ve které kniha funguje jako stavební prvek nově vytvořeného uměleckého objektu.⁴ Cílem knižních výstav je poskytnout komplexní prezentaci knihy, ukázat vnější podobu, umožnit pohled dovnitř a také zajistit ochranu exponátu. Nové možnosti se otevřely s rozvojem digitálních médií, rozvíjejících se a expandujících do oblasti výstavnictví od druhé poloviny 90. let 20. století. Digitální nasnímání exponátů a jejich prezentace na elektronickém médiu doplňuje a v určitém směru

1 UHLÍŘ, Zdeněk. Terminologie a pojmy v čase paradigmatických změn. *Národní knihovna - Knižnická revue [online]*. Praha: 2003, roč. 14, č. 4, s. 236-244 [cit. 17. 11. 2015]. Dostupné z: <http://full.nkp.cz/lnkkr/INKKR0304.html>.

2 BOHATCOVÁ, Mirjam a kol. *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Portario, 1990, s. 622. ISBN 80-7038-131-0.

3 KAČEROVSKÁ, Julie. *Kniha-objekt ve veřejném prostoru*. Brno: FaVU VUT v Brně, 2013, s. 28. ISBN 978-80-214-4840-7.

4 *Ibidem*, s. 33–53.

PhDr. Vilma Hubáčková CSc.
Památník národního
písemnictví
hubackova@pamatnik-np.cz

překonává možnosti reálné výstavy. Tato forma prezentace neumožňuje bezprostřední kontakt s dílem, avšak může poskytnout širší objem informací než klasická výstava. Rozšiřuje možnosti zpřístupnění a současně vnímání exponátu tím, že nabízí různé úhly pohledu, dává možnost jeho detailního prohlížení a také možnost nahlédnout do jeho vnitřní struktury. Umožňuje zachytit pohyb díla v čase a prostoru i různé fáze tvůrčího procesu. Podněcuje interaktivní chování a vytváří prostředí pro solitérní soustředěné pozorování.⁵

Zpráva o knize v kontextu knižních výstav

Výstava Zpráva o knize, uspořádaná Památkem národního písemnictví k 50. výročí soutěže Nejkrásnější české knihy roku (NČKR) od 24. dubna do 2. září 2015 v letohrádku Hvězda, navázala na typ výstav, které představují knihu jako mnohostranné médium. Nelze ji ale přirovnat k žádné dosavadní knižní výstavě. Po formální stránce se dotkla všech výše zmíněných otázek a byla kombinací různých přístupů. Došlo k prolnutí informativní a estetické složky – výstava byla koncipovaná jako netradiční multimediální umělecká instalace.⁶ Při realizaci se ustoupilo od tradičního výstavního fondu a důraz byl kladen na využití nových médií. Ta byla využita přímo jako součást expozice a také při jejím zveřejnění online. Na podobě výstavy se podíleli grafičtí designéři Petr Babák a Lukáš Kijonka, pro které je příznačný inovativní styl práce. Architektonické řešení koncipoval Jakub Jansa, který volně kombinuje různá média, zkoumá možnosti nejnovějších technologií a vytváří futurologické projekty spojené s konkrétním místem.⁷

Hlavním exponátem na této výstavě byla kniha se statusem sbírkového předmětu, což vyžadovalo dodržovat zvláštní režim vystavování. Nebylo možné s tímto exponátem zacházet stejně jako s knihou v běžné knihovně. Nešlo ani o její obvyklou výstavní prezentaci. Do popředí se dostala otázka digitalizace zahrnující všech-

ny fáze od skenování knihy až po její prezentaci na internetu.⁸ Tematickým záměrem bylo reflektovat výsledky soutěže NČKR za celé uvedené období a současně představit knihy oceněné v nejnovějším ročníku. Předpokládalo se, že výstava poskytne pouze dílčí informace o knižní produkci, využije výběrový materiál a obsahne určitý časový úsek. Proto byl zvolen název Zpráva o knize. Projekt měl sice selektivní charakter, ale přesáhl obvyklé chápání pojmu zpráva - vybízel diváka k aktivní součinnosti.⁹ Fungoval jako východisko k dalším úvahám a nastolil otázky přispívající k hlubšímu pochopení možností v oblasti prezentace knižní kultury. Styl výstavy byl postaven na syntéze různorodých prvků, kontrastech a pohybu. Výstava byla výrazně technicistní, logicky uspořádaná a přitom nepostrádala imaginativní a poetické prvky.

Skládala se ze tří částí, které na sebe tematicky i chronologicky navazovaly. Graficky byla rozdělena na tři třetiny: 1/3 Nejkrásnější české knihy 2014, 2/3 50 let soutěže Nejkrásnější české knihy roku a 3/3 Nejvíce kniha, které odpovídaly třem časovým rovinám. Spojil se v nich pohled do historie, na současnou podobu knihy a vize budoucího vývoje oboru. V expozici byly využity nejmodernější prostředky vizuálního umění a přitom zůstala zachována fyzická přítomnost knihy jako tradičního papírového média. Těžiště výstavy tvořil proces digitalizace, který probíhal přímo v jejím průběhu ve výstavním sálu. Divák se stal jeho svědkem a přímým účastníkem. Byla to novinka, díky které projekt získal nový rozměr a lišil se od ostatních knižních výstav. Cílem bylo vytvoření „digitálního archivu“, který by měl sloužit odborné a široké veřejnosti i v budoucnosti. Bylo třeba realizovat digitalizaci fondu knih oceněných v padesáti ročních soutěžích NČKR, což představovalo 1068 položek. A tomuto záměru byl podřízený celý výstavní koncept.

Pohled do budoucnosti

Ústřední prostor letohrádku Hvězda byl koncipován jako digitalizační pracoviště

5 KESNER, Ladislav ml. *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo a Národní galerie, 2000, s. 233.

ISBN 80-7203-252-6.

6 HUBÁČKOVÁ, Vilma a FREISLEBEN, Zdeněk. *Zpráva o knize. Nové formy knižní prezentace*. *Věstník AMG*, 2015, roč. 15, č. 5, s. 12.

7 *V roce 2014 na sebe upozornil projektem Engstligenalp, což je neobvyklé land artové dílo vytvořené v západních Alpách*.

8 HUBÁČKOVÁ Vilma a PETRUŽELKOVÁ, Alena. *Zpráva o knize*. Praha: Památník národního písemnictví, 2015, nestr.

9 BABÁK, Petr a PETRUŽELKOVÁ, Alena. *Zpráva o knize* [online]. Praha: 2015 [cit. 20. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/zprava-oknize/>.

budoucnosti, jehož těžiště tvořila speciální digitalizační linka zkonstruovaná přesně na míru a pro účely výstavy. Měla kruhový tvar přizpůsobený půdorysu centrální části stavby. Plnila dvě funkce současně - estetickou i praktickou. Fungovala jako technické zařízení, které mělo přitom podobu originálního exponátu - kinetické prostorové instalace. Součástí instalace byl pásový dopravník vybíhající z kruhu ven, který sloužil jako dráha k přesunu naskenovaných exponátů. Ty byly přenášeny do přílehlých místností, které byly zpočátku prázdné a postupně se zaplnily knihami volně položenými na kulatých polystyrenových¹⁰ podložkách začleněných do původního geometrického vzoru na podlaze.¹¹ Dojem provizornosti byl pouze zdánlivý, protože i tato část měla svoje konceptuální opodstatnění. Vzniklá kompozice z knih navíc neustále měnila výsledný tvar a navozovala dojem „živé vitríny“¹². Než se knihy dostaly až sem, musely projet celou linkou, kterou uváděl do pohybu vyškolený digitalizační pracovník. Byl to „dělník“, vybavený potřebnými technickými prostředky, ale také performer, který mlčky předváděl mechanické divadlo. K performance patřil i jeho pracovní kostým, který přímo k tomuto účelu navrhla Petra Gabaš¹³. Černovlasý aktér v bílém obleku a žlutém tričku stál uprostřed linky a ve své sci-fi pracovní pomoci digitální kamery snímal jednotlivé knihy. Nejdřív je ale musel donést z „příručního deponáře“, který narychlo vznikl přepažením jedné z paprskovitých chodeb vedoucích ze sálu. Ukládal je na plošinu, na kterou byl namířen objektiv kamery, snímal je z vnější i vnitřní strany a pak předával na kruhový pás. Tehdy dostal příležitost divák k aktivnímu zapojení se do hry. Knih se nedotýkal přímo, ale mohl je podrobněji prozkoumat pomocí dotykových displejů na tabletech umístěných po obvodu linky.¹⁴

Každý oddíl výstavy měl jiný styl, přesto vznikl jednotný celek, jehož složky se vzájemně doplňovaly. Největší kontrast existoval mezi částmi věnovanými současnosti a budoucnosti. Současnost reprezentovala výstava publikací oceněných nebo nominovaných na ceny v minulém

ročníku NČKR. V této místnosti byly knihy volně položeny na minimalistických pultech vystlaných černým molitanem a byl zde možný skutečný kontakt s každým exponátem. Kdo měl zájem, mohl si podrobně prohlédnout a prolistovat všechny publikace. Budoucnost zatím není známá, vývoj lze pouze přepokládat, odhadnout a naznačit. A v tomto duchu byla koncipovaná část s názvem Nejvíce kniha. Okna v této místnosti byla zatemněná a do tmy zářilo filmové plátno zavěšené na neobvyklé kovové konstrukci. Prostřednictvím promítaných videí se divák ocitl v roce 2045. Mohl sledovat osm krátkých autorských filmů, ve kterých mladí herci zasvěceně hovořili o tom, co se s knihou bude dít v budoucnosti. Zvolený způsob prezentace měl svůj důvod – byla to narážka na fenomén šíření informací v podobě podcastů. Autoři tím předložili nové téma k zamyšlení - soupeřem tištěné knihy už není elektronická kniha. Změna se odehrává v jiné rovině - čtení textů konkuruje jejich poslech. Tato část výstavy byla futurologická. Každý film měl jiný styl, střídal se monolog, rozhovor s fiktivním novinářem, anebo četba textu běžícího na displeji smartphonu. Zdánlivě civilní výstupy aktérů simulovaly nebo parodovaly debaty teoretiků, nakladatelů, kurátorů a grafických designerů o možném zániku papírové knihy, o tom, jestli je nutný přímý kontakt s ní, o její transformaci pod vlivem elektronických médií a dopadu těchto jevů na podobu knihy a literatury. Vyslovené myšlenky byly odvážné a provokativní. Otevřely nové otázky, daly náměty k přemýšlení a vybízely k diskusi. Nevyzněly pesimisticky, v závěru byla vyslovena myšlenka, že předpokládaná transformace knihu ani literaturu nezničí.¹⁵

Syntéza různých způsobů prezentace knihy

Výstava měla integrální charakter a bylo možné ji vnímat jako novodobý a specifický „gesamtkunstwerk“¹⁶ přenesený do oblasti moderní knižní expozice. Byla to syntéza různých uměleckých a technických disciplín a také kombinace historických prvků s novými formami prezentace.

10 Podložky jednak chrání exponáty proti vlhkosti, ale také zapadají do geometrického vzoru na podlaze.

11 Celý urbanistický koncept letohrádku Hvězda je založený na přesném geometrickém řešení, což se odráží i ve výzdobě podlah v jednotlivých sálech stavby. Viz MUCHKA, Ivan, Prokop, PURŠ, Ivo, DOBALOVÁ, Sylva a HAUSEN-BLASOVÁ, Jaroslava. Hvězda. Praha: Artefactum, nakladatelství ÚDU AV ČR, 2014, s. 122–124. ISBN 978-80-86890-65-4.

12 Toto označení použili autoři výstavy Petr Babák a Lukáš Kijonka.

13 Studentka Ateliéru módní tvorby UMPRUM, v roce 2013 byla nominovaná na Objev roku v rámci cen Czech Grand Design.

14 HUBÁČKOVÁ Vilma a PETRUŽELKOVÁ, Alena. Zpráva o knize. Praha: Památník národního písemnictví, 2015, nestr.

15 Zpráva o knize. Nejvíce kniha [online]. [cit. 20. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.bookreport.cz/csl/mostbook>.

16 Pojem užívaný v teorii umění a estetiky. V nejšířším slova smyslu znamená komplexní umělecké dílo chápáno jako syntéza různých druhů umění tvořících harmonický celek.

Důraz byl kladen na funkční propojení všech částí. Takové pojetí vyžadovalo větší prostor, a proto byla pro výstavu vyčleněna dvě podlaží v letohrádku Hvězda. V prvním patře se pracovalo s konkrétním materiálem, který byl manuálně přemístován v prostoru výstavního sálu a také přímo na místě digitálně zpracováván. Odehrával se zde proces, který ve zkratce kopíroval základní schéma běžné muzejní činnosti. Zahrnoval vyhledávání předmětu v depozitáři, transport ke konkrétnímu zpracovateli, elektronické zpracování, digitalizaci a prezentaci. Divák jakoby se pohyboval v umělecky stylizovaném prostředí muzea a stal se svědkem příprav na výslednou veřejnou prezentaci exponátů. Zveřejnění se odehrávalo o patro výš, těsně pod střešou. Hodovní sál letohrádku se změnil v „imaginární planetárium“¹⁷, jehož iluzi navodila videoprojekce. U stropu kolem dokola kroužily naskenované knihy, které zářily do tmy jako hvězdy na noční obloze. Bylo to metaforické vyjádření jedné z hlavních myšlenek výstavy o tom, že kniha představuje trvalou hodnotu a připomíná stálici mezi vesmírnými tělesy.¹⁸ Podstata celé expozice byla kinetická. Exponáty se neustále pohybovaly výstavním prostorem a také prostřednictvím přenosu zpracovaných výsledků na internetu.

Závěr

Projekt Zpráva o knize otevřel nové možnosti prezentace knihy v rámci paměťové instituce. Technické řešení informačně technologické části pro tuto výstavu navrhl Institut intermédií při Fakultě elektrotechnické na ČVUT v Praze. V institutu bylo vyvinuto veškeré softwarové vybavení pro snímání, zpracování a projekci videí v reálném čase a jejich automatické promítání na strop Hodovního sálu. Návštěvníci si zde mohli po dobu trvání výstavy prohlédnout průběžně digitalizované knihy, jejichž počet postupně narůstal. V rámci projektu byly vytvořeny jeho vlastní webové stránky¹⁹, které existují i po skončení reálné výstavy. Web je přehledně strukturovaný, je rozdělený na čtyři části nazvané NČKR 2014, 50 let soutěže, Nejjíc kniha a Výstava.

Obsahuje chronologicky řazenou databázi knih oceněných v soutěži od roku 1965 do roku 2014, elektronický katalog soutěžního ročníku 2014, sérii autorských filmů s vizemi budoucího vývoje oboru a přináší další informace o výstavě. Životnost projektu se tím výrazně prodloužila. Zatím podává přehled hlavně o vizuální podobě knihy ve sledovaném období. Do budoucnosti se počítá s dalším doplňováním a rozšiřováním databáze digitalizovaných knih a s jejich zpřístupněním pro všechny zájemce o daný obor.

Použité zdroje

- BABÁK, Petr a PETRUŽELKOVÁ, Alena. Zpráva o knize [online]. Praha: 2015 [cit. 20. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.pamatniknarodnihopisemnictvi.cz/zprava-o-knize/>.
- BOHATCOVÁ, Mirjam a kol. *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Portario, 1990, s. 622. ISBN 80-7038-131-0.
- HUBÁČKOVÁ Vilma a FREISLEBEN, Zdeněk. Zpráva o knize. Nové formy knižní prezentace. *Věstník AMG*, 2015, roč. 15, č. 5, s. 12.
- HUBÁČKOVÁ Vilma a PETRUŽELKOVÁ, Alena. *Zpráva o knize*. Praha: Památník národního písemnictví, 2015, nestr.
- MUCHKA, Ivan, Prokop, PURŠ, Ivo, DOBALOVÁ, Sylva a HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava. *Hvězda*. Praha: Artefactum, nakladatelství ÚDU AV ČR, 2014. ISBN 978-80-86890-65-4.
- KAČEROVSKÁ, Julie. *Knihy-objekt ve veřejném prostoru*. Brno: FaVU VUT v Brně, 2013, s. 28–53. ISBN 978-80-214-4840-7.
- KESNER, Ladislav ml. *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo a Národní galerie, 2000, s. 233. ISBN 80-7203-252-6.
- UHLÍŘ, Zdeněk. Terminologie a pojmy v čase paradigmatických změn. *Národní knihovna - Knihovnická revue* [online]. Praha: 2003, roč. 14, č. 4, s. 236–244 [cit. 17. 11. 2015]. Dostupné z: <http://full.nkp.cz/nkkr/NKKR0304.html>
- Zpráva o knize* [online]. [cit. 20. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.bookreport.cz/>.

¹⁷ Označení „planetárium“ pro tuto část výstavy vzniklo asociativně na základě podobnosti se skutečným planetáriem.

¹⁸ HUBÁČKOVÁ Vilma a PETRUŽELKOVÁ, Alena. *Zpráva o knize*. Praha: Památník národního písemnictví, 2015, nečíslováno.

¹⁹ *Zpráva o knize* [online]. [cit. 20. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.bookreport.cz/>.

Obrazová příloha



Obr. 1: Pohled do výstavy *Zpráva o knize*. V centrální části se nachází digitalizační linka s pracovníkem a současně performerem. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 2: Digitalizační linka s dopravníkem k přemísťování zdigitalizovaných knih. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 3: Detail linky se čtečkou pro načítání kódu zdigitalizovaných knih. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 4: Detail digitalizační linky, pohled na displej kamery a dotykový tablet určený k interaktivnímu využití pro návštěvníky výstavy. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 5: „Příruční depozitář“ – zásobník knih připravených k digitalizaci, který se v průběhu výstavy postupně vyprazdňoval. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 6: „Živá vitrina“ – obrazec z knih, které už prošly digitalizací. V průběhu výstavy kompozice měnila tvar. V této části narůstal počet knižních exponátů. Zdroj: archiv PNP.

Obr. 7: „Nejvíce kniha“ –
videoinstalace určená
k promítání autorských filmů
o budoucnosti knihy
a grafického designu.
Zdroj: archiv PNP.



Obr. 8: „Planetárium“ –
videoprojekce zdigitalizova-
ných knih kroužících
u stropu výstavní síně.
Zdroj: archiv PNP.



Projekt Národního filmového muzea jako zkušební prostor pokročilé muzejní komunikace

Jakub Jiříšťa

Project of the National Film Museum as a Test Space for Advanced Museum Communication

Abstract: This text describes the basic conceptual starting points and the results achieved by the student project NaFiLM: National Film Museum, which aims to improve the unsatisfactory public presentation of the national film heritage and also make use of the untapped communication potential of film as a medium in an exhibition space. Several approaches, which were presented to the public in the opening Na film! exhibition, were used to show how film as a medium can be used in other ways than as an exhibit or fetishist object. Film can be a means of active learning and the creative development of critical thinking if social contexts are taken into consideration and informal interactive installations are utilized. The role of the NaFiLM project within the context of current trends in film education is then an important question, which enables a more open approach to be taken to this type of education – extending beyond the cinema or classroom.

Keywords: film museum, film education, interactivity, audio visual installations, active learning, memory institution, communication with visitors

Projekt NaFiLM: Národní filmové muzeum, jenž se poprvé veřejnosti představil v podobě dočasné výstavy Na film! v prostorech Musea Montanelli na Malé Straně¹, iniciovala před třemi lety trojice studentů Filmových studií FF UK. Ke spíše spontánnímu rozhodnutí je vedlo několik důvodů. V prvé řadě si uvědomili naprosto nedostatečný prostor pro veřejnou prezentaci a popularizaci národního filmového dědictví, která by přesáhla sféru archivního pojetí zpřístupňování. Zároveň si byli vědomi doposud selhávajícího úsilí vytvořit souhrnné akademické dějiny národní kinematografie, které jsou v řadě zemí již samozřejmostí.² Povědomí o historii českého filmu je tak i u většiny studentů zlomkovité a chybí mu zasazení v důležitém kontextuálním rámci. Proto se objevila představa interaktivní prezentace, která by následovala současné trendy filmové a mediální výchovy a podněcovala by oslovované školy k uplatnění jimi po-

skytovaných perspektiv ve výukových plánech. Suplováním a případným pozdějším doplňováním těchto předmětů by expozice poskytovala možnost podílet se na poutavém příběhu české kinematografie aktivním dotvářením poznatků a souvislostí. Studenti středních škol by tak získali jedinečnou a často opomíjenou možnost rozvíjet netradičním způsobem své kritické myšlení.

Tato myšlenka souvisí s druhým důvodem vzniku projektu NaFiLM, který je odezvou na nespokojenost jeho zakladatelů s monotónními přístupy k filmovému médiu, uplatňovanými ve světových filmových muzeích.³ Rozhodně se nechtěli vydat co nejnázší a prvoplánovou cestou vystavených filmových kostýmů, rekvizit a jiných fetišů či filmových projekcí, které představují filmy jako artefakty vyvázané ze souvislostí. V posledním ohledu se tak vymezují i vůči současným avantgardním přístupům k ideální podobě filmového

projekty

1 Více o výstavě včetně ohlasů na oficiálních stránkách projektu <http://www.nafilm.org/exhibition/>.

2 Jedinou publikací souhrnného charakteru, která částečně naplňuje současné nároky odborného přístupu k dějinám kinematografie s kontextuálními přesahy, je kniha Jana Lukeše *Diagnózy času. Ta však pokrývá pouze vývoj kinematografie v poválečném období. Viz: LUKEŠ, Jan. Diagnózy času. Praha: Sloart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.*

3 Podrobný přehled světových filmových muzeí i zajímavé studie k historii kurátorských pojetí filmových expozic (především legendární Musée du Cinéma Henriho Langloise v Paříži a jeho nerealizovaná pobočka v New Yorku) byly publikovány ve speciálním čísle odborného periodika *Film History*. Viz: *Film History*, 2016, roč. 18, č. 3. (Special issue: Film Museums).

Mgr. Jakub Jiříšťa
NaFiLM, z.s.
muzeum@nafilm.org

muzea, které by mělo plnit především archivně-prezentační funkci a nepřesahovat podobu dobře dramaturgovaného kina s uplatněním kurátorů filmových sbírek. Tato koncepce nejlépe a nejdéle funguje v Österreichisches Filmmuseum ve Vídni.⁴ Mnohem více inspirace studentskému týmu poskytovala spíše moderní evropská muzea, která se věnují především nedávné historii a nabízejí nové možnosti zážitkového poznávání i prostřednictvím audiovizuálních médií (například polské Muzeum Varšavského povstání, jeruzalémské Yad Vashem: The Holocaust History Museum či turínské Museo Diffuso della Resistenza).

Problematicky však u většiny filmových muzeí nepůsobí pouze tradiční přístup k pojetí expozic, které jsou uzpůsobeny ukázněně pasivnímu návštěvníkovi, uplatňují pouze jednosměrný komunikační proces a jejich expozice nefungují kontextuálně.⁵ Jejich komunikace s návštěvníky svou rétorikou evokuje vstup do „továrny na sny“, světa magických iluzí, únikovosti a fetišistického okouzlení. Je tak pro ně společný charakter rodinné atrakce. Opomíjeny přitom zůstávají mnohé historické aspekty média, které nejsou tak nevinné a naopak mohou svět iluzí problematizovat a otevírat kritickému myšlení.⁶

Nejen autoritativní režimy přistupovaly k filmu díky jeho široké působnosti jako k mocenskému či sociálně uplatnitelnému nástroji, jehož reálné dopady však mnohdy přeceňovaly. Kinematografie pro ně představovala efektivní komunikační nástroj s širokým dopadem ve sféře každodennosti, kde měl usměrňovat aktivitu obyvatelstva (vezmeme-li v potaz stabilní několikamilionovou návštěvnost každého snímku, s níž bylo možné v Československu počítat). Fungovala v ideálních představách jako spolehlivý průvodce občanů, který v pravou chvíli bezpečně věděl, kudy vést jejich kroky, pro co je nadchnout a kdy je naopak ukonejšit k pasivnímu rozpoložení. Jako vhodný příklad poslouží například fungování kinematografie bezprostředně po únoru 1948, kdy byl dramaturgický plán tematicky navázán na právě probíhající kampaně, které například sloužily masovému přesunu pracov-

ních sil či motivovaly ke zvýšení výrobních kvót. Kinematografie však plnila apelativní roli i v období masarykovské demokracie, kdy jí lze přiznat roli důležitého státotvorného činitele, jenž napomáhal upevňovat novou národní ideologii (např. co se týče legionářského mýtu) a spoluvtvářet kolektivní identitu.

Představení těchto dobově příznačných funkcí kinematografie jako celku by mohlo návštěvníky vést k porozumění různorodému potenciálu klasického filmu v moderní éře. Ten se nevytratil, pouze v dnešní době rozbujelých distribučních a recepčních kanálů ztrácí tak bezprostřední efekt. Jeho společensky apelativní rozměr však v určitých podobách přetrvává (např. v hodnotách prosazovaných evropskými i státními podpůrnými iniciativami, na kterých je kinematografie postrádající „spolehlivého“ diváka stále více závislá). Sledovat z odstupu historické proměny představ o širší společenské úloze kinematografie i jejich reálných dopadů může být smysluplným i aktuálně využitelným cílem Národního filmového muzea, které by tím získalo potenciál zařadit se po bok stěžejních pamětových institucí.

Různorodé způsoby komunikace mezi filmem a jeho (mnohdy spíše modelovým) publikem jsou vhodným východiskem pro to, jak vystavět narativ filmových dějin. Komunikační rozměr kinematografie, ať už se jedná o okamžitou percepční odezvu, vyjednávání předkládaných významů či například dlouhodobější dopady na životní návyky, je pro koncepci projektu stěžejní. Proto by měl být přítomný i v dialogickém vztahu mezi prezentací a návštěvníkem, který by přesahoval pouhé předávání hotových poznatků.⁷ Jejich aktivní spoluvytváření by se mohlo odvíjet od bezprostřední zkušenosti se základními principy filmové řeči a filmového vnímání v úvodní části expozice. Na interaktivním způsobem osvojené principy by se v dalších částech muzea navazovalo a byly by dále rozvíjeny již v tematických (a zároveň společenských) přesazích s využitím prostoru pro vlastní hledání či dotváření souvislostí. Struktura expozice by se pak neměla přísně držet lineární chronologie s důrazem na politické a stylistické předěly, ale pracovat s více aso-

4 STRNAD, Matěj. *Elegantní dějiny. Illuminace*, 2014, roč. 26, č. 3, s. 92–97.

5 Především prvek kontextuálnosti považuje Jan Dolák za stěžejní indikátor moderních trendů muzejního výstavnictví, jenž je v tradičních muzeích zcela opomíjen, a tím je potlačena i možnost specifického přístupu k prezentaci exponátů. Viz: DOLÁK, Jan. *Expozice jako prostředek muzejní komunikace*. In: *Muzeum a změna III. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky*, 2010, s. 59–67. ISBN 978-80-86611-34-1.

6 K otázce mocenských a ideologických přesahů využívání filmového média v historickém smyslu v muzejní expozici viz: CHRISTIE, Ian. *A Disturbing Presence? Scenes from the History of Film in the Museum*. In: DALLE VACCHE, Angela (ed.). *Film, Art, New Media – Museums Without Walls? Basingstoke: Palgrave Macmillan*, 2012, s. 241–255. ISBN 978-1-137-02613-2.

7 Tomuto tématu se blíže věnuje úvaha publikovaná v časopise *H_aluze*. Viz: JIŘIŠTĚ, Jakub. *Národní? Filmové? Muzeum?! H_aluze*, 2014, roč. 7, č. 30, s. 54–56.

ciativními tematickými vazbami, pro něž by byla přednější kontinuita osvojování mediální gramotnosti a nového způsobu vnímání na straně návštěvníka než prostá a v lecčems reduktivní dějinná linka.

Jak je patrné z předchozích odstavců, pojetí expozice Národního filmového muzea by zčásti fungovalo jako uceleně vyprávěný příběh Československa ve dvacátém století, jenž mimochodem doposud není žádnou naší současnou muzejní expozicí v celém svém rozsahu prezentován. Tato „fabule“ by byla nevšedně nahlížena skrze kinematografický filtr, a otevírána tak novým souvislostem a kreativnímu pohledu. Film (jedno zda hraný, dokumentární, realizovaný i nerealizovaný) s bezkonkurenční bezprostředností uchovává způsoby, jakými konkrétní doba nahlížela sama sebe. Poskytuje tak řadu explicitních a implicitních významů, jimiž lze k politickému a společenskému vývoji přistoupit a vnímat „velké“ dějiny skrze jejich obrazy a odrazy. Především se nabízí, že by byl návštěvník veden k tomu citlivěji rozlišovat křehkou hranici mezi pravdou a lží (mýty, schémata i arbitrárními přístupy k realismu), upřímností a manipulací - tedy aspektů pro filmové médium zásadních a stále aktuálních.

Třetím počátečním impulsem pro projekt byla právě výzkumná touha studentů vztahovat se k filmovému médiu jiným způsobem a zkoumat nejenom jeho vizuální potenciál ve výstavním prostoru. Proto také celý projekt odstartoval interdisciplinárními semináři, které probíhaly za účasti předních kurátorů, teoretiků i kunsthistoriků na půdě Filozofické fakulty UK a Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. V rámci těchto seminářů se postupně rodily různé kreativní přístupy k pojetí budoucí expozice, jejíž koncepce měla být i díky již získané grantové podpoře hlavním výstupem. Výstava Na film!, která byla uskutečněna v atypickém výstavním prostředí Musea Montanelli, tak v podstatě fungovala jako experimentální prostor, který na třech tematických výřezích představil odlišné kurátorské přístupy k vystavování filmových dějin a zároveň i různé přístupy k možnostem návštěvníkovy aktivní spolupráce.

Vstupní část věnovaná nástupu zvukového filmu měla spíše podobu interaktivní dílny, která umožňovala nenásilně vstřebat základní principy dobových technologických postupů i jejich estetické dopady. Jednotlivá interaktivní stanoviště zde byla v kombinaci se skutečnými historickými exponáty (zapůjčenými Národním technickým muzeem) navržena tak, aby bylo možné pochopit z různých úhlů pohledu zásadní historický předěl pro filmové médium. Části věnované české filmové avantgardě 20. let byly vyhrazeny členité podzemní prostory muzea, které vyhovovaly záměru podněcovat návštěvníkovu fantazii a v souladu s inspiračními zdroji představených tvůrců z hnutí Devětsil na něj nechat působit magické fluidum filmu v jeho nejpůvodnější podobě. Vznikl tak nevšední prostor pro obrazotvornost, který využíval k odhalování filmařského potenciálu každého návštěvníka pro většinu veřejnosti neznámou (a specificky českou) formu filmového média – tzv. imaginární kino. Poslední část expozice se dotýkala širokého tématu československého filmového exilu a představovala výzvu, jak na malé výstavní ploše uchopit spojení filmové historie s velkými dějinami a konkrétními osobnostmi. Její výsledná podoba odpovídala novému pojetí primárně didaktického výstavního prostoru. Instalaci tvořily dveře věnované jednotlivým tvůrcům a ukrývající různorodý materiál (písemný, vizuální, auditivní), jenž souhrnně vypovídal o trojici odlišných přístupů k exilové zkušenosti. Byl tak kladen důraz na rozměr objevování či komparace s uplatněním kritického myšlení. Konfrontaci se třemi rozdílnými osudy filmových tvůrců po jejich odchodu do zahraničí ovšem rámoval emotivní prožitek podněcovaný kulisou unikátních audiovizuálních básní, které se odlišnými pocitovými reakcemi vyrovnávaly s následky okupace Československa roku 1968.

Výstava Na film! byla pro studenty premiérou, a nemohli tak uplatnit předchozí kurátorské zkušenosti. Naštěstí netradiční třípatrová muzejní dispozice velmi napomohla vyřešit výstavní prostor, který bylo poměrně snadné členit do uzavřených instalačních celků, aniž by celek působil roztržštěným dojmem. Důležité nicméně bylo přesáhnout samotné interaktivní expo-

náty a dodat prostoru podmanivou filmovou atmosféru. Nešlo pouze o doplňky jako byly staré krabice filmových kotoučů, závěsy z filmového materiálu či sedačky evokující zaniklá kina. Nezbytné se ukázaly především efekty vytvářené světlem a stínem evokující v souladu s prostorem zvláštní pocit kolektivní intimity, jakou zažíváme v temnotě kina, a také důraz na pečlivou organizaci nejrůznějších zvukových zdrojů. Stěžejním přínosem tak bylo navázání spolupráce s mladými scenografy a také s mistry zvukového řemesla, kteří pomohli vtisknout rozčleněné expozici jednotný a inspirativní ráz.

Jedním z nápadů, který spolupracující studenti zrealizovali a jenž vyřešil dlouhé debaty o tom, jak by se mohla „zhmotnit“ pro avantgardní tvůrce 20. let zásadní esence filmu jako hry světla a stínu, získal podobu železnice jako zásadního vizuálního symbolu moderní éry. Vlášek při své přízračné cestě vrhal světlem na stěny stínové obrazy objektů, jež představovaly stěžejní inspirační zdroje pro československou filmovou avantgardu, navázanou na program poetismu (cirkus, velkoměsto, lunapark...). V hutné zkratce se tak spojilo hned několik zásadních znaků jedinečného uvažování o filmu, jejichž uplatnění se pak vyjasnilo v prostoru imaginárního kina. V něm se tyto principy využily díky zvláštnímu recepčnímu prostoru k podněcování vizuální představitivosti, která umožnila promítat si filmy takových autorů jako byly Jiří Voskovec, Jaroslav Seifert a Vítězslav Nezval.⁸ Přesně tyto nenásilné spoje, v nichž se pojí hravost, kreativita i emoce, pro studenty z týmu NaFILM představují cestu k aktivnímu poznávání bez informační přetíženosti. Proto považují zkušenost ze spolupráce s uvedenými kreativními profesemi za velmi cennou a počítají s jejím širším uplatněním i v dalších fázích projektu.

Výstava Na film! se kromě odlišného druhu návštěvnické zkušenosti vymykala běžným výstavním projektům určeným pro primárně galerijní prostor i celkovým zacílením, které přesahovalo poznávací funkci. Ve skutečnosti se stala záminkou, jak tvorbu konceptu budoucího muzea tvořit i mimo akademickou půdu a vyzkoušet si nosnost teoretických předpokladů o reakcích náv-

štěvníka a z nich vyplývajících nápadů v „terénu“ – tedy v přímé konfrontaci s různými typy publika (studenti, senioři, rodiny s dětmi či zahraniční turisté, kteří tvořili 30% podíl). Tento způsob nepředstavoval jen možnost, jak celý projekt a jeho ideový záměr veřejně prezentovat srozumitelnou formou. Rovněž poskytoval prostor pro zpětnou vazbu od potenciálních návštěvníků filmového muzea, kterou bude možné zapracovat do stále vytvářené koncepce muzea.

Z tohoto důvodu byla nedílnou součástí expozice kavárna, která fungovala po celou dobu jako živé místo setkávání a zpětné vazby. Zde byly hlavní iniciátorky projektu po většinu času k dispozici, aby si mohly vyslechnout názory, diskutovat či jednat s odborníky o dalším směřování celého projektu. Bezprostřední odezvu návštěvníků na jednotlivé instalace však poskytovaly zejména pravidelně komentované prohlídky a spolupráce s celkem 120 školními skupinami (jež se mohly zúčastnit i následných workshopů). Na jejich reakcích byl zkoumán potenciál předkládaného způsobu komunikace vzhledem k možnostem napojit projekt NaFILM na současné trendy v oblasti filmové výchovy.⁹ Velmi vstřícné ústní i písemné reakce v podstatě potvrdily, že původní koncepce je přístupná pro široké spektrum publika a není důvod se obávat zásadního nedorozumění a podcenění připravenosti návštěvníka aktivně poznávat. I když samozřejmě bude nutné v budoucnu získat obdobným způsobem zpětnou vazbu i u kontroverznějších a komplexnějších témat (především co se týče vztahu totalitních režimů k úlohám kinematografie, či vlivu filmu na formování národa).

Proto je dalším krokem uspořádat v dohledné době cyklus na sebe navazujících výstav, které by obohacením o nové interaktivní instalace dále prohlubovaly představené komunikační principy a rovněž by byly více napojeny na program neformální filmové výchovy díky dlouhodobé spolupráci navázané s řadou škol. Zejména u druhé z uvažovaných výstav je v plánu významně posílit interaktivní složky, které se dotýkají filmové řeči i s ní spojených rétorických postupů. Na rozdíl

8 Fenoménu avantgardních filmových libret pro „vnitřní plátno“, z něhož jsme čerpali princip této části expozice, se zevrubně věnuje diplomová práce Jakuba Felcmana, s níž byly možnosti realizace osobně konzultovány. Viz: FELCMAN, Jakub. *Kino v psacím stroji: Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.

9 Cíle filmové výchovy, s nimiž se projekt NaFILM ztotožňuje, shrnuje například článek Filipa Kršniaka a Jany Königsmarkové. KRŠNIAK, Filip a KÖNIGSMARKOVÁ, Jana. *Co je filmová výchova a proč je potřeba?* [online]. [cit. 11. 2. 2015]. Dostupné z: <http://filmovavychova.blogspot.cz/2014/04/filmova-vychova-uvod-k-dejepis.html>.

od řady projektů, které v současné době na poli filmové výchovy působí (Aeroškola, Aertěk, Ponrepo, Ultrafun), nepůjde v případě projektu NaFILM pouze o osvojení praktických postupů či o základní seznámení s filmovou technikou. Výstavní projekty obohacené o prvky dílny a na ně navázaný doprovodný program budou studenty vést k základům kritického uvažování v historických souvislostech a mimo jiné zohlední proměnu diváckého vnímání a způsoby formování jeho vědomí. Cílem je skutečně přispět k posílení vizuální gramotnosti a propojit již fungující principy filmové výchovy s dosud stále opomíjenou výchovou mediální, která umožňuje skutečné prohloubení a praktické zužitkování získaných poznatků v další divácké zkušenosti. V tomto případě tak seznámení s filmovým médiem nekoresponduje pouze s výukou estetické výchovy, ale ve větší míře by nacházelo uplatnění ve výuce dějepisu (s důrazem na formování historického vědomí společnosti filmem a především na opomíjenou problematiku interpretace dějin)¹⁰ či občanské nauky (např. co se týče problematiky vizuální manipulace či kultivace osobitého vztahu ke skutečnosti).

Projekt se tedy nyní ocitá v důležitém mezistádiu, které je v tuto chvíli nutným krokem k tomu, aby se koncepce filmového muzea mohla kontinuálně rozvíjet pod stěžejním korektivem veřejného mínění. Zároveň tento způsob umožňuje udržovat myšlenku a záměr dlouhodobého projektu v širokém povědomí a nabízí i nejlepší možnost, jak NaFILM představovat potenciálním partnerům projektu ve velmi konkrétních obrysech.

V poslední době do utváření koncepce zasáhly i množící se dotazy, zda bude instituce fungovat sbírkotvorně. Je to v podstatě otázka prostorových a finančních možností, neboť samotná kurátorská vize funguje na principu instalací s upozaděným uplatněním historických exponátů a je také třeba ctít již zavedené instituce, které mnohé z hmotného dědictví svými sbírkami a akviziční činností pokrývají. Vše bude záviset na výsledcích budoucího mapování terénu a komunikace s potenci-

álními dárci. V tuto chvíli je možné si představit nevyužitý prostor především u profesí, jež dlouho stály mimo zájem současných historiků (především nesmírně zajímavá a lokálně specifická profese ruchařů a zvukových režisérů) a které projekt NaFILM napomáhá znovuobjevit.

V současné době je toto pokračování díky dotaci Státního fondu kinematografie a podpoře řady institucí částečně zajištěno. Paralelně s realizací druhé výstavy v nově poskytnutém prostoru jsou však mapovány možnosti pronájmu budovy pro stálou expozici, která by měla být v případě ideálních prostorových podmínek doplněna o další důležité prvky, jakými je kino, oborová knihovna, mediátéka, studovna, dílna pro filmové workshopy a v neposlední řadě také kavárna. Vizí je muzeum jako živý, proměnlivý prostor a rovněž centrum filmové kultury, které Česká republika zatím postrádá a kde by návštěvník rád strávil nejen celý den, ale měl by i dostatek důvodů se vrátit. I přes zájem významných institucí i soukromých firem projekt podporovat (třeba jen záštitou, či věcným plněním) je však možné se k tomuto cíli přibližovat jen drobnými kroky a jejich prostřednictvím si postupně získávat důvěru. Na druhou stranu vysoká míra nezávislosti a stále ještě studentský status projektu umožňují budovat instituci, která se jednoho dne možná stane skutečností, bez vnějších tlaků a především ve tvůrčí spolupráci s nejširší veřejností. Ani omezení finančního rázu v této konstelaci neznamenají kompromis - naopak pro tým NaFILM představují výzvu pro jednoduchá kreativní řešení a navíc otevírají prostor pro obohacující spolupráci, jejímž pohonem i zárukou je sdílené nadšení pro věc.

Použité zdroje

- Film History*, 2016, roč. 18, č. 3. (Special issue: Film Museums).
- Muzea věnovaná filmu u nás i ve světě. *Synchron*, 2015, roč. 14, č. 4, s. 24–26.
- Muzeum a změna III*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 59–67. ISBN 978-80-86611-34-1.

10 Možnostem využití filmového média k podněcování kritického myšlení ve výuce dějepisu se metodicky věnuje (včetně případových studií) příručka *Ústavu soudobé literatury publikovaná pro potřeby projektu Dějepis v 21. století*. Viz: ČINÁTL, Kamil, PINKAS, Jaromír a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu [online]*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014 [cit. 22. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.dejepis21.cz/metodika-pouziti-av-materialu>.

Obr. 1: Velmi důležitou „reklamou“ byl vstup na výstavu *Na film!* z Nerudovy ulice. Především celuloidové závěsy přitahovaly pozornost kolemjdoucích a u zahraničních návštěvníků expozice fungovaly jako nejspolehlivější výzva vstoupit dovnitř a koupit si vstupenku.

Obr. 2: Úvodní část expozice věnovaná nástupu zvukového filmu měla podobu živé interaktivní dílny. Ruchové nástroje užívané k doprovodu němých filmů byly nově zhotoveny podle historicky doložených nástrojů, aby se sami návštěvníci mohli stát „mistry filmové atmosféry“.

Obr. 3: Středobod podzemní expozice věnované avantgardě, v němž na principu světla a stínu před hravým návštěvníkem oživaly inspirace tvůrců, pro něž nejlepším režisérem byla lidská představitost a schopnost asociací.

Obr. 4: Část výstavy věnovaná osobnostem československého exilu pracovala s motivem dveří, které v utajených přihrádkách ukrývaly různorodé dobové dokumenty, tablety s filmovými ukázkami i telefonní sluchátka.

Obr. 5: Muzejní kavárna se pro účely projektu přetvořila v živé místo setkávání a spřádání dalších plánů, kam se mnozí návštěvníci rádi vraceli.

Obr. 6: Kavárna Muzea Montanelli sloužila i jako dějiště pravidelných workshopů zkušených lektorů, které umožňovaly vyzkoušet si tradiční postupy filmové animace, základy filmové techniky či tajemství trikových kouzel.

ČINÁTL, Kamil, PINKAS, Jaromír a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu* [online]. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014 [cit. 22. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.dejepis21.cz/metodika-pouziti-av-materialu>.

FELCMAN, Jakub. *Kino v psacím stroji: Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií.

CHRISTIE, Ian. *A Disturbing Presence? Scenes from the History of Film in the Museum*. In: DALLE VACCHE, Angela (ed.). *Film, Art, New Media – Museums Without*

Walls? Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012, s. 241–255. ISBN 978-1-137-02613-2.

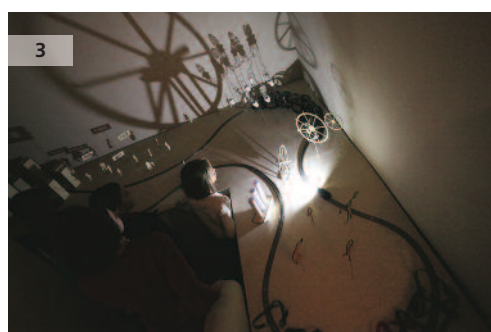
JÍŘIŠTĚ, Jakub. *Národní? Filmové? Muzeum?!* *H_aluze*, 2014, roč. 7, č. 30, s. 54–56.

KRŠNIAK, Filip a KÖNIGSMARKOVÁ, Jana. *Co je filmová výchova a proč je potřeba?* [online]. [cit. 11. 2. 2015]. Dostupné z: <http://filmovavychova.blogspot.cz/2014/04/filmova-vychova-uvod-k-dejepis.html>.

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.

STRNAD, Matěj. *Elegantní dějiny. Illuminace*, 2014, roč. 26, č. 3, s. 92–97.

Obrazová příloha



Experimentální spojení Moravské galerie v Brně a studentského videomappingového projektu

Jana Francová, Eva Strouhalová

Experimental Interoperation of the Moravian Gallery in Brno with the Students' Videomapping Project

Abstract: The paper deals with various forms of communication of large museum institutions with the public, and particularly the university students. Also, the paper deliver analyses communication media in use of the Moravian Gallery in Brno as an example. The complementary „Experiment Videomapping“ projection from June 10, 2015 performed on the facade of the Governor's Palace, Moravian Gallery is described as a specific form of cooperation. The event is reflected from a broader perspective of cooperation and communication of the museum/gallery with the expert public.

Keywords: gallery, videomapping, communication, facade, student project, institucional cooperation

Experiment videomapping I a II

V červnu 2015 se konala v Moravské galerii v Brně první veřejná projekce studentských prací nazvaná Experiment videomapping. Akce byla zařazená mezi doprovodné programy galerie a probíhala díky spolupráci Lektorského oddělení Moravské galerie v Brně (dále jen MG) a Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy Univerzity (dále jen Kvv), zastoupených autorkami článku. V letošním roce již proběhl Experiment videomapping II, který se konal 14. března 2016 v rámci slavnostního zahájení Týdne výtvarné kultury a který navázal na vernisáž studentských prací. Dále budeme organizovat třetí Experiment videomapping letos v červnu, který pravděpodobně sérii zakončí. Autorky článku Mgr. Eva Strouhalová a Mgr. et MgA. Jana Francová Ph.D.¹ jsou zároveň organizátorkami akce a smyslem tohoto textu je reflektovat uvedenou formu spolupráce a zasadit ji do širšího kontextu aktivit galerie.

Konstrukce diskursu galerie v posledních desetiletích

Role institucí plnících kulturní funkce ve veřejném životě se výrazně proměňuje.

Tato tendence je zvláště patrná v institucích, které souvisejí s uměním a s uměleckým provozem. Muzea a galerie se v dnešní době již nemohou zaměřovat „pouze“ na shromažďování, ochranu a výzkum svých sbírek, ale stejně důležité je jejich komunikační a edukační působení ve vztahu k veřejnosti.

V novém miléniu byla role muzea podrobena komplexnější reflexi a kritice, navazující víceméně na známou kritiku futuristů. Muzea a galerie se v průběhu své existence staly spoluvůrci veřejného mínění a preference kultury, v jejímž rámci vznikaly. Ne vždy byly postoje muzeí etické a je namístě postupy těchto institucí rehabilitovat. Zejména v tom případě, kdy se svými prezentacemi podílely na dehonestaci některých etnik, jak to v našem jazykovém prostředí nastínila Petra Šobánková².

Mezinárodní instituce reagují na společenské změny a požadavky ve světovém kontextu. Ve spolupráci s ICOM se 27.–28. května 2015 konalo v UNESCO mezinárodní jednání, na kterém vznikl dokument stanovující základní funkce muzeí a sbírek a také definuje jejich specifické úkoly a role. Vedle ochrany kulturního dědictví a výzkumu uvádí jako stejně důležité zprostředkovávání veřejnosti a vzdě-

1 Mgr. Eva STROUHALOVÁ je vedoucí Lektorského oddělení MG, v rámci doktorandského studia vyučuje Zprostředkování umění, Galerijní praxi a Výtvarné činnosti na Kvv PedF MU Mgr. et MgA. Jana Francová Ph.D. na téže instituci učí mimo jiné Nová média a Audiovizuální tvorbu. Realizace uvedené experimentální akce spadá do širšího pojetí galerie a muzeí a je výsledkem proměny institucionálních vztahů.

2 ŠOBÁŇOVÁ, Petra. Kritické teorie muzea - podnět k reflexi. Muzeum: muzejní a vlastivědná práce, 2012, roč. 50, č. 2, s. 26–39.

Mgr. et MgA. Jana Francová Ph.D.

Masarykova Univerzita, Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty jfrancova@ped.muni.cz

Mgr. Eva Strouhalová Moravská galerie v Brně, eva.strouhalova@moravska-galerie.cz

lávání. Tento dokument *Draft Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*³ byl v listopadu 2015 schválen na valné hromadě UNESCO a v únoru 2016 představen v českém překladu *Doporučení na ochranu a podporu muzeí a sbírek, jejich rozmanitosti a jejich úlohy ve společnosti na plenárním zasedání ČV ICOM*. Po padesáti pěti letech redefinuje základní funkce muzeí a muzejních sbírek v souvislosti s otázkami globalizace, ekonomického vývoje, kvality života a novou sociální rolí muzea. Mimo jiné vybízí muzea k využívání všech možných komunikačních prostředků s cílem stát se aktivním činitelem ve společnosti. Tyto interakce s veřejností mohou probíhat jak v reálném prostředí, tak i v digitální formě.

Různé formy komunikace mohou pomoci integraci, dostupnosti a sociálnímu začleňování skupin potenciálních návštěvníků. Naopak veřejnost a komunitní skupiny svými aktivitami posilují a podporují činnost muzea a jeho význam pro společnost. Provázanost novodobého světa s informačními technologiemi zpřístupňuje informace na pár kliknutí. Nastupující změna paradigmat by měla být kompenzována novými funkcemi, které instituce ve společnosti přebírají. Mezi stěžejní funkce uměleckých muzeí a galerií je bezprostřední kontakt s originálem a také s *genia loci* budovy či uměleckého díla. Nové způsoby, jak navázat komunikaci s diváky, se v tomto procesu změn objevují na mnoha úrovních. Multimédia, uvádí Kesner, mohou být významným nástrojem marketingu a mohou zpřístupnit muzeum dalším potenciálním návštěvníkům. Díky mnohovrstevnatým informacím vytvářejí široký kontext pro výtvarná díla v expozici.⁴

Na straně institucí se formy komunikace s veřejností rozšiřují prostřednictvím nejrozličnějších mediálních kanálů. Kromě tradičních tištěných materiálů jde například o webové stránky a sociální sítě, akce pro veřejnost, ale i kavárny a design shopy. Muzea a galerie usilují o větší míru otevřenosti a vytvoření přátelštějšího prostředí,

jež má přilákat návštěvníky všech věkových kategorií různých zájmů. Pro jejich další fungování je důležité, aby se jim dařilo uspokojovat nejrůznější potřeby návštěvníků, zejména sociální a edukační. V rámci experimentální a poloformální komunikace se pohybuje i náš projekt, který si klade za cíl propojit studenty s MG na tvůrčí bázi.

Komunikační a edukační aktivity v Moravské galerii v Brně

Moravská galerie v Brně má dlouholetou tradici ve zprostředkování umění a komunikaci s návštěvníky. Od založení galerie v její současné struktuře v roce 1961 doprovázely výstavy komentované prohlídky kurátorů, tematické přednášky, besedy s autory výstav a umělci. Postupně se objevovala nová témata a proměňovaly také formy aktivit vzhledem k rozšiřujícímu se návštěvnickému spektru. K velkému posunu ve vnímání práce s veřejností v Moravské galerii v Brně přispěla účast v programu *Brána muzea otevřená* Nadace Open Society Fund Praha v letech 1997–2002. Cílem programu bylo pomoci hledat nové kreativní cesty k oslovení veřejnosti netradičními aktivitami a vykročit z pojetí muzea jako izolované uzavřené instituce. Základním předpokladem nového hledání vztahu muzea a společnosti bylo rozvíjení aktivní role muzea v místní komunitě a jeho všeobecné dostupnosti pro nejširší publikum.⁵

Důležitým se stalo rozvíjení spolupráce muzea a školy, muzea a rodiny. Návštěvníci si mohou vybrat mezi doprovodnými i edukačními programy s větší či menší mírou interaktivity. Ta je většinou závislá na věku účastníků programu. Pro děti je návštěva výstavy spojená s aktivními prvky, tvůrčí činností nebo smyslovým zážitkem. Se stoupajícím věkem návštěvníků je potřeba hledat přiměřené cesty k aktivnímu seznamování s tématy naznačenými na výstavě. „*Programy zaměřené na výtvarné umění se liší tím, že při kontaktu s výtvarným dílem se ve větší míře věnují kreativním aspektům práce a citové rovině vnímání.*“⁶

3 *Draft Recommendation Concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in the Society* [online]. [cit. 18. 1. 2016].

Dostupné z: <http://network.icom.museum/icom-czech/muzea/internationaldocuments/LI/0/>.

4 KESNER, Ladislav ml. *Muzeum umění v digitální době. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000. ISBN 80-7035-155.1 (NG).*

5 Srovnej BRABCOVÁ, Alexandra. *Brána muzea otevřená. Průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea. Praha: Nadace Open Society Fund, Nakladatelství JUKO Náchod, 2003. ISBN 80-86213-28-5.*

6 HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, s.r.o., 1998. ISBN 80-7204-084-7.*

Moravskou galerii v Brně pravidelně navštěvují skupiny všech stupňů vzdělávacích zařízení a věkových kategorií. Zatímco pro některé vyučující základních a středních škol je návštěva edukačního programu MG pravidelnou součástí výuky, pro mladší nebo starší věkové skupiny je nutné hledat nové formy komunikace i atraktivní způsob zprostředkování.

Mezi pravidelné účastníky patří také vysokoškolští studenti z Masarykovy univerzity, Vysokého učení technického v Brně a z Mendelovy univerzity, kteří se však nejčastěji zúčastňují klasicky zaměřených doprovodných programů – komentovaných prohlídek kurátorů, besed s umělci či odborných přednášek. Výraznou skupinou zájemců o edukační aktivity a doprovodné programy jsou kluby seniorů a univerzity třetího věku.

Celkově lze říci, že galerie dělá kroky k tomu, aby byla tak zvaně „user-friendly“, tedy „uživatelsky příjemná“ a vstřícná ke svým divákům, jak o tom píše např. Petra Šobáňová⁷. Je také nutné poznamenat, že dnešní návštěvník galerie i muzea považuje aktivizační programy za samozřejmou součást nabídky těchto institucí.

Jednou z cest jak otevřít instituci většímu počtu studentů a mladých lidí je aktivně s nimi spolupracovat, což se děje v rámci běžné výuky, i v rámci tvůrčího projektu Experiment videomapping, jak popíšeme dále.

Zprostředkování umění jako součást vysokoškolského vzdělání

Nejrůznější proměny tradiční role kamených institucí v zásadě směřují k nalézání nových cest k divákovi, což se projevuje také ve vzniku nových oddělení pro práci s veřejností, metodických nebo edukačních center v rámci institucí⁸. Jde o současný trend. V nedávné minulosti nebyly edukační programy a k tomu určená oddělení v uměleckých institucích běžné a neexistovaly pro ně specializované studijní programy. První pracovníci, kteří se zabývali touto činností, se rekrutovali ze studentů muzeologie⁹ nebo to byli absol-

venti kateder výtvarné výchovy na některé z pedagogických fakult. Na tento fakt ostatně naráží dokument, který vydala Asociace museí a galerií s názvem *Strategie Výboru Komise pro práci s veřejností a muzejní pedagogiku AMG a doporučení pro muzejněpedagogickou praxi*.¹⁰ V tomto dokumentu autoři apelují na vznik specializovaných center a jejich finanční zabezpečení a zároveň profesní kolegiální mezi absolventy pedagogických fakult a filosofických fakult.

Některé vysoké školy zareagovaly na změny v uměleckých institucích přizpůsobením své vzdělávací nabídky. Jako první v roce 2008 akreditovala studijní program s názvem *Galerijní pedagogika a zprostředkování umění* Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Katedra tímto navazuje na dlouholetou teoretickou práci Radka Horáčka, který je garantem oboru. V Olomouci byl na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého akreditován program *Muzejní a galerijní pedagogika* v roce 2012. Dílčí předměty *Galerijní animace* a *Galerijní pedagogika* jsou součástí výukových plánů také při studiu výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni.

Spolupráce galerií s vysokými školami se nabízí zejména v oblasti odborných praxí. V Moravské galerii v Brně studenti výtvarné výchovy v rámci předmětů *Zprostředkování umění* a *Galerijní praxe* v průběhu svého studia připravují a realizují své vlastní projekty edukačních a animačních programů. Programy si vyzkoušejí jako pilotní projekty v kolektivu svých spolužáků a poté je přizpůsobí konkrétní věkové skupině a zrealizují přímo v Moravské galerii v Brně za dohledu zkušené lektorky. Animační programy se konají v běžných otevíracích časech galerie, a tak ozvláštňují svým způsobem výstavní prostory i pro ostatní individuální návštěvníky.

V přístupu výše uvedených vysokých škol se odráží snaha reagovat na společenskou poptávku po specificky zaměřených pra-

7 Srovnej ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní expozice jako edukační médium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 361. ISBN 978-80-244-4302-7.

8 Například 1.6. 2015 vzniklo nové edukační centrum v přízemí historického objektu Colloredo-Mansfeldského paláce v rámci Galerie hlavního města Prahy. Více na: <http://www.culturenet.cz/aktuality/nove-edukacni-centrum-galerie-hlavniho-mesta-prahy/n:17590/>.
9 Např. oddělení muzeologie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Více na: www.phil.muni.cz.

10 *Hlavní programové linie činnosti. Strategie výboru Komise pro práci s veřejností a muzejní pedagogiku AMG a doporučení pro muzejněpedagogickou praxi* [online]. [cit. 20. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.cz-museums.cz/web/amg/organy-amg/komise/komise-pro-praci-s-verejnosti-a-muzejni-pedagogiku/hlavni-programove-linie-cinnosti>.

covnicích, kteří dovedou popularizovat umění a kreativním způsobem vtáhnout diváka do akce. Proto je velmi pozitivní, že se studenti zapojují do programů, které Moravská galerie v Brně pořádá pro veřejnost. Rozvíjení spolupráce se školami je jednou z podmínek „živosti“ a tím i životnosti galerijních i jiných institucí. Do této kategorie spadá i projekt Experiment videomapping, který je formou interpretace, jejímž východiskem se stala fasáda galerie, a který přitáhl pozornost širšího okruhu známých prezentovaných autorů.

Experiment videomapping

V rámci spolupráce Moravské galerie v Brně a Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity jsme uspořádali veřejnou projekci videomappingu s názvem Experiment videomapping. Studenti magisterského stupně studia měli semestrální úkol vytvořit animaci na část fasády nádvoří Místodržitelského paláce Moravské galerie v Brně jako praktický výstup předmětu Audiovizuální tvorba II. Pro studenty se jednalo o veřejnou formu završení setkávání se s novými médii v předešlém studiu (např. v předmětech Audiovizuální tvorba I, Video a podobně). Bývalá studentka Iveta Kalousková (nyní absolventka), která se videomappingem hlouběji zabývá a sama zrealizovala nebo participovala na mnoha projekcích, se podílela na všech videomappingových experimentech, které jsme se studenty zrealizovali. Kromě animace zajistila také technologickou realizaci závěrečného mapování všech studentských videí v programu Resolume přímo na fasádu.

Studenti měli za úkol reagovat na výsek fasády a pomocí animace jej oživit. Většina studentů pracovala v programu Adobe After Effects. Každý student zpracoval časový úsek zhruba dvou až tří minut. V rámci projektu se sešly nejrůznější formy pojetí této intervence. Student Ondřej Drozd „zazdil“ budovu do cihlové zdi a poté ji popsal parafrázemi básní a ironickými komentáři. Martina Matečná jezdila po fasádě s „autíčky“ a Lucie Vráblová odhalila složité barevné potrubí,

které se poměnilo v akvárium s podivnými technickými rybami. V profesionálních podmínkách se takto koncipované projekty realizují většinou formou týmové práce. Pro účely výuky bylo však podstatné, aby každý student přispěl svou vlastní interpretací fasády a nemohl se případně schovávat za zručnější kolegy.

Projekt Experiment videomapping si nekladal za cíl vytvořit reprezentativní projekci pro ohromení diváka ani konkurovat profesionálním skupinám jako Macula, Kino Cirkus a podobně. Hlavním cílem byl experiment a hra s propojením studentských nápadů a architektury ve veřejném prostoru. V konečném důsledku považujeme tento experiment za jednu z dalších forem spolupráce a oživení prostoru galerie.

Mnoho forem komunikačních kanálů velké instituce

Zastavme se opět krátce u forem komunikace, které využívají velké instituce nejen sbírkového typu. Změny, jichž jsme svědky v celé společnosti, souvisejí s digitalizací a využíváním virtuálního prostoru internetu. Prezentace kamenné instituce ve virtuálním světě prostřednictvím oficiálních webových stránek a sociálních sítí je dnes absolutní nezbytností. V Moravské galerii v Brně existuje jedna „institucionální“ facebooková stránka, svou vlastní pak provozuje lektorské oddělení galerie.

Obraz velkých institucí navenek dále vytvářejí samozřejmě také tradiční média. V tištěné podobě vychází Bulletin Moravské galerie v Brně, katalogy a doprovodné publikace, které společně tvoří diskurs umění a teoretické zázemí sbírek a výstav pořádaných galerií. V urbánním prostoru jsou to plakáty a billboardy, sloužící k propagaci výstav a celé instituce.

Fasáda

Jedním z nejstarších a stále funkčních médií je však samotná fasáda domů, kde instituce sídlí. Fasády budov jsou obecně velmi silným prvkem v urbánním pro-

storu města. Architektura utváří celkový dojem instituce a asociuje její „tvář“ navenek. Není možné například mluvit o pařížském Centre Pompidou,¹¹ aniž by nám vytanula na mysl jeho fasáda. Utváří dojem extravagance modernismu, zcela jasně dává najevo svůj nonkonformní charakter včetně toho, že jde o architekturu umělecky zaměřené instituce.

Nově stavěné budovy akcentují svou filozofii a fasády korespondují s jejich užitím. V prostoru, kde se pohybuje velké množství lidí, jsou fasády také využívány k propagaci nejen uměleckých akcí. Výrazné světelné reklamy se etablovaly jako svého druhu estetické a ikonické plochy určující noční panoramata např. newyorského Times Square či Tokia. Některé specifické budovy se dokonce noční tváří města zcela přizpůsobily a využívají svou fasádu jako světelného, popřípadě luminiscenčního zdroje. Jejich fasády jsou známy jako tzv. mediální.¹²

Při tvorbě videomappingu se řada studentů inspirovala právě fasádou MG. Fotka výseku fasády (prostoru, který je osvětlen naším projektorem) slouží jako podklad pro animaci a současně ji lze použít také jako zdroj obrázků pro následnou animaci. Výseky fasády následně multiplikujeme, modifikujeme a animujeme. Cestou využití právě částí fasády se dali tři studenti: Zuzana Matiovská deformovala okna. Nechala je se kroutit smršťovat a vykukovat na okolní zdi. Vít Votroubek okna zmnožil a propojil je s geometrickými obrazci, inspirován učebnicemi architektury. Andrej Ševčík nechal okna přejíždět fasádou tak, že divák měl dojem, že je ve výtahu, a to vše synchronizoval s hudbou.

Místodržitelství palác – klasika a ozvláštňení

Moravská galerie v Brně sídlí v historických budovách, což samo o sobě napomáhá vnímání galerie jako klasické, tradiční a konzervativní instituce. Místodržitelství palác je její nejstarší budovou, jeho historie sahá až do poloviny 14. století, současnou barokní podobu získal při sta-

vebních úpravách na přelomu 17.–18. století. Po zrušení kláštera zde byly umístěny nové státní, zemské a stavovské úřady, za protektorátu úřady německé. Do roku 1989 zde bylo Muzeum dělnického hnutí Brněnska. Nyní se v prvním patře nachází dlouhodobá expozice starého umění, v přízemí se konají krátkodobé výstavy, tzv. Barokní sál je vhodný pro kulturní a společenské akce. V budově je dále knihkupectví ArtMap a kavárna MORGAL.

V novém miléniu se Moravská galerie v Brně rozhodla osvěžit tuto starobylou budovu prostřednictvím architektonické intervence. Barokní nádvoří Místodržitelství paláce bylo v roce 2012 ozvláštňeno vložением modulů a variabilních prvků připomínajících sochu – nábytek.¹³ Realizace je mobilní a zcela víceúčelová – jedná se o tzv. „modulární architekturu“, kterou architektonická dvojice Chybík – Křištof propaguje ve spolupráci se společností KOMA Modular. Uzavřený prostor nádvoří se tak otevřel a nyní umožňuje pořádání dalších typů akcí, např. koncerty, letní kino, divadlo, workshopy aj.

Také my jsme zvolili přístřešek modulu jako vhodné místo pro projektor, protože je alespoň trochu chráněn před nepřízní počasí.

Specifika videomappingu

K ozvláštňení – oživení jsme si vybrali část vnitřní fasády budovy v prostoru nádvoří Místodržitelství paláce. Jedná se o prostor v centru města, kde je zároveň omezen vliv veřejného osvětlení i slunečního světla, což je pro videomapping jednou ze základních podmínek. Další technologickou podmínkou je projektor s přiměřenou luminiscencí a fotografie nebo scan¹⁴ příslušného místa, který slouží jako podklad pro animaci videa.

Videomapping je ve své podstatě projekce na objekt. V současnosti se jedná zejména o monumentální spektakulární projekce, které často slouží k propagačním účelům a v některých případech se jen velmi těžko odlišují od reklamy. Kořeny tohoto druhu umění však sahají až k počátkům videoartu.

11 *Architekti: Richard Rogers, Renzo Piano a Gianfranco Franchoni.*

12 *Novým příkladem je letos dokončený hotel Motel One v Londýně. Tématice mediálních fasád se věnovala studentka Simona Ušelová ve své bakalářské práci na Filosofické fakultě MU.*

13 *Architektonické studio Chybík–Křištof Associated Architects.*

14 *Pro ambiciózní projekty se konkrétní místo scanuje 3D scannerem.*

Projekce zahrnovali do svých projektů již klasikové videoartu, jako jsou Peter Campus, Vito Acconci a Bruce Nauman, kteří ve společné videoinstalaci *Negative Crossing* 1974 použili life kameru spojenou s projektorem.¹⁵ Mezi klasiky videoinstalace patří také Tony Oursler, který se proslavil projekcí hovořících hlav na figuríny a loutky¹⁶ a jehož projekty mají blízko k divadlu.

Video v různých podobách intervenuje do mnoha odvětví umělecké produkce, jako například: veřejné koncerty, divadelní představení atd. Videomapping se v posledních letech vyčlenil jako specifický obor také z toho důvodu, že technika v současnosti umožňuje poměrně přesně přizpůsobit projektovaný obraz reálné ploše fasády. Také je možné pomocí specializovaných softwarů programovat 3D efekty, které vytvářejí iluzi tekutého prostoru.

Videomapping jako nástroj komunikace s veřejností

Jak uvádíme výše, videomapping vznikl v návaznosti na vývoj technologií, přičemž tím zásadním byl kvalitní projektor a již zmíněné softwarové technologie. Videomapping je úzce svázán s komerční sférou, zejména z toho důvodu, že je finančně velmi náročný. Proto je experimentální protívaha ve formě tvůrčího a studentského projektu v prostoru města významná.

Experiment videomapping se od známých projektů liší v mnoha ohledech: má, jak název napovídá, experimentální charakter, je zcela nekomerční a tím pádem i nezávislý. Prostřednictvím povinného úkolu umožňuje studentům, kteří se zabývají vizuální kulturou z hlediska svého budoucího profesního zařazení, vyjádřit něco na způsob „komentáře“ k prostředí tradiční uměleckohistorické instituce.

Studenti vizuálně komunikují s fasádou galerie, někdy reflektují i svůj postoj k ní a zároveň komunikují s veřejností, protože akce byla veřejná. Podařilo se tak vytvořit novou platformu rozvoje dvou institucí,

kteří se zabývají kulturou a uměním, a zároveň novou formu veřejné prezentace výsledků práce studentů z běžné výuky.

Poetickými projekty byly animace již zmíněné Ivety Kalouskové a také Barbory Jeřábkové, která propojila fasádu s mrkajícíma očima a listím. Je nutno říci, že jako jediná si ke svému projektu složila píseň.

Experiment videomapping považujeme za jednu z možných forem práce studentů s prostorem v širším významu tohoto slova, jak s veřejným prostorem ve fyzickém slova smyslu, tak s institucí, která je experimentování a kultuře nakloněna. Kromě čistě pedagogických výstupů, které se od studentů očekávají, se studenti museli vyrovnat s výzvou kreativní a uměleckou, navzdory tomu, že jejich tvůrčím zaměřením často nejsou pouze nová média.

Není pochyb, že použitím nových médií se zvyšuje atraktivnost galerie a informovanost diváků, na druhé straně studenti oboru výtvarná výchova si rozšiřují pole své gramotnosti o vizuální dovednosti na fasádě veřejné budovy.

Podle Kesnera koexistence digitálních prezentací v kombinaci s poukázáním na cestu k originálu, která vede do sbírek instituce, je možná a dokonce žádoucí. Multimédia umožňují prezentovat díla a sbírky, které nejsou z různých důvodů vystaveny. Slouží také jako významný nástroj marketingu ke zpřístupnění muzea dalším potenciálním návštěvníkům.¹⁷

Jde tedy zejména o účel a vhodnost použití nových technologií, spíše než o otázku je-li to vhodné. Z vývoje posledních let je zřejmé, že aktivizující programy používající nové technologie jsou ze strany diváků očekávány a pozitivně reflektovány.

Stejná fasáda Místodržitelského paláce MG byla využita i v projektu ArchiBio umělce Andreje Boleslavského v rámci festivalu CZECH THE LIGHT¹⁸ v květnu 2014. V tomto projektu umělec využil celou plochu fasády díky kvalitnímu technologickému vybavení.

15 RUSH, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson, 2001, s. 122.

16 *Ibidem*, s. 76.

17 Srovnej KESNER, Ladislav ml. *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000. ISBN 80-7035-155.1 (NG).

18 *Galerie: Brno – 5.–17. 5. 2014 – Světelné instalace v ulicích Brna v rámci Muzejní noci* [online]. [cit. 18. 6. 2016]. Dostupné z: <http://www.czechthelight.cz/Program/Brno/Brno-15-17-5-2014-Svetelne-instalace-v-ul.aspx>.

Formy spolupráce Moravské galerie v Brně s vysokoškolskými studenty

Stejně jako jiné galerie a muzea také Moravská galerie v Brně spolupracuje se vzdělávacími institucemi ve velkém rozsahu, například formou nabídky ke stážím či absolvováním praxe, jako je tomu ve většině institucí.

Další formy spolupráce galerie s vysokými školami přispívají k otevření instituce veřejnosti. Ve spolupráci s Fakultou výtvarných umění VUT v Brně jsou prostory galerie využívány pro obhajoby a prezentace klauzurních, bakalářských a diplomových prací. Konaly se zde také veřejné přednášky, konzultace a diskuse Ateliéru grafického designu 2.

V Pražákově paláci prezentovali své architektonické návrhy diplomanti Fakulty architektury VUT. Výstava Modfolk v Jurkovičově vile představila práce studentů ateliéru designu oděvu a obuvi Liběny Rochové pražské Vysoké školy umělecko-průmyslové: módní kolekce exkluzivně pro prostory Jurkovičovy vily.

Od října 2014 sdružení 4AM Fórum pro architekturu a média provozuje ve spolupráci s Moravskou galerií v Brně otevřený variabilní kulturní prostor s galerijní kavárnou PRAHA, kde jsou formou diskuzí, workshopů, přednášek a akcí ve veřejném prostoru artikulovány a kriticky zkoumány aktuální kulturně-spoločenské fenomény a související otázky týkající se architektury, urbanismu, městského prostoru, současného umění a umění nových médií.

V tomto ohledu je Experiment videomapping jen jednou z mnoha možností spolupráce, jimiž se veřejná instituce otevírá svému publiku. Jedná se však zcela určitě o novou formu prezentace se širokým potenciálem do budoucnosti. „*Dosavadní výzkumy ukazují, že úspěšně aplikace multime-*

diálních a hypertextových informačních systémů skutečně podporují a podněcují aktivní vnímání originálů samotných výtvarných děl, spíše než by takové vnímání nahrazovaly.“¹⁹ Nové multimediální technologie mohou zviditelnit muzejní a galerijní expozice a zatraktivnit jejich návštěvu a vytvořit spojení se studentskou komunitou.

Použité zdroje

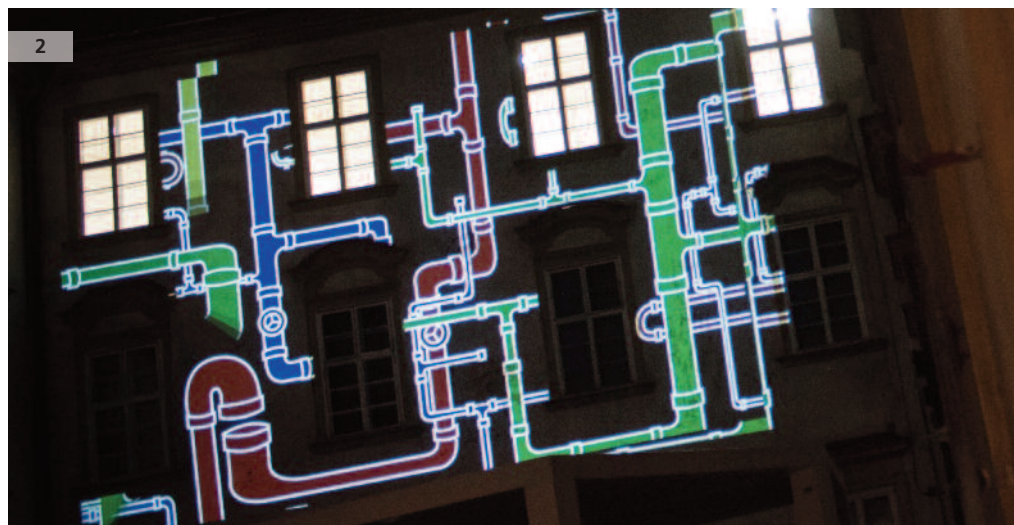
- BRABCOVÁ, Alexandra. *Brána muzea otevřená. Průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea*. Praha: Nadace Open Society Fund, Nakladatelství JUKO Náchod, 2003. ISBN 80-86213-28-5.
- HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, s.r.o., 1998. ISBN 80-7204-084-7.
- ICOM mezinárodní rada muzeí Český výbor. *Dokumenty* [online]. [cit. 29. 6. 2015]. Dostupné z: <http://network.icom.museum/icom-czech/muzea/internationaldocuments/L/0/>.
- KESNER, Ladislav ml. *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000. ISBN 80-7035-155-1 (NG).
- MARTIN, Silvia. *Videoart*. Koeln: Taschen, 2006. ISBN 3-8228-2950-1.
- RUSH, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson, 2001.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. Kritické teorie muzea - podnět k reflexi. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*, 2012, roč. 50, č. 2, s. 26–39.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní expozice jako edukační médium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 361. ISBN 978-80-244-4302-7.
- UŠELOVÁ, Simona. *Nová média v architektuře - mediální fasády*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta filozofická.

Obrazová příloha

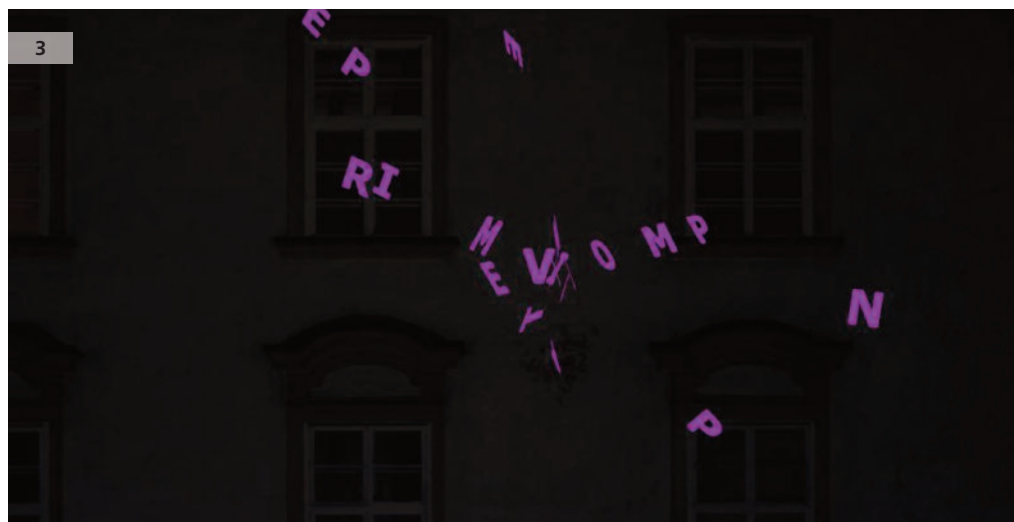
Obr. 1: Videomapping
Barbora Jeřábková,
foto Jitka Janů.



Obr. 2: Videomapping Lucie
Vráblová, foto Jitka Janů.



Obr. 3: Titulky k videomappingu,
foto Jana Pavla Francová.



Využití metod kooperativního učení při interpretaci obsahů muzeálií jako vhodná cesta k podpoře prosociálního chování žáků

Kateřina Tomešková

Application of the Cooperative Learning Methods within the Representation of Contents of Museum Exhibits as a Suitable Way to Promote Pro-social Behavior of Pupils

Abstract: The presented contribution pertains to the museology educational matters. Aiming to a wider understanding of the formative part, this topic corresponds to the final outcomes of the research of educational potential of the Comenius Museum in Přerov. Detailed studies of the museology educational process and its qualities are the objectives of the work as explored within the real example with the special attention paid to the cooperative learning methods in use. The practice of the innovative methods delivering knowledge about the museum exhibits by the interesting interpretation of their historical consequences enriches the perceived content of various educational areas. Also, this practice brings opportunity for the educational programs scholars i.a. to draw the real potential of the exhibits with regard to their pro-social possibilities. The author of the work wishes to represent widely the didactic analyses of specific learning situations from the recent out-of-school practice, reflecting contribution of the initiation

Keywords: museum education, cooperative teaching methods, pro-social behavior of pupils, correct mindsets of the individuals

Motto: Lewinova myšlenka – „nic není praktičtějšího než dobrá teorie“.¹

Vyděme z obrazu současné české reality, kdy se v řadě našich muzejních institucí nejednou muzejněpedagogický profesionál stále častěji zabývá zvažováním, přípravou a realizací inovativních způsobů učení. Dalo by se říci, že prvořadým zájmem mnoha našich současných muzejních pedagogů je co nejlépe zprostředkovat účastníkům animací vzdělávací obsah muzeálií jako vybraných reprezentantů minulosti. Za zvláštní pozornost stojí těmto facilitátorům muzejního obsahu především příprava edukačních programů pro žákovské kolektivy, které v posledních letech tvoří jednu z nejpočetnějších návštěvnických skupin našich muzeí. Právě školy postupně přivýkají možnosti využít bohaté nabídky muzejních animací a aktivně se zúčastnit poznávání v muzejních expozicích a výstavách

více či méně tradičními způsoby. Učitelé doprovázející školní skupiny v dnešní době vítají především zážitkové formy učení, které kromě příslibu zajímavého způsobu obohacení znalosti žáků navíc mnohdy mladým lidem poskytují i dostatek prostoru pro získání cenných zkušeností. Hlavní úloha muzejního pedagoga, stejně jako učitele ve škole, pak spočívá ve vytvoření natolik atraktivní situace, aby při ní byli žáci pozitivně motivováni k řešení učební úlohy a přitom efektivně využili dostupných vzdělávacích podnětů. V nejlépeším případě má připravené aranžmá úlohy motivovat žáky k praktické činnosti, tzn. přivádět je k tomu, aby se sami ujali hledání správných odpovědí, ale také aby své názory na výsledky bádání mezi sebou prodiskutovali. Ukazuje se, že právě muzejní prostředí tvoří živnou půdu pro široké uplatňování kooperativně zaměřené pedagogické strategie. Jde o aktuální téma, protože ve stále složitěj-

muzejní
edukace

¹ LEWIN, Kurt. *Field theory in social science: Selected theoretical papers*. London: Tavistock Publications, 1952, s. 169.

Mgr. Kateřina Tomešková
Ph.D., Muzeum Komenského
v Přerově
tomeskova@prerovmuzeum.cz

2 Ve dnech 28. a 29. dubna 2015 se pod záštitou AMG ČR konalo v prostorách Západočeského muzea v Plzni mezinárodní kolokvium Evropské přesahy muzejní edukace Plzeň 2015. Během pléna bylo možné zaslechnout uvedená slova, kdy autorka tohoto článku vystoupila s příspěvkem, jehož téma bylo zaměřeno na evropský přesah podpory kooperativního učení realizovaného v prostředí českých muzejních expozic a výstav. Autorka v tomto textu prezentuje zásadní myšlenky původního příspěvku z mezinárodního kolokvia.

3 Kurt Lewin (1890–1947) bývá považován za zakladatele sociální psychologie. Jako jeden z prvních se zabýval studiem skupinové dynamiky a v polovině 20. století vypracoval teorii pole ve společenských vědách. Její topologická povaha je založena na vztazích celku a části.

4 John Dewey (1859–1952) jako jeden z významných světových reformátorů vzdělávání upozorňoval ve svých vědeckých názorech na podporu rozvoje dětské zkušenosti.

5 Jarmila Skalková (1924–2009), naše renomovaná odbornice z oblasti pedagogických věd, vysvětluje pojem kooperativní učení jako pojetí vyučování, které je založeno na principu spolupráce při dosahování cílů. Výsledky jedince jsou podporovány činností celé skupiny a celá skupina má prospěch z činnosti jednotlivce. (SKALKOVÁ, Jarmila. *Obecná didaktika*. Praha: ISV, 1999, s. 211. ISBN 80-85866-33-1.) Autoři Pedagogického slovníku uvádějí, že kooperativní učení se liší od individuálního učení tím, že je postaveno na spolupráci osob při řešení složitějších úloh. Řešitelé jsou vedeni k tomu, aby si dokázali rozdělit sociální role, naplánovat si celou činnost, rozdělit si dílčí úkoly, naučit se radit si, pomáhat, sladovat úsilí, kontrolovat jeden druhého, řešit dílčí spory, spojovat dílčí výsledky do většího celku a hodnotit přínos jednotlivých členů. (PRŮCHA, Jan, WALTEROVÁ Eliška a MAREŠ, Jiří. *Pedagogický slovník*. 3. vyd. Praha: Portál, 2001, s. 107. ISBN 80-7178-579-2.)

ším světě jsou už dnes kreativita, schopnost neustále se učit a schopnost inovace stejně tak důležité jako schopnost efektivní spolupráce.

Zájem podat pravdivou výpověď o tom, jak v mimoškolní praxi přispívá iniciace pedagogické komunikace uvnitř žákovské skupiny nad společnými prožitky z „oživujících“ aktivit k osvojování správných postojů jedince, dnes přivádí nejednoho muzejního pedagoga k reflexi edukační praxe a k vynaložení zvláštního úsilí o širokou prezentaci didaktických analýz klíčových učebních situací. V kontextu stále se navyšujících požadavků na kvalitu vzdělávání v českých muzeích začínají také mnozí muzejněpedagogičtí praktici hledat oporu v teoriích. O uplatnitelnosti některých teorií v muzejně-edukační praxi², které jsou běžně využívány v jiných oborech, vypovídá například prezentované úvodní motto, které má s ohledem na téma článku připomenout osobnost Kurta Lewina³ a jeho význam pro další vývoj empirické vědní oblasti. V předložené muzejněpedagogické úvaze se tak nabízí přidržit Lewinovy teorie, která ač vychází z matematické podstaty, je možné jejím prostřednictvím logicky vysvětlit proces závislosti dítěte na okolí. Pro Lewinovu teorii je charakteristický psychologický přístup, ale díky jejímu potenciálu k širokému využití ve společenských vědách bývá její funkčnost s oblibou prověřována také na pedagogickém poli. Po mnoho desetiletí tak významným způsobem ovlivňuje Lewinovo dílo (společně s prací Deweye⁴) vědecké úvahy nejednoho zahraničního odborníka, který se zabývá problematikou vzdělávání. Vývoj pohledu na původní myšlenky vysvětlující význam kooperativního učení⁵ zásadním způsobem ovlivnila také teorie Lva S. Vygotského⁶, který při výuce upřednostňoval především roli kultury a interakce mezi jedinci. Jím prezentovaný pedagogický záměr klást důraz na společné skupinové hledisko a řešení problémů ve skupině má stále své pokračovatele, a to nejen napříč zahraničními vzdělávacími systémy (např. Johnson and Johnson, 1992)⁷. Jeho pozitivní dopad na úroveň školní vzdělávací praxe je dodnes obhajován

a dále studován i mezi českými odborníky⁸. Z našich současných akademiků se tématem zabývá zejména Hana Kasíková, která při kooperativním vyučování poukazuje na pozitivní vzájemné závislosti žáků ve skupině. Pozitivní proto, že ze společně dosaženého cíle mají prospěch všichni zúčastnění. Jedinec přispívá k úspěchu skupiny a skupina přispívá k úspěchu jedince. Závislost proto, že v plnění cílů a úkolů jsou na sebe jedinci ve skupině závislí. Dosáhne-li cíle jedinec, dosáhnou ho i druzí a naopak.⁹

V obecnějším kontextu tématu tohoto článku nelze také opomenout jména Donaldalda A. Schöna a Jennifer A. Moonové.¹⁰ Od 80. let minulého století myšlenky Lewina také zohledňuje ve svých výzkumných šetřeních Robert E. Slavin¹¹, jenž se v rovině pedagogické psychologie mnoho let věnuje studiu účinků kooperativního učení na výsledky vzdělávání žáků i studentů. Stejně jako jiní výzkumníci ze zahraničí, se na počátku 21. století k tématu sociální problematiky vztahů okrajově vracejí také autoři českých publikací zaměřených primárně na zážitkovou pedagogiku.¹² Právě oni se dotýkají otázky vztahu mezi zážitkem a reflexí zkušenosti žáka v rámci kooperativní výuky. Popisované téma je velmi blízké řešené problematice již dříve v textu připomínaného Donaldalda A. Schöna¹³. Paralelně s Lewinovou teorií je to právě Schönův koncept reflektivní praxe, ukrývající se v ideovém pozadí vzniku celé řady našich odborných článků¹⁴, které se společně s inspirativně zaměřenými monografiemi typu „teorie pro praxi“¹⁵ stále častěji stávají teoretickou oporou pro praktické jednání nejednoho pedagogicky zaměřeného reflektivního praktika působícího v našich muzeích.

Následující komentář vybraného příkladu dobré praxe si klade za cíl podat dílčí výpověď o edukační činnosti konkrétní muzejní instituce, přispět k vylepšení představy o jedné z úspěšných podob vzdělávání podporující sdílení sociální zkušenosti a ovlivňující rozvoj myšlení žáků i pozitivní změnu jejich postojů. Článek zároveň patří k příspěvkům zaměřeným na co nejširší prezentaci didaktických

analýz vybraných učebních situací ze současné mimoškolní praxe. Zájemcům tak předložené kazuistiky umožní detailně nahlédnout do muzejně-edukační reality a zároveň posoudit úroveň kvality současné muzejní edukace. V předloženém případě se konkrétně jedná o podnět k přemýšlení ve prospěch zvláštního významu podpory učení, kdy jsou žáci cíleně vedeni k osvojování si klíčové kompetence sociální a personální, jejíž jádro spočívá ve spolupráci skupiny. Nad každou iniciací takové podoby zpřítomňování historie se lze zamýšlet v širokém slova smyslu, což kromě jiného může přispět k praktickému začleňování metod kooperativního učení do muzejní edukace, pozitivně ovlivňovat psychologické okolí návštěvníků a zároveň pomáhat rozvoji týmového ducha. Česká muzea se tak v posledních letech čím dál tím častěji proměňují na podnětný prostor pro intelektuální a praktické činnosti prosociálního charakteru, které ve většině případů bývají školními skupinami kladně přijímány. Účinnost animace se pak stejně jako efektivita výuky ve škole odvíjí od předpokladu, že žáci poznávají a opravdu se naučí obsahu, který si mají z učení odnést.¹⁶ V didaktické rovině lze považovat otázku účinného předávání vzdělávacího obsahu, nezávisle na tom, v jakém prostředí se proces realizuje, za zcela zásadní.

Vhled do problematiky úspěšných realizací klíčových učebních situací jako konkrétní důkaz o úrovni kvality současné muzejně-edukační praxe

Nahlíží-li účastníci muzejně-edukačních programů z řad školních dětí na sbírkové artefakty, ale i na samotné muzejní expozice tradičním pohledem „zvenčí“, pak jim jejich vizuální podoba podává jen malý zlomek informací „o předmětech samotných“. Porozumět skutečnému významu konkrétního artefaktu znamená didakticky strukturovat vzdělávací situaci takovým způsobem, aby v ní muzeálie nehrála jen roli „učební pomůcky“. Řada zveřejněných příkladů úspěšných realizací animačních aktivit pro školy, začle-

ných na rozvoj individuálního i skupinového myšlení žáků směrem k pochopení důležitosti a zvnitřnění významů muzeálií jako nositelů kulturních a společenských hodnot, vypovídá ve prospěch platnosti uvedené teze. Ať už je objektem animace i ta „nejobyčejnější věc“, může mít pro žáky širokou výpovědní hodnotu a obohacit je o poznatky napříč celou šíří vzdělávacích oborů. Vytvoření podnětného prostoru pro „bezprostřední setkávání“ v muzeu může přinést každému jedinci široké poznání, ale také příležitost k zisku znalosti prostřednictvím komunikace uvnitř kooperující skupiny.

Z hlediska teorie vzdělávání se nabízí s ohledem na studium procesu učení sledovat cestu obsahu, což umožňuje proces didaktické transformace obsahu.¹⁷ Při muzejní edukaci jde konkrétně o to, aby byl obsah muzeálie vhodně rekonstruován do podoby edukační úlohy s muzejním obsahem. Čtenářům znalým problematiky je pravděpodobně už teď více než jasné, že obsah pojmu nabízený v muzejním prostředí zdaleka nebývá přístupný přímo. Zpravidla existuje prostřednictvím nějakého výrazu, tj. věci, která zprostředkuje význam skrze interpretaci. Z analýzy edukačních procesů, při nichž dochází k odhalování původního významu muzeálií dětmi a mládeží vyplývá, že žákovské bádání bývá jen částečně úspěšné a navíc zpravidla i zkreslené. V mnoha případech větší část významových vrstev prezentované muzeálie čeká na další objevování. Rozpoznat co nejbohatší škálu jejich významů znamená pro účastníky edukačního programu hlouběji se při učení zamýšlet a pokoušet se „na své úrovni“ posoudit celkový přínos iniciované řady edukačních úloh. Za žákovskou snahou, co nejlépe pojmenovat a v průběhu reflektivního rozhovoru seriózně vyargumentovat nově odhalené významy předmětů, se teprve ukrývá skutečný smysl společného bádání skupiny – objevit klíčovou hodnotu vybraného artefaktu.

Žákovské způsoby nalezení klíčů k interpretaci a pochopení dílčích úseků historie také korespondují s příležitostí odkrýt ilustrativní hodnotu muzeálie, která je pod-

6 VYGOTSKY, Lev S. *Mind in Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

7 JOHNSON, David W. and JOHNSON, Robert T. *Positive interdependence: Key to effective cooperation*. In: LAZAROWITZ, Rachel Hertz and Miller, Norman (eds.). *Interaction in cooperative groups: The theoretical anatomy of group learning*. New York: Cambridge University Press, 1992, s. 174–199. ISBN 978-0521483766.

8 KASÍKOVÁ, Hana. *Kooperativní učení a vyučování. Teoretické a praktické problémy*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0192-3.

KASÍKOVÁ, Hana a VALENTA, Josef. *Reformu dělá učitel aneb Diferenciace, individualizace, kooperace ve vyučování*. Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 1994. ISBN 80-901660-0-8.

9 KASÍKOVÁ, Hana. *Učíme (se) spolupráci spoluprací*. Kladno: AISIS, 2005, s. 11. ISBN 8023946684.

10 Schön a Moonová *stáli ve druhé polovině minulého století za upřednostňováním důrazu na zážitek, ale také na jeho reflexi a na jeho vztah k možnému vzniku zkušenosti žáka v rámci učení ve skupině. Jde o nadčasový názor, který koresponduje s jedním z hlavních cílů naší současné pedagogiky*.

11 Robert E. Slavin je v současné době světově uznávaný specialista na kooperativní učení. *K hlubšímu studiu lze doporučit například SLAVIN, Robert E. Cooperative learning: Theory, research, and practice (2nd Ed.)*. Boston: Allyn & Bacon, 1995. ISBN 978-0205156306.

12 HANUŠ, Radek a CHYTILOVÁ, Lenka. *Zážitkově pedagogické učení*. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-2816-2.

KIRSCHNER, Jiří. *Psychologie prožitku a dobrodružství: pro pedagogiku a psychoterapii*. Brno: Computer Press, 2009. ISBN 9788025125625.

13 SCHÖN, Donald Alan. *The reflective practitioner: how professionals think in action*. Aldershot: Ashgate, 2003.

14 SLAVÍK, Jan a SIŇOR, Stanislav. *Kompetence učitele v reflektování výuky. Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově.* 1993, roč. 42, č. 2, s. 155–166. NEZHYBA, Jan. *Zkusenostně reflektivní učení a komfortní zóna. Pedagogická orientace.* 2011, roč. 21, č. 3, s. 305–321.

15 SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefaktiky), I díl. Praha: Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-066-8.*

16 SLAVÍK, Jan, DYTŘOVÁ Kateřina a FULKOVÁ, Marie. *Konceptová analýza tvořivých úloh jako nástroj učitelské reflexe. Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově.* 2010, roč. 60, č. 3–4, s. 228.

17 SLAVÍK, Jan a JANÍK, Tomáš. *Kvalita výuky: Obsahové zaměřený výstup ke studiu procesů vyučování a učení. Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově.* 2012, 55,3, roč. 62, č. 3, s. 264–265.

18 ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní edukace. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 15. ISBN 978-80-244-3003-4.*

19 TOMEŠKOVÁ, Kateřina. *Otevřená klenotnice poznávání. Didaktické analýzy edukačních programů Muzea Komenského v Přerově. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4622-6.*

20 ŠOBÁŇOVÁ Petra a kol.: *Vzdělávací obsah muzejní edukace. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2015. ISBN 978-80-244-4625-7.*

statná pro nasycení výchovného kontextu muzejní edukace. „*Výchovný potenciál vyvěrá z muzeality předmětů, a tedy právě díky neoddělitelnému procesu muzealizace získáváme zcela jedinečný zdroj výchovných příležitostí.*“¹⁸ Muzejní animace se tak díky svým širokým aktivizujícím činnostem umocňujícím zážitek z bezprostředního setkání s muzeáliemi stává zdrojem výchovných situací v muzejní instituci, při nichž dochází k systematickému předávání hodnot a k rozvoji kultury. K posilování klíčových kompetencí žáků také mnohdy přispívá předávání obsahů ze školních průřezových témat, především z oblasti *Výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví*. Přestože zohledňování formativní složky muzejní edukace v českém prostředí dosud čeká na širší pochopení svého výjimečného významu, dnes a denně v praxi dochází k vytváření kooperativně zaměřených učebních situací jako vhodných příležitostí k osvojování všeobecně platných norem a hodnot žáky, včetně jejich hierarchizace.

Například zveřejněné učební mikrosituace z vybraných edukačních programů Muzea Komenského v Přerově¹⁹ podávají reálnou výpověď o často využívané podobě mimoškolního vzdělávání, při němž zážitek dětí přímo souvisí se sociální interakcí a praktickou zkušeností nabytou v muzejních expozicích a výstavách. Výsledky těchto, ale také jiných publikovaných didaktických analýz procesu učení v muzeu²⁰ umožňují zpětně posoudit šíři vzdělávacích podnětů v daném prostředí, ale také sledovat efektivitu využití inovativních způsobů, s nimiž je počítáno při dalších rekonstrukcích učebních situací. S ohledem na Lewinovu teorii lze na využití edukačního potenciálu muzeálií nahlížet jako na sumu cenných příležitostí ke vzniku více či méně silných prožitků, které mohou vést jedince i skupinu k interakci a ke komunikaci o tématu. Z toho vyplývá, že během reflektivního rozhovoru, v jehož obsahu se silně odráží vliv zážitků ze společné badatelské činnosti, vzniká celá řada vzdělávacích motivů, které mohou pozitivním způsobem dále ovlivňovat účinnost procesu poznávání žáků. Součet všech faktorů, které se podí-

lejí prostřednictvím přímého působení edukačního bohatství prezentovaného pole na posílení zájmu jedince i skupiny o učení v muzeu a zároveň vstupují do hry o kvalitu muzejní edukace, se můžeme po vzoru Lewina pokusit vyjádřit matematickou rovnicí:

$$1 \infty \quad 01 = 01 + 01 + 1 + 01 + 2 + 01 + 3 + \dots = \infty$$

Do výsledku takové rovnice se tak zároveň může nepřímo promítat i muzejní obsah uskutečňovaný prostřednictvím pedagogicky aktivizované činnosti a jí vyvolané komunikace žáků, což upozorňuje na široké možnosti sociálně zprostředkovaného utváření oborových znalostí a dovedností. Pedagogický záměr cíleně využívat metod kooperativního učení v muzejní edukaci, jehož principy více méně podporují badatelskou činnost žáků v muzejní expozici či výstavě, se pak mohou pozitivním způsobem promítat nejen do navyšování úrovně znalosti žáků, ale i do procesu osvojování jejich správných postojů a případně vést i ke změnám skupinové dynamiky při edukaci (např. obr. 1–3).

Jeden příklad za všechny aneb Co může žákům přinést efektivně koučovaná interakce skupiny, která ústí do komunikace odehrávající se na poli muzea

Od loňského roku edukační pracoviště výstavního a programového oddělení Muzea Komenského v Přerově začalo nabízet nový program pro školy *O tajemstvích přerovského zámku aneb Pojďte s námi objevovat historii*. Zájemcům z řad předškolních a školních dětí se tímto otevřela zajímavá příležitost využít herních aktivit, při nichž lze mimo jiné zážitkovou formou získat poznatky z oblasti současných archeologických výzkumů. Jejich výsledky nejlépe vypovídají o paměti výjimečné lokality tzv. Horního města a detailně si všimají stavební historie zámecké budovy. Kromě již tradičně oblíbeného způsobu předávání cenných historických dat, který napomáhá žákům k rozšiřování jejich škol-

ních znalostí z vlastivědy a dějepisu, šlo muzejníkům od samotného počátku příprav animace o rozvíjení komunikace a interakce uvnitř skupiny. Naplňování tohoto specifického cíle popisovaného programu mělo směřovat k co nejúčinnější podpoře procesu zvnitřňování hodnot plynoucích z pochopení a uznání významu historického a kulturního dědictví. Při tvorbě strukturované řady učebních úloh, jejichž plnění v praxi předchází lektorské převyprávění té či oné historicky podložené pověsti, vycházela muzejní pedagožka z respektování konstruktivistického přístupu. Po více než roce existence programu a realizaci řady alternativních změn vybraných učebních situací, se jeho dnešní podoba jeví pedagogicky zajímavá zejména ve smyslu praktikování dynamického kooperativního učení.

Součástí cesty za poznáním paměti přerovského zámku je osm interaktivních zastavení, které nabízejí oživující aktivity. Obsah vzdělávacích úloh je zacílen na předávání zajímavých informací o stavbě původního hradu a o vzniku středověkého města, především pak o rekonstrukci budovy v renesančním duchu. Podpořit zájem dětí a mládeže o poznávání minulosti a využít badatelský přístup při řešení učebních úloh se daří hned na několika místech – v historicky podnětných prostorách zámeckého nádvoří, v lapidáriu, v několika expozičních místnostech i ve výstavních sálech. Časová linie stavební historie popisované budovy se symbolicky uzavírá při pracovní činnosti skupiny v prostorách útočištné věže a zámeckého pokoje, kde se představy žáků začínají blížit současné podobě tohoto místa. V prostorách lapidária přerovského muzea je účastníkům programu v první řadě vysvětlen význam míst, v nichž bývají shromažďovány a vystavovány kamenné předměty, části nebo články staveb. Zvláštní pozornost zde muzejní pedagožka věnuje výkladu historie zámecké budovy v souvislosti s uměleckými slohy a přitom upozorňuje na jejich nejtypičtější znaky. Kromě názorných tabulí využívá pro lepší představu žáků předem připravených edukačních pomůcek – trojrozměrných modelů části románské

sloupové hlavice, části ostění gotické kružby a části renesanční okenní římsy. Žáci, rozdělení do tří skupin, pak mají za úkol najít v lapidáriu historický artefakt nejbližší odpovídající svým tvarem uměleckému slohu, který jim byl zadán. Členové každé skupiny tak vstupují do rolí muzejních badatelů. Během společného bádání a při vzájemném vyjednávání správné odpovědi se postupně stávají více či méně platnými členy archeologického týmu. Aranžmá učební situace vybízí k detailnímu ohledání prostoru lapidária, při němž žáci objevují převržený kameninový hrnec s mincemi. Z něj je na podlahu záměrně vysypán jeden stříbrňák, o němž jsou žáci poučeni, že se u nás razil od roku 1300 a že se jedná v našich dějinách snad o vůbec nejoblíbenější platidlo, tzv. Pražský groš. Soustředěné pozorování historicky zajímavé mince, která měla na líci vyobrazení české koruny a na rubu českého lva, vyústí do převyprávění příběhu o přerovském pokladu. Žáci se dozvídají, že poklad byl sice nalezen v roce 1923, ale mince, které se tehdy archeologům podařilo zajistit na místě nálezů, pocházejí už z doby před třicetiletou válkou.

Aby si žáci na vlastní kůži co nejvíce užili práci archeologického týmu, pak je pro ně připravena klíčová edukační úloha. Na jednom z železných háků pevně zabudovaných do stropu lapidária je zavěšen starobyle vypadající měšec se záhadným obsahem. Žákovská úloha je „koučována“ ze strany muzejní pedagožky takovým způsobem, aby skupina musela nejprve mezi sebou vzájemně projednat názory jedinců, poté společně navrhnout i zrealizovat vhodný způsob, jak sundat z výšky kolem tří metrů měšec, který může obsahovat historicky cenné artefakty. Žáci při plnění jednotlivých kroků této úlohy musí vynaložit celou řadu znalostí a dovedností, aby se jim nakonec bezpečným a zároveň šetrným způsobem podařilo získat měšec a konečně se mohou jako skutečný archeologický tým společně zabývat tříděním a pojmenováváním nalezených předmětů, z nichž některé jsou originály a některé kopie. V expoziční fázi úlohy si už žáci s ohledem na čerstvě učiněnou zkušenost zpravidla dobře uvědomují, že k úspěš-

nému splnění náročné archeologické úlohy se vyplácí rozdělit si mezi sebou nejprve funkce. Této činnosti ponechává muzejní pedagožka víceméně volný průběh, protože žáci, kteří se mezi sebou dobře znají ze školy, sami nejlépe vědí, kdo z nich je manuálně zručný, kdo rychlý, kdo čte knížky a sleduje filmy s historickými tématy, apod. Při společném ohledávání nálezu žáci také velmi brzy zjišťují, že se při pokusech odhadnout materiál, z něhož byl ten či onen nalezený předmět vyroben a jakou měl funkci, ev. při snaze jej správně pojmenovat, vyplatí vyslechnout si názory druhých. Pro skupinu je pak nejtěžší společně se dohodnout na nějakém závěru a výsledky svých zjištění, i přes přetrvávající obavy z neúspěchu, prezentovat před ostatními spolužáky.

Pokusíme-li se doplnit popisovanou edukační situaci o didaktickou analýzu, pak i tato podává výpověď o uplatňování prvků interaktivního učení a zároveň poukazuje na její silný prosociální charakter. Kromě fotografií (obr. 4–6), ilustrujících rozebíranou část programu, kterou považujeme z hlediska edukace za klíčovou, nabízíme čtenářům tohoto textu také grafické vyjádření obsahu situace, *jak bádá archeologický tým* (obr. 7).

Prezentovaná podoba konceptového diagramu, kterou představuje dvojrozměrné schéma vypadající jako soustava uzlů (konceptů – pojmů) a hran (spojnic mezi koncepty), může na první pohled připomínat složitou myšlenkovou mapu. Graf názorně vypovídá o přenosu archeologického konceptu do současných situací (představa pracovní činnosti archeologického týmu), což vede k předpokladu, že na základě využití vhodných muzeálií byla vytvořena učební úloha, která žákům umožnila jak opakování učiva a získ nových poznatků, tak rozvoj kooperativních dovedností. S ohledem na podporu kognitivní znalosti žáků můžeme mluvit o zkušenostní aktivitě s badatelským přesahelem. Rozbor obsahu reflektivního rozhovoru navíc poukazuje na nadstandartní úroveň výstupní znalosti žáků z archeologického okruhu. Obsah krátkého útržku žakovského dialogu přináší svědectví

o úzké spolupráci uvnitř týmu, ale také vypovídá o zodpovědnosti některých jedinců za sebe sama i za druhé (obr. 8). Při rekonstrukci obsahu reflektivního rozhovoru stojí za povšimnutí především ty repliky, které lze interpretovat jako verbální vyjádření pocitů empatie i porozumění druhým, ev. jako prvky radosti ze společného úspěchu při bádání v muzeu.

Řeč o výhodách kooperativního učení aneb Jsou žáci při plnění badatelského úkolu na sobě navzájem závislí a směřují tak lépe ke splnění cílů muzejní edukace?

Ze zveřejněné kazuistiky je patrné, že bádání na půdě muzea přinášelo žákům vlastní myšlenkovou činnost, jejíž výsledky pak žáci v rolích mladých badatelů ověřovali vzájemným porovnáváním. Učení v prostředí muzejní instituce podporovalo kognitivní poznávání a probíhalo v souladu s očekávanými výstupy a klíčovými kompetencemi definovanými kurikulem. Primárně byla rozvíjena kompetence k učení, kompetence k řešení problémů a kompetence komunikativní. S oporou v didaktické analýze můžeme ale také konstatovat, že předložená učební úloha směřovala mimo naplnění očekávaných vzdělávacích cílů k upevňování vzájemných vztahů uvnitř pracovního týmu a k pozitivní vzájemné závislosti. Z hlediska didaktického mluvíme o dobrém úmyslu zařadit prvky kooperativního učení do muzejní edukace jako o snaze prakticky pomáhat školám s vybavováním žáků kompetencí sociální a personální v kombinaci s kompetencí pracovní. Při popisované aktivitě – archeologickém bádání byli jedinci i skupiny v rolích členů týmu vyzýváni k třídění vybraného souboru archeologických artefaktů, ale také k praktickému využívání nově nabyté znalosti, což z pohledu sociální pedagogiky znamenalo „naučit se spolupracovat“.

Vzdělávací obsah vybrané učební situace se dotýkal učiva z oblastí hned několika vyučovacích předmětů příslušného stupně. Žáci tak byli obohaceni o řadu dalších

poznatků i praktické zkušenosti, se kterými se během školní výuky běžně nemohou setkat (obr. 9–11). Soubor vybraných artefaktů pro účely edukace se nabízel při kooperativním učení použít jako nástroje k osvojování konkrétních oborových znalostí o nich samotných.

Zároveň jde o jeden z důkazů, že ať už se aktivním využitím muzeálií vymezí jakkoliv široké pole působnosti v procesu muzejní edukace, tak samotný obsah ani její forma nejsou tak důležité jako způsob přemýšlení, který si žáci budují v průběhu objektového učení / učení z artefaktu. Při trénování sociálních dovedností žáků v procesu muzejní edukace se navíc vyplácí myslet na hodnotu posílení interakce skupiny, která může pozitivně ovlivňovat vztahy uvnitř ní, přerůstat do týmové spolupráce a napomáhat rozvoji hodnotového systému každého jedince.

Význam podpory rozvoje osvojování klíčové kompetence sociální a personální v muzejním prostředí a její možný evropský přesah

Závěrem lze říci, že uplatňované metody vzájemné kooperace v rámci muzejní animace a cílená aplikace kooperativního učení přinesly žákům možnost hlouběji se zabývat kulturními a historickými podněty. V daném případě lze o popisované žákovské spolupráci také uvažovat jako o účinném způsobu vytváření dalších příznivých důsledků sociální interakce, která může zvýšit vzájemnou důvěru mezi členy skupiny. Právě taková podoba učebních situací přináší v muzejně-edukační praxi každému z žáků nejen dobré pocity, které jsou pro budování jeho vztahu k celoživotnímu vzdělávání nesmírně užitečné, ale také příznivě ovlivňuje celkové naladění skupiny k další vzdělávací činnosti.

S ohledem na uvedené skutečnosti bychom v samotném závěru článku rádi vyzvali učitele působící jak v českých školách, tak v mimoškolním prostředí, k co nejširší podpoře kooperativního učení, které je dnes v zahraničí nejrozšířenější inovací v oblasti vzdělávání. Věříme, že je

také u nás možné úspěšně realizovat „proces poznávání jako aktivní společné hledání nejpříjemnějších ‚vzorků světa‘ spojené s jejich vzájemným porovnáváním a posuzováním. Zároveň v takovém dialogu vyniká i sociální podmíněnost poznávání a jeho závislost na odborné komunikaci“.²¹ S oporou v předloženém příkladu z praxe a s odkazem na Lewinovu teorii i na Slavíkovy názory předkládáme k úvaze čtenářů z řad pedagogů i muzejníků myšlenku, zda v kontextu složité kulturní i společenské situace v současné Evropě nedozrál čas k hlubší úvaze o tom, jak učit lépe a jak se pokoušet zdokonalit vlastní pedagogické jednání ve prospěch úspěšné budoucnosti dnešní mladé generace.

Použité zdroje

HANUŠ, Radek a CHYTILOVÁ, Lenka. *Zážitkově pedagogické učení*. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-2816-2.

JOHNSON, David W. and JOHNSON, Robert T. Positive interdependence: Key to effective cooperation. In: LAZAROWITZ, Rachel. Hertz and Miller, Norman. (eds.). *Interaction in cooperative groups: The theoretical anatomy of group learning*. New York: Cambridge University Press, 1992, s. 174–199. ISBN 978-0521483766.

KASÍKOVÁ, Hana a VALENTA, Josef. *Reformu dělá učitel aneb Diferenciace, individualizace, kooperace ve vyučování*. Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 1994. ISBN 80-901660-0-8.

KASÍKOVÁ, Hana. *Kooperativní učení a vyučování: Teoretické a praktické problémy*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0192-3.

KASÍKOVÁ, Hana. *Učíme (se) spolupráci spoluprací*. Kladno: AISIS, 2005. ISBN 8023946684.

KIRSCHNER, Jiří. *Psychologie prožitku a dobrodružství: pro pedagogiku a psychoterapii*. Brno: Computer Press, 2009. ISBN 9788025125625.

LEWIN, Kurt. *Field theory in social science: Selected theoretical papers*. London: Tavistock Publications, 1952.

21 SLAVÍK, Jan. *Umění, věda a poznávání ve škole (verifikační procedura jako didaktický prostředek rozvíjení epistemické kompetence žáků)*. *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1999, roč. 49, č. 4, s. 220–235.

- NEZHYBA, Jan. Zkušenostně reflektivní učení a komfortní zóna. *Pedagogická orientace*. 2011, roč. 21, č. 3, s. 305–321.
- PRŮCHA, Jan, WALTEROVÁ Eliška a MAREŠ, Jiří. *Pedagogický slovník*. 3.vyd. Praha: Portál, s.r.o., 2001. ISBN 80-7178-579-2.
- SCHÖN, Donald A. *The reflective practitioner: how professionals think in action*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- SKALKOVÁ, Jarmila. *Obecná didaktika*. Praha: ISV, 1999. ISBN 80-85866-33-1.
- SLAVÍK, Jan a JANÍK, Tomáš. Kvalita výuky: Obsahově zaměřený výstup ke studiu procesů vyučování a učení. *Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*, 2012, roč. 62, č. 3, s. 262–286.
- SLAVÍK, Jan, DYTRTOVÁ, Kateřina a FULKOVÁ, Marie. Konceptová analýza tvorivých úloh jako nástroj učitelské reflexe. *Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*, 2010, roč. 60, č. 3–4, s. 223–241.
- SLAVÍK, Jan a SIŇOR, Stanislav. Kompetence učitele v reflektování výuky. *Pedagogika, časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. 1993, roč. 42, č. 2, s. 155–166.
- SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky), I díl*. Praha: Univerzita Karlova - Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-066-8.
- SLAVÍK, Jan. Umění, věda a poznávání ve škole (verifikační procedura jako didaktický prostředek rozvíjení epistemické kompetence žáků). *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1999, roč. 49, č. 4, s. 220–235.
- SLAVIN, Robert E. *Cooperative learning: Theory, research, and practice (2nd Ed.)*. Boston: Allyn & Bacon, 1995. ISBN 978-0205156306.
- ŠOBÁŇOVÁ Petra a kol. *Vzdělávací obsah muzejní edukace*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, 2015. ISBN 978-80-244-4625-7.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní edukace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3003-4.
- TOMEŠKOVÁ, Kateřina. *Otevřená klenotnice poznávání. Didaktické analýzy edukačních programů Muzea Komenského v Přerově*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4622-6.
- VYGOTSKY, Lev S. *Mind in Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Obr. 1: Lektorské převyprávění příběhů z minulosti v historických kostýmech patří k oblíbeným způsobům muzejní edukace především z pohledu dětských návštěvníků. Zdroj: Fotoarchív MKP.

Obr. 2: Vyzkoušet si na vlastní kůži středověký způsob poměrování sil vyvolává v žákovské skupině celou řadu dojmů, ale i otázek k tématu. Zdroj: Fotoarchív MKP. Řada fotografií byla pořízena v animaci O tajemstvích přerovského zámku aneb Pojdte s námi objevovat historii!, jejíž realizace je koncipována do interiéru i exteriéru stavby. Zdroj: Fotoarchív MKP.

Obrazová příloha





3



4

Obr. 3: K názorné demonstraci středověké paměti místa slouží replika padacího mostu, která byla z edukačních důvodů speciálně vyrobena a umístěna na nádvoří přerovského zámku.
Zdroj: Fotoarchív MKP.

Obr. 4 až 6: Žáci v rolích mladých archeologů plní společnými silami náročnou učební úlohu v animaci zaměřené na poznání stavební historie zámku, při níž si uvědomují, že nalézt archeologické artefakty není nic proti úsilí, jež musí skupina vydat na jejich popis a třídění podle historické posloupnosti.
Zdroj: Fotoarchív MKP.

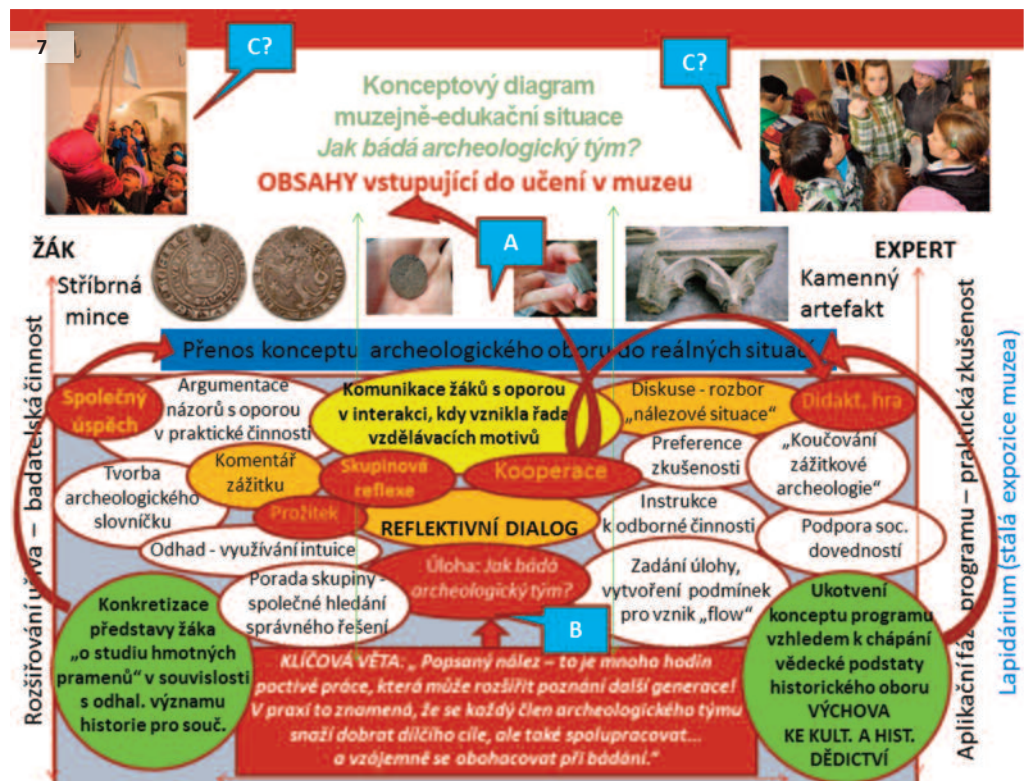


5



6

Obr. 7: Konceptový diagram muzejně-edukační situace jak bádá archeologický tým. Konceptový diagram je grafické vyjádření konceptové analýzy. Konceptová analýza je metoda, která bývá využívána při rozbořích významové struktury a zároveň slouží k odhalování sociálních nebo kulturních kontextů vzdělávacího obsahu, přičemž jejím primárním cílem je posoudit kvalitu výuky.



Obr. 8: Přepis vybrané mikrosituace z popisované učební úlohy přináší jednu konkrétní podobu průběhu realizace klíčové edukační situace. Pro lepší představu čtenářů o různorodosti její faktické podoby lze shlédnout krátký filmový dokument, který nabízí internetové prostředí ŠKOLY HROU Muzea Komenského v Přerově. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NJnX49sLjQA&feature=youtu.be>.

8

Přepis vybrané mikrosituace z popisované učební úlohy (MP – muzejní pedagožka, Ž – žák, ŽŽ – žáci)

muzeum
JEDNOTLIVOST V PRÁCI

MP: Děcka, už jste se v týmu pořádně poradili o tom, co jste našli za archeologický artefakt?
(Žáci nepřestávají diskutovat ve skupinách. Jeden žák, který má podle hlasitých komentářů pravděpodobně hlubší znalost než ostatní spolužáci, stále rychleji přebíhá mezi dvěma skupinami.)

MP: Při zadávání úkolu jsem vám říkala, že třídění úlomků kamenných artefaktů není vůbec jednoduchá činnost. A proto mám nyní radost, že berete práci archeologů s naprostou vážností. (Obrací se čelem na popisovaného žáka a chytá ho za ruku...) Ale běhat po lapidáriu je zakázáno!

Ž1: Já neběhám, já jen pomáhám!!! Já musím! Holky vůbec nic nevědí o gotické kružbě. Pamatují si jenom na tu skálu, že? Musel jsem jim poradit, že se skalnatým podložím přerovského zámku ta věc, kterou Zdeňka drží v ruce, vůbec nesouvisí.

Ž2: A paní učitelko, nám taky Jarďa pomohl s nálezem. Našli jsme minci! Takovou špinavou, ale asi je stříbrná!!! Je to...no, já to nevím určitě...

Ž1: (Přikloni se ke kamarádovi a pošeptá mu něco do ucha.) Je to... jenom to řekni, neboj se... (Strká tělem do jeho paže.)

Ž2: Pražský groš?

MP: Správně, je to replika pražského groše.

Ž2: Bingo!!! My jsme si to mysleli, že, Jirko? Podle toho lva s dvěma ocasey. Brali jsme se to v češtině. (Usmívá se.) Ale řekli jsme to nahlas jen díky Jarďovi. To on nám poradil, že jste o té minci mluvila, když jste vyprávěla pověst Jak dobývali v Přerově poklad. (Stíhává se dívat na kamarády i Jarďu.)

MP: Tak, kluci, musím vám říct, že taková skvělá spolupráce se každý den ani v muzeu hned tak nevidí.

Ž3: Ale, paní učitelko, holky si stále nevědí rady s tím kusem kamene. Mirko, Zuzko, ukažte nám ho... třeba nás všechny dohromady něco napadne... (Dělá dva rychlé kroky a už natahuje ruku po artefaktu...)



Obr. 9: Popis vystaveného modelu tzv. Horního města ve stálé expozici MKP Archeologie Přerovska dává dětem představu o proměnách areálu na zámeckém návší – otvírá se debata ve skupině o renesančních podobách historicky cenné stavby.
Zdroj: Fotoarchív MKP.



Obr. 10 a 11: Předávání starobyklých pověstí souvisí v prostorách tzv. černé kuchyně s vhodnou příležitostí získat osobní zkušenost s vybranou řadou činností, které před několika staletími lidé vykonávali k běžné obživě.
Zdroj: Fotoarchív MKP. Řada fotografií vznikla za účelem dokumentace průběhu animace o stavební historii přerovského zámku.

Výstava Afghánistán – zachráněné poklady buddhismu v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur

Petra Belaňová, Martina Ohlidalová, Lubomír Novák

zpráva

Exhibition *Afghanistan – Rescued Treasures of Buddhism* in Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures

Abstract: In February 2016, a valuable collection of objects was presented to the public in the Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures through the exhibition Afghanistan – Rescued Treasures of Buddhism. The collection was transported to the Czech Republic all the way from the heart of Asia. The relics on display, dating mostly to the period between the 1st to the 9th century A.D., come mainly from archaeological explorations on the Mes Aynak locality and have been loaned out to the Náprstek Museum by the National Museum of Afghanistan in Kabul. Based on a mutual agreement, most of the objects have been restored and conserved by experts in the restoration workshops and laboratories of the National Museum. The objects were also subjected to natural scientific research.

Keywords: exhibition *Afghanistan – Rescued Treasures of Buddhism*, the National Museum, the Mes Aynak site, Buddhism

Výstava *Afghánistán – zachráněné poklady buddhismu*, instalovaná v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur, vznikla ve spolupráci Národního muzea, Národního muzea Afghánistánu v Kábulu a Vojenského historického ústavu. Její celkové pojetí stavělo na kontrastu artefaktů z archeologických lokalit předislámského Afghánistánu, které byly v instalaci prezentovány společně s předměty z nedávné doby, spojenými s působením vojenských misí na afghánském území.

Unikátní výstavní projekt

Vzájemná kooperace Národního muzea Afghánistánu s Národním muzeem byla navázána v roce 2014. Po jednáních bylo v říjnu 2015 zahájeno časově omezené balení pro bezpečný transport předmětů, které bylo značně komplikováno zhoršující se bezpečnostní situací v regionu. Po převezení předmětů do Prahy Armádou České republiky byly předměty předány zástupci afghánského muzea do restaurátorských dílen Historického muzea Národního

muzea v Terezíně. Zde v průběhu tří měsíců prošly exponáty odborným materiálovým průzkumem a konzervátorským zásahem s cílem stabilizace jejich stavu. Všechny realizované kroky vycházely z aktuálního fyzického stavu předmětů. Tento náročný a rozsáhlý restaurátorský proces byl jedním ze stěžejních bodů vzájemné spolupráce.

Většina vystavených archeologických předmětů pochází z lokality Mes Aynak, ležící v provincii Lógar asi 40 km jihovýchodně od Kábulu. Toto spektrum předmětů bylo doplněno nálezy z dalších významných lokalit, jako jsou například Bagram, Sorch Kotal, Balch nebo Hadda, které rovněž patří do fondů Národního muzea Afghánistánu v Kábulu. Muzeum, jehož sbírky patří k nejdůležitějším dokladům dávné historie Střední Asie, se v průběhu své téměř stoleté historie setkala s dramatickými událostmi, při kterých přišlo o velkou část svých fondů. Instituci se od počátků fungování povedlo do poloviny 20. století shromáždit kolem 100 tisíc sbírkových předmětů z pravěku a předislám-

PhDr. Ing. Petra Belaňová, Ph.D.

Národní muzeum – Centrum pro prezentaci kulturního dědictví
petra_belanova@nm.cz

Ing. Martina Ohlidalová, Ph.D.

Národní muzeum – Historické muzeum
martina_ohlidalova@nm.cz

Mgr. Lubomír Novák, Ph.D.

Národní muzeum – Historické muzeum
lubomir_novak@nm.cz

ského období a z oblasti etnografie.¹ Jeho sídlo je umístěno na předměstí Kábulu ve čtvrti Dáro-l-Amán naproti ruině paláce stejného jména. Vzhledem ke složité a často se měnící politické situaci v zemi – komunistický převrat a následná sovětská invaze v roce 1979, konec komunistické vlády v Kábulu v roce 1992, občanská válka a převzetí moci Tálibánem v letech 1996–2001 – muzeum i jeho sbírky od 70. let utrpěly značné škody a ztráty. V roce 1994 byla budova muzea, toho času využívaná jako vojenská základna a obranná struktura, zasažena raketou a mohutně poškozena. Rozhodnutím o tajném přesunu cenných předmětů z různých lokalit (Tellá Tapa, Bagrá, Hadda, Áj Chánom a dalších) v roce 1988 do trezoru Centrální banky v Prezidentském paláci nebo do prostor Ministerstva informací a kultury se povedlo zachránit některé poklady nevyčísitelné hodnoty před rabováním a rozprodáním na černém trhu s uměním. Další sbírky byly zachráněny aktivitami a přesuny Společnosti pro záchranu afghánského kulturního dědictví s nepřímou podporou UNESCO na konci 90. let. Velká část kulturního dědictví, které do sbírek Národního muzea Afghánistánu patřilo, je však nenávratně ztraceno. Příznivější období zažívá muzeum od změny režimu a pádu Tálibánu v roce 2001. Velkou událostí v jeho historii bylo v roce 2004 otevření tajného trezoru Centrální banky, kde bylo bez újmy objeveno několik tisíc ukrytých sbírkových předmětů převážně z cenných kovů. První velká reprezentativní výstava z výběru z těchto předmětů, zahrnující zejména zlaté šperky, nádoby nebo importy, které pocházejí z lokalit Tellá Tapa, Tapa-je Folól, Áj Chánom nebo Bagrá, od roku 2005 putuje po nejprestižnějších světových muzeích. Svou pouť začala v roce 2005 v Musée Guimet v Paříži pod názvem *Afghanistan – les trésors retrouvés*², její další zastávky byly v Německu, Anglii, USA, Kanadě, Austrálii nebo Japonsku.

Výstava *Afghánistán – zachráněné poklady buddhismu* je tak druhým výstavním projektem, kterým kábulské Národní muzeum představuje bohatou kulturní tra-

dici území moderního Afghánistánu. Jak již bylo zmíněno, základ prezentovaných předmětů tvořily nálezy z lokality Mes Ajnak, které se do sbírek muzea dostaly teprve v nedávné době. Mimořádný soubor artefaktů měli možnost vidět v premiéře v Praze právě čeští návštěvníci a zahraniční turisté metropole. Prestiž výstavy zvyšoval také fakt, že většina prezentovaných exponátů ještě nebyla nikdy vystavena a představila se veřejnosti vůbec poprvé; výjimku tvoří pouze část artefaktů, které byly v nedávné době vystaveny přímo v afghánském Národním muzeu v Kábulu. Vzhledem k první prezentaci předmětů i širokému rozsahu konzervačních prací byla výstava zajímavým počinem v evropském i světovém kontextu.

Celý proces, od vzniku konceptu výstavního projektu přes vzájemnou komunikaci se zahraničním partnerem, transport předmětů, jejich rozsáhlou odbornou konzervaci a přírodovědný průzkum až po vlastní realizaci, byl unikátní příležitostí pro zapojení a spolupráci odborníků napříč složkami celého Národního muzea.

Výstava předmětů z Mes Ajnak a dalších lokalit

Lokalita Mes Ajnak leží ve východní části Afghánistánu v západním výběžku starověké Gandháry. Byla objevena roku 1963, první archeologické průzkumy na místě však proběhly až v následujícím desetiletí.³ Je jedním z nejbohatších světových nalezišť měděné rudy, což vedlo afghánskou vládu k uzavření kontraktu na těžbu kovu s čínskou společností *Metallurgical Corporation of China*. Za účelem obnovení těžby zde byl v roce 2009 zahájen mezinárodní záchranný archeologický výzkum, který kvůli bezpečnostní situaci musel probíhat pod vojenskou ochranou. Lokalita se skládá z několika sídelních celků, spojených přímo s těžbou a zpracováním mědi, ale především z různých typů buddhistických památek. Na základě výzkumů byly identifikovány vrstvy z pozdně kušánského období až pozdně šáhíjovského období (2.–9. stol. po Kr.). Práce na lokalitě byly realizované Afghánským archeolo-

1 Podle MASSOUDI, Omara Khan. *The National Museum of Afghanistan*. 2011. In: HIEBERT, Fredrik a CAMBON, Pierre. *Afghanistan. Crossroads of the Ancient World. Catalogue of the exhibition*. London: The British Museum Press, 2012, s. 35–53.

2 *Katalog výstavy: Cambon, Pierre a Jarrige, Jean-François. Afghanistan, les trésors retrouvés. Catalogue d'exposition temporaire au Musée Guimet, 6 décembre 2006 au 30 avril 2007. Paris: 2006.*

3 Více k výzkumům například: MASSOUDI, Omara Khan (ed.). *Mes Aynak. New excavations in Afghanistan Catalogue of the exhibition Mes Aynak - Recent Discoveries Along the Silk Road*. Wasmuth druck + cross-media gmbh & co. Kg, 2011; nebo FATICONI, Barbara. *First notes on a treasure from Mes Aynak*. In: *Central Asia in Antiquity: Interdisciplinary Approaches*. Oxford: Archo-press, 2014, s. 23–36. ISBN 978-1407313115.

gickým institutem se zapojením Francouzské archeologické delegace v Afghánistánu (DAFA - *La Délégation archéologique française en Afghanistan*) se širokým mezinárodním týmem odborníků, mezi nimi také zástupcem z České republiky, Jiřím Ungerem z Archeologického ústavu AV ČR. Velkou část předmětů z Mes Ajnak tvoří plastiky různých velikostí, ale také luxusní předměty jako zlaté šperky a kosmetické nástroje, pozlacené stříbrné mísy, keramické nádoby a mince. Kromě předmětů z nedávných výzkumů Mes Ajnak pochází další vystavené předměty z jiných lokalit starověké Baktrie nebo Gandháry, historických oblastí, které se částečně nacházely na území dnešního Afghánistánu. Spektrum vystavených exponátů pak doplnily předměty a fotografie ze sbírek Vojenského historického ústavu, které představují účast českých vojáků v Afghánistánu v rámci mise ISAF.

Návštěvníci výstavy se prostřednictvím prezentovaných předmětů seznámili s historií předislámského Afghánistánu zejména v historické oblasti Gandháry, ale mohli nahlédnout i do historie kušánské Baktrie. Zajímavým spojením na první pohled vzdáleného Afghánistánu s evropskou kulturou je také fakt, že na území Gandháry vznikl svěbytný umělecký styl, který ve velké míře navazuje na dědictví středomořské či helénistické umělecké tradice, zanechané Alexandrem Velikým a jeho výboji do srdce Asie. Podstatná část instalace byla věnována tradici afghánského buddhismu, kterou přiblížily hliněné či kamenné plastiky Buddhů a bódhisattvů. Rovněž poloha na Hedvábné stezce, soustavě obchodních cest spojujících Evropu s Dálným východem, křižovatce mnohých kultur, přispěla k výjimečnému vývoji této části dnešního Afghánistánu.

Předměty a jejich příprava pro výstavu

Zapůjčené exponáty zahrnovaly předměty každodenní potřeby i luxusní zboží. Celkově bylo na výstavu zapůjčeno 143 předmětů nebo jejich skupin, zásah odborníků si vyžádala většina z nich. Předměty

byly vyrobeny ze širokého spektra materiálů, typově se jednalo zejména o větší i menší plastiky nebo reliéfy z jílových materiálů či kamene, společně nalezený soubor šperků, ozdob a kosmetických nástrojů, z velké části vyrobených z barevných kamenů a slitin s vysokým obsahem zlata a stříbra, mince, kovové nádoby, keramické nádoby či jejich zlomky se složitou kolkovanou výzdobou, kovové nástroje nebo fragmenty nástěnných maleb. Vystavené předměty byly vesměs datovány do období po přelomu letopočtů, od 1. do 8./9. stol. po Kr. Náměty ztvárněné na plastikách i fragmentech nástěnných maleb, které tvořily největší část vystavených exponátů, spadají do buddhistické ikonografie. Mnohé exponáty, které byly vystaveny ve stálé expozici Národního muzea Afghánistánu v Kábulu, prošly konzervačním procesem již v minulosti, dokumentaci k těmto zásahům se však získat nepodařilo. Některé předměty naopak nebyly před převozem do České republiky konzervovány vůbec. Základním cílem všech zásahů, realizovaných odborníky Národního muzea, bylo zajištění stability předmětů tak, aby bylo možné jejich bezpečné vystavení, další transport a bezproblémové uložení, v několika případech bylo ale nutné vyřešit dříve provedené restaurátorské zásahy. U většiny artefaktů byl před restaurováním proveden přírodovědný průzkum, který sloužil nejenom k optimalizaci postupů restaurátorských zásahů, ale který také poskytl podklady pro další studium předmětů, použitých materiálů, postupů výroby či jejich dekorování. K analýze předmětů byly zvoleny neinvazivní a ne-destruktivní analytické metody.⁴

Skupinu předmětů, u kterých byly nedávno v nelehkých podmínkách realizovány konzervační zásahy, tvořila především část polychromních hliněných figurálních plastik, část předmětů z keramiky či dva vystavované fragmenty nástěnných maleb. Největším problémem, který se ukázal při vstupní analýze a následné realizaci restaurátorských zásahů na těchto předmětech, byla skutečnost, že nedostatečně očištěný povrch polychromovaných plastik a nástěnných maleb byl v minu-

4 Přírodovědný průzkum probíhal ve spolupráci s Přírodovědným muzeem Národního muzea, technologickou laboratoří Národní galerie a Vysokou školou chemicko-technologickou v Praze. Radiografický průzkum byl realizován ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy. Vnitřní struktura tří vybraných objektů byla ještě dále studována počítačovou rentgenovou tomografií v Laboratoři rentgenové tomografie vědeckého centra CEITEC. Poděkování patří všem kolegům, kteří se na těchto analýzách podíleli.

losti povrchově zpevněn. Na povrchu barevných vrstev ošetřených objektů tak došlo k pevnému zafixování řady nečistot, které pak nebylo možné odstranit, a současně k téměř nulovému zpevnění podkladových vrstev. Část figurálních plastik z nepálené hlíny byla ve špatném fyzickém stavu s rozsáhlými prasklinami na povrchu i ve vnitřních vrstvách.

U hliněných figurálních plastik bylo v rámci snahy o stabilizaci rovněž patrné provedení dalších větších zásahů, nejčastěji zpevnění z rubové strany sádrou. Do čtyř z nich byla v jejich průběhu vsazena instalační tyč, která umožnila vystavení na soklech. Dvě celofigurální plastiky⁵ a jedna plastika hlavy v nadživotní velikosti, u kterých se nedochovala spodní část, byly v minulosti druhotně dotmeleny a pevně připevněny k instalačním podstavům. Ve třech případech dříve restaurovaných plastik bylo nutné zasáhnout do způsobu jejich konstrukce kvůli možnému statickému poškození. Nové podpurné konstrukce zlepšily celkový vzhled těchto restaurovaných předmětů a povedlo se vyřešit jejich statické problémy. Ve špatném stavu se nacházely rovněž oba vypůjčené fragmenty nástěnných maleb, jedna z nich⁶ byla v minulosti nepřesně osazena a její povrch vykazoval řadu strukturálních nerovností.

Z kovových předmětů, které prošly restaurováním, vyniká depot zlatých šperků, dekorativních předmětů a nástrojů z Mes Ajnak⁷. Soubor obsahoval předměty z různých materiálů; kromě kovových artefaktů ze zlata, stříbra, mědi či jejich slitin se v něm nacházely i další ozdoby z barevných kamenů, perel a perleťoviny. Předměty pokladu byly těsně zabalené a původně zatočené do několika kusů látek, jejichž fragmenty se zachovaly v korozních vrstvách několika kovových předmětů. Předměty byly odborně prozkoumány, očištěny a zkonzervovány; v průběhu těchto procesů se povedlo identifikovat přesnější techniku výroby a dekorace.⁸ U šperků z cenných kovů (prsteny, náušnice, přívěsky, korálky a nášivky) je nejčastějším materiálem výroby zlato poměrně velké ryzosti, detaily některých šperků

jsou doplněny stříbrem. Ryzost zlata z lokality se pohybuje u většiny předmětů mezi 17–19 karáty, u tří prstenů pak dokonce v rozmezí 20–23 karátů (u prstenů je tedy až 88–96% podíl zlata ve slitině). Zkoumání bylo podrobeno i několik desítek korálků z různých materiálů. Vzhledem k tomu, že se tento malý poklad našel až v roce 2012, nebyl prezentován ani na výstavě k Mes Ajnaku, která se konala v Kábulu koncem roku 2011. Malý poklad z Mes Ajnaku je tedy jedním z mála komplexních nálezových celků šperku a kosmetických nástrojů z oblasti starověké Gandháry 3. až 6. stol. po Kr. Ve velmi špatném stavu se před konzervací nacházely zejména tři sásánovské mísy z Mes Ajnaku, dvě z nich s bohatou zlatou dekorací, které se dochovaly ve fragmentárním stavu.

Kromě výše uvedených předmětů se v souboru nacházela i unikátní soška Buddhy, která je jediným dochovaným exemplářem ze dřeva nalezeným na afgánském území, a fragment palmového listu s textem v buddhistickém hybridním sanskrtu.

Výsledky všech provedených analýz společně se zasazením zkoumaných předmětů do spektra materiální kultury Střední Asie jsou podrobněji prezentovány v katalogu výstavy a dalších výstupech. Jejich provedení a prezentace jsou důležité zejména proto, že z oblasti Afghánistánu a přilehlých kulturně blízkých oblastí pochází z uvedeného období poměrně málo nálezů a jenom malý zlomek z nich se povedlo podrobněji analyzovat moderními metodami⁹.

Prostorové řešení a instalace výstavy

Instalace výstavy byla navržena pro čtyři zrekonstruované výstavní sály v prvním patře Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur. Koncept počítal s rozdělením do několika základních tematických částí¹⁰ podle jednotlivých místností výstavy. Hlavní inspirací návrhu mobiliáře výstavy byl dokumentární film *Saving Mes Aynak*, který popisuje krátkou historii lokality v odlehlých horách Afghánistánu. V průběhu archeologického

5 Konkrétně se jednalo o plastiku Donátorky (BČ) a stojícího Buddhy (inv. č. 010.63.51) a plastiku hlavy Buddhy (inv. č. 5.1.92). Více k provedeným zásahům v odborném katalogu výstavy v článku M. Ohlídalové: TISUCKÁ, Marika a STANČO, Ladislav (eds.). *Afghanistan - rescued treasures of Buddhism. Catalogue of the exhibition. Praha: Národní muzeum, 2016.*

6 Nástěnná malba s mužskou postavou doprovázenou po stranách ženskými postavami (inv. č. 11.63.211).

7 Více k nálezům v: FATICONI, Barbara. *First notes on a treasure from Mes Aynak. In: Central Asia in Antiquity: Interdisciplinary Approaches. Oxford: Archeopress, 2014, s. 23–36. ISBN 978-1407313115.*

8 Více v odborném katalogu výstavy v článku P. Belaňové: TISUCKÁ, Marika a STANČO, Ladislav (eds.). *Afghanistan - rescued treasures of Buddhism. Catalogue of the exhibition. Praha: Národní muzeum, 2016.*

9 Analýzy použitých materiálů například v článcích: Calligaro, Thomas. *Analyse des matériaux. Tillia Tepe, étude des incrustations et de l'or, 2006. In: CAMBON, Pierre a Jarrige, Jean-François. Afghanistan, les trésors retrouvés. Catalogue de l'exposition temporaire du Musée Guimet. Paris: 2006, s. 292–294; HICKMAN, Jane. *Bactrian Gold. Workshop Traditions at Tillya Tepe, 2012. In: ARUZ, Joan a VALTZ FINO, Elizabetha. Afghanistan: Forging Civilizations along the Silk Road. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012, s. 78–87. ISBN 978-0300179545; nebo GUERRA, Maria Filomena et al. *Analytical study of the manufacturing techniques of Kushan gold jewellery (National Museum of Antiquities of Tajikistan). Archeosciences. Revue d'archéométrie, 2009, vol. 33, s. 177–185.***

10 Autorem výstavy je Lubomír Novák z oddělení pravěku a antického starověku Historického muzea Národního muzea.

výzkumu bylo stále zřejmější, že nejde o běžný záchranný výzkum před těžbou mědi, ale že archeologové postupně odkrývají buddhistické památky mimořádného významu. Architektonické řešení výstavy bylo tak koncipováno jako postupné odkrývání tajemství lokality. V prvním sále byly předměty umístěny v atypických dřevěných vitrínách s šikmými i téměř horizontálními instalacemi, připomínající místo naleziště, část prostoru zde byla věnována Armádě ČR a velkoformátovým fotografiím. Druhou místnost vyplnily dvě dominanty, nasvícená replika domu z Mes Ajnaku společně s lavicí pro sledování dokumentu o záznamu z výzkumů na lokalitě. První dva výstavní sály měly návštěvníka především seznámit s minulostí Afghánistánu před příchodem islámu a ukázat život místních obyvatel. Centrální část třetí místnosti byla tvořená dřevěným modelem dobové stúpy, který upozorňoval na náboženský charakter většiny vystavených předmětů. Model měl návštěvníky inspirovat k postupnému obcházení stúpy, typické buddhistické stavební konstrukce sledovaného období. Kolem stúpy byly umístěny vitríny s příklady gandhárské plastiky. V následující rozsáhlé čtvrté části výstavního prostoru byly umístěny další příklady buddhistického umění – v tomto případě byly vitríny rozmístěny do podoby kola dharmy, dalšího důležitého symbolu buddhismu. V tomto sále byly vystaveny také panely s popisy restaurátorských prací u vybraných předmětů včetně fotografií. Zajímavým prvkem celé instalace vesměs jednoduchých vitrín s čistými liniemi bylo barevné odlišení jejich pozadí či podkladové části podle jednotlivých místností. V první místnosti byla dominantou červená barva, místnosti se stúpou vévodila modrá a předměty v poslední místnosti zdůrazňoval žlutý akcent pozadí vitrín – i volba barev jednotlivých částí výstavy vycházela z buddhistické symboliky.

V rámci architektonického konceptu výstavy museli restaurátoři vyřešit realizaci několika instalačních prvků pro předměty, které potřebovaly prostorově stabilizovat. Zásadním problémem byla instalace větších figurálních plastik do stojacích vitrín.

Většina vystavovaných soch sama nestála, a proto bylo nutné vyřešit jejich bezpečnou instalaci. Pro každý exponát, který bylo nutné postavit, byl navržen většinou částečně variabilní kovový stojan v černé barvě, pomocí kterého bylo možné ve dvou až třech bodech bezpečně stabilizovat vystavovaný objekt a vruty stojan pevně zafixovat k výstavnímu soklu. Realizované instalační řešení umožnilo tyto objekty ve stojacích vitrínách bezpečně vystavit a současně zásadně neovlivnilo vizuální dojem při prohlížení výstavy. Několik soch, u kterých se nedochovala jejich spodní část, bylo z důvodu vysokého bezpečnostního rizika prezentováno pouze na nakloněné rovině v úhlu kolem 40–60°. V těchto případech restaurátoři pro každou takovou sochu vytvořili na míru pevná lůžka z polyetylenové pěny, která byla z důvodu vizuálního zcelení potažena černým sametem. Pro instalaci několika kovových předmětů, které se dochovaly ve fragmentárním stavu nebo vykazovaly velké statické problémy, byly na míru navrženy speciální podpěry z plexiskla respektující dochovaný tvar předmětů. Tyto plexisklové podpěry umožnily bezpečnou instalaci stabilizovaných předmětů v požadované poloze a opět významně nenarušily vizuální dojem. Pro prsteny, na které návštěvníci pohlíželi ve výstavě svrchu, byly navrženy plexisklové stojánky ve tvaru obráceného U se štěrbinou odpovídající šířce a obvodu každého prstenu. Jako poslední řešení navrhovali restaurátoři speciální stojany pro keramické nádoby, které byly dle architektonického řešení umístěny do vitríny a veřejnosti prezentovány ve výšce 30–50 cm. V rámci tohoto řešení bylo opět využito řešení plexisklových stojanů ve tvaru obráceného U odpovídající výšky o velikosti respektující rozměry jednotlivých typů nádob. V případě dvou keramických pohárů, které nebyly prostorově stabilní, byla do stojanu vysoustružena plocha odpovídající rozměru nohy každého z pohárů. Vystavované keramické poháry tak byly nohou vsazeny do stojanů do hloubky 3 cm. Z důvodu zvýšení stability byly všechny tyto plexisklové stojany ke dnu vitrín přilepeny.

Závěr

Výstavní projekt *Afghánistán - zachráněné poklady buddhismu* představil nejenom příklad úspěšné mezinárodní spolupráce, ale rovněž vzájemné kooperace velkého počtu odborných pracovníků napříč složkami Národního muzea. Výjimečnost celé přípravy výstavy byla rovněž v komplexnosti provedených aktivit, mezi kterými vynikalo odborné restaurování a konzervace většiny zapůjčených sbírkových předmětů v nebývalém rozsahu. V rámci pomoci Národnímu muzeu Afghánistánu se tak podařilo nejenom úspěšně restaurovat a stabilizovat, ale v několika případech i rekonzervovat dříve provedené zásahy na unikátních vypůjčených artefaktech. Velká část materiálů odlišných předmětů byla rovněž podrobena přírodovědnému průzkumu a dále odborně analyzována.

Koncept výstavy a její instalace byly založeny na prezentaci předmětů navazujících na buddhistickou tradici Afghánistánu společně s předměty z nedávné doby, spojenými s působením vojenských misí na afghánském území. Návštěvníci tak získali možnost seznámit se s tradicemi afghánského buddhismu a bohatou kulturní předislámskou historií této země a současně si připomenout složitou politickou a bezpečnostní situaci, ve které se Afghánistán již dlouhodobě nachází.

Použité zdroje

- ARUZ, Joan a VALTZ FINO, Elizabetta. *Afghanistan. Forging Civilizations along the Silk Road*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012. ISBN 978-0300179545.
- CALLIGARO, Thomas. Analyse des matériaux. Tillya Tepe, étude des incrustations et de l'or, 2006. In: CAMBON, Pierre a JARRIGE, Jean-François. *Afghanistan, les trésors retrouvés. Catalogue de l'exposition temporaire au Musée Guimet, 6 décembre 2006 au 30 avril 2007*. Paris: 2006, s. 292–294.
- CAMBON, Pierre a JARRIGE, Jean-François. *Afghanistan, les trésors retrouvés. Catalogue d'exposition temporaire au Musée Guimet, 6 décembre 2006 au 30 avril 2007*. Paris: 2006.
- FATICONI, Barbara. First notes on a treasure from Mes Aynak. In: *Central Asia in Antiquity: Interdisciplinary Approaches*. Oxford: Archeopress, 2014, s. 23–36. ISBN 978-1407313115.
- GUERRA, Maria Filomena et al. Analytical study of the manufacturing techniques of Kushan gold jewellery (National Museum of Antiquities of Tajikistan). *Archeosciences. Revue d'archéométrie*, 2009, vol. 33, s. 177–185.
- HICKMAN, Jane. Bactrian Gold. Workshop Traditions at Tillya Tepe, 2012. In: ARUZ, Joan a VALTZ FINO, Elizabetta. *Afghanistan: Forging Civilizations along the Silk Road*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2012, s. 78–87. ISBN 978-0300179545.
- HIEBERT, Fredrik a CAMBON, Pierre. *Afghanistan. Crossroads of the Ancient World. Catalogue of the exhibition*. London: The British Museum Press, 2012. ISBN 978-0714111728.
- MASSOUDI, Omara Khan (ed.). *Mes Aynak. New excavations in Afghanistan. Catalogue of the exhibition Mes Aynak - Recent Discoveries Along the Silk Road*. Wasmuth druck + crossmedia gmbh & co. Kg, 2011.
- MASSOUDI, Omara Khan. The National Museum of Afghanistan, 2011. In: HIEBERT, Fredrik a CAMBON, Pierre. *Afghanistan. Crossroads of the Ancient World. Catalogue of the exhibition*. London: The British Museum Press, 2012, s. 35–53. ISBN 978-0714111728.
- TISUCKÁ, Marika a STANČO, Ladislav (eds.). *Afghanistan - rescued treasures of Buddhism. Catalogue of the exhibition*. Praha: Národní museum, 2016.

Obrazová příloha

Obr. 1: Pohled do výstavy. Snímek zachycuje první sál výstavy věnované Afghánistánu v kušánské době. Autor fotografie J. Vaněk.



Obr. 2: Pohled do výstavy. Snímek zachycuje třetí sál výstavy a dřevěným modelem dobové stúpy. Autor fotografie J. Vaněk.



Obr. 3: Pohled do výstavy. Snímek zachycuje vitrínu s instalovanými šperky a luxusními kovovými nádobami. V zadní části vitrína s keramickými nádobami. Autor fotografie J. Vaněk.



Obr. 4: Pohled do výstavy. Snímek zachycuje motocykl asijské provenience blíže neurčené značky, za jehož řídítky seděl sebevražedný útočník z hnutí Tálibán (Vojenský historický ústav). Autor fotografie J. Vaněk.



Obr. 5: Instalace keramických nádob na plexisklových podstavcích upravených dle výšky architekta se zohledněním stability jednotlivých nádob. Autor fotografie K. Perglová.



Obr. 6: Instalace pozlacené dekorace z mědi na plexisklové podsložce postavené na kovovém stojanu. Autor fotografie K. Perglová.



Obr. 7: Instalace domácího ol-táře. Všechny fragmenty jsou instalovány na speciálním kovovém stojanu tak, že plastika z nepálené hlíny se nedotýká sádrového lotosového květu stojícího na dřevěné podložce. Všechny části jsou proloženy černým filcem. Autor fotografie K. Perglová.



Obr. 8: Instalace Dípa kara Buddha, která návštěvníkovi zpřístupňuje výzdobu na obou stranách vystavovaného objektu. K přichycení desky bylo využito kovových stojanů instalovaných z boku objektu a na zadní stěnu vitríny bylo instalováno zrcadlo. Autor fotografie L. Novák.



Doc. PhDr. Zbyněk Zbyslav Stránský (1926–2016) – ztráta významného muzeologa

Václav Rutar

Doc. PhDr. Zbyněk Zbyslav Stránský (1926–2016) – The Loss of Significant Museologist

Dne 21. 1. 2016 zemřel v Banské Bystrici ve věku nedožitých 90 let tvůrce české muzeologie docent PhDr. Zbyněk Zbyslav Stránský.

Během více než padesátiletého působení v oboru se stal Stránský celosvětově uznávaný odborníkem, množství jeho prací vyšlo i v zahraničních časopisech či bylo citováno v muzeologii věnovaných publikacích. Jeho cesta oborem vedla několika směry, které bych rád velmi stručně zmínil.

Vysokoškolská studia Z. Z. Stránského byla v letech 1946–1950 věnována oborům filozofie a historie, později se začal věnovat i externímu studiu muzikologie. Již od roku 1950 se začíná věnovat muzejní činnosti, pracuje krátce v českobrodském muzeu, načež přechází do Muzea Antonína Dvořáka v Praze. Později se stává vedoucím Helliachova muzea Poděbradska, v roce 1958 se přesunuje na Moravu a začíná působit v Muzeu Vysočiny v Jihlavě a následně metodicky v rámci Jihomoravského kraje. Podíváme-li se zpětně k publikovaným článkům v 50. letech 20. století, je jich většina věnována popisu výstavní praxe.

V polovině roku 1962 je přijat do Moravského muzea v Brně a od roku 1963 je pověřen vedením jím navrženého nového muzeologického oddělení. V roce 1965 je otevřeno postgraduální studium muzeologie a Stránský se zde stává klíčovou postavou. První významné nové odborné chápání oboru prezentuje na sympoziu v roce 1965, v dalších letech jsou vydána dobově zásadní skripta (*Úvod do muzeologie*, 1972; *Úvod do studia muzeologie*, 1979, 1984). Stránský tyto úvody doplňuje desítkami odborných příspěvků, které jsou též vázány k problematice oboru. Rychlý vývoj muzeologické výuky v Brně vede brzy k zavedení pojmu „brněnská muzeologická škola“.

V roce 1969 začíná díky Stránského aktivitě v souvislosti s postgraduálním studiem vycházet periodikum *Muzeologické sešity*. V celku československé snahy o prezentaci

muzejnictví a muzeologie je tento sborník jednoznačně nejvíce zaměřen na teorii zkoumaného oboru a publikování je umožněno i absolventům a studentům výuky. Muzeologické sešity vycházejí do roku 1986, Stránského články lze později dohledat např. v periodiku *Muzejní a vlastivědná práce*, slovenském *Múzeu*, po převratu i v německém periodiku *Museum Aktuell*. V roce 2012 je zaveden spolu se Stránského úvodním textem nový časopis – *Museologica Brunensia*.

Z. Z. Stránský byl úzce zapojen do vzniku Mezinárodní letní školy muzeologie (ISSOM). Vytvoření jejího projektu a následnou existenci můžeme řadit do období let 1983–1999. Velmi významné bylo publikování několika jeho skript směřovaných k výkladu muzeologické teorie především v roce 1995 v češtině, francouzštině a angličtině. Ze stejného roku pochází i vydání *Úvodu do studia muzeologie*, které je dodnes v doplněné verzi z roku 2000 asi nejvýznamnějším textem celého oboru.

Pokud bychom hledali další velké oblasti, kterým se Stránský během svého života věnoval, nebylo by asi možné vynechat problematiku muzeologické terminologie (řešení literárně-muzejní komunikace v roce 1979 spolu s A. Popovičem a P. Škrábákem; práce na české části *Dictionarium Museologicum* spolu s O. Brůžou roku 1984) a jeho činnosti na Slovensku. Zde se podílel na obnovení Zvazu múzeí na Slovensku (1990) a zasloužil se též o vybudování katedry ekomuzeologie v Banské Štiavnici (1998).

V českém prostředí bylo v posledním desetiletí jeho působení již zhodnoceno. V roce 2005 vychází poslední publikace *Archeologie a muzeologie*, roku 2006 je oceněn při příležitosti brněnského sympozia a vychází též shrnutí jeho života a bibliografie.

Vzpomínky po jeho úmrtí přináší již v čísle 1/2016 *Věstník AMG* a objevují se v několika případech i v elektronicky přístupných zahraničních textech. Je dobře, že jej můžeme připomenout i zde. Čest jeho památce.

Mgr. Václav Rutar
Národní technické muzeum
vaclav.rutar@ntm.cz

Abstrakty publikovaných článků v němčině

Abstracts of Published Articles in German Language

Abstrakta von publizierten Artikeln in deutscher Sprache

Restaurierung eines Kasel-Fragments aus dem 17. Jahrhundert: Neue Methoden der lokalen Reinigung historischer Textilien

In den Sammlungen des Nationalmuseums befindet sich das Fragment eines liturgischen Kleidungsstücks, einer Kasel („casula“ meint eigentlich ein „Häuschen“, das mit seinem „Gewand“ den ganzen Körper eines Priesters bedeckte). Auf deren Rückseite ist ein sehr interessantes Beispiel einer alten Bauern-Stickerie aus dem 17. Jahrhundert dargestellt. Aufgrund der erheblichen Beschädigung musste das Gewebe zur Gesamtwiederherstellung einer Reinigung und Näh-Reparatur unterzogen werden. Der Zustand der verwendeten Materialien ermöglichte keine komplette Waschbehandlung der Kasel, aber der Charakter der Verunreinigung erlaubte wenigstens eine lokale Reinigung. Deshalb wurden neue Methoden getestet und bei der lokalen Reinigung angewandt. Es handelte sich um Nassreinigung mit medizinischer Absaugpumpe sowie um Reinigung mit Wasserabsorption unter Verwendung von Agar in Form eines festen Gels. Abschließend wurde eine geeignete Adjustierungsform für die Aufbewahrung in Depositen sowie für eine eventuelle Ausstellung gefertigt.

Stichwörter: Fragment, Kasel, lokale Reinigung, Restaurierung, Adjustierung

Aspekte zur Verwirklichung ethischer Grundsätze in Museen

Gravierende Veränderungen des Museumswesens – bis hin zur Kommerzialisierung – zeigen, dass die grundlegenden Aufgabenbereiche des Museums permanent reflektiert und gemäß dem ICOM Code of Ethics modifiziert werden sollten. Schon seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in den USA wurde Museumsethik diskutiert. Bis hin zu den jüngsten Ergebnissen der „Ethics Working Group“ für die Naturwissenschaftlichen Museen beim Internationalen Museumsrat (ICOM NATHIST) zeigte sich die Notwendigkeit, allgemein verbindliche Grundsätze für Museen jeglicher Typologie zu schaffen. Eines der wichtigsten Ziele von Museen weltweit ist, das Kulturerbe und das Naturerbe an Menschen aller Gruppen unserer Gesellschaft zu vermitteln. „Kunst und Kommerz“, ebenso aber ethik-positive Exempel von Museumskonzeptionen werden an Beispielen erläutert.

Stichwörter: Ethic-Committee und Working Group, Indigene Kulturen, „Kunst und Kommerz“, Museumsethik, Vermittlung

Bericht über ein Buch und Verwendung moderner Technologien bei der Präsentation von Buch-Exponaten

Die Ausstellung *Bericht über ein Buch* zeigt ein Beispiel für den Einsatz moderner Technologien bei der Präsentation eines Buches. Die Ausstellung, die anlässlich des 50. Jahrestags des ersten Wettbewerbs

zum Thema: „Das schönste tschechische Buch des Jahres“ organisiert wurde, ist von besonderer Bedeutung im Rahmen von Buchausstellungen allgemein. Sie übertraf die vorgefassten Meinungen und hatte einen sehr experimentellen Charakter. Sie bestand aus drei thematisch und chronologisch verbundenen Teilen: „Das schönste tschechische Buch des Jahres 2014“, „Fünfzig Jahre Wettbewerb um das schönste tschechische Buch“ und „The most book“. Diese Teile entsprachen den drei chronologischen Ebenen. Die drei Ebenen wurden durch folgende Merkmale verbunden: historische Perspektive, aktuelle Form des Buches und Vision der zukünftigen Entwicklungen in diesem Bereich. Die Ausstellung verwendete die modernsten Technologien und Ressourcen aus der bildenden Kunst und gewährte zugleich die physische Präsenz der Bücher als traditionelle Papiermedien. Im Mittelpunkt der Ausstellung stand der Prozess der Digitalisierung von Büchern, der in Form eines Kurses während der Ausstellung in der Ausstellungshalle stattfand. Das Projekt hat seine eigene Web-Site, die auch nach Ablauf der Ausstellungsdauer erhalten bleibt.

Stichwörter: Buch, Ausstellung, Buchreport, moderne Technologien, neue Medien, Digitalisierung, Online-Ausstellung

Projekt des Nationalen Filmmuseums als Test für fortgeschrittene Kommunikation im Museum

Der Text befasst sich mit grundlegenden Ideen sowie mit den bisher erzielten Ergebnissen des Studentenprojekts unter dem Namen NaFILM: Nationales Filmmuseum. Dessen Ziel ist, sich mit der mangelhaften Situation der öffentlichen Präsentation des nationalen Filmerbes sowie mit ungenutztem Kommunikationspotential des Films im Ausstellungsraum auseinander zu setzen. Auf mehreren Präsentationen für die Öffentlichkeit während der Einführungsausstellung „Na film!“

werden Wege gezeigt, wie der Film auch auf andere Art und Weise verwendet werden kann, als nur als ein Ausstellungsartefakt oder fetischistisches Objekt. Der Film kann bei Berücksichtigung der reichen sozialen Kontexte und unter Verwendung von informellen interaktiven Installationen ein Mittel für aktives Lernen und für eine kreative Entwicklung kritischen Denkens werden. Eine wichtige Frage ist daher der Status des Projekts NaFILM im aktuellen Trend der Filmbildung, der offener betrachtet werden kann und den Raum des Kinos und des Klassenzimmers überwindet.

Stichwörter: Filmmuseum, Filmbildung, Interaktivität, audio-visuelle Installation, aktives Kennenlernen, Andenken-Institution, Kommunikation mit den Besuchern

Experimentelle Verbindung der Mährischen Galerie in Brünn mit dem Videomapping – ein Projekt von Studenten

Dieser Beitrag beschreibt die wichtigsten Formen der Kommunikation großer Institutionen mit der Öffentlichkeit, zu denen auch die Studenten zählen. Er analysiert die Kommunikationsmittel und deren praktische Anwendung am Beispiel der Mährischen Galerie in Brünn. Als eine besondere und attraktive Form der Zusammenarbeit wird eine Projektion unter dem Namen „Experiment Videomapping“ beschrieben, die am 10. Juni 2015 an der Fassade des Palastes des Statthalters der Mährischen Galerie in Brünn realisiert wurde. Dieser Anlass reflektiert die allgemeinen Zusammenhänge der Zusammenarbeit und Kommunikation einer Galerie oder eines Museums mit der Fachöffentlichkeit.

Stichwörter: Galerie, Videomapping, Kommunikation, Fassade, Studentenprojekt, institutionelle Zusammenarbeit

Verwendung von der kooperativen Lernmethoden bei Interpretation der Inhalte von Museumssammlungen als geeignete Weise der Unterstützung des prosozialen Verhaltens der Schüler

Der vorliegende Beitrag gehört in den Bereich der Museumspädagogik. Das Thema hat zum Ziel, ein breiteres Verständnis des prägenden Bestandteils der Museum-Education zu vermitteln. Damit entspricht es den Forschungsergebnissen des Comenius-Museums in Pířerov, das eine wissenschaftliche Studie zum Bildungspotential durchgeführt hatte. Zielsetzung war, einen detaillierten Nachvollzug des Bildungsprozesses im Museum zu ermitteln und dessen Qualität auf einem konkreten Beispiel aus der Praxis zu überprüfen. Besonderes Augenmerk lag dabei auf dem Einsatz von Methoden des kooperativen Lernens. Derart innovative Weisen beim Wissenserwerb über Museumsstücke, führen in der Interpretation die Bedeutung eines Gegenstandes mit einer interessanten Vergangenheitsperspektive zusammen. Das Lernen wird aus einer Vielzahl von Bildungsbereichen motiviert. Es bietet den Teilnehmern der Bildungsprogramme an Schulen unter anderem auch die Möglichkeit, das Potenzial der Exponate im Hinblick auf ihre sozialen Möglichkeiten zu entdecken. Der Autorin des Beitrags geht es um eine möglichst breite Darstellung von didaktischen Analysen der ausgewählten Unterrichtssituationen aus der aktuellen außerschulischen Praxis. Dieses Mal präsentiert sie eine Aussage darüber, wie Kommunikation in einer Schülergruppe über gemeinsame Erfahrungen initiiert werden kann. Belebende Aktivitäten können in diesem Zusammenhang auch zum richtigen Verhalten eines Individuums beitragen.

Stichwörter: Museum-Education, kooperative Lernmethoden, soziales Verhalten der Schüler, Verhalten des Individuums

Afghanistan – Gerettete Schätze des Buddhismus in Náprstek Museum der asiatischen, afrikanischen und amerikanischen Kultur

Im Februar 2016 wurde mit der Ausstellung „Afghanistan – Gerettete Schätze des Buddhismus“ der Öffentlichkeit im Náprstek-Museum für asiatische, afrikanische und amerikanische Kulturen eine seltene Sammlung von Objekten präsentiert, die aus dem Herzen Asiens in die Tschechische Republik überführt wurde. Ausgestellte Denkmäler aus archäologischen Ausgrabungen der Gegend von Mes Ajnak überwiegend aus dem Zeitraum des 1. bis 9. Jahrhunderts nach Christus, wurden an das Náprstek-Museum aus dem Nationalmuseum von Afghanistan in Kabul verliehen. Im gegenseitigen Einvernehmen wurden die meisten Objekte von Spezialisten in den Werkstätten und Laboratorien des Nationalmuseums in Prag restauriert und konserviert. Die Gegenstände wurden auch der naturwissenschaftlichen Forschung unterzogen.

Stichwörter: Ausstellung Afghanistan – Gerettete Schätze des Buddhismus, das Nationalmuseum in Prag, der Ausgrabungsort Mes Ajnak, Buddhismus