

Kritika kritické muzeologie

Jan Dolák

PhDr. Jan Dolák, PhD.
Univerzita Komenského v Bratislave
Filozofická fakulta
Katedra etnológie a muzeológie
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovenská republika
e-mail: jan.dolak@uniba.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2016, 4:2:21-33

Critical Museology: A Critique

Recently, museological scholarly literature has seen a lot critiques of current museum practice and even attempts at a coherent theory of critical museology or critical heritage studies. While these approaches undoubtedly make a positive contribution to the debate on the current state of museology, they nevertheless display a number of shortcomings which must be evaluated from methodological and philosophical standpoints.

Key words: museum, museology, museum studies, critical museology, critical museum studies

Pokud sledujeme nejnovější muzeologickou produkci, velmi často se setkáváme s pojmem kritická muzeologie, případně s termíny critical museum studies či critical heritage studies. V českém prostředí si pozitivního sociálního rozměru tohoto pojetí všimla Petra Šobánková,¹ ve slovenském prostředí pak s tímto pojmem pracují ve svých dizertačních pracích Petra Hanáková a Dita Csütörtökyová. Značné místo této problematice věnuje sborník editovaný Máriou Oriškovou,² stejně jako její vlastní anglicky psaný článek.³ Cílem tohoto textu je seznámit čtenáře s přístupy a závěry některých nejdůležitějších autorů a provést kritický rozbor tohoto proudu muzeologické produkce.

Není vůbec jednoduché přinést nějakou jednoduchou definici pojmu kritická muzeologie, jde o značně eklektické a místy i protichůdné hnutí. Z hlediska geografického je nejvíce rozšířen v anglosaských zemích, ve Španělsku a v Latinské Americe. Z hlediska oborových pak jde o konstrukce vytvářené především umělci, architektky, historiky umění, kulturními antropology a etnology. Toto spojení není náhodné, jde o etnology, kteří chápou svoje sbírky prizmatem umění. Předmětem jejich kritiky je mimo jiné fakt, že zdánlivě vyšší „bílé“ umění je shromažďováno v galeriích, kdežto „nebílé“ umění je uloženo v etnologických muzeích. To je sice pravda, ale jistě bychom našli nejen negativa, ale i pozitiva tohoto přístupu. Indiánská

¹ ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní expozice jako edukační médium*, Díl první. Olomouc : Univerzita Palackého, 2015. ŠOBÁŇOVÁ, Petra. Kritické teorie muzea: podnět k reflexi. In: *Muzeum : Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 50, 2012, č. 2, s. 26–38.

² ORIŠKOVÁ, Mária (ed.): *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum*. Bratislava : VŠVU; AFAD press, 2006.

³ ORIŠKOVÁ Mária: Museums That Listen and Care? Central Europe and Critical Museum Discourse. In: MURAWSKA-MUTHEUSIUS, Katarzyna – PIOTROWSKI, Piotr (eds): *From Museum Critique to the Critical Museum*. Farnham : Ashgate, 2015, s. 163-178.

maska uložená (vystavená) v etnologickém muzeu může mít v kontextu s dalšími skutečnostmi vyšší vypovídací schopnost než izolovaný obraz v galerii.

Domnívám se, že vcelku sofistikované vysvětlení podává profesorka z australské Canberry Laurajane Smith,⁴ dlouhodobě spolupracující s Reinwardt Academy v Amsterdamu, ve své knize *All Heritage is Intangible. Critical Heritage Studies and Museums*.⁵ Je třeba se zamyslet již nad názvem knihy. Je skutečně všechno dědictví nehmotné? Při pohledu z „nejvyššího patra“ ano. Vše, co je chráněno, je chráněno lidmi, je selektováno a ohodnoceno lidmi, takže důvod k ochraně je někde v lidské mysli, respektive ve vyšších funkcích centrální nervové soustavy. Na tuto skutečnost však bylo poukazováno i dříve, například v rámci komise ICOFOM (Martin Schärer, Jan Dolák). Je však nezpochybnitelné, že mnoho nositelů dědictví má hmotnou povahu, a to bude nyní ve středu naší pozornosti. Smith je opírá o často citovaného autora Davida Lowenthala a jeho dnes již klasický text *The Past is a Foreign Country*.⁶ Již provokativní název knihy evokuje řadu otázek. Je minulost skutečně cizina? Pokud ano, tak pro koho, pro všechny, veškerá minulost nebo jen její části?

Smith poctivě „uzávorkuje“ své pojetí na anglosaské země, ve kterém rozlišuje dvojí dědictví. To první je tzv. autorizované dědictví (domy, archeologické lokality apod.), které je ukončené, neobnovitelné, ba přímo falešné, vrozeně konzervativní, velmi křehké, neboť potřebuje stálou péči muzejních kurátorů, archeologů apod. Je vytržené z aktivního užívání, je neměnné. Vedle toho však existuje jiné dědictví – osobní vnímání, projekce chráněných objektů a zvyků. Tedy to, co návštěvníci dělají v muzeích, je podle Smith přímo heritage making – *tvorba dědictví*. Už zde je třeba upozornit na jednu důležitou okolnost. Muzeum bylo vždy pojímáno jako paměťové zařízení. Paměť je něco, co náš mozek (popřípadě naše kultura či civilizace) považuje za důležité k uchování. *Dědictví nevzniká imaginacemi* nad objekty, nad archeologickými lokalitami apod., případně realizací muzeopedagogických programů v muzeích.

Podle Smith je dědictví cosi vitálního a živého, je to okamžik akce, ne něco zamraženého v materiální formě. Dědictví není jedna definitivní akce, ale celý soubor aktivit zahrnující vzpomínání, připomínání, předávání znalostí a zkušeností, uplatňování a vyjadřování sociálních a kulturních hodnot a významů. Dědictví tedy tvoří a obnovuje sociální relace. Dědictví je kulturní proces nebo ztělesněné představení (performance). Tedy profesionálové podle Smith chtějí (podle ní bohužel) tvořit nějaké „heritage stories“ a k tomu si hledají lokality a objekty jako reprezentanty, pomocí kterých chtějí svoje příběhy dokladovat. Nikoli naopak. Tedy zde začíná nějaké „critical rethinking“ celé oblasti dědictví. Základním prvkem je poukázání na jistou disonanci mezi formálními praktikami na straně jedné a komunitou, užíváním a interpretací dědictví na straně druhé. Někteří autoři dokonce píšou o Heritage that hurts (Staher-Wagstaff, dále pak Uzzel a Ballantyne), tedy dědictví, jenž zraňuje.⁷

⁴ Prof. Smith je dokonce spoluzakladatelka The Association of Critical Heritage Studies, což je „a network of scholars and researchers working in the broad and interdisciplinary field of heritage and museum studies. Its primary aim is to promote heritage as an area of critical enquiry“. Citováno z: <http://www.criticalheritagestudies.org/>.

⁵ SMITH Laurajane. *All Heritage is Intangible. Critical Heritage Studies and Museums*. Amsterdam : Reinwardt Academy, 2012, 45 pp.

⁶ LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge : University Press, 1985.

⁷ Tzv. disonantnímu dědictví byla věnována v roce 2014 konference pořádaná Andrejou Richter ve slovinské Lublani, kde bylo poukazováno na minimum expozičních v Itálii věnovaných italskému fašismu, problematickým památkám vzniklým na území bývalé Jugoslávie po roce 1945 apod. Napadení celého systému konsonantní x disonantní dědictví se věnoval autor tohoto textu. Nepublikovaná přednáška.

Jde o evidentní smíchání historie a dědictví, což rozhodně není totéž. V Osvětimi se nepochybně konalo zvěrstvo, které nepatří mezi světlé stránky v dějinách lidstva. Ale dnes tento bývalý tábor, muzeum, chceme chránit jako dědictví, aby varovalo, v přeneseném slova smyslu vychovávalo. Tedy dědictví je něco, co chceme chránit, co si chceme připomínat, ať už se vztahuje k světlým či temným událostem. Nutno připomenout, že jen minimum událostí v historii lze chápat černobílou optikou, obtížně vztahovat jakoukoli optiku „dobro a zlo“ na většinu přírodovědných procesů, jejichž doklady jsou také uloženy v muzeích jako dědictví (geologie, paleontologie apod.).

Laurajane Smith celkem případně popisuje stav v anglosaském světě do zhruba 60. let 20. století, který my můžeme dovysvětlit tak, že Velká Británie měla kolonie, rozumějme území s podřízenými („nižšími“) národy, kanadští indiáni neměli všechna volební práva, v USA byly běžné nápisy „pouze pro bílé“, „pouze pro černé“ a děti australských aboriginals byly odebírány rodičům k převychování. Do této doby „nebíli“ do muzeí téměř nechodili. Tedy „subalterní“, sociální, kulturní a etnické skupiny buď v muzeích nebyly zastoupeny, nebo byly líčeny jako neviditelné, jako politicky marginální. Do určité míry sem můžeme zařadit i Afriku a nemalou část Asie. Muzea zde sice existovala, ale byla vytvářena z „pohledu bílého muže“. Po svržení kolonialismu chtěli domácí obyvatelé prezentovat a vysvětlovat svoje dějiny ne jako dějiny etnograficky „jiných“, rozumějme exotických či dokonce méněcennějších lidí, ale jako svoje dědictví, na základě vlastního diskurzu. Od konce 60. let se zde dědictví stává nejen výrazným sociálním prvkem, ale o nic méně prvkem politickým, argumentací při získávání politických a občanských práv. Nemalou roli sehrávaly i majetkové poměry, tedy určení, co komu vlastně patří. V něčem podobná byla i situace v Latinské Americe. Po osamostatnění těchto zemí zde společnost, tedy i kultura, byly formovány jako součásti „vyspělého západního světa“, fakticky odvozené od kultury bývalých kolonizátorů, nikoli od tradic domorodců či dokonce Inků, Aztéků apod. K obratu dochází právě od 60. let. Také západní Evropa prožívá dynamické období (např. stávky studentů v Paříži v roce 1968), které se nemohly neprojevit ani v oblasti muzejnictví, posilují se trendy ekomuzejnictví, nové muzeologie apod. V 60. letech dochází v muzejnictví k zásadním obrátům spojenými s obecně demokratizačními procesy. Tedy z „poddaných“ se stávají rovnoprávní občané, jejichž hlas, pohled na historii, by měl být slyšen. Šedesátá léta 20. století skutečně můžeme považovat za výrazný mezník muzejnictví ve světě. Vznikají i první univerzitní katedry muzeologie.

Jak však tyto změny hodnotit a chápat? Pokud bylo dědictví minoritních skupin marginalizováno, šlo o vlivy politického charakteru, které neměly s muzeologií mnoho společného. Pokud byly prvky dědictví do 60. let nedostatečně poznány a interpretovány, pak šlo spíše o selhání historiků a archeologů než muzeologů. Poctivá kritika pramenů, jejichž zasazení do dobového rámce, do kultury příslušné doby, byly vždy základním kamenem jakékoli historické vědy, a proto je nelze považovat za zcela revoluční projekt. Nepodceňujeme však úroveň tehdejších historiků či etnologů, třeba v Austrálii. Oni věděli, že pravda je jiná, než jakou oficiální místa vyžadovala, ale o tuto „jinou pravdu“ nebyl zájem.

Zde je třeba si uvědomit, že ostatní části světa šly jinou cestou, v 60. letech třeba na Slovensku, ale i v SSSR, v Číně, v Indii a jinde nebyly objeveny „nové národy“, tedy anglosaské pojetí muzejnictví není plně přenosné na celý svět.

Za další výraznou postavu kritické muzeologie je považován americký profesor Douglas Crimp.⁸ V návaznosti na Foucalta definuje muzeum jako další vězeňskou instituci a snahu muzeí postihnout, vysvětlit svět přirovnává k hlavním postavám románu Gustave Flauberta Bouvard a Pécuchet,⁹ dvěma pisáři, kteří se po přestěhování na venkov věnovali všemu možnému, včetně archeologie a zkoumání přírody. Protože však fakticky byli diletanti ve všem, všechny jejich pokusy končily neúspěšně. Nedomnívám se, že bychom dějiny muzejnictví museli hodnotit až tak přísně, tedy jako souhrn pouze diletantních, fakticky směšných postupů, ovšemže se směšnými výstupy. Velká část Crimpova textu je věnována fotografii, jako klíčovému médiu. Opírá se o známý koncept Andrého Malrauxe „muzeum beze stěn“, což je soubor vyfotografovaných objektů.

Britská muzeoložka Eilean Hooper-Greenhill píše, že muzea vždy pracovala pod imperativem mocenských her, sociálních, politických a ekonomických imperativů, tancovala podle všelijakých píš'ál a výsledkem jsou spíše dějiny omylů než dějiny pravdy. Ve vztahu k muzeím existuje množství navzájem nekompatibilních a hlavně myslitelných racionalit, žádná nepředstavuje nižší evoluční stádium, žijeme v posthistorické době.¹⁰

Jedním z nejcitovanějších autorů v rámci kritické muzeologie je Donald Presiosi, autor knihy *Rethinking of Art History*.¹¹ Podle něj je muzeum onnipotentní vlivná instituce, filtrující vnímání a poznávání moderního světa. Presiosi dává do závislosti muzeum, dějiny umění (dějiny umění nazývá muzeografií) se samotným osvíceneckým projektem moderny. Z umění se stal vzor pro všechnu produkci, dějiny umění přerazovaly samotné dějiny, Evropa se stala svojí vlastní muzejní vitrínou. Dějiny jsou muzeografický artefakt. Moderní muzeum a dějiny umění jsou dvě strany té samé mince, pevně sletované pojmem muzeografie. Podle Presiosiho muzea rozdělila svět na muzeologický a nemuzeologický, na objekty hodné a nehodné muzea. Podobně Stephan Bahn se ptá: Stvořily dějiny muzeum nebo muzeum stvořilo dějiny, jsou dějiny umění důsledkem nebo příčinou muzeí umění?¹² Dnes vznikají výtvarné projekty inspirované proto-muzejními formami vystavování a jejich zdánlivě patafyzickými exponáty, umělecká strategie je mystická – což je fúze historického a mysteriózního a patafyzických (satirických, absurdních) předmětů, dnešní umělci mají zájem o věci bizarní, patologické, jsou pro zázračno a obskurní, kulturně-programové mystifikace (např. Svěrákovi Ropáci).¹³

Jak se k těmto výroky postavit? Na první pohled je zde evidentní „uměnovědné vidění světa“, tedy hypertrofie vlivu umění na všechno, na veškerou historii lidstva. Z muzeologických pozic je zajímavá ona zmínka o „do muzea hodných a nehodných“ objektech. Zde se nalézají (podle kritických muzeologů) onen vliv muzea, filtrování apod. K tomu musíme říci, že naprostá většina kurátorů muzea však pracuje jinak. Paleontolog zkoumající lokalitu bere do sbírek objekty od jednoho tvůrce (přírody či Boha), a to především podle jejich „přidané hodnoty“ (muzeality). V řadě případů jde o celistvost, zachovalost onoho objektu. Obdobně třeba archeolog. Tento kurátor nemanipuluje s budoucím návštěvníkem co je hodno či nehodno

⁸ CRIMP, Douglas. *On the Museum s Ruins*, October 1980, č. 13. Dostupné na: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf Česky vyšlo In: POSPYSZYL, Tomáš (ed). *Před obrazem*. Praha : OSVU, 1998, s. 129-140.

⁹ Česká televize představila tento román seriálem *Byli jednou dva pisáři*, kde hlavní role skvěle zahráli Jiří Sovák a Miroslav Horníček.

¹⁰ Převzato z: HANÁKOVÁ, Petra. Teoretické koncepty kritické muzeologie. In: *ARS*, roč. 38, 2005, č. 1, s. 20- 22.

¹¹ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 25.

¹² HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 26.

¹³ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 24.

muzea z uměnovědných pozic. Skoro to vypadá, jakoby v muzeu (galerii) zastoupení autoři měli pro tuto instituci pochopení, avšak ti nezastoupení přesně naopak.

Další vlivný proud tzv. kritické muzeologie je feminismus, založený spíše na případových studiích (case studies), než na programovém konceptu. Nejprve si tyto autorky všimly nepřítomnosti žen, později nadbytečné přítomnosti, tedy jak muži ovládaná společnost znázorňuje ženy. Na základě výzkumu bylo zjištěno, že v Metropolitním muzeu v New Yorku vystavovalo jen 5 % autorů – žen (nadměrná nepřítomnost žen), ale 85 % aktů byly ženy (nadměrná přítomnost žen). Podle Miry Sochor je třeba vyhrabat v historii zapadnuté ženy – autorky, aby se zvětšilo sebevědomí dnešních umělkyně.¹⁴ Další kritizovaným fenoménem je tzv. patrilineage – psaní dějiny umění z otcovsko-synovské, případně učitelko-žákovské linie, která údajně omezuje ženy. Podle některých se „modernistickému umělci“ – běloch, západní, heterosexuál – vyčerpala inspirace.

Z pozic muzeologie nelze odmítat vše, co feministická filozofie či gender studies přinášejí, ale cestu nespatařujeme v hledání (asi marném) neznámých středověkých malířek či dokonalé reciprocitě ženských a mužských aktů v expozici. Být bílým, heterosexuálním mužem nesmí být považována za „vyčerpanou inspiraci“. Tento pohled zdaleka přesahuje relativně malý prostor muzejnictví.¹⁵

Výrazným fenoménem současných muzeologických úvah je otázka dekolonizace a tzv. „underrepresentation“ menšin apod. Kritická muzeologie čerpá i z postkoloniálních studií, tedy jakou úlohu při kolonizaci sehrávalo muzeum jako údajně výjimečně efektivní nástroj kulturní hegemonie západu.¹⁶ Kriticky jsou posuzovány stereotypy, kde pro domorodé umění „muzeologie“ nevyčlenila místo v muzeích umění, ale v muzeích etnologie a antropologie. Je kritizováno, že soubor afrických masek v muzeu moderního umění je vnímán jinak než týž soubor v muzeu etnografickém. „Umístění nezápadního objektu do „bílé kostky“ není ani dialogem ani výměnou. Od tohoto hosta je očekáváno, že přistoupí na pravidla hry svého hostitele, ať už budou blahosklonná nebo rasistická.“¹⁷

Refrémem dnešní doby je nechat různé kultury, často minority rasové, etnické, sexuální apod., vyprávět svoje vlastní příběhy. To rozhodně nelze odmítnout. Petra Hanková však správně postřehla, že z jinakosti se stává klišé, oportunistická kategorie, zneužívaná umělci i kurátory ve snaze vyhovět aktuálnímu trendu. Co jak nabídka marginálních skupin je vlastně jen odpověď na poptávku Západu, na jeho touhu po jinakosti? Díky uměleckému nomádismu (pořádání různých bienále po celém světě) se tak všude setkáváme s padesátkou vrcholných umělců a s jejich mentory. Jako by vykročení z koloniálního paradigmatu nebylo možné, jako by se právě pokusem o únik, paradoxně koloniální gesto ještě více potvrzovalo.¹⁸

Mímořádně radikální názory ventiluje holandská teoretička literatury Mieke Bal. Podle Bal Metropolitní muzeum umění v New Yorku chápe naši kulturu jako nejvyšší formu lidského snažení, artefakty jsou datované a autorizované. Kultura „jiných“ je vystavena v American

¹⁴ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 28.

¹⁵ Podle údajů z tisku Kanada upřednostňuje přijímání uprchlíků homosexuálů před heterosexuály. Ale podobných příkladů „pozitivní diskriminace“ najdeme celou řadu.

¹⁶ Na tomto místě je třeba znovu připomenout, že muzeí v době kolonialismu (Afrika) a do 60. let 20. století třeba v Austrálii domorodci téměř nechodili. Pokud vůbec muzea byla „efektivními nástroji“ nějaké hegemonie, tak pouze jako projekce v myslech dobyvatelů, kolonizátorů o podmaněných národech. Vliv (hegemonie) těchto muzeí na samotné domorodce byl minimální.

¹⁷ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 35. Teto názor musíme považovat za velmi diskutabilní.

¹⁸ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 31.

Museum of Natural History jako produkty bezčasové kultury, jako civilizační stopy na cestě člověka k civilizaci. Toto muzeum je obětí své vlastní koloniální historie, ale současně i viníkem a komplicem dominantních kultur. Podle Bal je nutné nastavit zrcadlo vlastnímu pohledu. Přímo navrhuje umístit do expozic zrcadla, která by umožňovala nejen simultánní prohlídku koloniálního muzea a jeho postkoloniální sebekritiky, ale sama by ztělesňovala sebereflexi, sváděla diváka na scesti, máta by chodce, kteří by pak ztráceli cestu napříč evolucí, ale tato panika, toto bloudění, by pro ně mělo nesporně jistý pedagogický obsah.¹⁹ Pomiňme nyní muzeografické aspekty (bezpečnost návštěvníka), ale představa, že smyslem muzea či pedagogiky je mást člověka, je zcela mylná.

Věnujme se chvíli jazykovým skutečnostem. K řadě nedorozumění dochází též používáním různých jazyků. Francois Mairesse²⁰ správně upozornil na fakt, že současný svět je výrazně anglofonní. Především dvě světové války ve 20. století udělaly z angličtiny lingua franca, rozpad sovětského bloku také vedl k výměně ruštiny za angličtinu. I střední Evropa začala mluvit (možná i přemýšlet) více anglofonně. Nikdo nemůže popřít výrazný přínos anglosaského světa pro rozvoj vědy a kultury, včetně muzeologie. My však jakoby přejímáme nejen znalost jazyka, ale i pojmosloví, filozofické pojetí světa, ba dokonce i terminologii, a jak ukazujeme na výše uvedených příkladech, přejímáme dokonce i cizí, často anglofonní, problémy za své. A v tom vidím nemalá úskalí. Petra Hanáková se však správně ptá, „ale čo ak jediný jazyk, ktorým možno rozprávať a byť vypočutý je v konečnom dôsledku väčšinou stále dominantnejšia angličtina?“²¹ Podle ní v oblasti umění stále přetrvává „západný uhol pohľadu“ a cituje známou větu Mladena Stilinoviče: „An artist who cannot speak English is no artist.“ Peter van Mensch dokonce v podobném případě používá výraz „kulturní arogance“.²²

Je třeba si uvědomit kolik jen nedorozumění vzniká neustálenou terminologií či špatným překladem. V mnoha případech je totiž slovo muzeologie používáno pouze jako líbivější výrazu pro muzejnictví. To je snad největší problém dnešní muzeologické produkce. *Muzejnictví* musíme chápat jako zcela praktický obor lidské činnosti, kam kromě muzeí, galerií patří i sdružení muzeí, nadace v oblasti muzejnictví, příslušná oddělení úřadů všech stupňů a dokonce i praktické činnosti (vydavatelská činnost, pořádání konferencí apod.) univerzitních pracovišť. *Muzeologie* je však univerzitní obor. Nepochybně spojený s muzejnictvím, ale nedovoli bych si použít srovnání se spojenými nádobami. Z fyziky víme, že když nalejeme tekutinu do nádoby jedné, okamžitě se to projeví v nádobě s ní spojené. Muzea v rámci své naprosto praktické činnosti musí hledat případy dobré praxe a z nich se mohou tvořit *metody* práce. Zde začíná *muzeografie*, tedy metody a techniky práce v muzeu. Z metod pak se utvářejí *metodologie*, zde pak začíná teorie oboru – v našem případě *muzeologie*. Okamžité výsledky muzeí se tedy mají projevovat v muzeologii s jistým zpožděním, až po metodologickém vyhodnocení. Platí to i naopak, za základě teoretických muzeologických znalostí praktický muzejník přemýšlí, jak je (nepochybně postupně) bude realizovat se svým zařízením. Proto ať je muzejnictví participační (participatory – Nina Simon) spojené se sociální prací (Silverman) či se sociální inkluzí (Sandell), možná dokonce částečně i reflektující crowd sourcing (Peter van Mensch) – vědění davu, ale to vše nemůže být přímo spojené s muzeologií. Neznám univerzitní obor, který by nějak zásadně závisel na vědění davu. Všichni lidé v civilizovaném světě byli cca. 8 – 20 let někým vzdělávání,

¹⁹ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 36-38.

²⁰ MAIRESSE, Francois. Museology at a crossroads. In: *Museologica Brunensia*, roč. 4, 2015, č. 2, s. 4-9.

²¹ HANÁKOVÁ, ref. 10, s. 36.

²² MENSCH van, Peter. Osobní zamyšlení nad rolí Zbyňka Stránského v muzeologickém diskurzu. In: *Věstník AMG*, roč. 25, 2016, č. 2, s. 27.

rozhodně nejsou všichni odborníci na pedagogiku a univerzitní profesori pedagogiky se do ulic nechodí ptát, co mají učit a co mají zkoumat.

O něco strážlivější pohled na kritickou muzeologii nabízí kostarický muzeolog, vzděláním sociolog, Óskar Navarro,²³ ovlivněný amsterdamskou Reinwart Academy, kde krátce studoval v 70. letech. Podle něj je kritická muzeologie vědecká disciplína s již teoreticky strukturovaným systémem. Nemá dosud specifické principy doktríny. Zatímco tradiční muzeologie řeší vnitřní činnosti (registrace, výzkum, katalogizace, vystavování objektů) prostor kritické muzeologie přesahuje zdi muzeí a studuje místo a funkci muzeí ve společnosti, jejich sociální, politické a ekonomické kořeny a jejich možnou roli ke zdokonalení společnosti. Kritická muzeologie podle něj studuje vztahy, které lidstvo vytvořilo na jistých částech svého prostředí, kam náleží ne pouze materiální prostředí, ale též paměť a historie civilizace jak je manifestována v čase.²⁴ Navaro Rojas cituje Mariú del Mar Flórez Crespo, podle které: „*Kritická muzeologie vyrůstá z trvalé krize konceptu muzea jako prostoru interakce mezi sbírkou a publikem.*“²⁵ Podle Navaro existuje duální proces:

- Jako první je muzealizační proces – výběr předmětu, výzkum, registrace, uložení do depozitu.
- Dědictvím se předmět stává až (jakmile) je vystaven nebo užíván jako vzdělávací prostředek.²⁶

S tím nemůžeme souhlasit. Nabízela by se všetečná otázka, zda předmět přemístěný z expozice do depozitáře přestává být dědictvím. Situace je však naprosto jiná. Univerzum, ve kterém žijeme, je odkaz. Z něho pak vybíráme to, co považujeme za ochrany hodné, to co bráníme proti přirozenosti změny nebo zániku a považujeme to za naše dědictví. Tento vztah „považovat za dědictví“ se nemění, zda škeble na památku, dovezená z letní dovolené u moře, je uložena v šuplíku nebo vystavena na kredenci. Moravanská Venuše je dědictvím Slovenska, až už je vystavena či ne. U předmětů citlivých na vnější vlivy (třeba archivní materiál) je dokonce nutné, aby po naprostou většinu roku nebyly vystaveny.

Největší pozornost Óskar Navarro věnuje nedostatečnému vypořádání se s předkolumbijskými civilizacemi, domorodými lidmi apod. Podle něj návštěvníci mají být vyzívání k tomu aby „falšovali“ expozice“ (odkaz na Karla Poppera). Podle kritické muzeologie muzea mají být místy, kde (parafrázujíc Karla Marxe) „*všechno co je pevné se rozplyne ve vzduchu, všechno co je svaté se znesvětí a člověk je nakonec nucen čelit se strážlivými smysly svým skutečným podmínkám života. A svým vztahům se svým vlastním druhem.*“²⁷

Pojem kritická muzeografie používá i zaragozský muzeolog Jesus Pedro Lorente.²⁸ Také tento autor vychází z uměnovědných pozic. Píše, že v druhé polovině 20. století muzea a galerie vystavovala v bílých zdech, na kterých byly obrazy, muzea byla jako svatyně s umělým světlem, návštěvník chodil po předem určené trase podle modernistického kánonu. Nic nevybízelo

²³ NAVARRO, Óskar. History and education as bases for museum legitimacy in Latin American museums: Some comments for a discussion from critical museology point of view. In: *Museologica Brunensia*, roč. 1, 2012, č. 1, s. 28-33.

²⁴ NAVARRO, ref. 23, s. 28.

²⁵ NAVARRO, ref. 23, s. 28.

²⁶ NAVARRO, ref. 23, s. 29.

²⁷ NAVARRO, ref. 23, s. 28.

²⁸ LORENTE, Pedro Jesus. From the White Cube to a Critical Musography: The Development of Interrogative, Plural and Subjective Discourses. In: MURAWSKA-MUTHESIUS, K. – PIOTROWSKI, P., ref. 3, s. 115-128.

návštěvníky k dialogu a diskusi. Muzea přirovnává k chrámům, ke křesťanským poutím, byly to „katedrály modernity“. Pak vznikla ekomuzeologie a od roku 1985 komise MINOM. Cílem tohoto muzejnictví však byly venkovské oblasti, a tak velká muzea zůstala nedotčena tímto proudem. Pak ovšem vznikla dvě muzea v Paříži, která rozbila „museum- temple paradigm“. Byla to Pompidouovo Centrum a Musée d’Orsay, obě v Paříži.²⁹ Tato dvě muzea Lorente redefinoval muzea jako fórum, kde lidé mohou chodit bez předem definovaných itinerářů a mohou se dívat z oken na nádherné město (splendid city), místo být zavřeni v místnostech bez oken. Tato dvě muzea podle něj rozbila modernistický kánon. Lorente pak cituje výrazy post muzeum a antimuzeum.

Ponechme nyní stranou boj uměnovědců proti „bílé kostce“. Domníváme se, že právě naopak, neutrální prostor (bílá kostka) je ideální pro nascénování vlastně čehokoli, v případě nutnosti třeba i tropického pralesa či dokonce místnosti s okny. Domněnka, že galerie s okny je vždy lepší než bez nich, je naprostý omyl, stejně jako kategoricky spojovat jakoukoli promluvu muzea, včetně muzea umění, s lidmi a domy, které vidíme z okna. Poněkud to vyvolává reminiscence na novu budovu SNG v Bratislavě. V tuto chvíli neřešme, zda je krásná či funkční, ale vyčítat architektovi V. Dědečkovi, že směrem na Dunaj (jižní strana, kde nejvíce svítí slunce, faktor poškozující sbírky) nejsou okna, je hluboký omyl. Pan architekt kdysi zcela správně prohlásil: „*Jo, jestli se chodíte do galerie dívat na řeku v okolí, tak je mi vás skutečně líto.*“³⁰

Lorente vyjmenování řadu mladých umělců, kteří jsou spojeni s „institutional critique“, ale správně dodává, že ti, kteří se věnují „mining of museum“ (podminování muzea) učinili z muzea objekt nejen své kritiky, ale i touhy. Skoro to opět vyvolává dojem, že veškeré „teorie“ závisí na jediném. Umělci, kteří jsou ve sbírkách zastoupeni (mají slávu a peníze) jsou příznivci muzeí a ti druzí přesně naopak. Podle Lorenteho vznikla i kritická antropologie, kritická pedagogika, kritická uměnověda, kritická archeologie apod. Dále používá termíny reflexivní muzeologie, transformativní muzeologie apod. Lorente přiznává, že kritičtí muzeologové nemají nějakou společnou doktrínu ani uznávaného lídra. Za klíčovou postavu považuje A. Sheltona, ale pochvalně zmiňuje i další jména: Óskar Navarro Rojas, Joan Santacana a Carla Padró. Lorente se opírá se o knihu Hanze Ulricha Obrista: A Brief History of Curating, které je však pouze kompilací interview s několika kurátory, ovšemže jen současného umění. Lorente zmiňuje i knihu autorů Dewdney, Dibosa, Walsh – The post critical museology, s celkem nepřekvapivým podtitulkem Theory and Practise in the Art Museum. Lorente přiznává jisté argumentační vyčerpání a navrhuje užší spojení (z praktických důvodů) s kritickou muzeografií, vyzývá k propojení s dalšími muzei, nejen s galeriemi a antropologickými muzei a také nejen v Británii a v Severní Americe, ale i v dalších částech planety.³¹ Lorente správně postřehl, že kritičtí muzeologové citují Foucaulta, Derridu, Adorna a další filozofy „for anything and everything“.³² Jinak Lorente opět zmiňuje známá témata – umění domorodců, pluralita názorů vedoucí až ke (žádanému) konfliktu apod. Ptá se, zda známí Katalánci mají stejná práva jako ti neznámí, jsou stejně šťastni, mají stejné příležitosti, srovnává evropské a africké umění pod

²⁹ Nepřekvapí, že v obou případech jde o galerie.

³⁰ Převzato z: <https://www.stream.cz/gebrianvs/10006884-slovenska-narodni-galerie#nejnovejsi>.

³¹ Domníváme se, že tento logický požadavek by vedl (nebo by měl vést) k nabourání právě základních postulatů kritické muzeologie.

³² LORENTE, ref. 28, s. 120. Studium textů jsme nabylí vážného podezření, že někteří autoři citované filozofy nejen nepochopili, ale možná dokonce ani nečetli. Své konstrukce opírají možná pouze o kusé informace na wikipedii, respektive přebírají od jiných autorů.

názvem Starodávný versus primitivní? (Quai Branly Museum v Paříži), uvádí příklady z Royal British Columbia Museum of Victoria, z amerických a britských galerií apod.

Lorentemu je sympatické, že stále více a více muzeí prostřednictvím fotografií ukazuje, jak se vystavovaly tytéž předměty jako dnes, ale v dřívějších dobách, třeba i s fotografiemi tehdejších návštěvníků (Mexico City, Bogotá, Vatikán). V této souvislosti chválí Východoslovenské muzeum v Košicích, které částí své expozice evokuje dobu svého zakladatele Imricha Henszlmanna.

K tomuto jen velmi stručně. Montezumova koruna v Mexiko City je zajímavá, stejně jako dějiny a příroda východního Slovenska. *Způsob prezentace* těchto témat před mnoha desítkami let je zajímavý jen pro opravdu mimořádně zapálené odborníky. V tomto případě nejde o nějaké nové (re)sebedefinování muzea. Přímo naopak. Jde o poukázání, že řady muzejních předmětů jsou „megastars“ již po mnoho desetiletí, jsou součástí kultury a jsou nenahraditelné, a to navzdory různým způsobům instalace v různých politických situacích.

Na zajímavý příklad Lorente poukazuje z Manchesteru a z Národní galerie Skotska,³³ kde v 80. letech přebudovali expozice do striktně viktoriánského slohu výstavních místností, včetně tapet. Galeria Palatina ve Florencii byla přebudována striktně do bývalé barokní podoby. Lorente to nazývá fanatismem, stejně intolerantním jako je militantní moderní funkcionalismus. Zmiňuje i Montemartini, jedno z Musei Capitolini v Římě, což je budova bývalé termoelektrické stanice, kde staré stroje tvoří pozadí starověkým sochám. Sám Lorente váhá, zda nejde o elitářskou vizuální hříčku (elistic visual puns).³⁴ Snahu otevřít muzea „other voices“ je možno charakterizovat i příkladem z Kostariky, kde jedno muzeum uspořádalo veřejnou soutěž na texty v expozici, vítězné texty pak byly umístěny v expozici včetně uvedení jmen autorů. Dodejme, že tento postup je možný a možná někdy dokonce přínosný u expozic moderního umění, ale ne již jinde. Na tomto místě je třeba si opět položit zásadní otázku, zda muzeím jde o komunikaci jako takovou, tedy o „komunikaci pro komunikaci“, nebo spíše o nějaké sdělení, když ne přímo o výchovu (education), tak aspoň o učení se (learning).

Lorente tvrdí, že základní premisou kritické muzeologie je, že každá interpretace je subjektivní.³⁵ Podle něj tedy tvůrci expozic musejí být identifikováni. Žádá jejich podpisy na panelech, uvádění jejich jmen, fotek a životopisů. Suplementární panely bývají někdy podepsané známými osobnostmi – nejčastěji v USA. V Metropolitním muzeu v New Yorku dokonce mají audioguidy představující nejen expozici, ale i autora. Hlas sice patří rodilému mluvčímu, ale krátké pasáže jsou představeny vlastním autorem, tedy jeho hlasem, v jeho rodném jazyce! Janet Marstine tomu říká radikální transparence.³⁶ Podobně pracovalo vancouverské Muzeum historie přírody pod ředitelem Anthony Sheltonem. Zatímco u nás (Slovensko, Česko) se od návštěvnických knih spíše upouští, ve Vancouveru jsou naopak v expozicích umístěny bílé tabule, aby zde návštěvníci mohli vyjádřit své názory a postoje.

Další vedoucí postavou kritické muzeologie je prof. Anthony A. Shelton z Vancouveru, autor, mimo jiné, článku *De la antropología a la museología crítica y viceversa*.³⁷ Už samotný název článku – *Od antropologie k muzeologii a zpět* – napovídá, po jakých cestách se autorovy

³³ LORENTE, ref. 28, s. 123.

³⁴ LORENTE, ref. 28, s. 124.

³⁵ LORENTE, ref. 28, s. 124. V tom má jistě do značné míry pravdu.

³⁶ MARSTINE, Janet. Situated Revelations: Radical Transparency in the Museum, In: *New Directions in Museum Ethics*, Ed. Janet Marstine, Alexander A. Bauer and Chelsea Haines. Abingdon: Routledge, 2013, s. 18. Převzato podle LORENTE, ref. 28, s. 125.

³⁷ SHELTON, Anthony A. De la antropología a la museología crítica y viceversa. In: *Museo y Territorio*, 2011, č. 4, s. 30-41.

myšlenky vydaly. Podle něj kritická muzeologie vyzývá muzea přijmout více experimentálních praktik, transparentnosti a podpory angažování se komunit. Odlišuje ji od tzv. nové muzeologie, vyčítá Peterovi Vergovi,³⁸ že nikdy neupřesnil, v čem je jeho nová muzeologie odlišná od té staré, představované brněnskou školou. Ale ani Shelton nedefinuje vztah kritické a staré muzeologie, z kontextu jeho textu si však můžeme udělat dojem, že ona stará muzeologie není centrem obdivu kanadského profesora.

Dle Sheltona existují vlastně tři muzeologie:

- Operational (operační, provozní) zahrnující metody a techniky.
- Critical (kritická) – studuje onu operační muzeologii.
- Praxiological (praktická) – každodenní praxe.³⁹

Kritická muzeologie je podle Sheltona predikována čtyřmi epistemologickými pozicemi, které jsou v opozici proti operační muzeologii a šesti fundamentálními interdiktami (zákazy). Z hlediska epistemologie Shelton upozorňuje, že historie není unifikovaná, je konstruovaná rozličnými způsoby rozličnými společnostmi. Podle něj každá historie je konstruovaná fikce a každá fikce má svoji historii. Kritická muzeologie tedy usiluje zachránit muzeologii od objektivistické historie na straně jedné a od psychologického redukcionismu na straně druhé. Muzea odvozují svoji autoritu z nekritického přijetí empirických metod, z teorie objektivit, musí být řešen vztah označujícího a označovaného (signifier x signified).

Ve svých šesti metodologických zákazech Shelton píše, že muzeologie studuje muzea, zatímco muzeografie studuje vědecké, technické a materiální znalosti (osvětlení, konzervace) apod. Je třeba usilovat o dekonstrukci (např. etnologických expozic ve Velké Británii), cílem kritické muzeologie není náprava institucí, ale kritický dialog. Instituce muzea musí být kriticky analyzována, separace evropských a neevropských kultur (myšleno ve Francii) je chybná, autor se zabývá národními i mezinárodními organizacemi. Podle Sheltona za poslední dobu byla muzea konfrontována s třemi faktory, které významně ovlivňují jejich tradiční funkci:

- a) Požadavek na demokratizaci (hlasy jiných kultur, repatriace apod.).
- b) Větší akcent na hmotné i nehmotné komponenty kultury, pro celkovou retotalizaci v expozicích a přidružených programech.
- c) Nové technologie.

Zastavme se u pojmu dekonstrukce, často užívanému nejen kritickými muzeology, ale i v oblasti etnologie, kulturní antropologie apod. Jedná se o výraz francouzského filozofa Jacquesa Derridy ve dvojitým významu. Jde o odhalování dvojího pojetí filozofie jednak jako způsobu myšlení a také jako tradici. Derrida dále usiluje o rozklad tradičních významových opozic (rozum a šílenství, mluvené a psané slovo, muž a žena), aby se uvolnily a znovu spojily v jiné podobě. Dekonstrukce našla svůj výraz zejména v architektuře, pro kterou jsou typické kouskování a posouvání povrchů, zdánlivě nelogické konstrukce, dojem chaosu apod. Příkladem může být např. pražský tzv. Tančící dům. Jde o originální, ale plně funkční objekt. Dekonstrukce

³⁸ VERGO, Peter. *The New Museology*. London : Reaktion Books, 1989.

³⁹ SHELTON, ref. 37, s. 31. Přes veškerou snahu zde nenalézáme základní fundamenty metodologie vědy, ba dokonce ani nějaké praktické návody pro každodenní činnost muzeí.

se tedy v žádném případě nerovná destrukce, což jako by někteří kritičtí muzeologové ne úplně pochopili.

Závěr: Tzv. kritická muzeologie musí být podrobena kritickému posouzení. Neznamená to však odmítnutí celého critical heritage studies jako celku. Tento koncept správně upozorňuje na některé ne vždy plně pochopené a akceptované problémy, ať už jde o problematiku menšin, feminismu, dekolonializaci (s tím spojené otázky restitucí a repatriací) apod. Tedy jakési kritické muzejnictví ano, ale kritická muzeologie ne. Souhlasíme A. Sheltonem, že muzea by měla být místy kritického dialogu. Peter Van Mensch ve své doktorské práci⁴⁰ v roce 1992 spojuje tzv. novou muzeologii a kritickou, jako nerozdělitelné duo, s čímž lze naprosto souhlasit. Pro obě je typický akcent na sociální funkce muzea. Na druhou stranu tzv. kritická muzeologie nevykazuje základní metodologické znaky vědního oboru, v ničem nepřekonává základní postuláty střeoevropské muzeologie (Stránský, Beneš, Waidacher, Maroevič a další), ani v oblasti metodologie, terminologie, teorie sbírkotvorné činnosti, teorie prezentace apod. Ba co více, v ničem se proti tzv. staré muzeologii nevymezuje, tedy v čem ji překonává, nemá žádný pevný filozofický základ. Její spíše prakticistní doporučení ztrácí aplikovatelnost mimo sféru umění, etnologie a kulturní antropologie, do značné míry i mimo anglicky a španělsky mluvící svět.

Výrazný akcent na individuální přístup v pojetí dědictví má svoje pozitiva.⁴¹ Jde v souladu se současnými směry filozofických proudů, které z nedostatku pevné definice nazýváme postmodernou. Jejich klíčovým prvkem je právě připouštění více „hlasů“, více pravd a výrazný agnosticismus a hodnotová relativizace. Typická je nedůvěra ve velké příběhy.⁴² Avšak vytrácí se význam slova, znejišťuje se věcný obsah jevů, událostí a fenoménů, preferují se jen obrazy, nutně deformované. Imaginace návštěvníka na archeologické lokalitě nemohou být ničím jiných než obrazy a nutně deformovanými. Do popředí se dostávají faktory seberealizace a zábavy, tzv. civilizace touhy, spektakulární události, zážitkový průmysl apod. Ivana Žantovská správně píše: „*Jsmo posedlí komunikací jako činností mnohem více než hledáním významů komunikačních sdělení.*“⁴³ V oblasti kultury dochází až k jisté medializaci muzeí, tedy muzea se chovají podobně jako novináři, aniž by si to byla schopna sama přiznávat. Bylo by záhodno sledovat teoretické práce z oblasti médií, zkoumat, tedy porozumět jejich metodám manipulace apod. Dnešní společnost je dokonce označována jako „*společnost performativní*“,⁴⁴ řada produktů je předkládána formou divadelního představení, realita je inscenována. Jsme posedlí touhou po sebevyjádření se, potěšením ze sebevyjádření.

Muzea jsou někdy kritizována pro svoji údajnou kanonizaci „správných příběhů z minulosti“, tedy za výběr správného a špatného, tedy v co věřit a v co ne. Tyto přístupy nelze apriorně odmítnout, je nutné je však rozebrat z pozice muzeologie. Domníváme se, že je třeba rozlišovat a alespoň v základních parametrech stanovovat jisté hranice. Připust'eme naprostou svobodu při tvorbě umělce. Řada vynikajících děl vznikla vlastně jako výsledek vzpoury „mladých proti starým“, připustíme zcela individuální přijímání uměleckého díla ze strany návštěvníka.

⁴⁰ MENSCH van, Peter. *Towards a Methodology of Museology*, Zagreb : University of Zagreb, 1992, nestránkováno. V osobním držení autora tohoto článku.

⁴¹ Vracíme se především k postojům Laurajane Smith.

⁴² Jsou tím myšlena např. světová náboženství. Výrazy jako vývoj či kontinuita jsou nahrazovány výraznou diskontinuitou. Jako bychom měli být držiteli separovaných útržků vědění, abychom pak názory podobně přemýšlejícího člověka přijali bez předsudků za své.

⁴³ ŽANTOVSKÁ, Ivana: *Divadlo jako komunikační médium*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 85.

⁴⁴ ŽANTOVSKÁ, ref. 43, s. 90.

S uměním je nerozlučně spojen svět galerií, ale zde bychom nějakou „totální“ svobodu již nepřipouštěli. Dobrý galerista by měl rozpoznat umění od neumění. Jako Vincenc Kramář rozpoznal genialitu Pabla Picassa, kupoval jeho obrazy (poměrně levně) a tedy programově něco jiného nesbíral. Připusťme jistou, ale ještě menší míru manipulativnosti u expozic zabývajících se historií či etnologií. Přesto historici selektují víceméně „tvrdá data“, bitva u Moháče skutečně byla v roce 1526, která mohou být někdy různě interpretována, tedy je s nimi manipulováno. Ale jakákoli míra manipulace v expozici neolitu či třetihor je naprosto minimální, pokud vůbec existuje. Potom připustit zde volnou míru imaginací o životě neolitického rolníka či o životě třetihorní želvy by bylo naprostou rezignací na vědu jako takovou. Směrem k novější historii se rakouská muzeoložka Bernadette Biedermann⁴⁵ správně ptá, zda současný demokratizační trend prospívá podpoře (žádaně) plurality historických interpretací nebo vede spíše k rozpadu historického myšlení. Stojí za vážnou úvahu, zda kritici „manipulativního muzea“ nemají vlastně pravdu, ale zcela přesně o 180 stupňů naopak. Tedy muzea nemanipulují s veřejností, tím, že ji „nutí“ obdivovat obrazy Picassa (obecně uznávaná kvalita), nebo sdělením, že Slovenské národní povstání začalo v roce 1944 apod. Manipulace je možná přesně opačná. Tím, že některá „kritická muzea“ nechávají návštěvníka volně snít o čemkoli, odpoutávají ho (ji) od reality, od pravdy, od vědy a tím ho (ji) dávají napospas záměrným manipulátorům, třeba i politického ražení. Je to právě ztráta historické paměti, která nás činí bezbranným proti vnějším vlivům.

Seznam pramenů a literatury (Sources)

- BIEDERMANN, Bernadette. Neuropody: Theoretische Modelle und aktuelles museales Ausstellungswesen im Spiegel des Theorems der Musealität. In: *Museologica Brunensia*, roč. 4, 2015, č. 2, s. 33 – 41. ISSN: 1805-4722.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*, October 1980, č. 13. Dostupné na: http://faculty.gorgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf Česky vyšlo In: POSPYSZYL, Tomáš (ed). *Před obrazem*. Praha : OSVU, 1998, s. 129 – 140. ISBN 80-238-1296-6.
- HANÁKOVÁ, Petra. Teoretické koncepty kritické muzeologie. In: *ARS*, roč. 38, 2005, č. 1, s. 20 – 41. ISSN 0044-9008.
- LORENTE, Pedro Jesus. From the White Cube to a Critical Museography: The Development of Interrogative, Plural and Subjective Discourses. In: MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna – PIOTROWSKI, Piotr (eds): *From Museum Critique to the Critical Museum*. Farnham : Ashgate 2015, s. 115 – 128. ISBN: 978-1-4724-2235-4.
- LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge : University Press, 1985. ISBN 9780521294805.
- MAIRESSE, Francois. Museology at a crossroads. In: *Museologica Brunensia*, roč. 4, 2015, č. 2, s. 4 – 9. ISSN: 1805-4722.
- MENSCH van, Peter. *Osobní zamyšlení nad rolí Zbyňka Stránského v muzeologickém diskurzu*. In: *Věstník AMG*, roč. 25, 2016, č. 2, s. 27. ISSN 2464-7837.
- MENSCH van, Peter. *Towards a Methodology of Museology*. Zagreb : University of Zagreb 1992, nestránkováno. V osobním držení autora tohoto článku.

⁴⁵ BIEDERMANN, Bernadette. Neuropody: Theoretische Modelle und aktuelles museales Ausstellungswesen im Spiegel des Theorems der Musealität. In: *Museologica Brunensia*, roč. 4, 2015, č. 2, s. 33.

- NAVARRO, Óskar. History and education as bases for museum legitimacy in Latin American museums: Some comments for a discussion from critical museology point of view. In: *Museologica Brunensia*. roč. 1, 2012, č. 1, s. 28 – 33. ISSN: 1805-4722.
- ORIŠKOVÁ, Mária (ed.). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum*. Bratislava : VŠVU; AFAD press, 2006. ISBN 80-89259-08-1.
- ORIŠKOVÁ, Mária. Museums That Listen and Care? Central Europe and Critical Museum Discourse. In: MURAWSKA-MUTHESIUS, Katarzyna – PIOTROWSKI, Piotr (eds). *From Museum Critique to the Critical Museum*. Farnham : Ashgate 2015, s. 163 – 178. ISBN: 978-1-4724-2235-4.
- SHELTON, Anthony A. De la antropología a la museología crítica y viceversa. In: *Museo y Territorio*, 2011, č. 4, s. 30 – 41. ISSN 1888-4393.
- SMITH Laurajane. *All Heritage is Intangible. Critical Heritage Studies and Museums*. Amsterdam : Reinwardt Academy, 2012. ISBN 978-90-802303-4-7.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní expozice jako edukační médium*, Díl první. Olomouc : Univerzita Palackého, 2015. ISBN 978-80-244-4302-7.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. Kritické teorie muzea: podnět k reflexi. In: *Muzeum : Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 50, 2012, č. 2, s. 26 – 38. ISSN 1803-0386.
- VERGO, Peter. *The New Museology*. London : Reaktion Books, 1989. ISBN -0-948462-04-3.
- ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5.

Elektronické zdroje:

- http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-On_The_Museums_Ruins.pdf
<http://www.criticalheritagestudies.org/>
<https://www.stream.cz/gebrianvs/10006884-slovenska-narodni-galerie#nejnovejsi>