

## 4.4 Muzejní prezentace

Pavel ŠOPÁK

Muzejní prezentace [1] představuje klíčovou muzejní činnost, a to dokonce natolik zásadní, že pojmu *prezentace* můžeme rozumět jako synonymu slova *muzeum* (a to z pohledu muzejníků, i publika). Ve skutečnosti jde ale jen o polovinu muzeální aktivity, resp. o její úběžník; tu druhou část představuje samotné sbírání věcí (*sběratelství*) a jejich následná *tezaurace*. Lze předpokládat, že obě tyto komplementární činnosti – tezaurační a prezentační – tvoří dvě složky muzealizační aktivity ve smyslu *antropologické konstanty*, tj. kvality, jež je vlastní člověku *a priori* a která jej provází od pradávna po celou jeho dosavadní existenci. Synonymní pojmy termínu *prezentace*, jež se nabízejí, jsou o řád nižší – *expozice* (stálá výstavní prezentace se životností přibližně 15–20 let) a *výstava* (krátkodobý výstavní program). Tyto dvě základní formy *prezentace* – nazývejme je souhrnně *prezentační útvary* – jsou do značné míry kontrastní: *expozice* je z hlediska přípravy časově náročnější a současně tematicky širší či obecnější, naproti tomu *výstava* spočívá v hlubším, analytičtějším přístupu k dílčímu tématu. Pracovat s pojmem *prezentační útvar* se jeví jako produktivní zejména proto, že chápe *expozici* či *výstavu* více strukturálně jako v sobě racionálně a logicky skloubené základní složky – formální o obsahové. Do nich se promítá *očekávání* (diváka, odborné veřejnosti, zřizovatele) a týká se jich *hodnocení*, [2] což jsou dvě fáze, časově vymezující existenci *prezentačního útvaru*.

Muzejní *prezentace* není mechanický akt; je lidskou aktivitou se všemi důsledky této jakkoliv obecné charakteristiky. *Výstava* je obvykle dílem jednoho autora (*autorská výstava*), přičemž role tvůrčího subjektu je neoddiskutovatelná. Je to autor, který *výstavou* uskutečňuje tvůrčí záměr, do něhož se

koncentrovaly rozličné motivy či nápady. Proto je prezentaci vlastní myšlenková *originalita* při postižení sledovaného tématu a *subjektivita* ve smyslu osobního přístupu, jenž zaručuje jak provokativnost, tak tradičnost nebo klasičnost pojetí. A mělo by být i na autorovi, aby rozhodl o základních ukazatelích, jež presentační úvar vyznačují: náleží k tomu výběr a utváření presentačního prostoru i rozsah prezentovaného materiálu. Důležitou roli hraje (spolu)autor výtvarné složky (muzejní či výstavní architekt, výtvarná spolupráce na zpracování grafických podkladů, textů apod.). Samotný presentační útvar je pak – po jeho schválení směrem k realizaci – dílem *týmové spolupráce*.

Komunikaci mezi autorem a týmem zajišťují přípravné poklady. Obecně platí zásada, že všechny typy presentačních útvarů (výstavy krátkodobé, dlouhodobé, expozice apod.) je třeba řádně připravit. Obvyklým způsobem přípravy presentačního útvaru je trojstupňové schéma: synopse (anotace), libreto a obsahový a technický scénář výstavy (expozice);[\[3\]](#) forma těchto textových a obrazových podkladů, které zpětně nabývají důležité funkce *dokumentace* presentačního útvaru, není závazná. Nelze ovšem zavrhnout ani ten případ, kdy je výstava připravována „bez scénáře“, nahodile, způsobem happeningu či workshopu, jako jakási živá „presentační dílna“, což nemusí platit jen pro sféru současného umění.

Napětí mezi prezentací jako (obecnou) činností a presentačním útvarem jakožto (konkrétním) produktem této tvůrčí a intelektuální činnosti a současně mezi (konkrétním) presentačním útvarem a (obecnými) dějinami prezentace ve smyslu výsledků, vyplývajících z konfrontace různých expozic a výstav minulosti a současnosti, lze chápat jako základní dvojí vymezení teoretické reflexe tématu prezentace. Ostatně proto je také smysluplné hovořit o *teorii muzejní prezentace* v rámci (teoretické) muzeologie. Teoretický základ muzejní prezentace má různá možná východiska: odvíjí se kupříkladu od analýzy principu ukazování (*ostenze*), který spojuje sféru

muzejní činnosti se světem divadla, nebo od aplikací teorie komunikace (vysílač – přijímač; cíl – adresát). Velmi produktivní by bylo uvažovat o prezentačním útvaru jako o textu *sui genesis* z pohledu obecné lingvistiky: východiskem by byla polarita významu (*designatum*) a formy (*designans*), označovaného a označujícího, tj. pojetí prezentačního útvaru jakožto znaku. Znak (znaky), jímž je tvůrčí záměr prezentace kódován, je verbální i nonverbální povahy. Výstava (expozice) by pak byla popsitelná jakožto řetězec znaků, tj. mimořádně složitý kód, přičemž jednotlivé prvky struktury (*syntax*) by byly zaměnitelné za jiné prvky v rámci určitého paradigmatu (výběru možných prvků, uplatnitelných v daném místě kontextu). Je zde ovšem řada dalších možných přístupů, například přístup estetický a psychologický (sociologický). Podstata těchto přístupů by tkvěla v plném uvědomění si rozdílů termínů muzejní sbírkový *předmět* a *exponát*. Pojem exponát totiž v sobě *a priori* obsahuje akt „dívání se“ – a tu ponechejme zcela stranou základní podmínku, totiž že předmět vyznačuje fyzicky dobrý stav, jenž umožňuje jeho vystavování, aniž by byl ohrožen ve své existenci. Toto dívání se tkví v interakci divák – předmět a současně předmět – okolí, tj. konkrétní prostor. Odtud vyplývá mimo jiné i jedna důležitá zkušenost, mířící k samotné muzeologii jakožto takové: výstavy jsou důležité i pro samy muzejníky, protože ti podobě jako ostatní návštěvníci výstav spatří předmět teprve v roli exponátu. Jinak řečeno, teprve za použití prezentační techniky (adjustace, osvětlení, barevnost pozadí apod.) uzří předmět tak, jak jej nikdy předtím v pracovně, depozitáři nebo laboratoři neviděli.

Shrneme-li řečené, prezentace je teoretická činnost, tvůrčí činnost i aktivita ryze praktická, jejímž produktem je prezentační útvar určitého typu. Je podmíněna individuálním přístupem autora (autorů) a týmovou kooperací. Z hlediska *funkce prezentačního útvaru*, podmíněného bohatou mnohasetletou zkušeností s vystavováním či ukazováním rozmanitých předmětů a přírodnin publiku, lze uvažovat o dvou odlišných kvalitách: o

platnosti ukazovaných věcí jakožto manifestací abstraktních hodnot, což potvrzuje jejich normotvornou funkci v rámci určité pospolitosti (tj. kulturně a sociálně antropologická dimenze). Naopak odlišná je funkce ukazování předmětů, která je motivována snahou inovovat pohled na tyto předměty v relaci s měnícími se preferencemi a očekáváními, s potřebou provokativně zasáhnout do setrvávající, až kanonické představy o jejich smyslu, spojená s ambicí očekávání publika zásadně narušit.

Pojem *funkce* prezentačního útvaru je snadno zaměnitelný s pojmem *typologie* prezentačních útvarů, o nichž je pojednáno níže. Tato dvojí základní odlišná funkce prezentačního útvaru je současně dvojí základní odlišnou funkcí muzea jakožto instituce moderní občanské sekulární společnosti: poskytuje odpověď na otázku, zdali je cílem hodnoty kodifikovat, udržovat či upevňovat, nebo naopak narušovat stereotypy a zažitá schémata či klišé. Jinak řečeno, zdali je muzeum institucí společenské konformity, nebo naopak může být místem intelektuálního anebo dokonce společenského progresu. I tyto otázky náleží do teorie muzejní prezentace a současně jsou svou závažností jedněmi z klíčových otázek obecné a historické muzeologie.

Výše jsme popsali prezentační útvar jako (lingvisticky pojímaný) znak, kód, tj. *system*. Prezentační útvar má ale i svou formální *strukturu*. Materiál, který je do systému jménem „prezentační útvar“ integrován, má několikerou povahu. Je to v zásadě 1/ textový materiál (popisky, komentáře, vysvětlující texty, nadpisy, *tiráž* se jmény autora/autorů výstavy, spolupracovníků, s poděkováním za záštitu, za pomoc při realizaci pod.); 2/ doprovodný materiál (orientační symboly, piktogramy, výtvarné prvky, zvyšující virtuální atraktivitu výstavy); 3/ muzejní materiál (originály, unikáty, substituty, kopie). K tomu přistupuje *prezentační technika*, která má za úkol exponát chránit i zvýšit jeho účinek prezentace. Nejtradičnější prezentační technikou jsou nábytkové typy,

odvozené z tradičního skříňového či policového nábytku. Byly to stoly, otevřené skříně, police, prosklené skříně, tj. vitríny, jež vidíme na starých vyobrazeních kabinetů přírodnin, umění a kuriozit od 16. století. *Vitrína* – základní typ muzejního nábytku – je chápána buďto jako součást interiéru, vyrobená na míru tomuto interiéru (tj. pevná vestavba, *proudnicová vitrína*, která je spojována v muzejní praxi s Jiřím Neustupným), nebo jako typizovaný a současně transportovatelný celek s nastavitelnou velikostí jednotlivých polic. K prezentační technice dále patří sokly, panely, rámy, pasparty, závěsy a konzoly apod., tj. prvky, které bychom našli již v antice a středověku. Prezentační prostředky lze členit na statické a dynamické, tj. i prezentační útvary lze členit podle zapojení doprovodného instruktivního materiálu (tj. schémata, modely, nákresy a plánky, fotografie vhodné ke komparaci měnícího se fyzického stavu apod.).

Samostatnou kapitolu představuje *provoz prezentačního útvaru*, vycházející ze základního principu, že prezentace není diktována pouze prostorem, nýbrž i časem. Základem provozu je stanovení a vedení *prohlídkové trasy* výstavou (expozicí) a zapojení interaktivních prvků (dotykové displeje, počítače, pohyblivý digitální obraz, zvukové nahrávky apod.). K tomu se připojuje účast lektora, realizace komentovaných prohlídek, uplatnění audioprůvodců, oživení prezentace doprovodnými akcemi (přednáška s videoprojekcí, křest knihy – výstavního katalogu) apod.

Z hlediska polaritativního systému a struktury, vlastní každému prezentačnímu útvaru, a současně z pohledu jeho očekávaného provozu je třeba ocitovat jako velmi produktivní typologii prezentačních útvarů podle Ladislava Kesnera. Ten uvádí čtyři typy struktury expozic podle jejich výstavby a vztahu jednotlivých prvků k celku: 1/ expozice zaměřené na prezentaci individuálních objektů (např. klasické výstavy uměleckých děl); 2/ expozice zaměřené na sdělování informací a idejí (tj. exponáty, texty a doprovodné prvky tvoří celek, podřízený

jednomu informačnímu záměru; u tohoto typu expozic lze text chápat jako integrální součást, mírou zapojení srovnatelnou s exponáty); 3/ interaktivní expozice, spočívající v možnosti užívání předmětů ke hře (dětská muzea, technologická a technická muzea s nejrůznějšími modely); 4/ *expoziční naturalismus* (spočívající v petrifikaci nebo v simulaci historického prostředí ve snaze vtáhnout diváka do děje; týká se obytných interiérů zařízených dobovým nábytkem a doplňky, památkových interiérů, simulací obchodních místností a výrobních prostor, rekonstrukcí podoby školních tříd, skanzenů apod.) [4]

V rámci reflexe problému muzejní prezentace lze hovořit o historicky podmíněné *typologii prezentačních útvarů*, vycházející z distinktivních rysů, jimiž konkrétní expozice a výstavy konfrontujeme. Obecně lze uvažovat o tom, že typologie prezentačních útvarů odpovídá na čtveřici základních otázek: *proč* výstavu (expozici) vlastně uskutečnit, *komu* je určena, *co* je prezentováno a *jak* docílit cíle. Těchto rysů je několik: 1/ institucionální vazba: prezentační útvar se omezuje na materiál z jedné instituce nebo naopak integruje materiál z více muzejních institucí. V tomto směru se klade důraz na kurátorskou spolupráci mezi pořádající institucí a partnerskými institucemi; 2/ moment očekávání: výstava může být koncipována jako výuková, dokumentační nebo umělecká, může být primárně určena dětem a mládeži, nebo naopak může jít o výstavu odbornou, umožňující především vědecky seriózní prezentaci soustředěného materiálu; 3/ míra využití substitutů: výstava prezentuje především originály (což se týká například uměleckých nebo archeologických výstav) nebo naopak více pracuje se substituty (což se týká výstav propagačních nebo výukových); 4/ četnost opakování: můžeme rozlišovat výstavy jednorázové, uskutečněné v jednom konkrétním místě, nebo naopak výstavy putovní. To vyžaduje především volbu takové prezentační techniky, která umožňuje instalaci výstavy v různých prostředích i snadný transport mezi místy konání. Je třeba také zohlednit prezentovaný

materiál: lze jistě snadněji jako putovní výstavu pořádat výstavu grafiky než sochařských děl; 5/ kombinace různých kritérií třídění, jejich produktem je následující typologie povýtce uměleckých výstav: výstavy programové (manifestace uměleckého programu), skupinové (výstava konkrétního uměleckého uskupení), tematické (portrét, krajinomalba, keramika, téma smrti apod.), propagační (české umění v zahraničí), celostátní, regionální, příležitostné (ve vztahu k jiné události konané v místě, například vztažené k odbornému setkání, konferenci, valné hromadě spolku apod.), vzpomínkové a jubilejní, konfrontační (narušující ustálenou představu), politické (sledující politickou intenci), hodnotící (otevírající určitý fenomén novému hodnocení), specializované (lokálně a tematicky omezené).[\[5\]](#)

[\[1\]](#) Základní literatura: Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava, Slovenské národné múzeum 1999, s. 253-301; František Šebek, *Zpřístupnění sbírek muzeí veřejnosti*, in: kolektiv, *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha, Asociace muzeí a galerií České republiky 2010, s. 245-283 (zde další literatura).

[\[2\]](#) Blíže František Šebek, c. d., s. 275.

[\[3\]](#) František Šebek, c. d., s. 263-267.

[\[4\]](#) Ladislav Kesner, *Marketing a management muzeí a památek*, Praha, Grada Publishing 2005, s. 177-183. –

Čtvrtá kategorie je Kesnerem označena jako *virtuální prostředí*. Jelikož však hrozí nebezpečí záměny tohoto označení s pojmem *virtuální muzeum* a navíc popsaná kategorie není vpravdě virtuální, nýbrž velice konkrétní a hmatatelná, navrhuji použít označení *instalační* nebo *expoziční naturalismus*.

[\[5\]](#) Podle Dušana Šindeláře Pavel Štěpánek, *Obrysy muzeologie pro historiky umění*, Olomouc, Univerzita Palackého 2002, s.

---

## 4.6 Muzejní pedagogika

Pavel ŠOPÁK

Pozice muzejní pedagogiky[1] je velmi specifická: obě sféry – muzeologie a pedagogika – mají k muzejnictví, jež nelze absolutizovat nad rámec oborové specializace, k níž náleží muzeálie, muzejní sbírka či celé muzeum, vztah zprostředkujících disciplin. Jinak řečeno, obě jsou založeny, byť každá jinak a s jinými cíli, na multiplikaci poznatků vůči nepoučenému nebo spíše rozdílně poučenému publiku. Tuto podobnost lze vyjádřit s jistou nadsázkou takto: jestliže východiskem poznávacího procesu v pedagogice je *didaktizace* (obsahu), u muzejního fenoménu, zejména pak u muzea je to *muzealizace* (ta je však nikoliv instrumentem zpřístupnění, ale samotného začlenění předmětu do muzejní sbírky; z hlediska pedagogického jde spíš o odryvání pohnutek muzealizačního aktu). Obě tyto intelektuální činnosti vyžadují teoretickou přípravu v oboru: učitel češtiny nebo chemie musí znát podstatu problémů, překládaných žákům ve výuce; podobně i muzejník, prezentující divákům materiál z dějin techniky nebo vojenství, musí bezpečně ovládat danou problematiku. Platí zásada, že čím jsou znalosti zprostředkující osoby hlubší, tím větší má edukace šanci na úspěch. Další podobností, která má ovšem konstitutivní význam pro obě disciplíny, je princip interakce mezi subjektem a objektem, tedy zprostředkovávající funkce, byť by byla u každé z disciplin odlišně založená; s ní souvisí časová dimenze této interakce (tj. závislost na časovém intervalu), dynamičnost (průběh s měnícími se formami) a zejména motivace jako předpoklad učení i vnímání,



dešifrování povahy a podstaty muzejního materiálu i jeho plného porozumění.

Tím, že muzeálie je často nonverbální povahy, komplikuje se její začlenění do intencionálního edukačního procesu.[\[2\]](#) Tento proces nevypovídá jen o vlastním smyslu daného artefaktu či naturfaktu; spíše pracuje s asociativní silou muzeálie, s představami, jež v divákovi vyvolává a které prostředí muzea umocňuje. O edukačním procesu, jenž nastává „samočinně“, však nemůže být pochyb – a nejpozději od 16. století se ve spisech věnovaných problematice sběratelství tento prvek akcentuje, tj. jde o *intencionální* edukaci. Vyobrazení sbírek ze spisů Ferrante Imperata (1525?–1615?) nebo Ferdinanda Cospioho (1606–1686) zřetelně zachycuje i postavy, hovořící o předmětech svého zájmu přímo ve sbírce. Do dějin muzejní pedagogiky lze bezesporu zařadit i tzv. *cicerone*, tj. erudity, kteří byli průvodci mladých aristokratů na jejich kavalírských cestách do Říma a dalších italských měst. Literatura, která se pojí s výkonem této specifické profese (dnes bychom řekli, že *cicerone* prováděli *animaci* kulturních aktivit), byla podmíněna osobním kontaktem diváka s dílem ve sbírkách.[\[3\]](#) Rozvoj moderní muzejní pedagogiky spadá do konce 19. století. Je spojen s otevřeností širšímu okruhu zájemců, se sociálním aspektem osvětové aktivity, s potřebou hledat specifické prostředky zpřístupňování kulturního dědictví, vědeckých poznatků, moderních technických vymožeností, uměleckých děl a zázraků přírody širokému okruhu zájemců. Zemí, kde se díky rozvoji muzejní teorie a praxe a současně vlivem specifických sociálních poměrů dařilo muzejní a galerijní pedagogice nejlépe, bylo Německo.[\[4\]](#) Zde se pěstovala při muzeích ve velkých průmyslových městech, kde bylo možné dostat kýžené *socializační* funkce muzea. Populární spisy Theodora Volbehra a přednášky realizované během prohlídek uměleckoprůmyslového muzea v Magdeburku, jež vedl jako ředitel, jeho schopnost vcítit se do obrazů a podat poučení divákovi jej řadí vedle průkopníka výkladů před uměleckými díly, historika umění a ředitele hamburské Kunsthalle Alfreda Lichtwarka[\[5\]](#)

k předchůdcům moderní muzejní pedagogiky. V českých zemích byl již od počátku 20. století recipován příklad dalšího německého myslitele, historika umění a popularizátora dobrého vkusu Paula Schulze-Naumburga. Tento trend se projevil na německých muzeologických sjezdech, zejména pak na sjezdu v Mannheimu (1903). Na německé muzeálněpedagogické aktivity reagovali představitelé české muzeologické moderny, například Antonín Dolenský[6] a výtvarný kritik Karel B. Mádl.[7]

Spisy Alfreda Lichtwarka jako průkopníka galerijní animace byly známy i českým čtenářům před první světovou válkou. Ve třicátých letech 20. století, již v době nacistického panství, se stal známým prosazováním vazby muzeí a školy archeolog a muzejník Karl Hermann Jacob-Friesen (1886–1960), zpočátku pracovník lipského Musea für Völkerkunde, později ředitel muzea v Hannoveru.[8] Patří ovšem ke smutným faktům, že důraz na muzejní edukaci ve 20. století sledujeme zejména u totalitních společností, pro něž je muzeum nástrojem účinné propagandy, což platí jak pro nacistické Německo, tak po roce 1945 pro země tzv. sovětského bloku. Do tohoto kulturně politického kontextu patří i těsná vazba muzea a edukace, kterou charakterizoval Jiří Neustupný slovy: „*muzeum je ústav se specifickým posláním osvětovým, výchovným, a je proto samozřejmé, že výuka muzeologie musí být prostoupena i disciplínou pedagogickou.*“[9]

Situace v českých zemích byla ale složitější, než by se z pouhého vztažení k situaci v Německu nebo k politické sociaci po roce 1945 mohlo jevit. Osvětové tendence jsou projevem české národní kultury v kontinuitě od národně obrozenských časů do druhé poloviny 20. století, a proto nepřekvapí, že k počátkům muzejní pedagogiky můžeme počítat i populární práce Klimenta Čermáka, třeba jeho text *Strážce starožitností. Povídky a poučení lidu o starožitnostech* (1895), který obsahuje beletrizovaný popis prehistorických nálezů z východních Čech. Čermák sice psal o archeologických terénních výzkumech, o ochraně nemovitých památek, nicméně

charakter prózy, formově a obsahově přístupné školním dětem, souvisí s dobovými edukačními trendy v muzejní oblasti.[\[10\]](#) Tento lidovýchovný zřetel byl vlivný i v časech první republiky, kdy byl dán nový impuls rozvoji popularizačních tendencí v muzejní a galerijní praxi. Do tohoto kontextu náleží plzeňský muzejník a vynikající klasický archeolog Jindřich Čadík. V jeho brožuře nazvané *Jak chápat umění*, vzešlé z přednášek po plzeňské dělníky, čteme dobově příznačné: „*My dokonce zákonem nutíme každého, aby bral účast na rozdělení poznatků vědeckých,*“[\[11\]](#) což lze vztáhnout jak ke knihovnám a osvětovým sborům, tak k muzeím. Po roce 1945 se muzejní pedagogika stává integrální součástí muzeologického myšlení, jak dosvědčuje případ Josefa Beneše, který u muzeí vždy zdůrazňoval jejich vzdělávací a výchovnou funkci, jakkoliv se dělo spíše v rovině všeobecných frází.[\[12\]](#) Protagonistou muzejní pedagogiky je dodnes pedagog Vladimír Jůva, autor řady vlivných syntetických textů o dané problematice.[\[13\]](#) Specifickou oblastí se v šedesátých letech 20. století stala *estetická výchova*, která chápala kultivaci diváka – návštěvníka výstav a galerií zejména s moderním uměním – jako součást komplexní výchovy člověka moderní společnosti. Jejím protagonistou se stal brněnský pedagog Igor Zhoř (1925–1997), autor řady instruktivních publikací na dané téma.[\[14\]](#)

Muzejní pedagogika jako komplex edukačních aktivit, vedoucích k aktivizaci dětského publika a mládeže na výstavách, v muzeích a galeriích a cíleně ovlivňujících chování tohoto publika a podněcujících rozvoj jeho znalostí a schopností, je dnes již samozřejmou součástí činnosti všech významnějších muzejních a galerijních institucí u nás i ve světě. Výjimečných výsledků dosahuje Muzeum umění v Olomouci, což napovídá, že instituce, jinak se skvěle reprezentující svou vědeckovýzkumnou aktivitou, vycházející z atraktivní výstavní dramaturgie, dokáže využít svého potenciálu i tímto způsobem.[\[15\]](#) Na pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci se pak v současné době utváří ohnisko rozvoje

muzejní pedagogiky jako akademické disciplíny, jak dosvědčují publikace odborné pracovnice katedry výtvarné výchovy Petry Šobáňové; na ně je třeba odkázat zájemce o danou problematiku. [\[16\]](#)

[\[1\]](#) Z literatury např. Jürgen Rohmeder, *Methoden und Medien der Museumsarbeit. Pädagogische Betreuung der Einzelbesucher im Museum*, Köln 1977; Hildegard Vieregge (ed.) *Museumspädagogik in neuer Sicht*, Hohengehren 1994; Wolfgang Zacharias, *Kulturpädagogik*, Opladen, Leske und Budrich 2001; Týž, *Kultur und Bildung, Kunst und Leben*, Essen, Klartext Verlag 2001. Z české literatury přehledně Vladimír Jůva, *Vznik a rozvoj muzejní pedagogiky*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 47, 2009, č. 2, s. 3-24 (zde další literatura), rámcově srv. též Michal Stehlík, *Nové trendy výstavnictví*, in: kolektiv, *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha, Asociace muzeí a galerií České republiky 2010, s. 295-302; Martina Friedlová (ed.), *Umění: prostor pro život a hru. Animátor umění*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2008. Rámcově též Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava, Slovenské národné múzeum 1999, s. 301-309.

[\[2\]](#) K vazbě k psychologii a *angelmatice* (ta je definována jako nauka o vizuálním sdělování mezi lidmi) viz Tomáš Fassati, *Skupinové a individuální aktivity učí návštěvníka muzea interpretaci umění*, Výzkumná práce muzea umění Benešov u Prahy ve spolupráci s FF UK, katedrou psychologie. Praha, AMG 1998.

[\[3\]](#) Přehledně viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*, Brno, Masarykova univerzita filozofická fakulta, s. 107-108.

[\[4\]](#) Ke kontextu Andreas Kuntz, *Das Museum als*

**Volksbildungsstätte.** *Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung in Deutschland zwischen 1871 und 1918*, ed. Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie 7, Marburg 1976.

[5] Radek Horáček, *Galerijní animace a zprostředkování umění*, Brno, akademické nakladatelství CERM 1998, s. 47-48.

[6] Antonín Dolenský, *Musea jako ústavy lidovými výchovné*, Praha 1913.

[7] Jiří Špét, *K vývoji pojetí kulturně výchovné práce našich muzeí*, MVP 14, 1976, s. 199.

[8] Karl Hermann Jacob-Friesen, *Die Kulturgeschichtliche Museen und die Schule*, *Museumskunde* NF 6, 1934, s. 64-71. – Stručně viz Thomas Saile, *80 Jahre urgeschichtliche Sammlung der Universität Göttingen*, in: [Kolektiv], *Sammeln – Bewahren – Forschen – Vermitteln. Archäologische Univesitätsmuseen und –sammlungen im Spannungsfeld von Forschungs, Lehre und Öffentlichkeit. Internationale Tagung ... an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Abstracts*, Innsbruck 2010, s. 32. – K. H. Jacob-Friesen byl recipován i českými muzejníky, viz Karl Hermann Jacob-Friesen, *Vom Sinn und Wert des Museums – O smyslu a ceně musea*, *Od Horácka k Podyjí* 8, 1931, s. 308-313.

[9] Jiří Neustupný, *Výuka vědního oboru a muzeologie*, MVP 11, 1973, č. 3, s. 135-146, cit. dle. 140.

[10] K témuž tématu viz Kliment Čermák, *Musea a mládež*, *Věstník československých muzeí a spolků archaeologických* 1899, č. 8, s. 113-114.

[11] Jindřich Čadík, *Jak chápati umění. Otázky zásadní, odborné a časové k poučení českému dělnictvu*, Praha – Plzeň, České grafické závody 1922.

[12] Např. Josef Beneš, *Kulturně výchovná činnost muzeí, její*

*teorie a praxe*, in: Muzeologické sešity – supplementum 3, Muzeologický seminář 83, Brno, Moravské muzeum 1985, s. 45-52.

[13] Vladimír Jůva, *Dětské muzeum – edukační fenomén pro 21. století*, Brno 2004.

[14] Jde o následující samostatně vydané tituly: *Člověk a výtvarné umění* (1963), *Výtvarné umění ve výchově mládeže* (1964), *Návštěva mezi obrazy* (1973), *Klíč k obrazu* (1983), *Škola výtvarného myšlení* (1987 a 1989), *Klíč k sochám* (1989).

[15] Petr Bielesz – Roman Ludva – Marek Šobáň, *Propagace, doprovodné programy a muzejně pedagogické aktivity*, in: Pavel Zatloukal (ed.), *Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc, Muzeum umění 2012, s. 279-283.

[16] Petra Šobáňová, *Edukační potenciál muzea, Olomouc, Pedagogická fakulta UP 2012*; *Táž, Muzejní edukace, Olomouc Pedagogická fakulta UP 2012*.