

2.2 Muzejník mezi muzeologií, dějinami hmotné kultury a dějinami umění

Jaromír OLŠOVSKÝ

Muzejní depozitáře skrývají ve svých útrobach neuvěřitelné množství muzejních předmětů – naturfaktů, artefaktů, tedy muzeálií – v nesmírně širokém rejstříku. Pokud bychom se soustředili jen na společenské vědy a s nimi spjaté artefakty, pak je muzejník postaven před úkol vyrovnat se s obrazy, sochami, kresbami, grafikou, zbraněmi, cechovními, liturgickými a kultovními předměty včetně religiozních a kultovních předmětů mimoevropských kultur, které se do muzejních sbírek často dostaly činností středoevropských sběratelů a cestovatelů. Tato šíře a rozmanitost muzejních sbírek klade na muzejního pracovníka velké odborné nároky, jelikož se musí vyrovnat s nesmírně pestrým materiálem, který často překračuje původní odborné školení.[\[1\]](#)

Jak zdůraznil Friedrich Waidacher, alfa a omegou procesu muzealizace je rozpoznání muzeálních *hodnot* potenciálních muzeálií, což může být zabezpečeno pouze aplikováním odborných postupů a metodologie pramenných vědních disciplín.[\[2\]](#) Pro muzeálie společenskovední povahy tak mají největší význam poznatky a metodologické nástroje těch vědeckých disciplín, které do středu svého odborného zájmu kladou hmotný pramen. Důraz těchto oborů na hmotné prameny můžeme vidět jako klíčový, a to především ve srovnání s „čistou historií“; jakkoli zní tento pojem problematicky, která spočívá v prvé řadě na pramenech písemné povahy, ať už se zabývá politickými dějinami, dějinami událostí, anebo dějinami každodennosti, tedy procesy *long durée*. Pro muzeologa, opírajícího se o společenskovední zakotvení muzeologie, a zároveň i pro

muzejníka, jenž převádí nabyté teoretické poznatky do muzejní praxe, nelze dost dobře přehnat důraz na důkladnou znalost a schopnost orientovat se v poznacích disciplín, jako jsou hmotná kultura, dějiny umění, etnografie, etnologie, religionistika a další společenskovědní obory. Znalost těchto disciplín včetně pomocných věd historických má v muzejním prostředí obzvláštní naléhavost a tvoří tak podmínku *sine qua non* veškeré teoretické i praktické muzeologie. Bez schopnosti provést základní klasifikaci potenciální muzeálie, muzejního předmětu, artefaktu a tedy určit, zda se jedná o předmět náležející do odborného zájmu dějin umění, hmotné kultury, archeologie, etnografie a dalších společenskovědních oborů nemůže muzejník aspirovat na vědecký přístup k předmětu svého zájmu a bez základní znalosti těchto odborných disciplín se může stát, že muzeální hodnotu daného předmětu zcela přehlédne. [\[3\]](#)

Jestliže klasickou, narativní historii můžeme definovat jako disciplínu, která se snaží o vědecké poznání *dějí* v minulosti, které je vztaženo k člověku, a pro tento cíl zkoumá především prameny písemné povahy, jsou pro muzejníka podstatné ty disciplíny, které jsou samozřejmě zakotveny v materiálu historické povahy, ale ve středu jejich zájmu stojí na prvním místě dochovaný fyzický, hmotný předmět. Z akademických historických disciplín tak mají k muzeologické problematice nejbližší dějiny hmotné kultury, pro něž hmotný pramen rovněž představuje nejdůležitější zdroj poznání.

Oproti svému akademickému kolegovi pracuje tedy historik v muzeu především s historickým materiálem hmotné povahy, pracuje s pozůstatky materiální kultury v jejím historickém vývoji a z perspektivy historických věd. Musí mít především praktickou znalost historické matérie, avšak matérie nikoli ve smyslu písemných pramenů, ale pramenů hmotných. Musí se tedy umět vyrovnat s velkou šíří nejrůznějších hmotných artefaktů, jež lidé v historických dobách používali, ať už se jedná o předměty každodenní potřeby, předměty typické pro určitou

societu, profesní korporaci (cechovní předměty), náboženskou korporaci (náboženské bratrstvo), předměty hromadné až sériové povahy, předměty jedinečné, předměty luxusní. Samostatnou kategorií a s tím i samostatnou odbornou problematiku představují např. soubory militarií, numismatické kolekce, soubory pečetí aj., kde může uplatnit své znalosti z pomocných věd historických, jež mají svým zaměřením k problematice hmotné kultury velice blízko.

Hmotná kultura, resp. dějiny hmotné kultury se nezabývají jen hmotnou, tedy materiální stránkou artefaktů a pozůstatků, ale snaží se především o rekonstrukci složité sítě sociálních, ekonomických, náboženských, myšlenkových a jiných vztahů, v nichž předmět dané historické epochy vznikl a byl užíván. Prostřednictvím jeho studia se tak snaží o poznání určité, dobově dané kultury. Historik v muzeu se tedy zabývá hmotnou kulturou nikoli samoúčelně, ale proto, aby byl schopen rekonstruovat historické, sociální, ekonomické, náboženské, duchovní a jiné kontexty daného města, regionu, historického území, jehož dějiny jsou vepsány do hmotné podstaty muzejních předmětů, a to podle volby tématu a možností, které mu materiál dochovaný v muzejních depozitářích skýtá. Aby tyto kontexty „odhalil“, musí disponovat nejen faktickými znalostmi historické matérie a dochovaného materiálu, ale především uměním klást si vhodné otázky, protože řečeno s Hansem Georgem Gadamerem, spočívá každé porozumění historické, tedy zmizelé skutečnosti, na historikově schopnosti rekonstrukce otázek, na něž dochované historické prameny, písemné i hmotné, vlastně odpovídají. [4] Cílem jeho práce je pak tyto kontexty, které jsou proměnlivé ze své podstaty, prostředky muzejní prezentace divákovi náležitě zprostředkovat. Jeho kompetencí a ambicí je tedy vidět za předměty, vidět je jako materiální předměty v jejich vazbách k *duchovním* stránkám dějin, abychom použili metodologicky starší termín z oblasti kulturních dějin, jak byly pěstovány v německy mluvícím prostředí.

Současné práce z dějin hmotné kultury a z dějin kultury nevidí

protiklad mezi hmotnou a duchovní stránkou kultury tak ostře a nejčastěji se přidržují přístupu ke kultuře, který se dívá na kulturu jako na určitý systém znaků a kódů, norem, které určují lidské chování. Tento pohled má větší přednost oproti staršímu dělení na duchovní a hmotnou kulturu, jak je to běžné u starších pojetí, které se setkávají s metodologickými problémy. V konkrétních projevech lidské činnosti a v lidských artefaktech nelze složku, která naplňuje existenční potřeby oddělovat od těch složek, které spadají do duchovní kultury. Například v případě obydlí, oděvů, zvyků nebo nástrojů nelze říci, kde končí zajištění hmotných potřeb a čistě utilitární hledisko a kde začínají estetická, kultovní, náboženská nebo jiná duchovní hlediska. Podobně práce ve starších epochách nebyla chápána tak čistě utilitárně jako dnes; v zemědělství to byla činnost spjatá s mnoha obřadními prvky, jejichž účelem bylo zajistit úrodu. Hmotnou kulturu tedy nelze mechanicky oddělit od složky duchovní; vždy je důležitý konkrétní historický kontext a funkce předmětu v dané společenské struktuře.

Specifické nároky klade na historika pracujícího v muzeu úkol dokumentovat a zachycovat masovou spotřební hmotnou kulturu, kde vzrůstá především problém selekce, tj. výběru vhodných předmětů a artefaktů, které mají potenciál, co nejadekvátněji reprezentovat moderní spotřební kulturu. S tímto požadavkem současně vyvstává problém náležitého uchování těchto artefaktů, které podstatným způsobem utvářely a utvářejí moderní hmotnou kulturu, současně jsou často vyrobeny z materiálů, které podléhají změnám rychleji než tradiční materiály (např. magnetofonové pásky, spotřební výrobky z plastů apod.).

Můžeme-li shrnout, specifičnost práce historika v muzeu vyžaduje imperativ být schopen prostřednictvím materiálních muzejních artefaktů zpřístupňovat zmizelou symbolickou, duchovní stránku věcí, čili jinými slovy řečeno, být schopen vytvářet specifické myšlenkové koncepty, v nichž by tyto

předměty byly vystavovány a prezentovány. Obecně řečeno, danou výstavu, expozici nelze koncipovat jako „veřejný depozitář“ předmětů, které má muzeum ve svém vlastnictví, jak se často děje především v menších muzeích. Od muzejního historika a od dalších odborných pracovníků s historickým nebo obecně humanitním zaměřením se tedy požadují odlišné kompetence ve srovnání s těmi, jež se vyžadují v akademickém prostředí. Od muzejníků jako vědců, ať už jejich odborné zázemí tvoří vědy jako obecná historie, dějiny umění, archeologie, etnografie a další společenskovědní obory, se v prostředí muzea vyžaduje především kreativnost a tvůrčí schopnosti, a to nejen na poli specifických technik týkajících se vlastní výstavní a expoziční prezentace, ale především na poli myšlenkovém a konceptuálním po stránce obsahové. Zde se kompetence a schopnosti odborných muzejních pracovníků, kurátorů, dotýkají světa tvůrčích umělců, takže lze konstatovat, že pro odborného pracovníka-kurátora jsou vedle odborných, vědeckých znalostí, tvořící tak nutné předpoklady odborné práce, rovnocenně důležité takové schopnosti, jako intuice, fantazie či imaginace, jež jsou typické pro tvůrčí disciplíny a umělce.[\[5\]](#)

Základy oborového znalectví jsou nezbytné rovněž v případě odborného zpracování materiálu z oblasti archeologie, etnografie a dějin umění, s nimiž se můžeme setkat ve společenskovědních částech muzejních sbírek. Na příkladu uplatnění oboru dějin umění zde můžeme naznačit charakter úkolů a šíři problémů, před něž je odborný společenskovědní specialista v muzeu postaven.

Stejně jako „obecný“ historik je rovněž historik umění pracující v muzeu anebo v galerii oproti svému univerzitnímu kolegovi daleko intenzivněji vystaven rozporu či napětí, který bychom mohli nahlížet jako rozpor mezi univerzitními, katedrovými dějinami umění a dějinami umění, které lze podle historika umění Jiřího Kroupy nazvat *uměleckohistorickou muzeologií*.[\[6\]](#) Univerzitní, akademické dějiny umění vidí umělecký vývoj jako logický, vnitřně soudržný sled uměleckých

projevů, stylů, děl, které naplňují platónskou, abstraktní ideu Umění. Dějiny umění daleko těsněji spjaté s vývojem muzeí a pěstované v tomto intelektuálním prostředí jsou daleko tíživěji vystaveny problému, co zařadit do kategorie umění. Jestliže totiž je pro dějiny umění příznačný důraz na kategorii umění, je pak rovněž tím řečeno, že ne všechny předměty a artefakty spadají pod tento pojem. Jestliže akademický historik umění se artefakty jako malované štíty, voskové portréty či malbou zdobené střelecké terče nemusí *a priori* zabývat, protože se vlastně neobjevují v jeho zorném poli, je historik umění pracující v muzeu dennodenně konfrontován s artefakty, o jejichž příslušnosti ke kategorii umění vlastně musí rozhodnout. Musí vlastně provést aposteriorní umělecko-historické zkoumání a tím se dostat k historicky zakotvenému *a priori*, tedy k tomu, zda v dané době a na daném teritoriu byly tyto artefakty považovány za náležející do kategorie umění. Jelikož je pojem umění historicky proměnlivou kategorií, musíme zde počítat nejméně se třemi historickými okolnostmi, které pojem umění výrazně zproblematizovaly.

Jednak je třeba mít na paměti, že pojem umění jako *ars* vznikl relativně nedávno a navíc vznikl v úzké vazbě k specifickému kulturnímu *milieu*, tedy k italské renesanci. Odtud můžeme sledovat kontinuitu představ a názorů, platných prakticky od raného novověku, normativně stanovujících že pod pojem umění spadají kategorie artefaktů, jako jsou obrazy, sochy, kresby a nikoli už např. žehličky anebo produkty vizuální kultury, jako např. plakáty, reklama apod. Důležité je, že v historickém ohledu zde vidíme jednak proměnlivost synchronní, kdy se v téže době mohl pojem umění lišit teritoriálně, a jednak diachronní, kdy v různých historických dobách byly za umění považovány různé věci. Pod novodobý pojem umění nespadały od 15. století jen architektura, sochařství a malířství, tedy ony tři sestry *disegna* (ital. kresba), abychom použili dobovou renesanční a manýristickou terminologii, ale i takovéto činnosti jako např. navrhování různých slavností a

festivit.[7] V období baroka do kategorie umění, umělecké tvorby, spadalo např. i umění ohňostroje, *ars incendii*, které bylo rovněž doménou umělců.

Druhé velké zproblematizování pojmu umění je spjato s nástupem moderny a moderního umění, které ve svém étosu a ve svých uměleckých projevech s tímto zproblematizováním pojmu umění záměrně pracuje. Jako ilustraci můžeme uvést, že pokud divák při prohlídce stálé expozice pražské Národní galerie ve Veletržním paláci nemá toto na paměti, pak při pohledu na solitérní dílo Josepha Beuyse, může mít problém s pochopením toho, proč je za umělecké dílo vydáváno několik železných obručí, opřených o stěnu galerie.[8] Jestliže není povinností diváka být seznámen s tímto myšlenkovým kontextem moderny, odborný kurátor se bez znalosti této specifické linie modernistické tvorby, v níž byla umělecká díla vytvářena z předmětů každodenní potřeby, případně z předmětů nalezených na ulici (dada, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters) neobejde. Navíc si musí být vědom toho, že umění nelze definovat esenciálně, ale pouze funkcionálně. Tedy, jak říká Jiří Kroupa, „umění je to, co funguje jako umění“.[9]

Posledním problémem spjatým s pojmem umění je skutečnost, že přinejmenším od napoleonských dob, tedy od počátku 19. století, jsou do evropských, a to i do regionálních muzejních sbírek systematicky zařazovány produkty a artefakty mimoevropských kultur, jež často bývají, především v důsledku jisté koncepční bezradnosti, zařazovány do kategorie umělecké tvorby.

S problematikou zařazení muzejního předmětu do sféry umění úzce souvisí posouzení jeho funkce. Například pro velkou část obrazů, soch a dalších artefaktů s náboženským obsahem, s nimiž se setkáváme v sálech velkých galerií a muzeí typu Musée du Louvre, platí, že jejich primárním určením byla funkce kultovní, náboženská, a nikoli umělecká, jak bychom se mohli domnívat z jejich zařazení do místností, které nám vlastně vizuálně exemplifikují tak abstraktní kategorie, jako

jsou umělecké styly a jejich vývoj.[\[10\]](#)

Poté co se historik umění vyrovnal s problémem zařazení předmětu do sféry muzeální umělecké povahy, musí být schopen vyřešit odborné problémy jako je určení autorství, provenience, atribuce, datace, určení, zda se jedná o portrét, krajinu, žánrový obraz, mytologický námět a dále přesněji specifikovat námět či ikonografii daného uměleckého díla. Zde se vlastně jedná o uplatnění oborového znalectví, v tomto případě vědomostí a znalostí z oboru dějin umění. Nezbytným předpokladem muzejního historika umění je, že stejně jako jeho akademický kolega musí umět ovládat základní nástroje svého řemesla, jako je znalost příslušné odborné literatury, ať už jsou to základní slovníkové práce, kompendia, topografické práce, ikonografické příručky a slovníky, syntetické práce z příslušných epoch dějin umění. Avšak oproti akademickému, katedrovému historikovi umění musí prokázat praktickou znalost konkrétního umělecko-historického materiálu a schopnost ho adekvátně zkatalogizovat pro potřeby odborné evidence.

Muzejní historik umění intenzivněji pracuje s materiálovou podstatou zkoumaného umělecko-historického artefaktu, ať už jsou to puncovní značky, signatury, nápisy na předmětu, zabývá se otázkou autenticity předmětu a jeho konkrétní historie týkající se fyzické podstaty. Ve středu jeho pozornosti leží rovněž otázky podmaleb, či různých přemaleb v případě obrazu. Je rovněž v daleko těsnějším kontaktu s muzejním restaurátorem a využívá výsledků zkoumání přírodovědnými metodami, ať už je to dendrochronologie anebo infračervená reflektografie. Daleko častěji a naléhavěji musí řešit otázky týkající se konkrétní funkce uměleckých děl, jejich provenience, autenticity a otázku jejich multiplikací, tedy zda se jedná o autorský originál, dílenskou kopii, dobovou kopii, *pasticcio*, *bozzetto*, *modello* či *ricordo*.[\[11\]](#)

Výše naznačené otázky a problémy, s nimiž muzejní historik umění každodenně pracuje, jsou pro akademického historika umění poměrně vzdálené, jelikož ten nepracuje s konkrétním

umělecko-historickým materiálem v jeho fyzické podobě, nepracuje v míře s originálem, ale spíše s koncepcemi a idejemi, které mu umožňují vytvoření syntetických dějin umění. Tím vším se práce historika umění v muzeu blíží práci znalce, tedy tomu, co se označuje jako umělecko-historické znalectví, jehož základem je každodenní kontakt a styk s umělecko-historickým materiálem v jeho originální podstatě, což mu umožňuje neustále tříbit oko a svůj kritický úsudek. [\[12\]](#)

Dostatečně velká muzea zpravidla vytvářejí specializované fondy, které spravují odborníci příslušně školení v daném oboru. V menších muzeích se musí kurátor vyrovnat i s materiálem, který přímo nespadá do sféry jeho odborného školení. Jestliže se málokdy, spíše výjimečně, setkáme v menších muzeích s kvalitními umělecko-historickými sbírkami, vyžadujícími odborné znalosti historika umění, velice často, téměř zpravidla, se v každém menším muzeu setkáme s místním etnografickým materiálem, jehož odborné zpracování vyžaduje základní orientaci v oboru etnografie, potažmo etnologie. Rovněž řada artefaktů z oblasti lidové kultury, např. předměty spjaté s bydlením, řemeslem, náleží i do sféry studia obecně hmotné kultury (máselnice, zemědělské nástroje a nářadí, tkalcovské stroje apod.). Zde je důležitá vazba regionálních muzeí k centrálním muzejním institucím, případně k specializovaným akademickým a univerzitním pracovištím, které mohou pomoci jak po stránce obecně metodické, tak i po stránce konkrétního odborného zpracování muzejních předmětů.

Na výše řečenou problematiku, včetně zde proklamovanou důležitost respektu k materiálovosti, konkrétnosti a hmotnému základu muzejních předmětů, muzeálií, které tvoří nejen jedinečný pramen vědeckého poznání, ale především základ muzea jako instituce (protože muzeum bez autentických hmotných předmětů není muzeem), se můžeme dívat i z odlišné, filozoficko-antropologické perspektivy. S tím, jak v současné společnosti dochází k stále masivnějšímu uplatňování

digitálních a dalších sofistikovaných technologií a ústupu stává se každodenní okolní svět, „svět, v němž žijeme“, čím dál více virtuálním jevištěm, kde digitální *simulacrum* (Jean Baudrillard) vítězí nad všední realitou, dosud vázanou na fyzické a hmotné kvality. [13] Důsledkem snah současných muzeí držet krok s explozí digitálních technologií, umožňujících vytváření zcela nových vizuálních kvalit, a tak vycházet vstříc potřebě dnešního diváka být vizuálním vjemem a prožitkem téměř zavalen, může být až vizuální anestezie při setkání s originálním uměleckým dílem, které ve srovnání s jeho digitálním protějškem může působit nezajímavě a banálně. Z důrazu na vizuální kvality muzejní prezentace se pak snadno může stát natolik převažující model, že se současná muzea mnohdy stávají přímo chrámy vizuálních orgií.

Zvolna tak dochází k zániku těch funkcí muzea, které nejsou přímo spjaty s prezentací a diváckou atraktivitou. Nyní jsme však svědky toho, že ostatní společenské funkce, které v minulosti muzejní instituce plnily (vzdělávací, dokumentační, poznávací ad.), postupně erodují a jsou na ústupu. Tato eroze a redukce rozmanitých funkcí muzeí na tu jedinou vizuální a divácky atraktivní, pod jejímž diktátem se muzejní expozice stává pouhou spektakulární podívanou, bez hlubšího smyslu, nás nakonec vede do světa, v němž je stále obtížnější se setkat s autentickým muzejním exponátem, do světa, v němž je stále těžší opravdu spatřit a ocenit originalitu uměleckého díla. [14] Nástupem digitálních technologií do muzejní praxe tak byl dovršen proces *odkouzlení světa* (*Entzäuberung der Welt*), který podle Maxe Webera započal na počátku raného novověku. Nyní tak dochází na „odkouzlení muzejních institucí“, které svůj étos mnohdy redukuje na pouhou aplikaci nejnovějších digitálních technologií v muzejní prezentaci. [15]

[1] Jako příklad *pars pro toto* můžeme uvést kolekci kulturních předmětů mongolské provenience (thangky, sošky bodhisattvů), spadajících do kulturního okruhu tibetského buddhismu, které

byly součástí sbírek Slezského zemského muzea v Opavě a jež pocházejí z cestovatelské činnosti Hanse Ledera. K tomu viz Lumír Jisl, *Sbírka tibetského umění Slezského musea v Opavě*, ČSM–B 3, 1953, s. 25-31, 48-57 a 57-59.

[2] K tomu srov. Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava 1999, s. 99.

[3] Ibidem. – F. Waidacher přímo hovoří o tom, že muzealita není zřejmá a často ji nemusíme ihned rozpoznat.

[4] K tomu srv. Hans Georg Gadamer, *Pravda a metoda I. Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha, Triáda 2010, s. 314-319. Hans G. Gadamer zdůrazňuje, že schopnost klást otázky je těžší a důležitější než schopnost poskytovat odpovědi. Přesně z tohoto důvodu nelze historii ani ostatní příbuzné humanitní disciplíny omezit na soubor odpovědí, tedy faktů.

[5] Zde můžeme upozornit na dílo francouzského filozofa Gastona Bachelarda (1884–1962), jehož pojednání, zejména *Psychoanalýza ohně* (1938, česky 1994), *Poetika prostoru* (1957, česky 2009), *Poetika snění* (1960, česky 2010), mají obzvláštní relevanci především pro ty muzejní pracovníky, snažící se rozvíjet spíše imaginativní pojetí muzejního fenoménu, jež jediné dokáže konkurovat současnému technicistnímu přístupu, jenž v současných muzeích masivně převládá. Technicistní a imaginativní přístup se nemusí vylučovat, ideální by byla spíše jejich vzájemná souhra vedoucí k imaginativně-vědeckému přístupu. Jak G. Bachelard ukazuje, prostor a obzvláště muzejní prostor by měl být spíše místem setkávání nejrůznějších přístupů.

[6] Jiří Kroupa, *Historik umění v galerii. Několik poznámek k aktuálnímu tématu*, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 54, 1998, s. 12-22; Týž, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno, Masarykova univerzita 2010, s. 328-334.

[7] Pro renesanční názor, který je v mnohém přejímán dodnes, je charakteristická představa Giorgia Vasariho (1511–1574),

malíře a historiografa renesance (*Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*), že sféra umění je vymezena třemi obory, tedy architekturou, sochařstvím a malířstvím, tvořících tak základ veškeré výtvarné tvorby (*arti del disegno*). Jejich jednotu zajišťuje tzv. *disegno*, tj. kresba, představující v daném kontextu ideální představu, nápad, záměr umělce. Dalším důležitým pojmem renesanční a manýristické teorie umění byla *idea*, kterou podle dobových představ každý umělec nese v sobě a podle níž ve svém díle zušlechťuje okolní skutečnost. Tento neoplatónský pojem v akademické manýristické teorii umění dále rozpracoval Frederico Zuccari (1542–1609), vůdčí římský malíř, podle něhož se *idea* rovná pojmu *disegno*, které se dále dělí na tzv. *disegno interno* a *disegno esterno*. *Disegno interno* je vlastně umělcova vnitřní představa, zatímco *disegno esterno* je vlastně forma, kterou na sebe bere idea v tvůrčím procesu umělce. K tomu podrobně viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění*, s. 48 a 60-62, případně Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*, Brno, Masarykova univerzita, 2010, s. 60 a 79.

[8] Artefakt Josepha Beuyse (1921–1986) s názvem *Auto* (1969) byl do pražské Národní galerie zakoupen v roce 2004. V tomto kontextu odhlížíme od kritiky, která byla v médiích vyvolána vysokou cenou, za niž bylo dílo pořízeno. V muzeologickém kontextu tuto kritiku prezentoval Martin Horáček, *Qui bono. Galerijní animace a modernistické umění*, in: Muzejní pedagogika dnes. Sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané Katedrou výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci 6. května 2008, Olomouc, Univerzita Palackého 2008, s. 67-74.

[9] Tento výrok uvádí ve své knize Radek Horáček, viz Radek Horáček, *Galerijní animace a zprostředkování umění*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 1998, s. 23.

[10] Pro zpřítomnění původní funkce uměleckých děl divákovi, např. religiozního a kultovního aspektu řady středověkých i raně novověkých obrazů a soch, je mnohem vhodnější muzejní než galerijní prostředí. Zjednodušeně řečeno, galerie prezentují

umělecká díla především jako estetické objekty, zatímco muzea tato díla většinou vystavují v určitém, zpravidla umělecko-historickém či historickém kontextu. S moderním uměním se většinou setkáváme spíše v institucích galerijního typu, i když jejich názvy toto nemusí odrážet, jak je to zřejmé např. z francouzské praxe, kdy většina francouzských institucí, které jsou spíše galerijního typu, nese název muzeum (viz např. Musée du Louvre, Musée d'Orsay). Samozřejmě, že mezi muzeem a galerií existuje řada přechodných typů.

[\[11\]](#) Metodicky vhodné rozčlenění postupu práce historika umění a pregnantní vymezení jednotlivých etap, které se pro svůj důraz na materiálové, hmotné aspekty uměleckých děl zvláště hodí právě do muzejní praxe, čtenář nalezne např. v knize Frank Büttner – Andrea Gottdank, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, s. 191-192. *Pasticcio* ve výtvarném umění představuje neinvenční nápodobu charakteru tvorby a stylu určitého umělce, *bozzetto* je zpravidla sochařský, trojrozměrný model budoucího sochařského díla, zatímco termín *modello* či *modelletto* se většinou užívá pro malířskou skicu budoucího malířského díla. *Bozzetto* a/nebo *modello* (*modelletto*) zpravidla bylo součástí smlouvy mezi objednavatelem a umělcem a po schválení smlouvy bylo závazné pro výslednou realizaci. *Ricordo* představuje sochařský nebo malířský záznam určitého, již realizovaného díla, často zhotovený na památku. Mezi těmito kategoriemi existují i další mezistupně. K těmto termínům viz např. Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991. Co se týče originality a autenticity uměleckých děl je tedy tato problematika v oboru dějin umění, především v případě staršího umění, mnohem složitější než jednoduché rozdělení na originál, kopii či případně falsum. Rovněž rozdělení předmětů na autentické originály a tzv. substituty, které uvádí F. Waidacher, se pro muzeologie z oblasti dějin umění jeví jako nedostatečné. K tomu srov. Friedrich Waidacher, c. d., s. 113-114.

[12] Podle německého historika umění Maxe Jacoba Friedländera (1867–1958) se znalec zabývá jednak objektivními a jednak subjektivními indiciemi. K objektivním indiciím autorství patří např. různé signatury, nápisy na díle, monogramy, pramenné zprávy, kontrakty a smlouvy, inventáře apod. Subjektivním aspektem znalecké práce je podle M. J. Friedländera znalcová intuice a spoléhání na „první dojem“, kdy celek je důležitější než detail. K tomu viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I.*, Brno 1996, s. 170-171. Přes prudký rozvoj přírodovědných metod je práce historika umění – znalce nezastupitelná, jelikož pouze uměleckohistorická analýza a posouzení celého kontextu může určit, zda se např. může jednat o autorské dílo nebo o dílenskou kopii mistrova žáka, která vznikla pod dohledem mistra. V podstatě až do počátku 19. století (nástupu romantismu) není signatura na obraze ani tak autorskou signaturou, jako spíše značkou ateliéru, dílny. Tento aspekt je dobře patrný z podrobných analýz děl velkých uměleckých osobností typu Rembrandta nebo Petera Paula Rubense, kdy se ukazuje, že práce jejich žáků byly často mistrem dokončovány, případně autorizovány a opatřeny mistrovou signaturou ve smyslu potvrzení, že dílo vzniklo v mistrově ateliéru. Rovněž mistrova díla byla žáky pod mistrovým dohledem často kopírována. K tomu podrobně např. práce severoamerické historičky umění Svetlany Alpers, viz Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press 1988. Rovněž mezinárodní projekt (*Rembrandt Research Project*), zabývající se od roku 1968 autenticitou děl připsaných Rembrandtovi, změnil v mnoha případech zavedenou atribuci obrazů.

[13] K tomu viz Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galiée 1981.

[14] Jak již před sedmdesáti pěti lety ukázal Walter Benjamin ve svém známém eseji, je určujícím faktorem moderní společnosti po stránce recepce vizuálního umění schopnost

technické reprodukovatelnosti uměleckých děl. I když to německý filosof ve své eseji takto přímo explicitně neříká, setkává se dnešní člověk daleko dříve s reprodukcemi velkého množství uměleckých děl, a až teprve pak vidí originál. Když se pak potká s originálním uměleckým dílem, tak se na něj dívá očima a pohledem, který je přizpůsoben vnímání reprodukcí uměleckých děl. K tomu srov. Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, přetisk viz Walter Benjamin, *Literárněvědné studie. Výbor z díla I*. Praha, Oikumenh 2009, s. 315-336.

[\[15\]](#) Řečeno ve zkratce. Důležité je, aby muzeum neslevilo z důrazu na práci s autentickými muzejními předměty, tedy aby nedocházelo k tomu, že po vyjmutí věci z původního kontextu, tedy *in loco*, a jejího začlenění do muzejní sbírky (*in fondo*) se začne s muzejním předmětem pracovat *in silico*, tedy že originální předmět bude nahrazen digitální simulací, byť zdůvodněnou potřebou jeho ochrany. Termín *in silico*, metaforicky označující počítačovou simulaci, se používá v současných biologických disciplínách, kde tento přístup doplňuje klasickou práci s biologickým materiálem *in vivo* a *in vitro*.