



POSTKOLONIÁLNÍ, DEKOLONIÁLNÍ A GENDEROVÉ PARELELY V MOŽNOSTECH REPREZENTACE ŽENSTVÍ A TZV. DRUHÝCH¹

Tereza Jiroutová Kynčlová

Postcolonial, Decolonial and Gender(ed) Parallels in Representing Women and the So-Called Others

Abstract: Intersectional perspectives in postcolonial theories and gender studies have long argued that femininity represented in museums and exhibitions is subjected to multiple forms of othering. 1) Acquired social modes of looking at artifacts, women and/or Others correlate with androcentric male gaze that passivizes the object being looked at. 2) Women's social roles in binary androcentric system further render femininity and feminine activities as associated with passivity. Thus, reproduction, care, and socialization as women's tasks are symbolically relegated to domestic, immanent sphere as a type of work that merely maintains the continuity of a society's life. 3) In traditional patriarchal schemes, then, transcendental masculine activity is linked with political, economic, scientific, and decision-making realms that are socially constructed as more influential and significant factors in shaping history, thereby being viewed as more worthy of remembering and recording. 4) Representations of minorities in terms of their gender, racial, class, sexual and/or indigenous identities in institutions safeguarding knowledge and historical memory take place in a pre-defined and pre-mediated context shaped by Euro-centric, Judeo-Christian, orientalist epistemologies, which inherently relate knowledge to power and objectification. Tackling such a value system and epistemological bias posits a major challenge for today's museums, institutions of memory and educational approaches. The following article follows suit in discussing the theoretical and practical potentials of decolonial methodologies which have been formulated from below by (formerly) othered, gendered, racialized and objectified positions. The text seeks to demonstrate some of the opportunities this standpoint offers in analyzing a case of (more or less) good practice in the American Museum of Natural History in its attempt to contrast historical narratives pertaining to early European settlements in what is now New York City. Further, elaborating on the tradition of quilting in the U.S., human zoos and exhibits of the Berlin Wall beyond Europe, the article argues for nuanced contextualization and intersectional methods in current museum work.

Keywords: intersectionality – gender – postcolonial studies – decolonial thought – museum – institution of memory – representation

Contact: Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, Ph.D., Katedra sociologie, magisterský studijní program genderových studií, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, Pátkova 2137/5, 182 00 Praha; e-mail: tereza.jiroutovakyncllova@fhs.cuni.cz

Přispívat k odborné diskusi o muzejnictví a jeho možnostech zpřítomňovat historii žen je pro mě nesamozřejmá činnost. Jsem návštěvnicí muzeí, nikoliv kurátorkou výstav či tvůrkyní muzejní mizanscény, nejsem ani historičkou, archivářkou, archeoložkou či antropoložkou. Jinými slovy, do muzea přicházím jako osoba, která se dívá a učí, nežádá se bavit a občas se i naštve, rozhodně však není tvůrkyní znalosti, kterou muzeum předává veřejnosti. Muzejnictví je nicméně jedno z témat spojených s možnostmi reprezentace a produkcí vědění, kterými se spolu s magisterskými studujícími zabýváme v kurzu Postkoloniálních studií z genderové perspektivy, který vyučuji na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy. Téma je to vysoce relevantní, neboť muzea tak, jak je od konce 18. století známe z Evropy a následně ze států Severní Ameriky, hrají

výraznou roli v utváření a prosazování ideologií souvisejících s třídami, rasovými, genderovými a kulturními hierarchiemi. V neposlední řadě z pozice institucionální autority napomáhají reprodukci diskursivních, epistemologických a sociálních norem zajišťujících pokračování národa, respektive (západní koncepce) státu a pojetí občanství.² Muzea fungují jako akulturační a vzdělávací instituce, jež svému publiku upravují terén k přijetí společenských očekávání, která souvisejí s identitou. Tím, co a jak muzea (ne)vystavují, z(ne)viditelňují, vypovídají o procesech exkluze a inkluze, upamatování se a vědění, jakož i přehlížení a zapomnění – to, co lze v muzeu *vidět*, lze též *vědět*. Konstruují tak hodnoty, postoje a znalosti, jež jsou společensky oceňované, jakož i charakteristiky, jež jsou vnímány jako méně žádoucí.³

1 Tento výstup vznikl v rámci programu Cooperatio, vědní oblasti Sociologie a aplikované sociální vědy.

2 Annie COOMBES – Ruth PHILLIPS, Introduction: Museums in Transformation. Dynamics of Democratization and Decolonization, in: Annie COOMBES – Ruth PHILLIPS (eds.), *Museum Transformations: Democratization and Decolonization*, Hoboken 2020, s. xxv.

3 Amy LEVIN, Introduction, in: Amy LEVIN (ed.), *Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader*, London – New York 2010, s. 3.

Genderová a postkoloniální perspektiva v instituci muzea

V návaznosti na politická a občanská hnutí v Evropě i Spojených státech v 60. letech minulého století a proces dekolonizace započatý v poválečných letech reagovalo i muzejnictví na paradigmatické posuny v roli, kterou muzea sehrávala jako instituce participující v procesech evropského kolonialismu a jeho legitimizaci.⁴ Konkrétně francouzská nová muzeologie (*nouvelle muséologie*) v 70. letech při vědomí autority, již se muzea těšila, teoreticky promýšlela dekonstrukci mocenských struktur ve výkladech dějin a soudobé reality a přehodnocovala dosavadní přístup k publiku. Analogicky se v 90. letech s praktickými aspekty muzejnictví a jeho přesahu do veřejné sféry, definováním politik lidských práv a/nebo inkluze v postkoloniálním prostoru zabývali experti a expertky i v anglofonní oblasti, primárně v souvislosti s teoriemi politiky uznání Charlese Taylora,⁵ kdy je uznání jedince (a marginalizovaných skupin včetně žen) podmíněno možností sebe-reprezentace. To platí samozřejmě i pro prostředí paměťových institucí. Není náhodou, že kritické diskuse o demokratičtější, diverzifikovanější a reprezentativnější pojetí muzea lze vystopovat především do zemí s rozsáhlým koloniálním dědictvím.⁶

Třebaže postkoloniální studia mají kořeny v literárněvědném bádání, jsou oborem interdisciplinárním, stejně jako studia genderová. Zasahují do oblastí politických věd, historie, geografie, sociologie či antropologie, jakož i uměnovědných disciplín. Je to právě průsečík genderových teorií, postkoloniálních a dekoloniálních úvah o západních epistemologiích vyrůstající z mé orientace na americká studia a konečně z literárněvědné expertízy spojené s utvářením ne/dominantních historických narativů, z něhož pramení mé úvahy o možnostech reprezentace žen a tzv. Druhých v prostředí muzea, jež charakterizují tuto stat'.⁷

Feministické myšlení se při vědomí mocenského a historického zatížení muzejní instituce táže po principech selekce artefaktů do sbírek s přihlédnutím k genderovému, tříděnímu, etnickému, náboženskému či kulturnímu charakteru takového artefaktu.⁸ Podobně se zaobírá systémy klasifikace a třídění a jejich principy, které například umožňují exponáty označovat jako „umělecké“ v případě jejich kontemplativního, transcendentálního charakteru, či jako „řemeslné“, jsou-li spojeny s praxí všednodennosti, rutinou, péčí a sociální reprodukcí. Vedle toho, co a jak je reprezentováno a s jakými identitami je expozice spojena, se mohou postkoloniální i genderová studia zabývat též recepcí vystaveného

ze strany genderovaného a sociálně stratifikovaného publika. Tyto charakteristiky pak lze sledovat i u složení muzejních týmů a jejich rozložení ve vertikálním a horizontálním uspořádání pracovního zařazení. V neposlední řadě lze též uvažovat o hierarchických vztazích nejen *uvnitř* muzea, tedy v jeho sbírkách a organizaci, nýbrž i *mezi* muzei, a to v návaznosti na hierarchické třídění přírodních a technických věd a věd humanitních/společenských.⁸ Ačkoliv se implicitně dotknu možností recepce v souvislosti s reprezentací, primární úkol tohoto textu spočívá v ohledávání možností polyfonní reprezentace žen a tzv. Druhých, poněvadž reprezentace v muzeích s nimi spjatá, jak jsem již naznačila, je dlouhodobě zatížena patriarchální, koloniální, heteronormativní a eurocentrickou předpojatostí.⁹

Tento text využije dvou příkladů mé vlastní zkušenosti s vnímáním artefaktů zasazených do neadekvátně kontextualizovaných prostředí institucí v USA. Tyto příklady mají za cíl demonstrovat možnosti a limity reprezentace a poukázat z postkoloniálního hlediska na selektivní obraz předkládaných dějinných narativů a identit. Úlohou této statí je však také přinést pozitivní vhled do možnosti férového a inkuzivního vystavování, které současně umožňuje reflektovat proměnu muzea v demokratičtější instituci, což je proces nastartovaný v souvislosti s již diskutovanou novou muzeologií. Představím zde proto dva příklady dobré (byť nikoliv neproblematické) praxe. Jde jednak o debatu nad diorámami v newyorském American Museum of Natural History (AMNH), jednak o intersekcionalní, genderově citlivý rozbor vystavení quiltu – šité deky – v The Smithsonian, pro něž jsem se inspirovala esejí americké černošské spisovatelky Alice Walker *Hledáme zahrady svých matek*.¹⁰

Teoreticko-metodologický rámec tohoto textu čerpá z interdisciplinárního a intersekcionalního přístupu feministických teorií a postkoloniálních studií k možnostem kulturní reprezentace žen a dalších marginalizovaných osob v prostředí současné androcentrické a globalizované či postkoloniální společnosti. Termíny „postkoloniální“, respektive „postkolonialismus“ mohou být vymezeny jak chronologicky, tak obsahově.

Adjektivum „postkoloniální“ může označovat fázi historického a společenského vývoje, který globálně následuje po konci evropské koloniální správy dřívějších kolonií a uznání jejich státní suverenity v poválečných procesech a v průběhu 60. až 90. let minulého století; termín může též označovat rezistentní a nacionalistická hnutí v dřívějších koloniích. Od začátku milénia pak stále častěji vidíme

4 Edward SAID, *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha – Litomyšl 2008, s. 44; Bruno SOARES BRULON – Anna LESHCHENKO, *Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory*, ICOFOM Study Series: The Politics and Poetics of Museology, 2018, č. 46, s. 70.

5 Charles TAYLOR, *Politika uznání*, in: Amy GUTMANNOVÁ (ed.), *Multikulturalismus: Zkoumání politiky uznání*, Praha 2001, s. 41–90.

6 B. SOARES BRULON – A. LESHCHENKO, *Museology in Colonial Contexts*, s. 69–70, 73. Tento text slouží jako vítaný přehled primárně francouzských a anglofonních snah o dekolonizaci muzeí, zmiňuje ale též významné východoevropské i české muzejníky, konkrétně Zbyňka Stránského a Jana Jelínka (jednoho z prezidentů ICOFOM), kteří zásadně ovlivnili směřování francouzské muzeologie.

7 Mary KOSUT, *Nature in the Museum*, in: Renée HOOGLAND (ed.), *Gender: Macmillan Interdisciplinary Handbooks*, London 2016, s. 284.

8 Hilde HEIN, *Looking at Museums from a Feminist Perspective*, in: Amy LEVIN (ed.), *Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader*, London – New York 2010, s. 56.

9 M. KOSUT, *Nature in the Museum*, s. 286; H. HEIN, *Looking at Museums from a Feminist Perspective*, s. 53–54.

10 Alice WALKEROVÁ, *Hledáme zahrady svých matek*, in: Karla KOVALOVÁ (ed.), *Černošská feministická literární kritika: Výbor z teoretických statí afroamerických kritiček*, Praha 2014, s. 45–93.

postkoloniální perspektivu aplikovanou také na postsocialistické státy. Děje se tak primárně v návaznosti na dekoloniální¹¹ myšlení latinskoamerické provenience a místní koncept koloniality, jež důsledky kolonialismu spatřuje například v neoliberalních politikách, které výrazně poznamenávají společensko-ekonomický vývoj v zemích, které se v 90. letech emancipovaly ze sféry vlivu bývalého Sovětského svazu.¹²

Obsahově se pak pojem postkolonialismu vztahuje k reprezentaci zkušeností marginalizovaných osob ať už v kolonii, či centru, jež doposud nebyla na institucionální a strukturální úrovni uznána jako zkušenost kulturně, ale též lidsky relevantní. Formy takového zneuznání jsou intersekcionalní a souvisejí s konstrukcemi etnické, rasové, náboženské, třídní, genderové a obecně kulturní jinakosti, jež jsou průvodním jevem západního kolonialismu a imperialismu. Jak časová, tak obsahová rovina termínu nezřídka splývají. Podle Roberta Younga utvářejí postkoloniální studia jazyk pro vypovídání o zkušenostech, identitách a znalostech, se kterými v etablovaných vědeckých a akademických institucích dosud nepočítalo.¹³

Všimají-li si postkoloniální studia mocenských vztahů mezi tzv. Západem a dříve kolonizovanými oblastmi, genderová studia analyticky přistupují k sociálním a mocenským konstrukcím vztahů mezi femininitou a maskulinitou v kontextu androcentrické hegemonie. Genderové i postkoloniální perspektivy mají společné průniky zájmu a věnují se takovým tématům, jakými jsou obsahy a formy reprezentace a esencializace identit, strukturální metody marginalizace a útlaku a současné rezistence proti nim, reprodukce vztahů dominance, možnosti vypovídání a nalézání vlastního hlasu, epistemologická privilegia a otázky agentnosti nebo možnosti konstrukce identit v daném místě a čase či

její performování a vyjednávání.¹⁴ V tomto ohledu kanonické dílo literární teorie a postkoloniálního myšlení – *Orientalismus: Západní koncepce Orientu* od Edwarda Saida – výstižně detekuje projevy evropské nadřazenosti v metodách, jimiž Evropa uchopuje, interpretuje a ve výsledku konstruuje Orient jako diskursivní obraz, jež legitimizuje nejen evropské koloniální pronikání, ale též stvrzuje západní subjektivitu a přehlednou identitu. Jak Said prostřednictvím beletristických, cestopisných, deníkových i vědeckých textů dokumentuje, tzv. orientálec je v západní perspektivě koncipován jako pasivní, ontologicky stabilní objekt zkoumání bez schopnosti generovat poznání o sobě samém. Orientálec se stává tzv. Druhým, do něhož jsou projektovány abjektivní charakteristiky, jež nekorespondují se západní konstrukcí Já, v horším případě tuto i subvertují.

Postavení orientálce v kontextu koloniální a dnes i postkoloniální společnosti je analogické k postavení ženy v kontextu patriarchálních společenských struktur. Androcentrický řád releguje ženy do instrumentálních rolí, jež jsou ekonomicky i symbolicky níže hodnocené, a asociuje jejich bytí s imanencí. Ženská zkušenost je příznaková, kdežto mužská zkušenost reprezentuje v androcentrickém uspořádání společnosti zkušenost obecně lidskou, neutrální.¹⁵ Ženám i tzv. Druhým je tak připisována emocionalita, iracionalita, animálnost a pasivita, jež vyžadují paternalistickou kontrolu evropským, racionálním a uměřeným (ideálně mužským) subjektem. Autoritativní role západního subjektu je podle Saida stvrzována procesem evropské koloniální expanze, jakož i masivním rozvojem akademických disciplín, jako jsou antropologie, sociologie či historie, včetně odpovídajících vědeckých institucí, typu výzkumných ústavů, univerzit, ale též archivů a muzeí.¹⁶ Podobně jako je západní vědou pasivizován, zpředmětňován, fetišizován a nezřídka

11 Dekoloniální myšlení zasazuje vznik evropské modernity do okamžiku koloniálního podrobení amerického indigenního obyvatelstva a využívá svého strategického „pohledu zdola“, tedy z globálního Jihu, a striktně odmítá představu kolonialismu jako ukončené historické éry. Naopak operuje s pojmem „kolonialita moci“, jež rozkrývá přetrvávající koloniální struktury vkořeněné do západních epistemologií, metod produkce znalosti a udržování společenských institucí. Dekoloniální studia se na rozdíl od studií postkoloniálních, jež vzešla ze západních univerzit a byla kritickou západních způsobů poznávání a dopadů koloniální expanze ze strany Velké Británie a zemí frankofonní oblasti v období od 18. do 20. století, zaměřují na o několik století starší španělskou a portugalskou kolonizaci zemí Latinské a Střední Ameriky. V jádru této kolonizace stojí vynález rasy jakožto kategorie pro organizaci pracovní síly a vykořisťování. Aníbal QUIJANO, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification*, in: Mabel MORAÑA – Enrique DUSSEL – Carlos JAUREQUI (eds.), *Coloniality at Large*, Durham 2008, s. 181–224; Ramón GROSGUÉL, *Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality, Trans-Modernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2011, roč. 1, č. 1.

12 Uplatňování postkoloniálních teorií a konceptů latinskoamerického dekoloniálního myšlení se ukazuje jako vhodné též pro stávající neoliberalní situaci v postsocialistických zemích, tedy včetně republik střední a východní Evropy. Ačkoliv paralely mezi klasickou koloniální správou 19. století a centrálním řízením kontrolovaným Sovětským svazem mohou být v mnoha ohledech problematické, koncept koloniality umožňuje zkoumat dopad mocenských hierarchií na závislé společnosti nejen v ekonomických, politických a společenských aspektech, nýbrž i s ohledem na symbolické a diskursivní struktury. Perspektiva koloniality dále pomáhá rozkrýt jak projevy marginalizace postsocialistických států ze strany tzv. Západu, tak internalizované vědomí inferiority. V neposlední řadě pak ukazuje, jak společnosti marginalizované zvnějšku reprodukují mocenské hierarchie dovnitř, tedy jak přistupují k vlastním násobně marginalizovaným minoritám. V kontextu České republiky bychom takto mohli hovořit o postavení romské menšiny. Významnou autoritou v oblasti postsocialistického dekoloniálního myšlení je Madina Tlostanova. Madina TLOSTANOVA, *Post-colonialism & Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*, Palgrave Macmillan 2017, s. vii; Madina TLOSTANOVA – Walter MIGNOLO, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Columbus 2012.

13 Robert YOUNG, *What is the Postcolonial?*, *Ariel: A Review of International English Literature*, 2009, roč. 40, č. 1, s. 14; Ella SHOHAT, *Notes on the „Post-Colonial“*, *Social Text*, 1992, č. 31/32, s. 99–113.

14 K paralelám mezi genderovými a postkoloniálními teoriemi viz například text Blanka KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, *Průsečíky nerovností a cesty k jejich odstraňování z pohledu postkoloniálních feminismů*, in: Ondřej HORKÝ-HLUCHÁŇ – Ondřej PROFANT (eds.), *Mimo Sever a Jih. Rozumět globálním nerovnostem a rozmanitostem*, Praha 2015, s. 129–155.

15 Demaskování androcentrického řádu jako řádu, v němž je moc a lidství asociováno ideálně s bílou, heterosexuální, stavovskou a ekonomicky zajištěnou maskulinní hegemonií a jejími atributy, odpovídá obecně feministickému čtení reality jako a priori hodnotově a mocensky zatížené, nikoliv neutrální. Zdroje, jež tuto perspektivu analyticky rozebírají, jsou přemnohé, jmenujme zde tedy jen dvě kanonická díla, jež binární uspořádání mezi maskulinitou a femininitou podrobují pronikavé kritice: Simone DE BEAUVOIR, *Druhé pohlaví*, Praha 1967; Sherry ORTNER, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, *Feminist Studies*, 1972, roč. 1, č. 2, s. 5–31.

16 E. SAID, *Orientalismus*, s. 44.

sexualizován zkoumaný orientálec, je analogicky nakládáno s ženou.¹⁷

Z intersekcionalního hlediska,¹⁸ které se snaží komplexně uchopit vzájemné působení kategorií identit na privilegované nebo naopak marginalizované postavení jedince ve společnosti, a zároveň z hlediska postkoloniálních a genderových teorií lze o reprezentaci žen a tzv. Druhých v muzejních expozicích stále uvažovat jako o osobách, jež podléhají násobnému zjinačení.¹⁹ Naučené způsoby dívání se (na artefakty,²⁰ ženy i tzv. Druhé) odpovídají androcentrickému mužskému pohledu (male gaze),²¹ jenž ženy či pozorované pasivizuje a objektifikuje tím, jak je (zrakem) poznává. Bioložka a feministická teoretička vědy, Donna Haraway, zpochybňuje západní představy o možnosti objektivitě poznání a mocensky nezátíženou reprezentaci a produkci vědění. Upozorňuje, že zmíněné souvisí s privilegovaným postavením zraku na straně jedné a na straně druhé s přesvědčením vlastním etablované androcentrické vědě, že existuje pohled odnikud, jakési objektivní, nepředpojaté boží oko, které dokáže nezaujatě hledět, pozorovat a poznávat a současně se pozorované/ho nezmocňovat.²² V západní epistemologii vybudované na binárních opozicích je pozorující a interpretující subjekt ale vždy v mocenském postavení nad pozorovaným a interpretovaným objektem.²³ Feministické teorie takové mocenské vztahy rozrušují akcentací situovaného pohledu a situované znalosti, v níž se poznávající subjekt vedle svého zaměření na předmět zkoumání podrobuje zároveň sebereflexivní analýze a věnuje pozornost vlastní epistemologické a vypovídací pozici.

Společenská role žen v binárním androcentrickém uspořádání pak předpokládá, že jistou formu pasivity vykazuje nejen samotné ženství, ale též aktivity s ním spjaté: tedy práce reprodukční, pečovatelská a socializační, jež je symbolicky stavěna do domácí, imanentní sféry jakožto práce „udržovací“ a „zajišťující“ pouhé zachování společnosti. V tradičním patriarchálním schématu je tedy ženská rutinní, všednodenní aktivita v opozici vůči transcendentnímu mužskému výkonu. Ten je spjat se sférou politickou, ekonomickou, vědeckou, uměleckou, výzkumnou či mocenskou a je vnímán jako významnější pro svůj dopad na vývoj dějin, a tudíž jeho (za)pamatování, uchovávání a archivování je vnímáno jako společensky důležitější a významotvorné. Reprezentace

genderových, ale též etnických, sexuálních, třídních či indi-genních menšin se tudíž v muzeu či v paměťové instituci odehrává v před-definovaném kontextu, který, jak bylo zmíněno, zvýznamňuje formy eurocentrické a androcentrické reprezentace a který je produktem západní epistemologie, jež poznání inherentně spojuje se zvěcněním a mocí.

Vypořádávání se s uvedeným hodnotovým a epistemologickým zatížením, jak jsem již uvedla, představuje zásadní výzvu pro dnešní paměťové i vzdělávací instituce. Je tomu tak navzdory výše popsaným posunům ve vnímání role muzea v posledních dekadách. Autorský tým Soares a Leshchenko dokonce argumentují, že „*současná muzeologie je v konfliktu s vlastními ustavujícími cíli a musí být kriticky přehodnocena, má-li obstát v současnosti*“.²⁴ Komplexitu vyjednávání role, respektive funkce muzea v tomto směru plasticky ilustrují posuny v definici muzea. Mezinárodní rada muzeí (ICOM) za dobu své existence na společných generálních konferencích přijala čtyři různé definice muzea, a to v roce 1946, kdy byla organizace založena, a dále v roce 1974, s minimálními změnami pak v roce 2007 a naposled v srpnu 2022 na generální konferenci ICOM konané v Praze. Fakt, že definice muzea byly průběžně doplňovány a upravovány i mezi jednotlivými konferencemi ICOM, dokládá potřeby instituce reagovat na politické, ekonomické i společenské změny ve světě, jakož i vývoj v oblasti akademického výzkumu a v muzeologii. Pojem muzea se tedy soustavně proměňuje. Nicméně tzv. alternativní definice muzea z roku 2019,²⁵ jež mohla nahradit tu stávající, bezprecedentně odrážela epistemologické a mocenské posuny v globalizovaném světě a v mnoha aspektech korespondovala s přístupy postkoloniálních teorií v důrazu (mimo mnohé jiné) na pluralitu, rovnost a sociální spravedlnost. Užívaná definice z roku 2007 byla přijata v následujícím znění a nutno podtrhnout, že od předcházející definice z roku 1974 se lišila minimálně, a sice jen doplněním zmínky o hmotném i nehmotném dědictví:

„Muzeum je nezisková, permanentně působící instituce ve službách společnosti a jejího rozvoje, otevřená veřejnosti, která získává, uchovává, odborně zpracovává, zprostředkovává a vystavuje hmotné a nehmotné dědictví lidstva

17 Sandra HARDING, *The Science Question in Feminism*, Ithaca – London 1986; Pamela ABBOTT – Claire WALLACE, *Feminist Critiques of Malestream Sociology, and the Way Forward*, in: Pamela ABBOTT – Claire WALLACE, *An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives*. London – New York 2005, s. 1–12.

18 Kimberlé CRENSHAW, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color*, *Stanford Law Review*, 1991, roč. 43, č. 6, s. 1241–1299. Intersekcionalita si všímá, že strukturální nerovnosti vznikají na průsečících různých sociálních a kulturních kategorií identity, primárně na základě rasy, třídy a genderu, jakož i kumulací dalších kategorií, jakými jsou věk, zdravotní způsobilost, rodinný stav, sexuální identita, náboženská vyznání, občanství atd. V tomto důsledku se může dle kontextu diskriminace násobit (či krátit), jedná se o dynamický proces.

19 Linda TUHIWAI SMITH, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London – New York 2012, s. 42–80.

20 K otázce dívání se/prohlížení exponátů viz: Svetlana ALPERS, *The Museum as a Way of Seeing*, in: Ivan KARP – Steven LAVINE (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington – London 1991, s. 25–32.

21 Laura MULVEY, *Vizuální slast a narativní film*, in: Libora OATES-INDRUCHOVÁ (ed.), *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha 1998, s. 115–131.

22 Donna HARAWAY, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, 1988, roč. 14, č. 3, s. 581.

23 Henrietta LIDCHI, *The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures*, in: Stuart HALL (ed.), *Cultural Representations and Signifying Practices*, London, 2003, s. 185.

24 B. SOARES BRULON – A. LESHCHENKO, *Museology in Colonial Contexts*, s. 64.

25 ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote, in: ICOM International Council of Museums [online], 25. 07. 2019 [cit. 11. 07. 2021]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>

a jeho životního prostředí za účelem vzdělávání, studia a potěšení.²⁶

Krátce před generální konferencí v Kjótu v září 2019 ICOM alternativní definici zveřejnil s poznámkou, že se jedná o návrh, který bude podléhat hlasování. Alternativní definice však zůstala toliko alternativou. V Kjótu vzbudila velké diskuse, přijata ale nebyla.

V porovnání s dosavadními definicemi se jednalo o zásadní rozšíření jak ve formě, tak v obsahu pojmu muzea. Alternativní definice deklarovala inkluzivitu, multinarativní otevřenost instituce a její demokratický charakter. V mnohém se shodovala s apely postkoloniálních i genderových teorií na dehierarchizaci společnosti, uznání diverzity lidských zkušeností a kulturních statků a reprezentaci (ve smyslu zastupování i zobrazování) osob doposud marginalizovaných. Znění alternativní definice je následovné:

„Muzea jsou demokratizujícími, inkluzivními a polyfonními prostory pro vedení kritického dialogu o minulosti a budoucnosti. Muzea si jsou vědoma výzev a konfliktů dnešní doby a zabývají se jimi. Uchovávají artefakty a exempláře jim svěřené pro dobro společnosti, chrání rozmanitost paměti pro budoucí generace a jsou zárukou rovných práv a rovného přístupu ke kulturnímu dědictví pro všechny lidi. Muzea neexistují pro zisk. Muzea jsou participativní a transparentní a v úzkém partnerství aktivně spolupracují s různými společnostmi i pro různá společenství při sbírání, uchovávání, výzkumu, výkladu, vystavování a zkvalitňování porozumění světu s cílem přispívat k lidské důstojnosti a sociální spravedlnosti, globální rovnosti a blahobytu na celé planetě.“²⁷

Z perspektivy genderových a postkoloniálních teorií a dalších společenskovědních a humanitních disciplín orientovaných na společenskou kohezi, sociální spravedlnost

a demokratické přístupy by taková definice muzea předznamenávala výrazný pokrok v sebereflexi muzea coby instituce. Definice přijatá v srpnu 2022 v Praze je v porovnání s alternativou výrazně konzervativnější a současně věrnější své takřka padesát, respektive patnáct let staré předchůdkyni:

„Muzeum je stálá nezisková instituce ve službách společnosti, která odborně zpracovává, sbírá, konzervuje, interpretuje a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví. Muzea jsou otevřená veřejnosti, přístupná a inkluzivní. Podporují a rozvíjejí rozmanitost a udržitelnost, fungují a komunikují eticky, profesionálně a za účasti různých komunit. Nabízejí rozličné podněty pro vzdělávání, potěšení, reflexi a sdílení vědomostí.“²⁸

Přidaný akcent na diverzitu, udržitelnost, inkluzivitu, jakož i sdílení znalostí představuje oproti původní definici uznání nové formativní role, kterou muzeum může v současné globální, komplexní a diverzifikované společnosti sehrávat. Přesto se z hlediska postkoloniálních teorií a genderových studií oproti alternativnímu návrhu vyjevuje jako méně progresivní.

I tak ale nově odhlasovaná definice umožňuje muzeím zavést strategie, jež odpovídají snahám o férové zastoupení a zobrazování doposud vylučovaných hlasů, zkušeností, znalostí a paměti tak, aby se takové skupiny obyvatelstva nejen cítily být muzei a v muzeích reprezentovány, ale aby rovněž mohly na vlastních formách reprezentace participovat. Muzea mohou bořit hranice nejen geografické, kulturní, národní, sociální atd., ale též rozmývat hranice v rámci zavedených taxonomií sloužících k udržení „řádu“; mohou se z definice své autoritativní role odvážit vyhlubovat neotřelé prostory pro ambivalentnost, neurčitost a mnohoznačnost, jichž se tradiční západní formy organizace vědění snaží vystríhat. Otevřou se tím nové edukativní možnosti pro odkrývání nečekaných či doposud zastřených vtaů a korelací.

Takové příležitosti mohou kupříkladu vzniknout odklonem od běžně přijímané periodizace dějin, jež klasifikuje

26 Definice muzea, in: ICOM Česká republika [online] [cit. 09. 11. 2022]. Dostupné z: <https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/>. U této webové stránky není uvedeno datum poslední aktualizace, jelikož však poslední definice muzea, kterou stránka též obsahuje, byla přijata 24. srpna 2022, je jisté, že byla stránka aktualizována právě po přijetí nové „pražské“ definice. Stránka dále obsahuje diskutovanou definici z roku 2007, avšak uvádí, že se jedná o definici platnou v letech 1974–2007, což je právě s ohledem na absenci příkladů hmotného a nehmotného dědictví v definici z roku 1974 mírně zavádějící. Niže na stránce – graficky s ohledem na chronologii obsahu mírně nepřehledně zpracované – se však nachází text Martiny Lehmannové z roku 2020 k významu definice muzea, který na změny v definicích z let 1974 a 2007 upozorňuje. Lehmannová text obsahuje všechny dosud přijaté definice ICOM a pro ilustraci uvádí též definice využívané různými muzei ještě předtím, než byla Mezinárodní rada muzeí ustavena. K diskusi nad novou definicí muzea v rámci české a slovenské muzeologie vyšel v polovině roku 2022 i sborník přednášek: Jan DOLÁK – Josef VEČEŘA (eds.), *Nová definice muzea aneb její klady a zápory*. Sborník přednášek ze stejnojmenné konference, Brno 2022.

27 Vlastní překlad. Oficiální překlad do českého jazyka se mi nepodařilo v dostupných zdrojích dohledat. Pro úplnost zde nicméně uvádím originální znění definice v angličtině, jakož i český překlad Tomáše Kličky, neboť se s tímto překladem mírně rozcházejí. Alternativní definice muzea ICOM v angličtině: „Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.“ ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote, in: ICOM International Council of Museums [online], 25. 07. 2019 [cit. 11. 07. 2021]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>. Český překlad definice: „Muzea jsou demokratizační, inkluzivní a vicehlasé prostory pro kritický dialog o minulostech a budoucnostech. Jsou si vědomi (sic) a dotýkají se sporů a výzev současnosti, uchovávají artefakty a exempláře pro dobro společnosti, chrání rozmanité vzpomínky pro budoucí generace a zajišťují všem lidem rovná práva a rovný přístup ke kulturnímu dědictví. Muzea jsou nevýdělečná. Jsou participativní, transparentní a aktivně spolupracují s různými společenstvími a pro různá společenství na sbírání, uchovávání, výzkumu, výkladu a lepšímu (sic) porozumění světu s cílem přispět k lidské důstojnosti, sociální spravedlnosti, globální rovnosti a blahobytu.“ Tomáš KLIČKA, *Co je muzeum? Nová definice a ICOM*, in: Art Antiques [online], říjen 2019 [cit. 11. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/co-je-muzeum-nova-definice-a-icom>

28 Definice muzea, in: ICOM Česká republika [online] [cit. 09. 11. 2022]. Dostupné z: <https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/>

historické éry na základě patriarchální, respektive západní či koloniální optiky a tím ignoruje milníky, jež s větší bezprostředností ovlivňovaly například životy žen, osob držených v otroctví či nedisponujících občanskými právy.²⁹ Například indiánskému obyvatelstvu bylo občanství v USA přiznáno teprve v roce 1924, kdy již bílé ženy měly čtyři roky volební právo. Naopak většina afroamerických žen (jakož i mužů) mohla prakticky poprvé volit až po přijetí zákona o voličských právech v roce 1965, neboť do té doby některé státy Unie prostřednictvím vlastních zákonů – jež například podmiňovaly volební právo testem gramotnosti – aktivně výkon práva znemožňovaly. V tomto ohledu se tedy historický milník roku 1920, kdy sufražistky (konečně) vybojovaly ženské volební právo, vyjevuje jako mnohem komplexnější dějinný proces. Reaguje nejen na existenci genderových hierarchií, ale též hierarchií rasových, kdy pravidla pro určení rasové příslušnosti jsou v USA pro původní a afroamerické obyvatelstvo historicky definována odlišně skrze tzv. pravidlo jedné kapky, respektive blood quantum.³⁰ Intersekcionalní hledisko vkořeněné do feministických teorií uplatněné při výkladu tohoto vývoje ukazuje na dynamiku násobení diskriminace ve spojení s kategoriemi genderové, rasové a potažmo třídní identity. Muzea pak jsou nadána autoritou takové komplexnosti vysvětlovat.

Účast na workshopu Dějiny žen a genderová historie v teorii a praxi muzeí a archivů v České republice, který se konal v červnu 2021 a na který toto číslo *časopisu Acta Musei Nationalis Pragae – Historia* navazuje, mě přiměla vrátit se v myšlenkách ke dvěma momentům spojených s muzeem a reprezentací, jež souvisejí s obdobím mého středoškolského studia ve Spojených státech amerických. Tyto dva zážitky se mohou zdát anekdotické, leč soudím, že výstižně ilustrují teoretické základy genderových a postkoloniálních úvah o konceptu reprezentace jak ve smyslu zastupování, tak ve smyslu zobrazování.³¹ V neposlední řadě se pak vztahují ke způsobům apropriace, zjinačování, nedostatečné kontextualizaci a již diskutovanému západnímu etnocentrismu.³²

Berlínská zeď a recepce exponátů

První prožitek je spojen s podzimem roku 1993 a mou návštěvou muzejní výstavy v Rapid City v Jižní Dakotě. Výstava přibližovala pád berlínské zdi z 9. listopadu 1989, součástí expozice byly samozřejmě i panely s fotografiemi vysvětlující konec studené války a rozpad světové socialistické soustavy. Hlavní výstavní atrakcí – toto slovo volím záměrně místo slova exponát – byly však dva železobetonové, posprejované bloky zmíněné berlínské bariéry. Na začátku devadesátých let ještě nepolevovalo fukuyamovské nadšení z konce dějin³³ a vítězem studenovělečného konfliktu mezi totalitní sovětskou mocí a liberální demokracií

s volným trhem samozřejmě byla západní aliance, v první řadě pak USA. Hlad spatřit demontovanou zeď, jejíž fragmenty symbolizovaly novou německou (a potažmo evropskou) jednotu, byl obrovský. Obrovský natolik, že úlomky zdi si mnozí odnesli domů.³⁴ V Rapid City však byly fragmenty berlínského betonu k zakoupení. Jakkoliv mi taková komodifikace stěžejního symbolu kolapsu opresivních režimů tehdy v muzeu nepřišla na mysl, vnímala jsem silně takřka nepopsatelnou ambivalentnost této návštěvy, na níž mě doprovázela má americká hostitelská rodina. Otec mé americké „matky“ přišel do USA ve dvou letech s rodiči z Moravy. Jako voják americké armády vystřídal mnohé zahraniční mise, ale těsně po druhé světové válce sloužil mnoho let v západním Německu. Americká „matka“ se narodila v Mnichově. Návštěva expozice tudíž pro ni měla výrazný osobní rozměr.

I pro mě je to dodnes klíčový zážitek. Bylo absurdní, že jsem musela letět přes Atlantik, abych se poprvé dotkla berlínské zdi, když jsem to k ní z domova měla pár hodin cesty vlakem. Absurdní mi přišla i vlastní přítomnost berlínské zdi v prériích Jižní Dakoty, kde by více než pád železné opony bylo vhodné tematizovat vymístění Oglala Siouxů a dalších kmenů do nedaleké indiánské rezervace Pine Ridge – jedné z největších ve Spojených státech. Byla jsem v roli návštěvnice výstavy, subjektem, kterého výstava aktivně oslovuje. Poněvadž jsem ale byla ze země, která se v souvislosti s pádem železné opony radikálně proměnila a procházela demokratickou i ekonomickou transformací, zastávala jsem současně pozici objektu, který je dějinnými událostmi, jež berlínská zeď reprezentovala, zasažen. Samotná má přítomnost v USA (a tedy i na oné výstavě) byla téměř přímým důsledkem pádu socialistických režimů, otevřených hranic a vstřícnosti amerických vzdělávacích institucí přijmout ke studiu studující ze zemí s demokratickým deficitem. Tuto ambivalenci navíc umocňovala skutečnost, že pád berlínské zdi de facto sjednotil od války rozdělené Německo, ale já a mé okolí jsme dosud zpracovávali svou identitu coby občané a občanky čerstvě rozděleného Československa.

Retrospektivně si svou nejednoznačnou pozici vysvětluji právě prostřednictvím duálního konceptu reprezentace, jenž jsem na výstavě – možná subjektivně, ale přesto silně – vnímala. Koncept zastupování a zobrazování (či ztělesňování)³⁵ se v mém případě slinul v jedno. Ztělesňovala jsem pozitivní důsledky pádu železné opony – svobodně jsem cestovala a studovala, a současně jsem (byť nedokonale) zastupovala osoby s nově získanou svobodou, a to z oblasti střední Evropy, o které se toho – aspoň v některých částech USA – na začátku devadesátých let ještě moc nevědělo. Pochopila jsem, že zastupování a ztělesňování se mě bude týkat po celou dobu mého studijního pobytu, nejen mezi zdmi muzea na výstavě o berlínské zdi. Symbolicky se ze mě stal

29 H. HEIN, *Looking at Museums*, s. 59; Hilde HEIN, *Redressing the Museum in Feminist Theory*, *Museum Management and Curatorship*, 2007, roč. 22, č. 1, s. 31.

30 Roxanne DUNBAR-ORTIZ, *An Indigenous Peoples' History of the United States*, Boston 2014, s. 170.

31 Stuart HALL, *The Work of Representation*, in: Stuart HALL (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2003, s. 15–16.

32 Ania LOOMBA, *Colonialism/Postcolonialism*, London – New York 2005.

33 Francis FUKUYAMA, *The End of History?*, *The National Interest*, 1989, č. 16, s. 3–18.

34 Tématu sbírání objektů a artefaktů jakožto způsobu potvrzení identity jedince v západní kultuře se věnuje James CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts – London 1988, s. 218.

35 S. HALL, *The Work of Representation*, s. 15–16.

exponát. Exponát, který nese velikou tíhu zodpovědnosti, disponuje však obrovskou mocí, neboť může utvářet postoje lidí k neznámému a nepoznanému tím, jak svou přítomnost kontextualizuje. Reprezentovala jsem – byť velmi atomizovaně – postsocialistický východní blok.³⁶ Současně jsem pak v této zkušenosti podléhala jistě formě sociální, takřka foucaultovské sebekontroly.³⁷

Tony Bennett v knize *Birth of the Museum* využívá analogii k foucaultovskému pojmu „souostroví vězeňství“ (carceral archipelago) v prostoru muzea coby instituce sociální kontroly. Foucault v *Dohlížet a trestat* poukazuje na komplexní formy institucionální a právní disciplinace jedince při výkonu trestu, z nichž některé jsou nakonec internalizovány jako sebedohled.³⁸ Bennet pracuje s modelem „výstavního komplexu“ (exhibitionary complex), kdy pohled návštěvnice nebo návštěvníka muzea není z důvodu prostorového uspořádání expozice upřen výlučně na vystavované artefakty, nýbrž též na sebe sama, a to právě z důvodu dozorujícího pohledu ostatních návštěvníků. Stěžejním argumentem zde je, že tento pohled a dohled je uskutečňován v muzeu jakožto instituci veřejné sféry, jež vyžaduje dodržování sociálních a kulturních norem v daném místě a čase. Muzeum tedy dle Bennetta své publikum socializuje nejen tím, co je v muzeu vystaveno k vidění a vědění, ale též tím, že na něj dohlíží.³⁹ Jedna ze sociálních norem, u níž jsem cítila, že si ji nemohu na výstavě berlínské zdi na počátku devadesátých let jako příjemkyně nově nabyté svobody v důsledku pádu tohoto symbolu totalitní oprese dovolit překročit, souvisela s tím, co zůstalo výstavou – a pokud si správně vzpomínám na podobu tehdejšího muzea, i vlastním muzeem – netematizováno. Šlo o bezprostřední místo konání výstavy.

Kontext, jež asociovalo vystavení fragmentů berlínské zdi v préríjní oblasti Jižní Dakoty, byl pro mě, jak jsem naznačila, zpočátku kontraintuitivní. Lze přesadit berlínskou zed' do regionu, kde se doslova prohánějí stáda bizonů? Z hlediska dominantního historického narativu o konečném vítězství demokracie v zemích bývalého sovětského bloku se jedná o masivní završení úspěchu válečných spojenců, tedy Západu v čele se Spojenými státy. V těchto souvislostech je tedy pád berlínské zdi a její vystavování v nesamozřejmém kontextu muzea v Jižní Dakotě pochopitelné. Odehrává se totiž v prostředí sociálně sdílených komunikačních konvencí,⁴⁰ jež privilegují euroamerickou zkušenost. Z perspektivy postkoloniálních studií,⁴¹ které se ve stejném momentě, kdy se rozpadá Sovětský blok, konsolidují

v kritickou teoretickou disciplínu literární vědy a kulturních studií v akademických institucích primárně na území dřívějších západních spojeneckých sil, lze však hovořit o problematické přítomnosti, kterou je nutné kriticky reflektovat a řádně ukotvit v socio-historických souvislostech.

Od roku 1996 jsou fragmenty berlínské zdi ze zmíněného muzea trvale umístěny veřejně⁴² v Memorial Parku v centru Rapid City, venkovní expozici doplňuje ve stejném prostoru památník veteránům války ve Vietnamu. Ačkoliv místní Journey Museum and Learning Center od roku 1997 disponuje expozicí věnovanou původním indiánským kulturám, co z kritického hlediska vis-a-vis zmíněným památníkům zaráží, je komparativní absence připomenutí původních kultur ve veřejném prostoru. Memorial Park v Rapid City tudíž upamatovává výlučně na euroamerické zvýznamňování dějinných událostí. Prakticky tak z veřejné paměti vymisťuje skutečnosti, jež se historie předmětného regionu týkají mnohem bezprostředněji; například fakt, že se jedná z hlediska Siouxů o nelegitimně zabranou půdu, či skutečnost, že se příslušníci mnoha indiánských kmenů aktivně účastnili světového válečného konfliktu, po němž studená válka následovala.⁴³ Neméně stěžejní je fakt, že studenovělečný kontext pro původní obyvatelstvo znamenal nejen soupeření USA se Sovětským svazem, nýbrž i vnitropolitické bitvy. Ty indiánské kmeny participující na Hnutí za občanská práva líčily jako skupiny neloyalní vůči vlasti, zároveň si je ale braly jako rukojmí protisovětské politické a mediální propagandy, v níž snahy o „osvobození“ kmenů z rezervací měly manifestovat americký mezirasový soulad, protože rasová diskriminace indigenních národů byla Sovětským svazem exploatována pro účely antiimperialistické kampaně.⁴⁴ Podobně jako výše zmíněné přijetí ženského volebního práva v sobě v USA zahrnovalo mnohé vrstvy souvislostí, představuje průběh studené války, jakož i její konec pro evropské Američany a Američanky zcela jinou interpretaci společenské reality, než jaké sugeruje konotace pro národy amerického původního obyvatelstva.

Lidé v zoo

Zamyšlení nad apropriací půdy výstavou, jakož i přijímaného výkladu dějin včetně otázek kontextu, které jsem zde naznačila, souvisí s postkoloniální perspektivou, jež se táže po možnostech koexistence diferencovaných dějinných narativů a možnostech jejich reprezentace jak v umělecké

36 Problematiku takřka orientalistického vnímání střední, respektive východní Evropy na akademické půdě v USA tematizuje s ohledem na vztahy mezi tzv. Východem a Západem a za využití postkoloniálních a genderových teorií Iveta Jusová. Iveta JUSOVÁ, *Situating Czech Identity*, in: Jiřina ŠIKLOVÁ – Iveta JUSOVÁ (eds.), *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*, Bloomington 2016, s. 29–45.

37 Argument Hilde Hein, že „návštěvníci/ce se v muzeu nezbavují své individuality, aby se stali/y univerzálními pozorujícími subjekty“, v mém případě dokonale platí. Hein dále uvádí, že publikum je v prostředí muzea „osobně ovlivňováno“ tím, jak se účastní interního dialogu s vystavovaným exponátem, jakož i přítomností a reakcemi dalších návštěvníků a návštěvnic. To, s čím se pak v muzeu „setká“, závisí na „osobní historii, míře ochoty toto sdílet či se odvážit [vystavit sebe sama novému]“. H. HEIN, *Looking at Museums*, s. 58.

38 Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*. Kniha o zrodu vězení, Praha 2000, s. 409.

39 Tony BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995, s. 61–62, 63–75.

40 S. HALL, *The Work of Representation*, s. 32.

41 Bill ASHCROFT – Gareth GRIFFITHS – Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London – New York 1989.

42 V současnosti jsou části berlínské zdi formou památníků či exponátů umístěny v muzeích či ve veřejném prostoru ve více než třiceti státech USA včetně Havaje a dále na všech kontinentech vyjma Antarktidy. V České republice je torzo berlínské zdi zpřístupněno v areálu Památníku Vojna u Příbrami. *The Berlin Wall Across the World*, in: *The Wall Net*, [online] [cit. 07. 07. 2021]. Dostupné z: <http://en.the-wall-net.org/>

43 R. DUNBAR-ORTIZ, *An Indigenous Peoples' History*, s. 180, 188, 207.

44 Paul ROSIER, *They Are Ancestral Homeland: Race, Place, and Politics in Cold War Native America, 1945–1961*, *The Journal of American History*, 2006, roč. 92, č. 4, s. 1300–1326.

tvorbě, tak v institucích paměti.⁴⁵ Má-li exponát coby forma reprezentace v daném kontextu moc formovat znalost o historii či geograficky i kulturně vzdálených společnostech a jejich tradicích, jak jsem krátce zmínila výše, má stejnou moc taková porozumění až abjektně deformovat.⁴⁶ Dostávám se tak ke své druhé klíčové zkušenosti s reprezentací. Tato je spojena s návštěvou zoologické zahrady⁴⁷ v St. Louis na jaře 1994. Ačkoliv se tato zoo věnuje chovu slonů indických,⁴⁸ u výběhu byla umístěna informační tabule s fotografiemi tzv. afrických „domorodců“⁴⁹ před chýší, oděných pouze do bederních roušek. Cílem panelu bylo informovat o soužití lidí se slony, což je tradice výrazně spjatá s indickým subkontinentem, problematika kontextualizace však spíše evokovala spojení mezi africkým obyvatelstvem a zvířecí říší. Instalace panelu a výběr obrazové dokumentace vylučoval sebemenší asociaci s posthumanistickými teoriemi či disciplínou animal studies problematizujícími antropocentrismus a apelujícími na mezidruhovou solidaritu. Naopak, vyznění informační tabule bylo striktně konzervativní, etnocentrické a nekorektní.

Třebaže bylo vyloučení zobrazených Afričanů a Afričanek z kategorie lidství v tomto prostředí implicitní a patrně nezamýšlené, dehumanizující asociaci s lidskou zoo⁵⁰ v kontextu metropole na Mississippi umocňoval fakt, že přesně před devadesáti lety se zde konala Světová výstava, jejíž součástí byla právě největší taková expozice. Lidská zoo v St. Louis čítala více než 10 tisíc osob – lidských exponátů. Byli mezi nimi zástupci a zástupkyně více než padesáti indigenních kmenů přímo ze Spojených států, jakož i pygmejská skupina z Konga či kmeny z Filipín, Japonska a arktických oblastí. Osobami, jež dosud žijí v obecném povědomí a pracovaly (nejen) v St. Louis jako lidské exponáty, jsou například Konžan Ota Benga či apačský vůdce Geronimo, který „hrál“ roli Sedícího býka, siouxskeho náčelníka, při

opakovaných inscenacích bitvy u Little Big Hornu.⁵¹ Přemostění eticky neudržitelné západní antropologické tradice ve vystavování lidských exponátů v prostředí reálné a současné zoologické zahrady nevyhnutelně vyvolává otázky týkající se objektifikace – zpředmětnění a pasivizace vystavované/ho primárně pak v muzeích a paměťových institucích. Postkoloniální perspektivy společně s genderovými teoriemi zde mohou pomoci odhalit nejen do vědních disciplín vkořeněnou předpojatost pramenící z dichotomního kódování reality, jež je reprezentativní charakteristikou západních epistemologií, ale též metodologická selhání stran představ o objektivní produkci vědění, a tedy i vystavování a zobrazování, jak jsem již teoreticky naznačila výše.⁵²

Sepětí mezi retrospektivně výše popsány momenty reprezentace historické události (pád berlínské zdi) a reprezentace tzv. Druhých (tzv. „domorodá“ rodina v zoo) je v pohledu genderových a postkoloniálních studií velmi úzké. Jak nyní ukáží na intersekcionalní analýze quiltu popsaného v eseji Alice Walker a následně na možnostech polyfonního uchopení diorámatu v AMNH, jsou k dispozici příklady relativně dobré praxe, které dějinné mezníky i jejich lidské protagonisty a protagonistky mohou reprezentovat bez hierarchického, respektive koloniálního zjinačování jako aktivní subjekty dějinných zvrátů. Rozhojňují historické narativy a do katalogu lidských zkušeností, které mohou být reprezentovány, začleňují i ty, jež byly doposud vylučovány, marginalizovány či jednoduše zůstaly mimo hledáček muzejních sbírek a výzkumu. Využití rozboru těchto artefaktů pak skýtá potenciál pro edukaci muzejního publika.

Quilt a genderová intersekcionalní analýza

Esej *Hledáme zahrady svých matek*, uveřejněná v roce 1974, patří mezi kanonické texty afroamerického feminismu, v níž

45 B. ASHCROFT – G. GRIFFITHS – H. TIFFIN, *The Empire Writes Back*; A. LOOMBA, *Colonialism/Postcolonialism*; Anne MCCLINTOCK, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York – London 1995.

46 S. HALL, *The Work of Representation*, s. 32.

47 Třebaže se může zdát, že prostředí zoologické zahrady je vzdálené úloze, kterou ve společnosti sehrávají muzea a paměťové instituce, jimž má tato stát být dedikována především, Nigel Rothfels přesvědčivě ukazuje, nakolik jsou zoo a konkrétně přírodovědná muzea spjata s vědou, ale jejich vznik současně koresponduje s tím, jak živočišné druhy postupně mizí z běžného života lidí. Existence zoologických zahrad, jež dnes slouží k zachování druhů, a přírodovědných muzeí je dokladem mizějící fauny. Nicméně právě sepětí zoologických zahrad s vědou a jejími praktikami dominance, objektifikace, klasifikace a zmočňování se zkoumaných subjektů – v zoo tedy primárně zvířat – je z hlediska posthumanistických teorií, respektive oboru animal studies analogické k výše kritizovanému postavení ne-bílých, marginalizovaných osob v západní vědě. Animal studies a postkoloniální a dekoloniální teorie sdílejí některá teoreticko-metodologická východiska primárně ve vztahu k moci, agentnosti, svobodě, sebe-pojetí, subjektivitě apod. Nigel ROTHFELS, *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*, Baltimore – London 2002, s. 11. Paul WALDAU, *Animal Studies*, Oxford – New York, 2013, s. 270–271.

48 Elephants, in: Saint Louis Zoo [online] [cit. 07. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.stlzoo.org/animals/abouttheanimals/mammals/asianelephant>

49 Slovo „domorodec“ uvádím v uvozovkách, abych se distancovala od jeho českého úzu, byť rozumím, že některé vědní disciplíny s uvedeným pojmem pracují. Činím tak proto, že v perspektivě postkoloniálních teorií se nejedná o hodnotově neutrální označení, nýbrž příznakový termín reprodukcující hierarchické vztahy mezi dřívějšími kolonizovanými a kolonizujícími. Substantivum „domorodec“, respektive adjektivum „domorodý“ jsou v evropském kontextu vždy – s Edwardem Saidem řečeno – asociovány s orientálcí, tedy tzv. Druhými, podmaněnými a historicky zjinačovanými osobami. Specifikem užití těchto označení je jejich umístění výhradně do kolonizovaného prostoru, nikoliv centra a správy kolonie. O předpojatosti pojmů svědčí skutečnost, že hovoříme vždy o australských či afrických domorodcích, nikoliv o domorodcích evropských. Je-li slovo „domorodý“ užito ve spojení s místním obyvatelstvem v rámci centra, děje se tak v ironickém smyslu (např. „my, hradečtí domorodci“). Tato ironie funguje právě proto, že za „domorodce“ v původním smyslu tyto osoby být považovány nemohou. Za konzultaci v této oblasti děkuji své kolegyni Blance Knotkové-Čapkové.

50 Nigel ROTHFELS, *Savages and Beasts*; Filip HERZA, *Imaginace jinakosti. Pražské přehlídky lidských kuriozit v 19. a 20. století*, Praha 2020.

51 Walter JOHNSON, *The Broken Heart of America: St. Louis and the Violent History of the United States*, New York 2020. St. Louis je dějištěm mnoha zásadních mezníků v socio-historickém vývoji dnešních Spojených států. Metropole například stojí na dřívějším území největšího severoamerického města Cahokia datovaného do 7. století. Odtud vyrážela v roce 1804 Lewisova a Clarkova expedice k břehům Tichého oceánu, aby zmapovala velkou část dosud neznámého amerického území. Na předměstí St. Louis, ve Fergusonu byl zastřelen v roce 2014 bílým policistou osmnáctiletý Afroameričan Michael Brown, jehož smrt přispěla ke vzniku hnutí Black Lives Matter, jež výrazně zasahuje do debat o přítomnosti strukturálního rasismu v USA. Světová výstava z roku 1904 je tedy jen jedním z mnoha dalších historických milníků, které upozorňují na koloniální odkaz dějin USA.

52 Sandra HARDING, *Strong Objectivity and Socially Situated Knowledge*, in: S. HARDING, *Whose Science? Whose Knowledge?*, Ithaca 2016, s. 138–163.

Walker argumentuje, že v důsledku staletí přetrvávajícího rasismu zůstalo dědictví kreativity afroamerických žen a dřívějších otrokyň nerozpoznáno, neboť tyto čelily/čelí intersekcionalnímu útlaku jako ženy, jako černošky i jako osoby žijící v ekonomické prekaritě. Walker poukazuje na hierarchii mezi tzv. vysokým a nízkým uměním, kdy první je spjata s bílou elitou, kdežto druhé s marginalizovanou populací. Autorka tudíž hledí nízko a učí nás vidět kreativitu a umění tam, kde činnost tradičně nebývá jako umění kódována: spatřuje ji v zahradničení a pěstitelství (krášlení bezprostředního okolí a zajištění surovin pro přežití), ve vyprávění příběhů (orální tradice jako jeden z transferů kulturního odkazu a budování komunity) nebo v šití quiltů. Tento přístup pomáhá znovuobjevit kreativní genealogii žen-černošek, jimž byl sociálními strukturami bílé dominance a androcentrismu odňat hlas. Text Alice Walker je tedy voláním po nových formách dívání se a objevování, jež vezme v potaz postkoloniální a genderovanou realitu Spojených států. I proto zpřítomňuje v textu afroamerickou tradici šití quiltů, neboť právě tento typ prošivaných, vzorovaných přehozů-tapisérií zkomponovaný z kousků různých látek charakterizuje *americkou* umělecko-řemeslnou tradici, z níž však byly černošské (ale též například indiánské) quilts vyloučeny a jejich význam byl teprve v 70. letech retrospektivně rekonstruován.⁵³ Autorka si u konkrétního quiltu vystaveného ve Smithsonian institutu všimá popisku, že jej zhotovila „*neznámá žena z Alabamy před sto lety*“, a poukazuje tak na generickou zkušenost černošek – výmaz jejich podílu na reprodukci materiálního i sociálního dědictví.⁵⁴ Dále totiž píše, že „*[k]dybychom byly schopny tuto ‚neznámou‘ ženu z Alabamy najít, byla by jednou z našich babiček – umělkyně, jež svou stopu zanechala v jediné věci, kterou si mohla dovolit a kterou jí společnost dovolila používat*“.⁵⁵ Jinými slovy, zdánlivě neutrální spojení „neznámá žena“ v sobě kondenzuje principy klasifikace, která přes deklaraci nezaujatosti a objektivitu vykazuje preference korelující s hodnotami a postoji dominantní společnosti.

Tvůrkyně quiltu není označena jako „neznámá autorka“, „neznámá umělkyně“ či „neznámá švadlena“. Byť je význam jejího quiltu symbolicky uznán a garantován začleněním do muzejní sbírky, asociace exponátu s uměním a/nebo autorstvím, respektive aktem tvoření, tedy šitím, je sémanticky oslyšena. Popisek naznačuje, že žena nemůže být autorkou ani umělkyní. Švadlenou být jistě může, neboť je žena a šití je asociováno s femininitou, avšak tento typ šití není v daném kontextu (zatím) uznán jako (vysoké) umění, poněvadž je spjat z každodenností. Jinými slovy, identita tvůrkyně determinuje recepci její tvorby. Podobně jí nemůže být přiznáno autorství, neboť to je spojeno s božstvím, transcendencí a trvalými, originálními díly,⁵⁶ nikoliv věcmi denní opakované

potřeby. Ženy nejsou v androcentrickém řádu spojeny s produkcí, nýbrž s reprodukcí. Navíc quilts šilo spíše chudé obyvatelstvo, protože upotřebilo zbytky starých textilií. Genderová a intersekcionalní analýza nám zde na příkladu jednoho exponátu ilustruje, že onen quilt od anonymní tvůrkyně není jen výjimečným quiltem a muzejním exponátem. Je zaprvé reprezentací strukturálních nerovností ve společnosti (zde se konkrétně jedná o relegování chudých, černošských žen na společenský okraj), které se, zadruhé, uskutečňují prostřednictvím autorit institucí a diskurzivními, jazykovými praktikami (zde konkrétně muzeum prostřednictvím generického označení „žena“ reprodukuje genderové a třídní způsoby zneuznání a hierarchie mezi tzv. vysokým a nízkým uměním). Příklad lze tedy využít jako edukativní materiál o fungování a ukotvování mocenských hierarchií.

Lze jej ale též využít jako příklad subverze výše uvedených norem. Zaprvé, quilts černošských žen je totiž možné interpretovat jako znak rezistence vůči otrokářskému systému i jako symbol posilování afroamerické identity v postkoloniální, kapitalistické společnosti.⁵⁷ Quilt v době otrokářství fungoval jako znak solidarity a pomoci. Byl-li umístěn na střeše domu či pověšen v jeho blízkosti, reprezentoval kód pro bezpečný úkryt pro otroky a otrokyně na útěku.⁵⁸ Lze jej tudíž z genderového a analytického hlediska číst jako formu ženského aktivismu, který ukazuje ženy jako aktérky v historických procesech, nikoliv jako pasivní oběti. Zadruhé, z hlediska muzejních, respektive uměleckých klasifikací představuje quilt též výzvu třídícím kategoriím. Podle Sandry Sider, kurátorky v Texas Quilt Museu, zaujímá quilt „*nestabilní pozici na pomezí umění, řemesla a designu*“.⁵⁹ I tyto dvě perspektivy mají edukativní potenciál; poukazují na možnosti nového, genderově-senzitivního čtení historie a na kulturní konstruovanost kategorií, jimiž poznáváme svět (či umění).

Diplomatická jednání v diorámatu a limity (dioramatického) žánru

Představuje-li quilt a jeho výroba potenciál pro heterogenní interpretace sociálních, rasových a genderových norem s možným emancipačním aspektem, je muzejní dioráma – primárně takové, jež v prostředí přírodovědného muzea reprezentuje konkrétní dějinný akt lidské komunikace – technologií reprezentace spíše konzervativního a status quo stvrzujícího charakteru. Tento muzejní žánr, jak argumentují, lze obsahově variovat a doplňovat ve prospěch demokratizujících a polyfonních tendencí. Avšak forma, zdá se, je ideologicky zatížená, protože je nepřiznaně vystavena na hierarchické binární opozici mezi kulturním a přírodním. Účinek diorámatu na publikum tak spočívá především v tom, že

53 Teri KLASSEN, Representations of African American Quiltmaking: From Omission to High Art, *Journal of American Folklore*, 2009, roč. 122, č. 485, s. 299.

54 A. WALKEROVÁ, Hledáme zahrady svých matek, s. 59.

55 A. WALKEROVÁ, Hledáme zahrady svých matek, s. 59.

56 Sandra GILBERT – Susan GUBAR, Infection in a Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship, in: Sandra GILBERT – Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 2000, s. 45–92.

57 Jacqueline TOBIN – Raymond DOBARD, Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad, New York 1999.

58 T. KLASSEN, Representations of African American Quiltmaking, s. 316–319. Detailní rozbor konkrétních kódů pak nabízí výše zmíněná kniha J. TOBIN – R. DOBARD, Hidden in Plain View.

59 Quilts as Art, in: International Quilt Museum, University of Nebraska [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://worldquilts.quiltstudy.org/americanstory/creativity/quiltsasart>

tuto opozici stírá či maskuje a to, co ukazuje, představuje jako reprezentaci přirozeného a přírodního řádu. Opozita kultury a přírody pak hrají významnou roli v interpretaci diorámatu *Old New York* v American Museum of Natural History (AMNH).

V červnu 1660 se správce nizozemských držav v Novém světě, Peter Stuyvesant, sešel na jižním cípu Manhattanu k diplomatickému jednání s vůdcem větve Hackensacků původního kmene Lenapů, Orataminem. Tehdejší Nový Amsterdam se o čtyři roky později stal New Yorkem, holandská správa musela své územní výtobytky postoupit Anglii. Předmětná schůzka, jež předcházela tomuto vývoji, se týkala podobného tématu. Holanďtí osadníci byli s místními indigenními kmeny ve sporu o vlastnictví půdy.⁶⁰ Dnes tyto historické postavy stojí – jakoby byly zakonzervovány v čase – na půdě AMNH, jež bylo vybudováno na dřívě indiánském území. Dioráma, jehož jsou oba muži protagonisty, bylo odhaleno v roce 1939 na počest amerického prezidenta a dřívějšího guvernéra státu New York, Theodora Roosevelta. Jeho otec patřil mezi spoluzakladatele muzea, sám Roosevelt byl (mimo mnohé jiné) talentovaným přírodovědcem. Důvodem dedikace diorámatu však nejsou tyto tušené souvislosti, nýbrž skutečnost, že 26. prezident měl holandské předky.

Scéna v muzeu tedy odkazuje k rané nizozemské přítomnosti v regionu, a třebaže by ji zběžným pohledem bylo možné vykládat jako scénu sugerující pověstný americký tavící kotel, je stereotypní reprezentací evropské koloniální expanze, kulturní nadřazenosti a indiánského podmanění.⁶¹ V levé části diorámatu, již vévodí obří lopatky větrného mlýna, stojí Peter Stuyvesant s pobočníkem. Stuyvesant má na sobě klobouk, přes rameno plášť, pravou rukou se opírá o hůl, aby ulevil váze těla. Při konfliktu se Španěly v Karibiku přišel totiž o nohu. S hnědým oděvem kontrastuje výrazný bílý límeček a zelená šerpa místo opasku. Pobočník je ve vojenské uniformě, na hlavě má kovovou přilbici, o pravé rameno si opírá dlouhou palnou zbraň, levá ruka spočívá na šavli zavěšené u pasu. V prostřední části diorámatu se rýsuje vodní hladina a na ní velké evropské plachetnice a malé kanoe Hackensacků. V pravé části scény spatříme historicky věrně zachycenou evropskou architekturu Nového Amsterdamu. Před ní defilují v řadě za sebou tři mužské postavy oděné jen do bederních roušek a mokasín. Každý má na krku náhrdelník, v úzkém pruhu vlasů na jinak vyholené hlavě vetknuté peří. První z mužů drží v dlaní tabák, druhý wampum – typický indiánský šperk vyhotovený z mušlí či korálků, jenž byl používán na výraz uzavřených smluv. Stuyvesant, jehož jméno dioráma explicitně uvádí, na rozdíl od Oratamina, který zůstává ve scéně bezejmenným aktérem, má ruku napřaženou směrem k trojici. Zprvu lze usuzovat, že ruku podává, aby se s příchozími přivítal, avšak pozornému oku neunikne, že dlaň míří nahoru. Stuyvesant tedy neočekává potřesení rukou. Očekává dary – tabák a wampum.

Holanďané, jakož i atributy spjaté s jejich kulturou, jsou zachyceni v souladu s historickou realitou, a to včetně

takových detailů, jako je Stuyvesantův charakteristický nos, dřevěná noha či štíty zmíněných domů. Naopak zástupci původních obyvatel jsou stereotypně prezentováni jako generičtí polonazí divoši, jejich tváře jsou navíc neodlišitelné a vypadají takřka identicky.⁶² Na pozadí tohoto výjevu vidíme několik dalších Holanďanů a tři indiánské ženy s blíže neurčeným nákladem na zádech. Podobně jako Orataminova skupina, i ony jsou polonahé. Mají na sobě jen sukni, ňadra mají odhalená, hlavy skloněné, tváře nejsou kvůli jejich umístění na pozadí scény téměř patrné. Alespoň takový příběh dioráma vyprávělo do roku 2018. Tehdy se muzeum pro stereotypičnost a nepřesnost výjevu rozhodlo narativ doplnit o další vysvětlující vrstvy. Tato varianta zvítězila nad možností dioráma zcela odstranit či jej pozměnit.

Dnes se publiku nabízí nevšední pluralitní perspektiva. Ochranné sklo bylo opatřeno deseti průhlednými polepy s texty, z nichž největší s výzvou, aby se publikum znovu zamyslelo nad pozorovanou scénou, explicitně přiznává historické nepřesnosti v reprezentaci setkání Oratamina se Stuyvesantem. Každý polep uvádí na pravou míru konkrétní výsek diorámatu. Nejedná se o vyčerpávající výčet původních pochybení plynoucích ze striktně eurocentrického postoje – ta by se na sklo nejspíš nevešla, tudíž stávající témata prošla kurátorskou selekcí – avšak obsah i forma se zde vhodně doplňují. Fakt, že s textem na transparentním polepu (fyzicky i přeneseně) vzniká v očích diváků a diváček informační vrstva doplňující třídízenční povahu diorámatu, sugeruje různé sedimenty historického narativu a současně evokuje 3D prostředí virtuálních prostorů.

Polepy připomínají Orataminovo dřívě nezmíněné jméno a zvýznamňují jeho roli coby vůdčí osobnosti. Vysvětlují, že i Hackensackové se diplomatického jednání účastnili oblečení do slavnostního oděvu z kožešin a že se podobných jednání často účastnily též ženy, tudíž jejich zachycení v diorámatu koreluje spíše se západními genderovými normami, nikoliv tehdejší realitou v indiánském kmene. Polepy dále upřesňují, že indiánské kanoe sloužily primárně k cestám do vnitrozemí, kam se velké evropské lodě nedostaly. Upozorňují, že dioráma bylo s využitím charakteristické kulturní dominanty – zde větrného mlýna – konstruováno tak, že se pozornost soustředí na Holanďany, indiánská aktivity je naopak prezentována jako sekundární. Jeden z polepů se explicitně táže po tom, co v diorámatu chybí, a uvádí, že Nový Amsterdam byl rovněž domovem dalších evropských přistěhovalců například z Francie a Británie, ale též mnoha svobodných afrických otroků a otrokyň a také otroků z oblasti Karibiku, jakož i Židů. Společenská heterogenita byla tudíž ve scéně redukována.

Další polepy a doplňující panely pak upozorňují na to, že Hackensackové, respektive Lenapové stále žijí v daném regionu a že současně části kmene byly vymístěny do oblasti Kansasu, Oklahomy či Wisconsinu. Akcentuje se tím zaprvé nepřetržitá přítomnost původního obyvatelstva na celém území USA, jež subvertuje silně zakořeněný americký mýtus o indigenním obyvatelstvu jako „mizející“ entitě

60 Berthold FERNOW (ed.), Documents Relating to the Colonial History of the State of New York, vol. 13, Albany, 1881.

61 Ana FOTA, What's Wrong with this Diorama? You Can Read All About It, The New York Times [online], 20. 3. 2019 [cit. 21. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2019/03/20/arts/design/natural-history-museum-diorama.html>

62 Old New York Diorama, in: American Museum of Natural History [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/theodore-roosevelt-memorial/hall/old-new-york-diorama>

(the vanishing Indian) spjaté výlučně s dávnou minulostí USA. Zdruhé se tím připomínají pokračující dopady amerického kolonialismu – indiánské kmeny nežijí na své dřívější půdě, byly zahrnuty do rezervací a dlouhodobě čelí mnohým formám diskriminace ze strany amerických institucí apod.⁶³

Nová prezentace scény setkání Stuyvesanta a Orataminem se tedy ukazuje v muzeu s větší komplexitou a hloubkou, navíc svou střídmostí působí efektivně. Publikum má možnost pozorovat víceznačnost jednoho obrazu a pochopit, jakou moc reprezentace může mít při konstruování historické znalosti tím, co se zdůrazní, vynechá, umístí do popředí či do pozadí. Jakkoliv považují popsané vrstvení informací z hlediska postkoloniálních teorií za zdařilý způsob jak diverzifikovat možnosti historického výkladu a ukázat na mocenské postupy v jeho ustavování, myslím, že doplněné dioráma nadále konzervuje některé hierarchie spjaté s institucí muzea a vystavováním. Mám konkrétně na mysli privilegovanost zraku.

Jak jsem již popsala výše, zrak v západní kultuře představuje primární smysl pro získávání informací o světě. Průhledné polepy sice kriticky reflektují zavedenou interpretaci historické scény, avšak tato reflexe má šanci publikum oslovit jen v případě, že toto přistoupí na diskomfort čtení jejich obsahu, tedy že vedle zraku aktivně zapojí další kompetence. Nestane-li se tak, zůstává dioráma tím, čím od roku 1939 bylo, a to polepům navzdory. Sklo znemožňuje diváčkou interakci s diorámatem, o to více se podle Haraway tento formát inscenace historické události spoléhá na „vizuální penetraci“.⁶⁴ Radikálním, leč funkčním a edukativním krokem (který jistě nebyl z prostorových a finančních důvodů pro muzeum realizovatelný) by proto bývalo bylo zpracování dalšího diorámatu zpodobňujícího diskutovanou událost podle historických skutečností tak, že by divák mohl obě diorámata bezprostředně komparovat. Zrak by nadále hrál svou stěžejní roli, avšak tradiční narativ a diverzifikovanější koncepce by byly re-prezentovány současně a s ohledem na funkci primárního smyslu – zraku – nehierarchicky. Návštěvníci/e muzea by tak byli s oběma scénami – a tím i epistemologiemi – konfrontováni/y zároveň.

AMNH disponuje rozsáhlými zoologickými expozicemi – neochvějnou pověst mu zajišťují (mimo jiné) diorámata s vycpanými zvířaty, jež re-prezentují přírodní svět a rozmanitost druhů, současně také vypovídají o lovecké vášni bohatých muzejních mecenášů a zakladatelů, včetně Rooseveltova otce a prezidenta samotného. Donna Haraway tyto zvířecí, takřka divadelní instalace připodobňuje k „oltářům“,⁶⁵ neboť „každé [dioráma] je oknem k věděni“ a jistě formě pravdy i proto, že představuje přírodu v jakési rajské, nedotčené, ideální podobě. Ulovená a následně vypreparovaná zvířata ve scéně nikdy nehynou a jakoby „docházejí

spasení“, navíc publikum může být těchto „zjevení“ svědkem; dostává se mu tudíž zážitku, který by v reálu nikdy nemohl nastat.⁶⁶ Haraway tak ukazuje, že se dioramatické inscenování přírody stává technologií, jež neprodukuje jen znalost, ale i různé formy sociální praxe.⁶⁷

Takovou praxí je mimo jiné i rozlišování mezi přírodním a kulturním, zvířecím a lidským. Lavine a Karp v souvislosti s muzei přírodní historie, jakým AMNH je, argumentují, že „problémy nastávají tehdy, kdy předměty vyrobené lidmi jsou vystavovány [právě v takových muzeích] a vystavující věří, že teorie o fungování přírody mohou nahradit vysvětlění týkající se kulturních faktorů“.⁶⁸ Podle autorů je právě dioráma příkladem zmíněné problematičnosti, protože nepředvádí skutečnou, autentickou přírodu, nýbrž člověkem konceptualizovanou dokonalou představu o přírodním prostředí, které je v instituci muzea transformováno do jakési univerzální reprezentace přírodního světa. Sociální praxe, která nereflexivně směšuje přírodní a kulturní – či ještě lépe – zaměňuje kulturní za přírodní, má genderovou a rasovou dimenzi, jež umožňovala/umožňuje některé osoby umísťovat blíže animální řiši a dehumanizovat je. Tuto skutečnost jsem ilustrovala na příkladu lidských zoo.⁶⁹

Lze tedy s ohledem na řečené legitimizovat sociální praxi začlenění diorámatu se Stuyvesantem a Orataminovou družinou v přírodovědném AMNH poukazem na Rooseveltovy holandské předky? Jak výrazným faktorem ve zhodnocení této otázky je již zmíněný fakt, že Orataminova figura neodpovídá skutečnosti a představuje generického, polonahého Indiána implicitně spjatého s přírodou, kdežto Stuyvesant by se nejspíš ve své podobizně poznal a symboly jeho kultury scéně dominují? Dioráma v tomto světle tudíž není ani tak vzdáním holdu prezidentovým nizozemským kořenům, nýbrž narativem o euroamerickém podmanění (nejen) Nového světa, přírody a všech, jež jsou s ní asociováni. Je to triumf Západu nad tím, co Said označil jako (kulturní, nikoliv nutně geografický) Orient, leč primárně je to vše, co se západní představě o sobě samém vymyká. Takové lidské dioráma v kontextu AMNH tudíž kategorie kultura/příroda nesubvertuje, nýbrž posiluje. Diskutované dioráma je tedy jako prostředek reprezentace z postkoloniálního a inherentně též genderového hlediska žánrově konzervativní a ideologicky zatížené.

Závěrem

Na příkladu přenosu berlínské zdi do prérii amerického Středozápadu jsem za využití postkoloniálních teorií poukázala na symbolické a diskursivní způsoby potlačování heterogenity historických narativů a významovou ambivalenci recepce „transplantovaného“ exponátu nesamozřejmým, tedy

63 Roxanne DUNBAR-ORTIZ – Dina GILIO-WHITAKER, *All the Real Indians Died Off and Twenty Other Myths About Native Americans*, Boston 2016, s. 16–19.

64 Donna HARAWAY, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*, New York City, 1908–1936, *Social Text*, 1984–1985, č. 11, s. 25.

65 D. HARAWAY, *Teddy Bear Patriarchy*, s. 24.

66 D. HARAWAY, *Teddy Bear Patriarchy*, s. 24.

67 D. HARAWAY, *Teddy Bear Patriarchy*, s. 52.

68 Steven LAVINE – Ivan KARP, *Introduction. Museums and Multiculturalism*, in: Steven LAVINE – Ivan KARP, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington – London 1991, s. 1–24.

69 Podobně extrémním exponátem bylo například vystavení kostry a odlitků těla Saartjie Baartman, tzv. Hotentotské Venuše v Musée de l'Homme až do roku 1974, respektive 1976. Gabeba BADEROON, *Baartman and the Private: How Can We Look at a Figure that Has Been Looked at Too Much?*, in: Natasha GORDON-CHIPEMBE (ed.), *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman*, New York 2011, s. 66.

nezamýšleným – i.e. nehegemonním – publikem. Prostřednictvím genderové a intersekcionalní analýzy jsem diskutovala možnosti muzejního vystavování artefaktu vytvořeného násobně marginalizovanou autorkou, jehož interpretace významně překračují rámec individuální tvorby. Analýza revize diorámatu zpodobňujícího tzv. první kontakt mezi původním americkým obyvatelstvem a evropskými osadníky upozorňuje na limity takové žánrové reprezentace, ale současně dokládá, že kurátorský tým AMNH kriticky reflektuje roli muzea jako historického nástroje západní, etnocentrické a patriarchální dominance.

Jelikož instituce muzea disponuje mocí, může pomáhat kontrolovat sdílené společensko-historické narativy; tyto může konzervovat, ale také je může přetvářet směrem k sociální spravedlnosti. Právě masivní transformační potenciál muzea, který jsem zde ilustrovala a který by mohl přispívat k sociální změně, férové reprezentaci a diverzifikaci výkladů společenské a historické proměny, stojí v jádru zájmu postkoloniálních, dekoloniálních a genderových studií o tyto instituce.

Vlastní AMNH v současné době prochází zásadním obratem v oblasti epistemologie a forem reprezentace, kde explicitně reflektuje postkoloniální, dekoloniální a genderové teorie. Zdejší debatu lze tak vnímat jako laboratoř dekolonizace muzea. Ústředním symbolem probíhající změny je rozhodnutí komise The New York City Public Design Commission⁷⁰ z 21. června 2021 o přemístění jezdecké sochy z roku 1940 již zmíněného Theodora Roosevelta z prostranství před budovou muzea.⁷¹ Pojetí sochy totiž evokuje rasisickou předsudečnost.

Socha je impozantní, jak svou velikostí, tak svým zpracováním. Roosevelt v košili s vyhrnutými rukávy sedí vzpřímeně na koni, v ruce pevně svírá uzdu. Po jeho pravici kráčí představitel původních amerických kmenů ve zdobné čelence, po levici mu kráčí muž z afrického kontinentu. Třebaže mohou obě tyto bezejmenné postavy ztělesňovat kontinenty, na nichž se prezident účastnil přírodovědeckých výprav, a tudíž reprezentují jeho vědecký zájem a spojují jeho osobnost

s přírodovědnou misí muzea, současně tyto figury symbolizují i kontinenty ne(z)vratně zasažené kolonizací. Umístění Roosevelta ve vyšší pozici nad etnicizovanými těly Indiána⁷² a Afričana též implikuje reprezentaci rasových hierarchií, kvůli nimž byla socha dlouhodobě terčem kritiky. Tyto hierarchie nelze totiž odmyslet od vývoje instituce, mimo jiné i proto, že AMNH je historicky spjato s teoriemi o nadřazenosti bílé rasy. Konkrétně v roce 1921 pořádalo Druhý mezinárodní kongres o eugenice,⁷³ jehož závěry inspirovaly americké zákonodárce o tři roky později při přijímání restriktivních imigračních zákonů, jež účinně bránily přistěhovalcům z Asie a zásadně snižovaly imigrační kvóty na osoby z východní polokoule, včetně částí jižní a východní Evropy.

V odstranění sochy lze tedy spatřovat nejen dekolonizační posun v aspektech reprezentace, nýbrž i demokratizující prvky. Instituce muzea tím uznává relevantnost dosud nevyslyšených historických narativů a přitakává mnohosti perspektiv, které pramení z odlišné pozice a situovanosti aktérů a akterek či osob, jež dějinné zvraty zasáhly.

Reprezentace, které jsem v této stati naznačila, mohou „muzealizovat“ myšlenkové proudy, které účel muzea spatřovaly v legitimizování západního imperialismu, jakož i proudy, jež tuto roli chtějí reartikulovat a posunout instituci k reprezentaci heterogenity a multiplicity lidského – tedy nejen západního – poznávání.⁷⁴ I feministické a genderové teorie kulturního kánonu (například v oblasti literární tvorby) argumentují, že zneviditelnění ženské tvorby, které schvaluje či propaguje stereotypní pojetí maskulinity a femininity, a je tedy komplementární s patriarchátem, v důsledku maří naše šance poznat a pochopit metody, jimiž patriarchální ideologie takové ženy v althusserovském smyslu interpeluje a činí je loajálními stoupenkyněmi statu quo.⁷⁵ Analogicky by tak autoritativní role muzea měla být podrobována výzkumu, abychom pochopili procesy, jimiž asistuje/asistovalo dominanci. Jedině tak se historie a celá znalost o lidské kultuře může v instituci muzea vyjevit ve své komplexnosti a plasticitě, přesně jak argumentují genderová a postkoloniální studia.

70 Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers, Report to the City of New York, in: American Museum of Natural History [online], leden 2018 [cit. 28. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/content/download/258292/4388995/file/Mayoral-Advisory-Commission-Report.pdf>. Komisi ustavil v roce 2017 starosta města New York, Bill de Blasio, za účelem zhodnocení relevantnosti některých stávajících a odbornou i neobdobnou veřejností debatovaných pomníků a památníků ve veřejném prostoru města. Součástí těchto debat bylo i přehodnocení přítomnosti Rooseveltovy jezdecké sochy před AMNH. Komise v roce 2018 rozhodla o ponechání sochy na místě, avšak doporučila, aby muzeum k soše doplnilo kontext. Muzeum v tomto ohledu reagovalo kritickou a sebereflexivní výstavou Addressing the Statue, ale nakonec v červnu 2020 po vlastním přehodnocení situace požádalo město o odstranění sochy. Toto rozhodnutí bylo nakonec komisí přijato o rok později. Nyní probíhá debata o tom, kam bude socha nově umístěna a v jakém časovém horizontu se tak stane.

71 Addressing the Statue, in: American Museum of Natural History [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/exhibitions/addressing-the-theodore-roosevelt-statue>

72 Pojmenování Indián/Indiánka je v mnoha jazykových oblastech – od Kanady přes Spojené státy, Střední Ameriku až po Ameriku Latinskou – předmětem (nejen akademických) debat a vyjednávání, neboť nemusí být vnímáno jako hodnotově neutrální, kulturně nezatižené, a tudíž s ohledem na své historické kořeny korektní. Mnozí původní obyvatelé a obyvatelky upřednostňují označení jménem příslušného kmene, avšak například některé starší osoby mohou volit označení Indián/Indiánka, neboť tento celý život používali jako označení své etnicity a kulturní identity. Užívá-li se ve Spojených státech například označení „původní americké obyvatelstvo“, Kanada používá označení První národy. Předmětem sporu je též skutečnost, že spojení „původní americké obyvatelstvo“ implikuje spíše kmeny z kontinentálních států USA, méně pak například z Aljašky a vylučuje indigenní obyvatelstvo tichomořských ostrovů, zde konkrétně Havaje. Označení „indigenní“ se tedy jeví jako inkluzivní, avšak například v akademickém společenskovědním diskurzu Spojených států či Kanady není zatím převažující. Dobrou praxí je tedy reflexe dějinného odkazu pojmu Indián/Indiánka a označování obyvatelstva jmény respektujícími jejich specifitu a přání.

73 D. HARAWAY, Teddy Bear Patriarchy, s. 56.

74 L. TUHIWAI SMITH, Decolonizing Methodologies, s. 44–60.

75 Přijetí kulturních a patriarchálních ideologií těmi, jež tyto podmaňují, zkoumá prostřednictvím konceptu symbolického násilí Pierre Bourdieu, viz Pierre BOURDIEU, Nadvláda mužů, Praha 2000.

Literatura

- Pamela ABBOTT – Claire WALLACE, *An Introduction to Sociology: Feminist Perspectives*. London – New York 2005.
- Svetlana ALPERS, *The Museum as a Way of Seeing*, in: Ivan KARP – Steven LAVINE (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington – London 1991, s. 25–32.
- Bill ASHCROFT – Gareth GRIFFITHS – Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London – New York 1989.
- Gabeba BADEROON, *Baartman and the Private: How Can We Look at a Figure that Has Been Looked at Too Much?*, in: Natasha GORDON-CHIPEMBE (ed.), *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman*, New York 2011, s. 62–83.
- Tony BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995.
- Simone DE BEAUVOIR, *Druhé pohlaví*, Praha 1967.
- Pierre BOURDIEU, *Nadvláda mužů*, Praha 2000.
- James CLIFFORD, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts – London 1988.
- Annie COOMBES – Ruth PHILLIPS, *Introduction: Museums in Transformation. Dynamics of Democratization and Decolonization*, in: Annie COOMBES – Ruth PHILLIPS (eds.), *Museum Transformations: Democratization and Decolonization*, Hoboken 2020.
- Kimberlé CRENSHAW, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color*, *Stanford Law Review*, 1991, roč. 43, č. 6, s. 1241–1299.
- Jan DOLÁK – Josef VEČEŘA (eds.), *Nová definice muzea aneb její klady a zápory. Sborník přednášek ze stejnojmenné konference*, Brno 2022.
- Roxanne DUNBAR-ORTIZ – Dina GILIO-WHITAKER, *All the Real Indians Died Off and Twenty Other Myths About Native Americans*, Boston 2016.
- Roxanne DUNBAR-ORTIZ, *An Indigenous Peoples' History of the United States*, Boston 2014.
- Berthold FERNOW (ed.), *Documents Relating to the Colonial History of the State of New York*, vol. 13, Albany, 1881.
- Ana FOTA, *What's Wrong with this Diorama? You Can Read All About It*, *The New York Times* [online], 20. 3. 2019 [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2019/03/20/arts/design/natural-history-museum-diorama.html>
- Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha 2000.
- Francis FUKUYAMA, *The End of History?*, *The National Interest*, 1989, č. 16, s. 3–18.
- Sandra GILBERT – Susan GUBAR, *Infection in a Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship*, in: Sandra GILBERT – Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 2000, s. 45–92.
- Ramón GROSFUGUEL, *Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality*, *TransModernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2011, roč. 1, č. 1. Dostupné z: <https://doi.org/10.5070/T411000004>
- Stuart HALL, *The Work of Representation*, in: Stuart HALL (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 2003, s. 13–74.
- Donna HARAWAY, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936*, *Social Text*, 1984–1985, č. 11, s. 20–64.
- Donna HARAWAY, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, 1988, roč. 14, č. 3, s. 575–599.
- Sandra HARDING, *The Science Question in Feminism*, Ithaca – London 1986.
- Sandra HARDING, *Strong Objectivity and Socially Situated Knowledge*, in: Sandra HARDING, *Whose Science? Whose Knowledge?*, Ithaca 2016, s. 138–163.
- Hilde HEIN, *Redressing the Museum in Feminist Theory, Museum Management and Curatorship*, 2007, roč. 22, č. 1, s. 29–42.
- Hilde HEIN, *Looking at Museums from a Feminist Perspective*, in: Amy LEVIN (ed.), *Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader*, London – New York 2010, s. 53–64.
- Filip HERZA, *Imaginace jinakosti. Pražské přehlídky lidských kuriozit v 19. a 20. století*, Praha 2020.
- Walter JOHNSON, *The Broken Heart of America: St. Louis and the Violent History of the United States*, New York 2020.
- Iveta JUSOVÁ, *Situating Czech Identity*, in: Jiřina ŠIKLOVÁ – Iveta JUSOVÁ (eds.), *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*, Bloomington 2016, s. 29–45.
- Teri KLASSEN, *Representations of African American Quiltmaking: From Omission to High Art*, *Journal of American Folklore*, 2009, roč. 122, č. 485, s. 297–334.
- Tomáš KLIČKA, *Co je museum? Nová definice a ICOM*, *Art Antiques* [online], říjen 2019 [cit. 09. 11. 2022]. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/co-je-muzeum-nova-definice-a-icom>
- Blanka KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, *Průsečíky nerovností a cesty k jejich odstraňování z pohledu postkoloniálních feminismů*, in: Ondřej HORKÝ-HLUCHÁŇ – Ondřej PROFANT (eds.), *Mimo Sever a Jih. Rozumět globálním nerovnostem a rozmanitosti*, Praha 2015, s. 129–155.
- Mary KOSUT, *Nature in the Museum*, in: Renée HOOGLAND (ed.), *Gender: Macmillan Interdisciplinary Handbooks*, London 2016, s. 283–296.
- Steven LAVINE – Ivan KARP, *Introduction. Museums and Multiculturalism*, in: Steven LAVINE – Ivan KARP, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington – London 1991, s. 1–24.
- Amy LEVIN, *Introduction*, in: Amy LEVIN (ed.), *Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader*, London – New York 2010, s. 1–12.
- Henrietta LIDCHI, *The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures*, in: Stuart HALL (ed.), *Cultural Representations and Signifying Practices*, London, 2003, s. 151–222.
- Ania LOOMBA, *Colonialism/Postcolonialism*, London – New York 2005.

- Anne MCCLINTOCK, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, New York – London 1995.
- Laura MULVEY, *Vizuální slast a narativní film*, in: Libora OATES-INDRUCHOVÁ (ed.), *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha 1998, s. 115–131.
- Sherry ORTNER, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, *Feminist Studies*, 1972, roč. 1, č. 2, s. 5–31.
- Aníbal QUIJANO, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification*, in: Mabel MORAÑA – Enrique DUSSEL – Carlos JÁUREQUI (eds.), *Coloniality at Large*, Durham 2008, s. 181–224.
- Paul ROSIER, *They Are Ancestral Homeland: Race, Place, and Politics in Cold War Native America, 1945–1961*, *The Journal of American History*, 2006, roč. 92, č. 4, s. 1300–1326.
- Nigel ROTHFELS, *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*, Baltimore – London 2002.
- Edward SAID, *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha – Litomyšl 2008.
- Ella SHOHAT, *Notes on the „Post-Colonial“*, *Social Text*, 1992, č. 31/32, s. 99–113.
- Bruno SOARES BRULON – Anna LESHCHENKO, *Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory*, *ICOFOM Study Series: The Politics and Poetics of Museology*, 2018, č. 46, s. 61–79. Dostupné z: <https://doi.org/10.4000/iss.895>
- Charles TAYLOR, *Politika uznání*, in Amy GUTMAN-NOVÁ (ed.), *Multikulturalismus: Zkoumání politiky uznání*, Praha 2001, s. 41–90.
- Madina TLOSTANOVA, *Postcolonialism & Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*, Palgrave Macmillan 2017.
- Madina TLOSTANOVA – Walter MIGNOLO, *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*, Columbus 2012.
- Jacqueline TOBIN – Raymond DOBARD, *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*, New York 1999.
- Linda TUHIWAI SMITH, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London – New York 2012.
- Paul WALDAU, *Animal Studies*, Oxford – New York 2013.
- Alice WALKEROVÁ, *Hledáme zahrady svých matek*, in: Karla KOVALOVÁ (ed.), *Černošská feministická literární kritika: Výbor z teoretických statí afroamerických kritiček*, Praha 2014, s. 45–93.
- Robert YOUNG, *What is the Postcolonial?*, *Ariel: A Review of International English Literature*, 2009, roč. 40, č. 1, s. 13–25.

Internetové zdroje

- Addressing the Statue, in: American Museum of Natural History [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/exhibitions/addressing-the-theodore-roosevelt-statue>
- Definice muzea, in: ICOM Česká republika [online] [cit. 09. 11. 2022]. Dostupné z: <https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/>
- ICOM Announces the Alternative Museum Definition That Will Be Subject to a Vote, in: ICOM International Council of Museums, [online], 25.07. 2019 [cit. 11. 07. 2021]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>
- Elephants, in: Saint Louis Zoo [online] [cit. 07. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.stlzoo.org/animals/abouttheanimals/mammals/asianelephant>
- Mayoral Advisory Commission on City Art, Monuments, and Markers, Report to the City of New York, [online], leden 2018, [cit. 28. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/content/download/258292/4388995/file/Mayoral-Advisory-Commission-Report.pdf>
- Old New York Diorama, in: American Museum of Natural History [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/theodore-roosevelt-memorial/hall/old-new-york-diorama>
- Quilts as Art, in: International Quilt Museum, University of Nebraska [online] [cit. 16. 07. 2021]. Dostupné z: <https://worldquilts.quiltstudy.org/americanstory/creativity/quiltsasart>
- The Berlin Wall Across the World, in: The Wall Net, [online] [cit. 07. 07. 2021]. Dostupné z: <http://en.the-wall-net.org/>