

ŁUKASZ GAWĘŁ¹

MUZEA LIZBONY – ODKRYCIA I ZASKOCZENIA

Słowa kluczowe: Lizbona, muzeum, tożsamość, narracja

WSTĘP

Celem artykułu jest krytyczna analiza i charakterystyka trzech studiów przypadku lizbońskich muzeów, które realizują oryginalne, a niekiedy unikatowe rozwiązania w zakresie podejścia do ochrony i popularyzacji dziedzictwa kulturowego, krytycznego spojrzenia na dziedzictwo miejsca, budowania narracji muzealnej, działalności edukacyjnej, jak również zarządzania². Interesującym zagadnieniem pozostaje odpowiedź na pytanie, co należy uznać za główne determinanty budowania takiej, a nie innej przestrzeni lizbońskich muzeów: przestrzeni merytorycznej, interpretacyjnej, artystycznej, edukacyjnej. Kluczowe będzie tu wskazanie, czy rzeczywistość badanych instytucji jest jedynie efektem przemian zachodzących we współczesnym świecie muzeów, czy też posiada cechy unikatowe, specyficzne jedynie dla danego miejsca. Z tego powodu analizowane studia przypadku odniesiono do perspektywy kluczowych przemian europejskich muzeów ostatnich dekad.

Artykuł powstał na podstawie danych zebranych podczas wizyt studyjnych w wybranych muzeach Lizbony. Podstawą każdej wizyty było spotkanie z zarządem muzeum, w czasie którego realizowany był swobodny wywiad ukierunkowany. Jego uzupełnieniem były wywiady prowadzone

¹ Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ; ORCID: 0000-0002-0504-3750; lukasz.gawel@uj.edu.pl.

² Artykuł jest wynikiem badań zapoczątkowanych w 2017 roku podczas dwutygodniowego pobytu stażowego autora w Lizbonie, realizowanego w ramach projektu Erasmus+.

z pracownikami muzeów, w czasie których możliwe było weryfikowanie pozyskanych treści, pogłębianie wybranych wątków, a niekiedy zmiana perspektywy spojrzenia na określone aspekty działania muzeum. W artykule korzystano również z danych zastanych: oficjalnych materiałów pozyskanych w czasie wizyt, stron internetowych, dokumentów przekazanych do analizy przez zarządy instytucji. Uzupełnieniem materiału badawczego jest dokumentacja fotograficzna wykonana przez autora.

DEKONSTRUKCJE MUZEALNYCH ŚWIATÓW

Choć w 2022 roku obchodzono setną rocznicę stosunków dyplomatycznych pomiędzy Portugalią i Polską, muzea portugalskie – a co za tym idzie również lizbońskie – nie znajdują się na liście instytucji najczęściej współpracujących z muzeami polskimi. Nie są również zbyt często przedmiotem refleksji teoretycznej. Jeśli już, to dzieje się tak w kontekście opracowań naukowych poświęconych problemom dekolonizacji muzeów (Łukaszuk 2015), kwestii trudnego dziedzictwa miasta w kontekście postkolonialnych relacji (Golemo 2021), ewentualnie w odniesieniu do badań nad wybitnymi postaciami związanymi z kulturą Portugalii (Jasińska i Jasiński 2017). Tymczasem Lizbona, w której muzea występują nie tylko w dużej liczbie, ale przede wszystkim w bardzo dużej różnorodności, daje możliwość doświadczenia w jednym mieście skrajnie odmiennych muzealnych rzeczywistości. Miasto to jawi się w tym kontekście jako miejsce na granicy dwóch światów: wielkich metropolii ze słynnymi muzeami, przytłaczającymi bogactwem swoich kolekcji, oraz mniejszych ośrodków, przyciągających miłośników piękna skromniejszymi kolekcjami, pozwalającymi na samotną kontemplację. W stolicy Portugalii nie musimy więc dokonywać wyboru opisywanego przez Jeana Claira, deklarującego: „Dziś [...] wciąż Kocham sztukę, ale miłość jest już bardziej zazdrośna, oko czujniejsze, a namiętność bardziej wymagająca. Uciekam zatem z wielkich muzeów, w których uczyłem się sztuki. Z przyjemnością przekraczam już tylko progi tych coraz rzadszych miejsc, gdzie samotność, cisza i światło pozwalają jeszcze kochać sztukę” (Clair 2009, 12).

Lizbona oferuje bardzo różnorodne – pod względem tematyki – ekspozycje muzealne: od klasycznych wystaw poświęconych sztuce, w tym sztuce użytkowej, przez muzea historyczne, techniki po instytucje mające na celu popularyzować i dokumentować fenomen pojedynczego gatunku

muzycznego (Muzeum Fado). Wartą podkreślenia cechą lizbońskich muzeów jest również i to, że w wielu przypadkach proponują one unikatowe rozwiązania w różnych obszarach muzealnej rzeczywistości.

Zapewne trudno będzie udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co jest przyczyną specyfiki muzealnego świata stolicy Portugalii, ale bez zbytniego ryzyka można stwierdzić, że – jak w przypadku wielu miast historycznych o bogatej przeszłości – jest to *genius loci*. Na swój sposób paradoksalny status Lizbony: leżącego na peryferiach kolonialnego mocarstwa, portu dającego drogę do Nowego Świata, ale leżącego daleko od kulturowych centrów Europy, powodował, że miasto z upływem czasu przybierało charakter palimpsestu, w którym spod kolejnych nawarstwień ukazywała się mozaika różnorodności.

„Kulturowa tożsamość Lizbony to lokalna, lizbońska portugalskość [...], przeniknięta wpływami innych kultur. Zachowując cechy swoiste własnego stylu życia i tradycji, razem tworzą całość wpisaną w założenia urbanistyczne miejskiej przestrzeni, architekturę budynków i aranżacje ogrodów miejskich, których kolekcje roślin odzwierciedlają portugalską ekspansję w czasach kolonialnych. Społecznie – współtworzą coś więcej niż mozaikowe, patchworkowe krajobrazy wielokulturowości, co powoduje, że bardziej adekwatne niż *«melting-pot»* jest tutaj określenie *«społecznej spójności»*. Pozwala to jednostkom i grupom na utrzymanie własnej kulturowej tożsamości przy podejmowaniu dialogu i współpracy z innymi, kulturowo odmiennymi środowiskami” (Boroń 2022).



Fot. 1. Muzeum Fado – wnętrze

Źródło: zdjęcie własne autora

Bez wątpienia to różnorodne tworzywo dało możliwość tworzenia unikatowych, odrębnych, niekolidujących z innymi muzealnych kreacji.

Najbardziej chyba zaskakującym komponentem uniwersum lizbońskich muzeów jest nagromadzenie w nich elementów burzących ugruntowany porządek ekspozycji i narracji, do którego widzowie przyzwyczaili się przez ostatnie dekady. Chodzi zarówno o działania podejmowane w nurcie krytycznym w wielu instytucjach współczesnej Europy, jak również odważne decyzje, wprowadzające różnego rodzaju nowe rozwiązania do muzealnych wystaw. Czy da się znaleźć jakieś racjonalne uzasadnienie tych nowoczesnych elementów w przestrzeniach muzealnych kraju, który – jakby na to nie patrzeć – również współcześnie nie znajduje się w centrum muzealnej Europy? Maria Paula Diogo (2008), pisząc o muzeach techniki w Lizbonie, zwraca uwagę na znaczenie dla rozwoju ruchu muzealnego rewolucji goździków z 1974 roku. Obalenie dyktatury Marcela Caetana (następcy António Salazara) doprowadziło nie tylko do dekolonizacji zamorskich posiadłości Portugalii, ale – jak zwykle w przypadku udanych rewolucji – przełożyło się na ożywczy ruch między innymi w obszarach nauki i kultury. W sektorze muzealnictwa te kulturowe zmiany w Portugalii zbiegły się w czasie z rodzącym się ruchem krytyki tradycyjnego muzealnictwa, który w przyszłości nazwany zostanie „nową muzeologią”. Odrzucenie skostniałego porządku społecznego w Portugalii wpisywało się idealnie w postulat zmiany charakteru muzeów, postrzeganych jako element sztywnego gorsetu służącego formowaniu pożądanego obrazu społeczeństwa. Bennett (1995) analizował różne głosy mówiące o muzeach jako narzędziach społecznej kontroli, „uczenia nowych form grzeczności” czy „przyjmowania łagodniejszych form zachowania społecznego” (Bennett 1995, 225). Muzea były sformatowane zgodnie z potrzebami i gustami wąskiej części społeczeństwa, uprzywilejowanej kasty, która – w istocie – sama sobie nadawała znaczenie dominującej i opiniotwórczej. Krytyczna analiza tego stanu rzeczy zrodziła się na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Vikki McCall i Clive Gray wskazują, że „[n]owa muzeologia wyewoluowała z postrzeganych niedociągnięć pierwotnej muzeologii i opierała się na idei, że rola muzeów w społeczeństwie wymaga zmiany [...]: w 1971 roku twierdzono, że muzea są odizolowane od współczesnego świata, elitarne, przestarzałe i marnują publiczne pieniądze” (McCall i Gray 2014, 20). W ten sposób nastąpiła głęboka zmiana w odczytywaniu roli muzeów: miały one przestać być elitarystyczną przestrzenią eksponowania dzieł sztuki, a stać się konstruktem o znaczeniu społecznym, w realny i istotny sposób wpisującym się w dyskurs dotyczący

problemów i tożsamości współczesnych społeczeństw (Black 2012). Do-
szło zarówno do radykalnego poszerzenia pojęcia obiektu muzealnego, jak
i do zmian w sposobach jego prezentacji. Postulowano ochronę zabytków
in situ, przy czym nie chodziło już wyłącznie o tradycyjnie postrzegane
dzieła architektury, ale również o poddanie muzealizacji na przykład objek-
tów przemysłowych czy miejsc kluczowych z perspektywy społecznej
pamięci. Domagano się również zmiany w zakresie zarządzania muzeami,
które miały przestać być wyłącznie instytucjami w pełni dotowanymi przez
państwo, a stać się organizacjami zarządzanymi z perspektywy rynkowej,
rachunku ekonomicznego.

Bez wątpienia wpływ tych nowych poglądów na kreowanie muzealnego
świata Lizbony był znaczny – podobnie jak w późniejszym czasie nurt
dotyczący dekolonizacji europejskiej kultury czy krytyczna perspektywa na
usankcjonowany dyskurs dziedzictwa. Mimo to zaryzykować można stwier-
dzenie, że w lizbońskich muzeach występują elementy charakterystyczne
wyłącznie dla nich, wyrastające z doświadczeń społecznych i kulturowych
społeczności miasta, jak również oryginalnego podejścia do ochrony i upo-
wszechniania własnego dziedzictwa kulturowego. Tworzone na przestrze-
ni wielu dekad, muzea Lizbony osadzone są w różnych tradycjach, oferu-
jąc bogaty i różnorodny przegląd muzealnych konwencji, od tradycyjnych
ekspozycji w nurcie dawnego muzeum elitarystycznego po nowoczesne
opowieści krytyczne, w istotny sposób wpisujące się w dyskurs na temat
współczesności i przyszłości.

STUDIUM PRZYPADKU

Aljube – Muzeum Oporu i Wolności (port. Museu do Aljube Resistência
e Liberdade)

Skoro napisano wyżej o kluczowej roli rewolucji goździków, przegląd mu-
zeów Lizbony wypada rozpocząć od muzeum poświęconego najdłużej ist-
niejącej w XX wieku niekomunistycznej dyktaturze w Europie. Mieści się
ono w masywnej kamienicy Aljube, w której ulokowane było więzienie
wykorzystywane przez reżim Salazara. Aranżacja muzeum łączy ze sobą
podejście do ochrony zabytku *in situ* – zachowano licznych „świadków”
przeszłości (pomieszczenia, elementy architektury niepoddane zmianom) –
z nowoczesną ekspozycją muzealną, wykorzystującą zarówno oryginalne

artefakty, jak i różnego rodzaju impresje artystyczne, mające za zadanie w metaforyczny sposób wzmocnić wydzwięk prezentowanej narracji. Przykładem takiego działania jest na przykład sięgająca sufitu monumentalna instalacja składająca się z akt i kartotek, mająca oddawać rozległą strukturę społecznej inwigilacji prowadzonej przez policję polityczną PIDE czy ściana wypełniona czerwonymi goździkami, obok której – na podłodze – znajduje się plan Lizbony z zaznaczonymi kluczowymi wydarzeniami z kwietnia 1974 roku. Niezwykle wrażenie robi również „mapa tortur” – rozpisana na schemacie ludzkiego ciała, uświadamiająca okrucieństwo reżimu.



Fot. 2. Aljube – Muzeum Oporu i Wolności – fragment ekspozycji
Źródło: zdjęcie własne autora

Twórcy wystawy operują świadomie komponowanym światłem oraz – co daje szczególny efekt – dźwiękiem. W wielu miejscach muzeum (w sumie zwiedzający wędrują przez sześć poziomów) słyszymy między innymi mocny głos Salazara – już na wstępie

„[d]yktator wykrzykuje swoje «Pięć prawd niekwestionowanych». Każda rozpoczyna się od słów «Não discutims», czyli w wolnym tłumaczeniu «nie kwestionujemy, nie dyskutujemy z...». Poprzedza je krótkim, a znaczącym wstępem: «Rozdarty zwątpieniem i negatywizmem [sceptycyzmem? defetyzmem?] tego wieku chcę przynieść komfort tych wielkich prawd: Nie kwestionujemy Boga i cnoty; Nie kwestionujemy Ojczyzny i jej historii; Nie kwestionujemy władzy i jej prestiżu; Nie kwestionujemy rodziny i jej moralności; Nie kwestionujemy pracy i obowiązku jej wykonywania»” (Zakroczyński 2017).

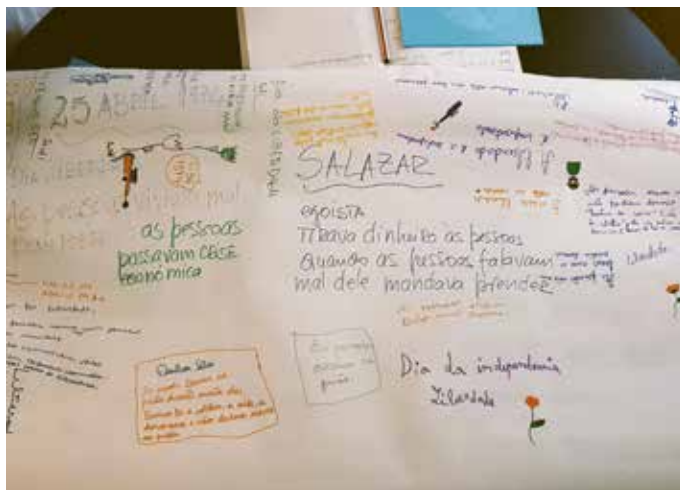
Szczególne miejsce w kreowanej narracji zajmuje kwestia kolonializmu. Na trzecim piętrze muzeum zwiedzający – którym wcześniej przekazano wiele konkretnych danych na temat reżimu Salazara – poznają dzieje portugalskiego kolonializmu, jego najczarniejsze aspekty, jak również historię walki wyzwoleniczej i wojny kolonialnej. Choć w tej części znajdują się również informacje o Portugalczykach wspierających te dążenia wolnościowe, trudno nie zauważyć, że w istocie jest to odważna i krytyczna opowieść obnażająca nieludzkie podstawy dobrobytu i bogactwa Portugalii i wielu jej obywateli. W ten sposób muzeum to w pełni wpisuje się w podważanie oficjalnej narracji, wersji historii opowiedzianej przez grupy uprzywilejowane społecznie. Jest to więc dokładna realizacja założeń krytycznych studiów nad dziedzictwem – przeciwieństwa praktyki, którą Laurjane Smith określiła mianem usankcjonowanego dyskursu dziedzictwa (*authorised heritage discourse*), wskazując, że w tym podejściu uwaga skupiona jest na „estetycznych artefaktach, obiektach, miejscach i/lub krajobrazach, o które współczesne pokolenia muszą dbać, chronić i szanować, aby mogły być przekazane «mglistym» przyszłym pokoleniom w celu ich «edukacji» oraz kształtowania wspólnej tożsamości w oparciu o przeszłość” (Smith 2006, 29). Takie podejście do przeszłości, własnego dziedzictwa, całkowicie ruguje z niej perspektywę grup marginalizowanych, wyklucza wszystko, co niewygodne, co wymaga zmiany perspektywy, odwołania się do wrażliwości innych.



Fot. 3. Aljube – Muzeum Oporu i Wolności – fragment ekspozycji poświęconej problematyce kolonialnej
Źródło: zdjęcie własne autora

Działania edukacyjne Museu do Aljube wpisują się w kanon tworzony przez muzea-miejsca pamięci czy też muzea martyrologiczne. Na szczególne uznanie zasługują działania edukacyjne dla dzieci wczesnoszkolnych – w muzeach opowiadających o najczarniejszych cechach jednostek i społeczeństw, przemocy, torturach, morderstwach, wyzysku itp. wymagają one od edukatorów nie tylko olbrzymiej wiedzy merytorycznej, ale również tej z zakresu psychologii dziecka. Bez wątpienia konieczne jest również poczucie odpowiedzialności. To z tego powodu na przykład w POLIN zaleca się, aby ze względu na trudną tematykę do muzeum przychodziły dzieci powyżej 12 roku życia, a w Muzeum Auschwitz-Birkenau sugerowany minimalny wiek odwiedzających jest jeszcze wyższy (14 lat).

W Aljube grupy dziecięce wędrują przez muzeum wyłącznie pod nadzorem edukatora, który świadomie omija wszystkie drastyczne elementy ekspozycji, budując opowieść dostosowaną do wrażliwości małych odbiorców. Za szczególnie interesujący należy natomiast uznać sposób ewaluacji prowadzonych zajęć. Wchodząca do muzeum grupa jest przygotowywana do wejścia w przestrzeń ekspozycji podczas rozmowy w sali edukacyjnej. Jednym z elementów tego przygotowania jest moment, kiedy na dużym arkuszu papieru osoba prowadząca zajęcia wpisuje nazwisko Salazara, a dzieci proszone są o podanie słów, które się z nim kojarzą. W czasie



Fot. 4. Arkusz edukacyjny wypełniany przez edukatora zgodnie ze wskazówkami udzielanymi przez grupę szkolną

Źródło: zdjęcie własne autora

obserwowanej sesji było to zaledwie kilka określeń. Ta sama kartka jest uzupełniania po zakończeniu zajęć – wypełnia się wtedy wieloma kolejnymi słowami, zwrotami i określeniami. Metoda ta jest świetnym przykładem, jak najprostszymi sposobami można przeprowadzić obiektywną ewaluację zajęć edukacyjnych. Co więcej, jest to metoda mająca dla grupy walor utrwalania zdobytej wiedzy.

Ostatnim aspektem działania Museu do Aljube wymagającym podkreślenia jest fakt, że prowadzi ono Centrum Dokumentacji, które – zgodnie z tym, co napisano na stronie internetowej muzeum: „gromadzi, przetwarza i udostępnia treści na tematy związane z oporem wobec dyktatury, więzieniem, torturami i wygnaniem”. W ten sposób instytucja muzealna wpisuje się w strukturę organizacji aktywnie zachowujących dziedzictwo niematerialne, przyczyniając się do jego badania i popularyzacji.

STUDIUM PRZYPADKU

Muzeum Sztuki Zdobniczej (port. Museu de Artes Decorativas)

Odmienny charakter ma Muzeum Sztuki Zdobniczej, ulokowane w Pałacu Azurara, leżącym na obszarze najstarszej dzielnicy Lizbony – Alfamy. Budynek ten został zakupiony przez bankiera Ricardo do Espírito Santo Silvē,



Fot. 5. Muzeum Sztuki Zdobniczej – fragment ekspozycji
Źródło: zdjęcie własne autora

który postanowił urządzić w nim bogatą ekspozycję obrazującą rozwój sztuki dekoracyjnej oraz życie portugalskiej arystokracji, zarówno w samej Portugalii, jak i jej zamorskich posiadłościach. Poprzez dobrze przemyślane zakupy, prowadzone zarówno na rynku aukcyjnym portugalskim, jak i międzynarodowym, stworzono spójną artystycznie kolekcję przedstawiającą materialne dziedzictwo portugalskich klas uprzywilejowanych, rozwój sztuki, w tym sztuki dekoracyjnej, pomiędzy XV a XVIII wiekiem. Muzeum prezentuje kilka tysięcy obiektów, należących do różnych kategorii tematycznych, takich jak meble, tekstylia, sztuce i zastawa stołowa, chińska porcelana, portugalskie płytki azulejos i fajans, malarstwo, rzeźba, rysunek, złotnictwo, introligatorstwo itp.

Z punktu widzenia polskiej praktyki muzealnej nietypowa jest struktura organizacyjno-właścicielska muzeum. Od samego początku jest ono częścią fundacji (FRESS – Fundacja Ricardo do Espírito Santo Silva), powołanej do życia w 1953 roku w celu ochrony i rozpowszechniania portugalskiej sztuki dekoracyjnej. Dziedzictwo traktowane jest tu holistycznie w swym materialnym i niematerialnym charakterze: muzeum gromadzi i prezentuje kolekcję dzieł sztuki i artefaktów, jednocześnie prowadząc szeroko zakrojone działania edukacyjne z zakresu ochrony dziedzictwa niematerialnego, a więc zachowania dawnych technik i rzemiosł.

Sama fundacja funkcjonuje na wzór klasycznej organizacji biznesowej z bardzo przejrzystą strukturą oraz zadaniami przypisanymi poszczególnym komórkom. W ten sposób samo muzeum wkomponowane jest w rozbudowany system, gwarantujący mu stabilne i przemyślane działanie, zgodne ze zdefiniowaną misją fundacji, którą jest „ochrona, upowszechnianie, nauczanie i badania związane z dziedzictwem i wiedzą o sztuce zdobniczej”³.

Nadrzędnym ciałem Fundacji jest Rada Kuratorów, której podlega Rada Dyrektorów. Samo Muzeum Sztuki Zdobniczej w organigramie oddającym strukturę FRESS jest jedną z dziewięciu wydzielonych komórek znajdujących się na tym samym poziomie. Poza Muzeum są to: Dział Finansów, Dział Zasobów Ludzkich, Dział Bezpieczeństwa i Dziedzictwa (z wydzielonymi: Jednostką Obsługi Technicznej oraz Jednostką Zakupów), Dział Handlowy i Marketingu (Manufaktura, Sklep Muzealny, Sklep z Pasmanterią), Biuro Kreacji i Projektów, Dział Konserwacji i Restauracji, Warsztaty Artystyczne i Rzemieślnicze (z wydzielonymi 16 jednostkami,

³ Wszelkie informacje dotyczące FRESS, łącznie ze sprawozdaniami rocznymi, można odnaleźć na bogatej w treści stronie internetowej: <https://www.fress.pt/en/>.

zróżnicowanymi pod względem materiałów i technik, na przykład złotnictwo, stolarstwo, introligatorstwo czy tapicerstwo) oraz Szkolenia w Zakresie Sztuki i Rzemiosła.



Fot. 6. Muzeum Sztuki Zdobniczej – warsztat stolarski
Źródło: zdjęcie własne autora

Struktura organizacyjna ukazuje, jak konsekwentnym i przemyślanym przedsięwzięciem – z perspektywy zarządzania dziedzictwem kulturowym – jest FRESS oraz należące do niej Muzeum Sztuki Zdobniczej. Żeby uświadomić sobie zakres działań podejmowanych na rzecz dziedzictwa niematerialnego, należy dodać, że przy muzeum prowadzone są nie tylko zajęcia edukacyjne, ale realizowany jest program edukacji formalnej, włączonej w program certyfikacji krajowej, obejmującej w ramach jednego kursu 1300 godzin teorii oraz 210 godzin zajęć praktycznych. Chodzi przy tym zarówno o kształcenie młodzieży, chcącej zdobyć praktyczne umiejętności z zakresu tradycyjnych technik rzemieślniczych, jak i dorosłych, realizujących swoje potrzeby zgodnie z postulatami uczenia się przez całe życie. Innego rodzaju wartość dodaną zajęcia te mogą mieć w przypadku kadry akademickiej, która zyskuje możliwość zdobywania wiedzy praktycznej

w obszarach swych naukowych zainteresowań (np. rzemiosła artystycznego). Prezentowana aktywność realizowana jest z pełną świadomością możliwych do osiągnięcia efektów, czego dowodem jest opis zamieszczony na stronie internetowej:

„FRESS dąży do utrzymania przy życiu tradycyjnych praktyk produkcyjnych, z których niektóre są unikatowe w kontekście portugalskim i europejskim, oraz do przekazania wiedzy na temat materiałów i sprzętu technicznego wraz z nauczaniem tradycyjnych technik produkcji. Rosnący popyt wśród dorosłych w kwiecie wieku i młodych ludzi pragnących nauczyć się sztuki i rzemiosła stolarskiego, malarstwa dekoracyjnego lub konserwacji i renowacji doprowadził Fundację Ricardo do Espírito Santo Silva do restrukturyzacji programu szkoleniowego poprzez utworzenie marki Szkoły Sztuki i Rzemiosła. W ten sposób Fundacja może oferować certyfikowane i specjalistyczne szkolenia wszystkim osobom poszukującym wiedzy z zakresu sztuki i rzemiosła w dziedzinach stolarstwa, malarstwa dekoracyjnego oraz konserwacji i renowacji. Mając głęboką świadomość dziedzictwa i kontekstu historycznego, nasza *praktyka* pedagogiczna ma również na celu zachęcanie do opracowywania nowatorskich projektów i rozwiązań technicznych, które, choć głównie poprzez ręczne zastosowanie oraz wykonanie, stanowią wartość dodaną do tradycyjnego *know-how* w zakresie formy, dekoracji, sposobu i produktu. Nasz szacunek dla wiedzy, którą przekazujemy, można odczuć w trosce, z jaką utrzymujemy najwyższe standardy jakości, zarówno przy wykonywaniu replik, jak i przy podejmowaniu wyzwań związanych z realizacją nowych projektów. Wszystkie szkolenia opracowane przez Fundację Ricardo do Espírito Santo Silva opierają się na rekomendacjach krajowego katalogu kwalifikacji. [...] Zgodnie z postulatami nauczania przez całe życie i komplementarności szkoleń przyjmujemy kandydatów z różnych środowisk akademickich, którzy podzielają chęć pogłębienia swojej wiedzy w zakresie specjalizacji technicznych i procesów produkcyjnych”⁴.

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt działalności lizbońskiego Muzeum Sztuki Zdobniczej. Muzea są instytucjami zaufania publicznego pełniące szczególną funkcję wobec otoczenia społecznego (Gaweł 2020). Z tego powodu w większości muzeów na świecie unika się umieszczania kopii czy faksymiliów w przestrzeni wystaw, wychodząc ze słusznego założenia, że ich obecność obniża rangę ekspozycji (umieszczenie takiego obiektu wymaga jednoznacznego opisanie go jako obiektu nieautentycznego).

⁴ Źródło: <https://www.fress.pt/en/training/fressforma-certified-training/> (tłum. własne).



Fot. 7. Muzeum Sztuki Zdobniczej – instruktorka w warsztacie introligatorskim

Źródło: zdjęcie własne autora

W Muzeum Sztuki Zdobniczej doskonale poradzono sobie z tym problemem, za cel nadrzędny stawiając – przytoczoną wcześniej – misję Muzeum i Fundacji. Dlatego wykonane w warsztatach szkolnych repliki obiektów, wytworzone z zachowaniem najwyższych standardów rzemiosła,



Fot. 8. Muzeum Sztuki Zdobniczej – kopia mebla wykonana w warsztacie muzealnym i umieszczona na ekspozycji

Źródło: zdjęcie własne autora

oryginalnych technik i materiałów, są umieszczane w przestrzeniach ekspozycyjnych z zachowaniem dwóch warunków. Po pierwsze, są to przypadki jednostkowe, stanowiące nikłą część wobec całej ekspozycji. Po drugie, są nie tylko opisane jako kopie, ale ich opis jest dodatkowo wyróżniony poprzez zastosowanie błękitnego tła. W ten sposób promowane są nie tylko wyroby rzemieślnicze, których sprzedaż zasila kasę fundacji, ale także praktycznie popularyzowana jest działalność organizacji na rzecz zachowania dziedzictwa niematerialnego.

STUDIUM PRZYPADKU

MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii
(port. MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia)

Znajdująca się w dzielnicy Belém historyczna elektrownia Central Tejo jest dziś częścią kompleksu muzealnego MAAT. Idea stworzenia tego miejsca odpowiada potrzebom dzisiejszych społeczeństw i określa rolę, jaką powinny spełniać muzea w obliczu najbardziej palących problemów współczesności. Na stronie internetowej MAAT tak zdefiniowano istotę działania tego centrum kulturalnego:

„Zainaugurowane w październiku 2016 r. w ramach wieloletniej polityki mecenatu kulturalnego Fundacji EDP, MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii to międzynarodowa instytucja zajmująca się wzbudzaniem krytycznego dyskursu i twórczej praktyki z zamiarem pobudzenia nowego zrozumienia historycznej teraźniejszości i odpowiedzialnego zaangażowania w przyszłość. Położone na nabrzeżu rzeki w historycznej dzielnicy Belém w Lizbonie, MAAT składa się z dawnej elektrowni zbudowanej w 1908 roku – MAAT Central – oraz współczesnego budynku – MAAT Gallery – połączonych parkiem, rozciągającym się wzdłuż rzeki Tag: MAAT Garden. [...] Bazując na wielu warstwach historii zachowanych w swoim dziedzictwie kulturowym i artystycznym, MAAT opowiada się za koncepcją muzeum jako katalizatora przekształcania dyskursu w działanie i tworzenia publiczności zdolnej do autonomicznego korzystania z prawa wyboru poprzez artykulację debaty, dzielenie się stanowiskami i formułowanie opinii. W celu wspierania otwartej i transformacyjnej relacji między instytucjami kultury a zmianami społecznymi muzeum stara się zarówno kwestionować, jak i celebrować intelektualne ambicje i kreatywne środki, za pomocą których wyobrażamy sobie (za pomocą sztuki), zamieszkujemy

(za pomocą architektury) i tworzymy (za pomocą technologii) świat, w którym żyjemy [...]”⁵.



Fot. 9. MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii –
zabudowania historycznej elektrowni Central Tejo
Źródło: zdjęcie własne autora

Przytoczona wyżej deklaracja przekłada się na konkretne działania, które łatwo można prześledzić na przykładzie ekspozycji w historycznej elektrowni Central Tejo, budowanej w latach 1908–1940 i zaliczanej do najcenniejszych zabytków architektury przemysłowej dwudziestowiecznej Lizbony. Elektrownia termoelektryczna, należąca do portugalskiej spółki energetycznej CRGE (Companhias Reunidas de Gás e Electricidade), dostarczała energię elektryczną dla Lizbony aż do roku 1951, a w ograniczonym zakresie działała do roku 1972, wykorzystywana jako rezerwowo obiekt produkcyjny w systemie elektrowni wodnych. Uznany za obiekt użyteczności publicznej budynek zaadaptowano do celów muzealnych i po raz pierwszy

⁵ Źródło: <https://www.maat.pt/en/about> (tłum. własne).

otwarto dla publiczności w 1990 roku jako Muzeum Elektryczności. Dzisiejsza ekspozycja jest efektem modernizacji, zakończonej ponownym otwarciem dla widzów w roku 2006. Podstawą tej ekspozycji *in situ* jest prezentacja oryginalnych maszyn i urządzeń tworzących mikrokosmos tradycyjnego zakładu produkującego energię elektryczną poprzez spalanie surowców kopalnych (w tym przypadku węgla kamiennego). Poza prezentacją pełnego cyklu produkcyjnego w muzeum wprowadzono wiele elementów pogłębionej edukacji, takich jak możliwość obejrzenia przekrojów maszyn i urządzeń czy wręcz wejścia do wnętrza niektórych z nich, w celu zrozumienia zasady ich działania. Ekspozycja wzbogacona jest o efekty dźwiękowe (oddające tło akustyczne pracującego zakładu), jak również liczne elementy teatralizujące, mające na celu uświadomić widzom panujące tu w przeszłości warunki pracy (np. manekiny ukazujące robotników przy pracy).



Fot. 10. MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii –
fragment ekspozycji
Źródło: zdjęcie własne autora

Pomimo że całe przedsięwzięcie zostało zainspirowane i finansowane jest przez Fundację EDP, należącą do Grupy EDP (Energias de Portugal SA), w ekspozycji bardzo ważną rolę odgrywają wątki krytyczne. W przeciwieństwie do wielu muzeów techniki *in situ* w Europie, których organizatorzy koncentrują się jedynie na prezentacji fascynującego świata technologii i możliwości ludzkiego geniuszu, w Muzeum Elektryczności pojawiają się liczne wątki ukazujące destrukcyjny wpływ tradycyjnych metod

wytwarzania energii elektrycznej na środowisko naturalne, jak również elementy edukacyjne odnoszące się do świadomego korzystania z energii. Jeszcze mocniej ten wątek został podkreślony w nowej aranżacji ekspozycji zatytułowanej *Historia Energii* (jej otwarcie miało miejsce pod koniec 2023 roku), w której główny nacisk położono na wyzwania związane z transformacją energetyczną oraz koniecznością realnego wdrożenia polityki zrównoważonego rozwoju. Zwiedzający mogą korzystać tu z prezentacji dostosowanych do potrzeb różnych grup wiekowych, wykorzystujących nowe technologie, jak również obiekty muzealne (np. sprowadzony w 1975 roku pierwszy w Portugalii samochód elektryczny Enfield 8000).



Fot. 11. MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii – samochód elektryczny Enfield 8000

Źródło: zdjęcie własne autora

W całym muzeum znajduje się wiele stanowisk o charakterze laboratoryjnym, z jednej strony pozwalających lepiej zrozumieć istotę produkcji i przesyłania energii elektrycznej, z drugiej zaś uświadamiających destrukcyjny wpływ na środowisko naturalne wynikający z nieodpowiedzialnego korzystania z energii elektrycznej.

W niewielkim oddaleniu od historycznej elektrowni wzniesiono nowoczesny budynek galeryjny, wykorzystywany przede wszystkim do organizacji wystaw czasowych sztuki nowoczesnej realizowanych w najróżniejszych mediach i bardzo często będących krytyczną reakcją artystyczną na problemy prezentowane w Muzeum Elektryczności. W ten sposób kompleks

MAAT tworzy symbiotyczną przestrzeń, w której zwiedzający – w rytmie własnej wrażliwości – mogą zgłębiać swoje relacje z otaczającym światem.



Fot. 12. MAAT – Muzeum Sztuki, Architektury i Technologii –
nowoczesny budynek muzealny
Źródło: zdjęcie własne autora

PODSUMOWANIE

Ostatnich kilkadziesiąt lat przyniosło prawdziwą rewolucję w świecie muzeów. Rosnące oczekiwania publiczności, ale też rosnąca samoświadomość zespołów muzealnych, wprowadziły do skostniałego świata tradycyjnych instytucji głębokie zmiany. Pierwszym krokiem było wyzwolenie muzeów z przynależności kastowej, odebranie im metryki instytucji elitarnych przeznaczonych dla wąskich grup uprzywilejowanych społecznie. Otwarcie na nowego widza szybko obnażyło wewnętrzną pustkę wielu muzealnych ekspozycji, stawiających na piedestale dzieła sztuki w kontekście ich formy, ale absolutnie nieumiejących budować wokół nich narracji intertekstualnej, kontekstowej, istotnej z punktu widzenia pytań i dylematów, jakie stawia przed nami współczesność. Z tego powodu kolejnym krokiem była wysoka fala nurtu krytycznego, która przetoczyła się przez muzea, doprowadzając do budowania nowych narracji, niejednokrotnie całkowicie zmieniających perspektywę spojrzenia na własne kolekcje. Zmieniły się również dynamika i intelektualna pojemność wystaw czasowych, które przestały być jedynie

barwnymi ilustracjami nośnego tytułu, a stały się konstruktami o charakterze dyskursywnym.

Prawda jest jednak taka, że tradycjonalistyczna narracja wciąż dominuje w wielu muzeach. Głos grupy uprzywilejowanych przykrywany jest sloganami marketingowymi, ale wiele muzeów wciąż nie radzi sobie z autentyczną zmianą stosunku do widza, otwarciem się na jego potrzeby czy wejściem w dyskurs istotny z punktu widzenia potrzeb społecznych. Często ten stan rzeczy wynika z kondycji samych muzealników – inkluzywnej, otwartej i ważkiej intelektualnie wystawy nie przygotowuje kurator o ciasnych poglądach i wąskim spojrzeniu. Problemem pozostaje wciąż tradycyjny akademicki model kształcenia i późniejszy model pracy stanowiskowej w muzeach, prowadzący do kształcenia wybitnych specjalistów w bardzo wąskich dziedzinach. Dzieje się tak nawet w największych i najlepiej dotowanych muzeach, jak choćby w Muzeum Narodowym w Warszawie, o czym ponad dekadę temu pisał Piotr Piotrowski (2011, 114–115).

Przedstawiona na trzech przykładach praktyka muzealna lizbońskich muzeów pokazuje, że skostniały model muzealnej struktury oraz narracji można przełamywać na różne sposoby. Każde z opisanych wyżej muzeów ma odmienną tradycję, kolekcję oraz przedmiot zainteresowania, ale każde z nich odnalazło indywidualną drogę budowania wiarygodnej tożsamości, współgrającej z oczekiwaniami współczesnych odbiorców.

BIBLIOGRAFIA

- Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London and New York.
- Black, G. 2012. *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London and New York, <https://doi.org/10.4324/9780203150061>.
- Boroń, A. 2022. Lizbona – tożsamość międzykulturowego miasta, *Edukacja Międzykulturowa*, 1(16), 88–98, <https://doi.org/10.15804/em.2022.01.06>.
- Clair, J. 2009. *Kryzys muzeów*, Gdańsk.
- Diogo, M. P. 2008. Museums of Since and Technology in Lisbon, *Technology and Culture*, 49(3), 764–772, <https://doi.org/10.1353/tech.0.0068>.
- Gawęł, Ł. 2020. *Spółeczna odpowiedzialność instytucji kultury. Muzea w otoczeniu społecznym*, w: A. Pluszyńska, A. Konior, A. Gawęł, *Zarządzanie w kulturze. Teoria i praktyka*, Warszawa.
- Golemo, K. 2021. Lizbona afrykańska. Trudne dziedzictwo, relacje postkolonialne i międzykulturowe wyzwania, *Politeja*, 5(74), 24–40, <https://doi.org/10.12797/Politeja.18.2021.74.02>.
- Jasińska, A., Jasiński, A. 2017. Muzeum Kalusta Gulbenkiana w Lizbonie, *Muzealnictwo*, 58, 24–37, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0009.8341>.

- Łukaszyk, E. 2015. Muzeum kolonialne, postkolonialne, transkolonialne jako model świata. Przykład portugalski, brytyjski i malajski, *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 189–202, <https://doi.org/10.35757/KiS.2015.59.3.9>.
- McCall, V., Gray, C. 2014. Museums and the 'New Museology': Theory, Practice and Organisational Change, *Museum Management and Curatorship*, 29(1), 19–35, <https://doi.org/10.1080/09647775.2013.869852>.
- Piotrowski, P. 2011. *Muzeum krytyczne*, Poznań.
- Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*, London and New York, <https://doi.org/10.4324/9780203602263>.
- Zakroczyński, S. 2017. Poczta z Lizbony. „Dobra zmiana” Salazara, *Kontakt*, dok. elektron. <https://magazynkontakt.pl/pocztowka-z-lizbony-dobra-zmiana-salazara/> – 1 III 2024.

MUSEUMS OF LISBON – DISCOVERIES AND SURPRISES

Abstract: Over the past few decades, museums have encountered numerous challenges. These include changing living conditions, evolving social values and needs, social justice issues, decolonisation, the climate crisis, and giving a voice to marginalised groups. As a result, contemporary museums are expected to meet new audience expectations. Some museums have attempted to establish their own identity in response to these challenges. The article presents an analysis of three case studies of museums in Lisbon, demonstrating how different approaches can result in the development of a unique set of values, goals, and objectives that are relevant to the needs of modern societies.

Keywords: Lisbon, museum, identity, narrative