

DEBIUTY

Piotr Lasik

piotr.lasik@poczta.onet.pl
orcid.org/0000-0002-7411-206X
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Prawa i Administracji
al. Niepodległości 53
61-714 Poznań

Praktyczne zastosowanie instytucji *safe haven* przez dyrektorów muzeów oraz kuratorów

Practical Application of Safe Haven Principles at Cultural Institutions by Museum Directors and Curators

Summary: Safe haven as a remedy for affected monuments not only challenges museum directors when managing the safeguarded monuments, but also curators, who engage in monument displays. This article shows the risks and work needed to be done by both directors and regular museum workers to provide the required help for all of the received objects. This is also an opportunity for the museums to overcome financial and governance crises in cultural institutions, and to involve themselves in international heritage matters. Curators as well are responsible for properly managing the monuments, by using the instruments at their disposal to tell a story beyond the objects, involve the audience, and make them aware of the importance of protecting cultural heritage.

Keywords: safe haven, cultural heritage, curator, museum director, museum, artifact

Streszczenie: Zastosowanie instytucji *safe haven* jako pomocy dla zagrożonych zabytków stanowi realne wyzwanie dla muzealników w zakresie zarządzania obiektami oraz kuratorów w przedmiocie prezentowania dzieł. Artykuł ukazuje pracę, jaką muszą wykonać

dyrektorzy i pracownicy muzeów, by zapewnić ochronę wszystkim przyjętym obiektom, oraz niebezpieczeństwa, jakie z tym się wiążą. Jest to także szansa dla muzeów na przewycięzenie kryzysu organizacyjnego i finansowego panującego w instytucjach kultury oraz zaangażowanie się w sprawy dotyczące światowego dziedzictwa. Również kuratorzy są odpowiedzialni za właściwe zarządzanie zabytkami. Mają odpowiednią wiedzę na temat obiektów, potrafią zaangażować i uwrażliwić zwiedzających na kwestie związane z ochroną dziedzictwa kulturowego.

Słowa kluczowe: *safe haven*, dziedzictwo kulturowe, kurator, dyrektor muzeum, muzeum, artefakt

Wstęp

Wobec podjętych przez społeczność międzynarodową działań mających na celu realizację koncepcji *safe haven*¹ należy zadać pytanie o działalność muzeów, które są niezbędnym ogniwem do wcielenia w życie założeń tej instytucji, oraz o sytuację widza – uczestnika kultury. *Safe haven* to instytucja zakładająca przygotowanie przez podmiot przyjmujący zabezpieczonej przestrzeni, przeznaczonej do zapewnienia tymczasowej powierniczej opieki nad ruchomymi dobrami kultury, będącymi częścią dziedzictwa państwa wysyłającego w związku z grożącymi na jego terenie konfliktami zbrojnymi, aktami terroru lub katastrofami naturalnymi. Należy się zastanowić, czy zastosowanie tego narzędzia wielopoziomowej współpracy międzynarodowej na rzecz ochrony dóbr kultury zagrożonych w miejscu pochodzenia ma wpływ nie tylko na międzynarodową politykę kulturalną, ale także na charakter i sposób funkcjonowania muzeów.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, w jaki sposób zaangażowanie muzeów w pewne aspekty międzynarodowej polityki kulturalnej może wpłynąć na ich relację z innymi instytucjami kultury i organami administracji państwowej, realizację podstawowych aspektów misji muzealnej oraz praktykę kuratorską. W pierwszej kolejności skupię się na statusie muzeum jako instytucji kultury oraz wpływie, jaki może na nią mieć zastosowanie *safe haven*, by dalej przeanalizować aspekt bieżącego funkcjonowania muzeów na podstawie przeprowadzonych ba-

¹ Więcej na temat realizacji na przestrzeni dziejów koncepcji *safe haven* i podjętych przez uczestników sektora kultury na arenie międzynarodowej działań na rzecz zabezpieczenia zabytków znajdujących się na terenach dotkniętych konfliktami zbrojnymi, aktami terroru i katastrofami naturalnymi zob. P. Lasik, *Zabytki na uchodźstwie - safe haven jako narzędzie wielopoziomowej współpracy międzynarodowej na rzecz ochrony dóbr kultury*, „Santander Art and Culture Law Review” 2018, nr 1(4), s. 189 i n.

dań fokusowych². Drugą część artykułu stanowi analiza potencjalnego wpływu azyłów dla zabytków zagrożonych w miejscu pochodzenia na budowaną przez muzea opowieść o posiadanych zbiorach.

Muzeum jako narzędzie realizacji koncepcji *safe haven*

Przez wieki koncepcja muzeum jako przestrzeni pełniącej różnorakie funkcje ewoluowała. Od 1793 r., kiedy w Luwrze otwarto pierwszą stałą ekspozycję, minęło ponad 225 lat. Przez ten czas, i długo wcześniej, muzea stawały się gabinetami osobliwości, encyklopediami, magazynami skorup pochodzących ze stacji archeologicznych, przestrzeniami typu *white cube* czy galeriami wirtualnymi. Aktualnie muzea zaczynają na nowo poszukiwać swojej tożsamości, a koncepcja *safe haven* może w tym pomóc.

Najczęściej stosowaną w piśmiennictwie definicją muzeum jest ta Georges'a Henri Rivière'a. Ona w „dawnej” muzeologii najpełniej określała tożsamość tej instytucji:

Muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce³.

Obecnie, co dostrzega Dorota Folga-Januszewska, można śmiało dokonać transformacji definicji Rivière'a. Okazuje się, że aby przetrwać, muzeum musi przynosić dochody, służyć społeczeństwu i jego polityce, określać tożsamość i wartości, stawać się dostępne także przez Internet, zabezpieczać oprócz zbiorów także nośniki (m.in. niematerialnego dziedzictwa) oraz tworzyć nowe rzeczywistości i wartości, zarówno edukacyjne, jak i fikcyjne⁴.

Muzeum jest instytucją kultury o dość wyspecjalizowanym charakterze. To podmiot wykonujący nie tylko swoje zadania statutowe, ale także te, które angażują go w działalność gospodarczą w sektorze publicznym i skomercjalizowanym sektorze rynkowym. To rozróżnienie związane z charakterem działalności wywołuje pewien rozdźwięk w tożsamości instytucjonalnej muzeum. Z jednej strony jest ona kreowana przez ogół podmiotów mających wpływ na funkcjonowanie muzeum, a więc przede wszystkim przez organ administracji będący organizatorem muzeum oraz inne o charakterze ogólnopaństwowym czy samorządowym. Z drugiej strony tożsamość muzeum jest wynikiem oddziaływania rynku, który często traktowany jest przez muzealników jako źródło zagrożeń.

² A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, P. Lasik (red.), *Zogniskowany wywiad grupowy jako metoda badania prawa ochrony dziedzictwa kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016.

³ G.H. Rivière, *La muséologie selon*, Dunod, Paris 1989.

⁴ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2008, nr 49, s. 202.

W konsekwencji wpływu tych dwóch grup instytucji muzeum zostaje niejako zawieszona pomiędzy rynkiem a organami administracji publicznej. Brak zdecydowanej, aktywnej i dynamicznej polityki muzeów skutkuje impasem i swego rodzaju kryzysem tożsamości. Można wskazać dwie przyczyny tego kryzysu. Na przykładzie polskim dostrzec należy, że zgodnie z treścią ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (dalej: u.m.)⁵, muzeum powoływane jest przez organizatora, którym, w przypadku muzeów państwowych i samorządowych, jest podmiot publiczny, czyli organ administracji rządowej, lub jednostka samorządu terytorialnego (art. 5 u.m.). Powstałe muzeum jest w konsekwencji ściśle związane z osobą organizatora, która nadaje mu statut. W nim określone są tak istotne kwestie jak: zakres działania, rodzaj i zakres gromadzonych zbiorów, organ zarządzający i nadzorujący, organy doradcze i sposób ich powoływania oraz – co najważniejsze – źródła finansowania działalności muzeum, zasady dokonywania zmian w statucie, a także zasady prowadzenia ewentualnej działalności gospodarczej celem realizacji misji muzeum. Zależność finansowa muzeum od organizatora wydaje się być kluczowa. Niejasne kryteria finansowania potęgują ją jeszcze bardziej, ponieważ wielkość subwencji jest zależna od czynników, które nie zostały jasno sprecyzowane w ustawie⁶. Nie ma zgody wśród teoretyków, czy wskaźnikiem jest poziom efektywności programów edukacyjnych, frekwencja w muzeum, czy inne niemierzalne czynniki. Konsekwencją niejasnych zasad finansowania i niskiego poziomu dotacji, które umożliwiają muzeum zaledwie przetrwanie, jest poszukiwanie źródeł finansowania na rynku prywatnym⁷.

Mimo że działalność muzeum ma przede wszystkim charakter kulturotwórczy, dopuszczalne jest – w pewnym zakresie i pod pewnymi warunkami – wykorzystanie potencjału rynku w celu pozyskania dodatkowych źródeł finansowania swojej działalności statutowej. Chodzi o uzupełnienie dotychczasowej formy organizacyjno-prawnej realizacji misji i zadań muzeum o formy właściwe praktyce gospodarczej⁸. Wiele osób związanych ze środowiskiem muzealnym wyraża obawę, że komercjalizacja działań statutowych muzeum zaburzy jego funkcjonowanie i negatywnie wpłynie na realizowanie jego misji⁹. Także omawiana w niniejszym

⁵ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, tekst jedn. Dz. U. z 2018 r. poz. 720, 1669.

⁶ Zob. między innymi art 28 pkt 1b i 3 ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, tekst jedn. Dz. U. z 2019 r., poz. 115 i 730.

⁷ Zob. więcej A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, P. Lasik (red.), op. cit., s. 135-138.

⁸ *Raport Strategia Rozwoju Muzealnictwa – założenia programowe*, oprac. przez zespół ekspertów NIMOZ, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012, s. 9, https://www.nimoz.pl/files/articles/133/Raport_Strategia_Rozwoju_Muzealnictwa_-_zalozenia_programowe001.pdf [dostęp: 12.10.2018].

⁹ Więcej na temat działalności gospodarczej muzeów zob. M. Dreła, *Działalność gospodarcza instytucji kultury*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 2: *Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013 oraz eadem, *Umowa o zwiedzanie wystawy w muzeum*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski

artykule instytucja *safe haven* realnie może wpłynąć na upodmiotowienie muzeum poprzez jego uniezależnienie od organizatora i uczynić je aktorem nawet na arenie międzynarodowej. Duże szanse na to mają muzea w Szwajcarii, gdzie choć azyle tworzone są przez rząd federalny, to koordynuje je Szwajcarskie Muzeum Narodowe¹⁰. Ponadto charakter federacji i podział na kantony w tym państwie zakłada przyznanie tym jednostkom administracyjnym pewnej swobody, ponieważ wszelkie umowy międzynarodowe, na podstawie których zabytek oddawany jest do podmiotu przyjmującego, muszą uwzględniać wewnętrzną legislację kantonu, w którym ma być przekazany do muzeum obiekt¹¹.

Konsekwencją niepodjęcia ryzyka jest zawsze stagnacja, która przy takiej, a nie innej relacji muzeum z organizatorem prowadzić będzie do hamowania zmian i oczekiwanej ewolucji¹². Muzeum musi odpowiedzieć na zapotrzebowanie społeczeństwa w zakresie dostępu do dóbr kultury oraz w sposób stanowczy i dynamiczny na zagrożenia dziedzictwa, którego obiecało strzec, nie mówiąc już o pożądanym rozwoju takiej instytucji. By tak się stało, nie jest konieczne angażowanie prawników do dokonania legislacyjnej rewolucji. Często wystarczy zaledwie (i aż) zmiana perspektywy i wrażliwości.

Szansą na zmianę myślenia oraz wzmocnienie pozycji muzeum w otoczeniu organów administracji publicznej, instytucji kultury i innych podmiotów jest podniesienie jego rangi na arenie międzynarodowej. Zaangażowanie w tworzenie sieci podmiotów zdolnych do przyjmowania zabytków z terenów zagrożonych konfliktami zbrojnymi czy aktami terroru jest ku temu niebywałą okazją, którą muzealnicy powinni wykorzystać.

Dyrektorzy muzeów a zastosowanie *safe haven*

Muzeum to jednostka organizacyjna, która w założeniu modelowym ma wszelkie predyspozycje do przechowywania, zabezpieczania, konserwacji, opracowania naukowego i udostępniania zabytków. Jest wyposażona w odpowiednią infrastrukturę i zatrudnia grono specjalistów. Muzeum stwarza więc warunki bezpiecznego zachowania przed bezpowrotnym zniszczeniem ważnych dla ogólnoludzkiego

ski (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3: *Muzea a rynek sztuki. Aspekty prawne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

¹⁰ A. Chechi, *Rescuing Cultural Heritage from War and Terrorism: A View from Switzerland*, „Santander Art and Culture Law Review” 2015, nr 2(1), s. 89 oraz P. Lasik, op. cit., s. 205-207.

¹¹ Zobacz Art. 2 (b) i 2 (c) Loi fédérale sur la protection des biens culturels en cas de conflit armé, de catastrophe ou de situation d'urgence (LPBC) du 20 juin 2014, Recueil officiel du droit fédéral, No 44, 11 novembre 2014, p. 3545-3554, ang. Federal Act on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, Disaster or Emergency Situations (PCPA), Federal Law No. 520.3, 20 June 2014, http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/switzerland/suisse_fedactprotcltprop_entof [dostęp: 30.09.2018].

¹² P. Lasik, *Czy rzeczywiście dobrze rozumiemy definicję muzeum?*, w: P. Dobosz, M. Adamus, D. Guzek, A. Mazur (red.), *Węzłowe problemy prawnej ochrony dziedzictwa kulturowego*, t. 1, Wydawnictwo Kasper, Kraków 2016, s. 334 i n.

dziedzictwa zabytków. Jednak przeprowadzone z dyrektorami muzeów rozmowy stawiają pod znakiem zapytania możliwość zaangażowania tych podmiotów w realizację koncepcji *safe haven*.

Rozmowy te były częścią projektu „Mechanizmy prawne zarządzania dziedzictwem kultury 2012/05/D/HS5/2822” w ramach konkursu Sonata 2012 Narodowego Centrum Nauki, a ich opracowanie przybrało formę publikacji¹³. Projekt obejmował badania (zogniskowane wywiady grupowe) z udziałem trzech grup: kolekcjonerów, przedstawicieli organów ochrony zabytków i instytucji kultury – muzeów. Badania jakościowe (w tym FGI – *focus group interview*) stanowią nowatorską metodę badań prawa, dotychczas niestosowaną. Swoją przydatność zawdzięczają przede wszystkim kluczowemu pytaniu: „dlaczego?” oraz pozostałym pytaniom mającym charakter eksploracyjny. Podczas dyskusji kierowanej przez moderatora (w przypadku przeprowadzonych dwóch badań – prawnika i socjologa) uczestnicy wzajemnie się inspirują, prowokują do wyrażania opinii i zgłaszają pomysły, tak by rozwiązać kwestie interesujące z perspektywy mającego miejsce badania. Przeprowadzone zogniskowane wywiady grupowe miały charakter ekspercki. Dla niniejszego artykułu interesujące jest szczególnie badanie, które odbyło się 28 maja 2015 r., w którym uczestniczyło 6 przedstawicieli podmiotów zarządzających instytucjami kultury lub prowadzących działalność kulturalną – głównie dyrektorów muzeów¹⁴. Zróżnicowanie interlokutorów zakładało realizację założenia o różnorodności profili reprezentowanych placówek muzealnych ze względu na sposób ich powołania, odmienną specyfikę posiadanych/pozyskiwanych zbiorów i lokalizację terytorialną. Przyjęta metodologia i ogólnopolski charakter badania wymagały dywersyfikacji źródeł pozyskiwania informacji w ramach danej grupy¹⁵.

Po pierwsze, spojrzeć należy na podstawowe aspekty funkcjonowania muzeum, a konkretnie – ich kolekcji i własności zbiorów muzealnych. Według dyrektorów obiekty trafiające do muzeum z jednej strony stają się częścią inwentarza będącego dobrem ogólnonarodowym, z drugiej zaś stanowią część intelektualnej własności całego społeczeństwa, i to nie tylko w obrębie kraju czy regionu, ale rozumianego w sposób zdecydowanie szerszy¹⁶. Wobec tego na pytanie, czy muzealnicy mogliby włączyć do inwentarza na zasadach zbliżonych do depozytu obiekty będące zabytkami i pochodzące z innego kraju i kręgu kulturowego, należy udzielić odpowiedzi twierdzącej.

Po drugie, wprowadzenie *safe havens* wiąże się z pewnymi zagrożeniami. Stosowanie tej instytucji wymaga od muzeów wzmożonej czujności oraz weryfikowania proveniencji i statusu własnościowego przechowywanych obiektów, ponieważ ich pochopne przyjmowanie może skutkować bezwiedną akceptacją zagrabionych

¹³ A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, P. Lasik (red.), op. cit.

¹⁴ Muzeami zarządzają dyrektorzy, co wynika ze statutów oraz ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach.

¹⁵ A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, P. Lasik (red.), op. cit., s. 16.

¹⁶ Ibidem, s. 110.

obiektów¹⁷. Obawa dotyczy tych zabytków pochodzących z nielegalnego źródła, które ze względu na sfałszowaną proveniencję poprzez osoby trzecie trafiają do muzeum, przez co dochodzi do ich legalizacji i umacniania się nielegalnego rynku¹⁸. Dlatego weryfikacja poprzez badania proveniencyjne statusu własnościowego obiektów, które już są w muzeum albo miałyby tam trafić, wydaje się konieczna i wymaga zaangażowania osób mających wiedzę ekspercką. Nie jest to oczywiste w sytuacjach, gdy dana instytucja przykładowo nie posiada działów specjalizujących się w danej dziedzinie czy kręgu kulturowym, z którego pochodzi zagrożony obiekt. Wtedy zalecana jest współpraca między podmiotami – muzeum przyjmującym i muzeum wyspecjalizowanym w przedmiocie przyjmowanego obiektu.

Po trzecie, misja muzeów jako strażników i opiekunów dziedzictwa wyraża się w działalności zmierzającej do zachowania zbiorów. Różnorodny zakres zainteresowania i specyfika poszczególnych instytucji wraz z towarzyszącą im otwartością powinny stanowić argument za, a nie przeciw przyjmowaniu obiektów z innych kręgów kulturowych, tym bardziej że zachowanie zbiorów nie sprowadza się jedynie do „zaopiekowania się” pewnym znaczeniem obiektu, które kiedyś zrodziło się w konkretnym kontekście historycznym i powinno przetrwać, ale także do powstawania nowych znaczeń w zupełnie nowych kontekstach. Zbiory, będące częścią dziedzictwa, odgrywają ważną rolę dla całego społeczeństwa, a nie są jedynie ściśle powiązane „własnościowo” z daną instytucją.

Po czwarte, przechowanie. Aktualnym problemem większości muzeów są przepełnione magazyny. Prezentowana ekspozycja stała stanowi zaledwie ułamek posiadanej kolekcji. Podczas przeprowadzonych rozmów muzealnicy wprost przyznali się do posiadania bardzo dużej liczby obiektów, które nie zawsze reprezentują wysoką wartość, a bardzo często generują ogromne koszty¹⁹, gdyż każdy z nich wymaga odpowiedniej opieki, zabezpieczenia. Niechęć do deakcesji²⁰ skutkuje niechęcią do przyjmowania obiektów, zwłaszcza, że to właśnie zabytki pochodzące z terenów Syrii czy Iraku będą najbardziej angażujące, jeśli chodzi o opiekę (m.in. ze względu na panujące warunki klimatyczne w miejscu pochodzenia oraz potencjalne zniszczenia wynikające z trwających tam konfliktów zbrojnych).

¹⁷ O zagrożeniach związanych z nabywaniem przez muzea obiektów do kolekcji i uniknięciu roli „pase-ra” zob. I. Gredka, *Bezpieczeństwo nabywania obiektów do muzeum*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3. O nabywaniu obiektów nielegalnie wywiezionych z terytorium innego państwa zob. O. Jakubowski, *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 88.

¹⁸ Zob. śledztwo przeprowadzone przez dziennikarza „The Wall Street Journal” Georgia Kantcheva: *Buyer Beware: Looted Antiquities Flood Online Sites Like Amazon, Facebook*, 1.11.2016, <https://www.wsj.com/articles/the-online-bazaar-for-looted-antiquities-1509466087> [dostęp: 15.10.2018] oraz R. Shabi, *Looted in Syria – and sold in London: the British antiques shops dealing in artefacts smuggled by Isis*, 3.07.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/03/antiquities-looted-by-isis-end-up-in-london-shops> [dostęp: 15.10.2018].

¹⁹ A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński, P. Lasik (red.), op. cit., s. 132.

²⁰ Na temat deakcesji zob. N. Fyderek, W. Szafrński, *Sprzedaż muzealiów – niewykorzystana szansa czy brak konieczności*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3.

Po piątę, funkcja edukacyjna. Większość zbiorów – jak już wspomniano – pozostaje zamknięta w magazynie i niewykorzystana. Nie są eksponowane, nie są badane, a w konsekwencji społeczeństwo, które jest ich spadkobiercą, „nie ma z tymi obiektami żadnej styczności”²¹. Tymczasem propagowanie dziedzictwa – jako jeden z elementów działalności edukacyjnej muzeów – jest nie do pominięcia, stanowi kluczowe ogniwo w rozwoju ochrony dziedzictwa kultury. W takim kontekście stosowanie instytucji *safe haven* okazuje się być nader kuszące. Odbiorcy, którzy do tej pory nie mieli szans na kontakt z zabytkami pochodzącymi z bardzo odległych krajów, wobec konieczności zabezpieczenia ich przed groźącymi zniszczeniami wskutek aktów terroru czy wojen poprzez przetransportowanie do odległych muzeów otrzymują niebywałą okazję, by poznać obcą kulturę oraz szereg znaczeń i kontekstów, które wiążą się z danym obiektem, wejść z nim w interakcję. Dlatego kluczowy konflikt dotyczący dwóch odmiennych spostrzeżeń (raport ILA i protokoły AAMD²²) na temat eksponowania zabytków będących przedmiotem *safe haven* w mojej ocenie należy rozstrzygnąć na korzyść upublicznienia i wystawienia tych obiektów.

Przez wiele lat kolekcje muzeów Europy powiększały się o obiekty pochodzące z różnych stron świata. Europejskie mocarstwa, a w konsekwencji także muzea, angażowały się w poznawanie odmiennych kultur poprzez dominację, kontrolę i eksploatację, także kulturową, od XIV aż po XX wiek (czy nawet teraz²³). Wobec praktyki *safe haven* warto dostrzec, że kolonializm nie jest jedynie aktem dominacji. Posiadanie kolonii jest przyjęciem pewnej retoryki, która może być zagrożeniem dla stosowania omawianej instytucji. Kiedyś posiadanie artefaktów było wyrazem poznania przez Europejczyka danej kultury. Teraz korzystając z *safe haven*, muzea mają prawdziwą okazję, by zaopiekować się (we właściwym tego słowa znaczeniu) zabytkami z terenów dotkniętych konfliktami, aktami terroru i katastrofami naturalnymi.

Rola kuratorów w funkcjonowaniu muzeum

Konsekwencją podjętych rozważań o celowości eksponowania obiektów umieszczonych w *safe haven* oraz ryzyka, jakie wiąże się z przyjęciem zabezpieczonych zabytków, jest pytanie o to, jak je prezentować. Wiąże się to także z faktem, że

²¹ A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski, P. Lasik (red.), op. cit., s. 133.

²² Zob. projekt raportu z 73. Konferencji ILA w Rio de Janeiro (2008 r.): Report of the Seventy-third Conference, held in Rio de Janeiro, Brazil, 17-21 August 2008, The International Law Association, <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.ilarc/ilarc0073&div=1&src=home> [dostęp: 23.10.2018]; AAMD Protocols for Safe Havens for Works of Cultural Significance from Countries in Crisis, <https://www.aamd.org/document/aamd-protocols-for-safe-havens-for-works-of-cultural-significance-from-countries-in-crisis> [dostęp: 4.10.2018]. Więcej w P. Lasik, op. cit., s. 198 i n.

²³ Pojęcia neokolonializmu używa się w kontekście turystyki, polityki zbrojeniowej, globalizacji, przemian politycznych.

rola kuratorów²⁴ w funkcjonowaniu muzeów wzrastała przez lata, szczególnie w XX w.²⁵ Posiadają oni realny wpływ na to, co się dzieje w muzeum, jak ono funkcjonuje, co powinno skutkować wzrostem dostępności, otwartości, atrakcyjności kolekcji oraz rozwojem działalności edukacyjnej i komercyjnej.

Prawdą jest, że niemal nic, co jest przedstawiane w muzeach, nie zostało stworzone po to, by się w nich znaleźć. Dlatego muzeum pozwala doświadczyć sztuki i artefaktów, których przeznaczenie jest obecnie zupełnie inne od tego, jakie przewidzieli ich twórcy. Podstawowym założeniem muzeum jest ukazywanie obiektów za pośrednictwem posiadanych przez siebie narzędzi, czego odwiedzający są w większości nieświadomi.

Publiczność może być równie nieświadoma współpracy kuratora z artystą podczas powstawania wystawy, w której to jednak ten pierwszy odgrywa dominującą rolę, choć jego nazwisko jest mniej widoczne, a widzowie mają fałszywe odczucie, że przychodzą oglądać Goyę czy Warhola. Na muzeum spoczywa obowiązek, by wskazać, która część ekspozycji jest realnym dziełem artysty, a która interpretacją narzuconą przez kuratora. Choć rozdzielenie tych dwóch elementów wydaje się bardzo trudne, to dzięki kuratorom owo rozdzielenie może stanowić podstawę dla ważnych kulturowych założeń.

Jedyną sztuką stworzoną do wystawiania w galeriach była ta związana z naszą historią, czyli zachodnia sztuka od późnego XVIII w. Niejako przypisaliśmy sztuce i artefaktom ze wszystkich czasów cechy naszej własnej sztuki, tak by kontemlować i wizualnie zrozumieć jej walory. Objawia się to w okulocentryzmie. Meble z egipskich grobów, renesansowe ołtarze, nie wspominając już o sztuce afrykańskiej, blisko- i dalekowschodniej, regularnie wystawiane są w muzeach bez udzielenia odpowiedzi na podstawowe pytanie: czy możemy w ogóle te obiekty traktować jako sztukę? Czy tam, gdzie powstały, ich twórcy myśleli o sobie w sposób, w jaki my obecnie definiujemy artystę? A jeśli brak na te pytania odpowiedzi, jak postrzegamy te obiekty podczas oglądania wystawy? Czy możemy traktować obiekty pochodzące z terenów państw należących od odrębnych kręgów kulturowych, które trafiły do *safe haven* w naszym rodzimym kręgu kulturowym, jako sztukę?

Dobrym przykładem materiału badawczego dla niniejszego tekstu jest sztuka afrykańska, przede wszystkim ze względu na fakt, że została ona przywłaszczona przez przedstawicieli „kultury zachodniej” i opatrzona znaczeniami, które są bardzo zachodnie. Nawet ekspozycje prezentowane w muzeach znajdujących się na terenie Afryki, takich jak: Iziko South African Museum w Cape Town, Nairobi National Museum, National Museum of Ethiopia w Addis Ababa czy Benin City National Museum, przyjmują retorykę, którą znamy z muzeów Europy i Ameryki Północnej.

²⁴ Według obowiązującej w polskim systemie prawnym ustawie o muzeach, kuratorzy są pracownikami muzeów mogącymi należeć do grupy zawodowej muzealników (zob. art. 32 ust. 3 u.m.).

²⁵ E.L. Glaeser, *The Governance of Not-for-Profit Firms*, Harvard Institute of Economic Research, Cambridge 2002, s. 49.

Sztuka afrykańska, tak jak obiekty pochodzące z wszystkich terenów postkolonialnych, a więc także te, z którymi aktualnie mamy do czynienia, myśląc o instytucji *safe haven*, dostarcza jasnych i użytecznych przykładów tego, jak poprzez wystawianie tych obiektów w muzeach dochodzi do zafałszowania celu, w jakim rzeczywiście powstały. Całe szczęście, sztuka ta jest uznawana za wystarczająco wartościową, by nie traktować jej bezrefleksyjnie. Jeśli widz posiada choć podstawowe informacje o obiektach, które kwalifikujemy jako sztukę, wie, że nie powstały po to, by być wystawiane w muzeach. Jest to więc dobry przyczynek do eksplorowania technik wystawienniczych w muzeach i rekontekstualizacji wystawianych obiektów.

Wielu przedstawicieli kultury zachodniej, ale także azjatyckiej, ignoruje oryginalny kontekst sztuki pochodzącej z odrębnych kręgów kulturowych i skupia się jedynie na wizualnych aspektach danego obiektu. Są zniechęceni niemożliwością zobaczenia danej rzeczy oczami artysty zamiast oczami zwykłego widza. Kulturalny kontekst większości światowej sztuki, szczególnie tej inspirowanej, u podstaw której spoczywa religia, jest odległy współczesnej grupie odwiedzających muzea. Brakuje nam pewnej aury wiary i szacunku, które towarzyszyły pierwotnej widowni. Tak naprawdę odnajdujemy się tylko wewnątrz własnej kultury.

Muzea, które zajmują się kulturą, szczególnie sztuką niezachodnią, a także te, które stają się *safe haven*, nie mogą przyznać sobie autorytatywnego głosu, jaki powszechnie można usłyszeć w kontekście prezentowania sztuki zachodniej. Jesteśmy daleko od głosu pierwotnych posiadaczy i twórców obiektów, za bardzo ograniczeni perspektywą naszej własnej kultury, by być im wiernymi. Możemy być wierni zgodnie z naszą modą, a to oznacza, że możemy być ledwo wierni, albo nawet w ogóle. Możemy być wierni w nurcie naszych czasów. Oczywiście jest, że znaczenia, które my przypisujemy obiektom spotkanym w domu czy muzeum, są inne, niż te przypisane przez kuratorów. Jesteśmy wszyscy nieco mniej precyzyjni w określaniu statusu (*art? craft? sacra?*) i znaczeń, które posiadają.

Prezentacja sztuki afrykańskiej jako przykład techniki kuratorskiej i propozycja prezentacji obiektów znajdujących się w *safe haven*

By ukazać sposób prezentacji i percepcji obiektów pochodzących z innych kultur, chciałbym przedstawić trzy wystawy w Center for African Art w Nowym Jorku, które próbowały być wierne obiektom w nieco inny sposób. Dążyły one do tego, by wyrzec się autorytarnego głosu, bardzo charakterystycznego dla mówienia o kulturze krajów dawnych kolonii. Reprezentowały koncepcje radzenia sobie z tą drażniącą rekontekstualizacją sztuki afrykańskiej w zachodnich muzeach. Przyjrzenie się tym realizacjom wydaje się bardzo ważne. Są dobrymi przykładami budo-

wania narracji, którą obrać można w działaniach kuratorskich względem obiektów pochodzących z *safe haven*.

Pierwsza wystawa, *The Art of Collecting African Art*²⁶, poruszała temat doboru przedstawianych obiektów, pokazywała nie tylko te przedmioty, które stanowią dumę kolekcjonerów, ale także te, które są kiepskie, zmienione, przetworzone, i sfalszowane. Wystawa zachęcała do tego, by zwiedzający mógł autonomicznie wyrazić opinię, zanim zapozna się z opisami zaproponowanymi przez kuratorkę – Susan Vogel. Opisy te były indywidualne i subiektywne, bardziej nieformalne niż dydaktyczne.

Dwie pozostałe wystawy miały na celu stymulowanie odbiorcy do wyrażania krytycznej opinii na temat sztuki afrykańskiej, jednocześnie uświadamiając, że to, co widzimy w sztuce afrykańskiej, jest w pewnym stopniu odbiciem nas samych. Pierwsza, *Perspectives: Angles on African Art*, rozpatrywała, jak projektujemy nasze potrzeby i fantazje dotyczące Afryki, druga to *Art/Artifact* poświęcona sposobom prezentacji obiektów sztuki afrykańskiej. Obie w rzeczywistości, bardziej analizowały Amerykanów (jako docelowych widzów i odbiorców wystawy) niż Afrykanów, widzowie byli tematem pierwszej, a muzeum tematem drugiej wystawy.

W *Perspectives: Angles on African Art* z 1987 r.²⁷ kuratorka Susan Vogel postanowiła poprosić dziesięć osób, które reprezentowały różne punkty widzenia, by wybrały obiekty i przedyskutowały swój wybór i punkt widzenia. Oddała w ten sposób swoje kuratorskie instrumentarium grupie osób, które w jakiś sposób były związane ze sztuką afrykańską, jednak tylko dwoje z nich było profesjonalistami. Tabliczki na wystawie przedstawiały ich indywidualne, nieraz sporne, subiektywne opisy i opinie, z którymi odwiedzający mogli się zgodzić lub nie. Spektrum ocen było dość szerokie, niektóre traktowały obiekty jako narodowe dziedzictwo, osobistą spuściznę, część kolekcji, obiekt badań historycznych i antropologicznych, wpływu na sztukę XX w., wykorzystany materiał czy technikę artystyczną, wyraz religijnych wierzeń czy politycznych ideologii.

Mimo dzielących różnic współkuratorzy zainteresowali się dychotomią pomiędzy uznaniem a zrozumieniem, formą a znaczeniem, sensem artystycznym a naukowym. Pytanie o różnice, o to, jak możemy zrozumieć i docenić sztukę pochodzącą z kręgu kulturowego, którego nie jesteśmy w stanie w pełni poznać, jest kluczowe dla ukazania nieumiejętności postawienia się w miejscu osób, dla których obiekty te były pierwotnie stworzone. Estetyka także jest kulturowo ograniczona.

Czy doceniamy sztukę intuicyjnie? Czy informacje i wiedza pomagają w percepcji, czy utrudniają ją? Niektórzy spierają się, że rozróżnienie między formą i tre-

²⁶ Zob. publikację towarzyszącą wystawie: E. Anspach, A.J. Dintenfass, N. Dintenfass i in., *The Art of Collecting African Art*, The Center for African Art, New York 1988, https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/the_art_of_collecting_african_art?e=23433780/33398504 [dostęp: 28.10.2018].

²⁷ Zob. publikację towarzyszącą wystawie: J. Baldwin, R. Bearden, E. Eyo i in., *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, New York 1987, https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/perspectives-angles_on_african_art?e=23433780/33398701 [dostęp: 28.10.2018].

ścią jest czysto teoretyczne i nie można dokonać wyboru między „kontekstualną rekonstrukcją”, która jest raczej mitycznym dążeniem, a czystą estetyczną percepcją. Mimo to nie odpowiadamy na dzieła sztuki jedynie pewną wyizolowaną estetyczną reakcją, ale całościowo, całkowicie ludzko. Niektórzy idą dalej, mówiąc o wymieszaniu się obu tych aspektów²⁸.

W *Perspectives* kuratorka Sysan Vogel nie zrezygnowała zupełnie z roli informatora, jednak dostarczyła tylko podstawowych informacji o użyciu danych obiektów i znaczeniu, jakie miały one dla Afrykanów. W jej ocenie swobodne doświadczanie obiektów w każdy możliwy sposób jest wskazane. Ta wystawa nie była poświęcona sztuce afrykańskiej, ale podejściu do niej.

Wystawą, która skupiała się na instytucji muzeum, była *Art/Artifact*, zorganizowana w Center for African Art w 1988 r.²⁹ Również nie była ona poświęcona sztuce afrykańskiej czy Afryce. Nie była nawet w całości o sztuce. Jej przedmiotem była percepcja i muzealne doświadczenie skupione na sposobach, w jakie przedstawiciele kultury zachodniej klasyfikowali i przedstawiali obiekty „sztuki afrykańskiej” na przestrzeni ostatnich stuleci. Kuratorka – także Susan Vogel – pokazuje, że kategoryzacja oparta na podziale na sztukę i artefakty nie tylko nie odzwierciedla tego dokonanego przez rdzennych afrykanerów, ale także ewoluuje w czasie. Wystawa przedstawiała to, jak widzimy te obiekty i jak to spojrzenie uwarunkowane jest przez naszą kulturę. Na jej podstawie można było wysnuć tezę, że dopóki nie uświadomimy sobie, że to, jak widzimy te obiekty, jest tak samo uwarunkowane przez nas jak przez ich twórców, nie dostrzeżemy ich w ogóle.

Wystawa podejmuje pytanie o percepcję przez człowieka pojedynczych obiektów oraz instalację wielu dzieł sztuki stworzonych za pomocą konkretnych metod. Kuratorka zwraca uwagę na fakt, że sposób fizycznego rozmieszczenia przedmiotów wpływa na to, że rozpoznajemy je jako sztukę. Jednocześnie pokazuje, że „instalacyjne” przedstawienie wielu obiektów, będących, jak i niebędących sztuką, pobudza do zadawania pytań, sprawia, że przedstawienie staje się podchwytliwe, wręcz oszukańcze. Przykładowo, sieć z Zairu używana w celach łowieckich, przedstawiona w odpowiedni sposób, sprawiała fałszywe wrażenie dzieła sztuki współczesnej. Ten zabieg doprowadził do niespodziewanego sukcesu, ponieważ i Vogel, i wiele osób zajmujących się obrotem przedmiotami sztuki afrykańskiej otrzymało liczne zapytania od kolekcjonerów, gdzie taką siatkę można kupić. Odwrotnością tego było przedstawienie znakomitych i niesamowitych rzeźb afrykańskich w sposób charakterystyczny dla muzeum historii naturalnej, czyli w pomieszczeniu równomiernie wypełnionym obiektami o niejednakowej

²⁸ S. Vogel, *Always True to the Object, in Our Fashion*, w: I. Karp, S.D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, Washington DC 1991, s. 191 i n.

²⁹ Zob. publikację towarzyszącą wystawie: A. Danto, R.M. Gramly, M.L. Hultgren i in., *Art/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, The Center for African Art, New York 1988, https://issuu.com/theafrican-centernewyork/docs/art_artifact_african_art_in_anthro?e=23433780/33398715 [dostęp: 28.10.2018].

estetyce wraz z dużą ilością tekstu i ilustracji, tworzących coś, co Vogel nazywa efektem antropologicznej tapety (*anthropological wallpaper*)³⁰. Taki masowy, bezkrytyczny *assemblage* sprawił, że trudno rozpoznać w tych rzeźbach prawdziwe dzieła sztuki.

Wystawa była także poświęcona kontekstowi, w jakim przedstawiciele zachodniej kultury postrzegają sztukę afrykańską. Rozpocząła się w czystym, białym pomieszczeniu, w którym artefakty, a wśród nich wspomniana siatka, były przedstawione w sposób ukazujący jedynie ich jakości formalne. Obiekty opatrzone były szczątkowymi opisami, np. „Siatka, plemię Zande, Zaire”. W następnym pomieszczeniu odtwarzany był nieedytowany i nieprzetłumaczony film, pokazujący montowanie *Mijikenda memorial post* (swego rodzaju obiekt głęboko osadzony w sferze religijności i kultu) jedynie z tabliczką, że tylko pierwotna widownia mogła tego doświadczyć w sposób autentyczny, a wszelkie inne odtworzenia memoriału są nieautentyczne i arbitralne w mniejszym lub większym stopniu. Trzecią przestrzenią był tradycyjny gabinet osobliwości, który zaprezentował różnorakie obiekty bez żadnego estetycznego zamiaru. Czwarta przestrzeń zawierała gablotę z wieloma obiektami przedstawionymi w stylu muzeum historii naturalnej oraz dioramę ukazującą trzech mężczyzn montujących *Mijikenda post*. Dopiero w ostatnim pomieszczeniu zaprezentowano obiekty w sposób typowy dla muzeum sztuki – jako cenne skarby, chronione w gablotach ze szkła, oświetlone.

Wystawa nie miała być uporządkowana chronologicznie ani ukształtowana w jakimś zasadnym porządku. Opisy wskazywały, że ani sposób przedstawienia typowy dla muzeum historii naturalnej, ani dioramy jako formy nie są przestarzałe, choć były używane w czasach, kiedy zaczynało dopiero postrzegać obiekty z Afryki jako sztukę. Wystawa miała uświadomić, że różne style prezentowania muzealiów wpływają na różne podejście do nich i różną ich interpretację, a widz jest przez nie zmanipulowany.

Podsumowanie

Wśród wielu instytucji, które prawodawca angażuje do działań na rzecz ochrony i opieki nad zabytkami, muzeum, które jest dysponentem zabytków, realizuje szczególną misję i posiada specyficzne narzędzia do zabezpieczenia obiektów będących przedmiotem *safe haven*. Chodzi o narzędzia, o których wspominają przygotowane przez organizacje międzynarodowe dokumenty³¹ i których zastosowanie przewidują w sposób mniej lub bardziej chętny dyrektorzy muzeum.

Wobec realnego problemu zagrożenia dziedzictwa zaangażowanie tego typu instytucji wydaje się potrzebne. Ponieważ – jak wskazuje Jean-François

³⁰ S. Vogel, op. cit., s. 196.

³¹ Między innymi wspomniane protokoły AAMD oraz raport ILA, zob. przyp. 22.

Lyotard – współczesną kulturę opuściły „wielkie narracje”³², to muzea stają przed koniecznością, by na nowo stworzyć i opisać prawdy, normy i standardy dotyczące kultury (także tzw. wysokiej kultury). Budowanie „nowych narracji” jest możliwe w przypadku muzeum, ponieważ różni się ono na tle innych podmiotów ogólnopaństwowych czy samorządowych. Jest instytucją kulturotwórczą, wielofunkcyjną i wyspecjalizowaną zarazem, gdyż oprócz funkcji zachowania i zabezpieczenia dziedzictwa drugim fundamentem misji muzealnej jest działalność edukacyjna (art. 1 u.m.).

Jak wskazuje Kamil Zeidler, obok prawa i finansowania „kształtowanie społecznej świadomości potrzeby i obowiązku zachowania dziedzictwa kultury dla obecnego i przyszłych pokoleń”³³ jest trzecim głównym środkiem, który ma służyć ochronie dziedzictwa kultury. Świadomość kulturalną rozwija się przede wszystkim poprzez edukację, dlatego właśnie w działalności muzeum upatrywałbym szans na wzrost świadomości społeczeństwa, budowanie „nowej narracji” i rozwój szeroko pojętego uczestnictwa w kulturze. W muzeum drzemie kapitał w postaci potencjału twórczego, innowacyjności oraz wiedzy, która czyni je uczestnikiem życia publicznego, tworzącym i proponującym nowe produkty i usługi w dziedzinie edukacji oraz rozbudzającym potrzeby kreatywności przez obcowanie ze sztuką³⁴.

Poszukiwanie nowych sfer działalności muzeum, ale przede wszystkim określanie wspólnych dla muzeów z całego świata wartości, praktyk, warunków, które zmieniają się dynamicznie wraz ze społeczeństwem, jest niezwykle trudne. ICOM (International Council of Museums) powołał na początku 2017 r. specjalny Komitet (Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials)³⁵, którego celem było zbudowanie forum do dyskusji nad wyzwaniem i trendami, których analiza ma przynieść rekomendacje co do przyszłej zmiany definicji muzeum znanej z Kodeksu Etyki ICOM dla Muzeów³⁶. Efekt prac Komitetu zostanie zaprezentowany i przedyskutowany podczas konferencji międzynarodowej, która odbędzie się w Kioto we wrześniu 2019 r. Przeanalizowane w niniejszym tekście warunki i okoliczności funkcjonowania muzeum mogą stanowić jeden z nowych priorytetów branż pod uwagę w obliczu wyzwania, jakim jest dostosowanie definicji muzeum do zmieniającej się rzeczywistości.

³² Zob. więcej: J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

³³ K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007, s. 273.

³⁴ *Raport Strategia Rozwoju Muzealnictwa*, op. cit., s. 97.

³⁵ Więcej o Komitecie i jego pracach <https://icom.museum/en/committee/committee-for-museum-definition-prospects-and-potentials/> [dostęp: 20.10.2018], <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 20.10.2018] oraz <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> [dostęp: 20.10.2018].

³⁶ Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> [dostęp: 20.10.2018].

Mimo że edukacja o dziedzictwie kulturowym i komercjalizacja działalności muzeum nie spotykają się z pełnym poparciem środowiska muzealników, czy to w miejscu konfliktu zbrojnego lub aktów terroru, czy to w muzeach będących azyłami na drugiej półkuli, instytucje te mogą realizować funkcję ośrodków przywracania tożsamości kulturowej ludności etnicznej, dokumentowania historii wcześniejszej i aktualnej³⁷.

Choć muzea posiadają wiele narzędzi, które mogą być zastosowane wobec zagrożonych obiektów, istnieją rozliczne przeszkody w realizacji działań ratunkowych i tworzenia odpowiednich azylów dla zabytków. Niemniej stanowi to niebywałą okoliczność, by zbudować „nową narrację”. Efektywne wdrażanie instytucji *safe haven* może pomóc nie tylko tymże obiektom, ale również społeczeństwu. Stanowią one przecież element światowego dziedzictwa, którego wszyscy jesteśmy spadkobiercami. Konieczne jest jednak, by dyrektorzy instytucji oraz kuratorzy byli świadomi roli, jaką odgrywają, zabezpieczając i prezentując zagrożone zabytki. Udział obiektów z odrębnych kręgów kulturowych, terenów, gdzie ochrona dziedzictwa przed zagrożeniami jest realnym problemem, w kolekcjach muzeów przyjmujących stanowi niebywałą pretekst i okazję do realizacji działań edukacyjnych kształtujących społeczną świadomość w zakresie ochrony dziedzictwa kultury i narzędzi, jakimi dysponują muzea i ich pracownicy, w szczególności kuratorzy.

Prezentowane praktyki kuratorskie Susan Vogel to próba ukazania arsenału narzędzi, które kurator może wykorzystać, by sprawić, że „gdy odwiedzający opuszczą wystawę i powędrują oglądać inne, będą uczestniczyć w muzealnych aktywnościach w sposób bardziej świadomy, bardziej krytyczny. Staną się świadomi wyborów, które nie są tak widoczne, a których muzea dokonują, by wpływać na to, co widzą, gdy przez szkło gabloty spoglądają na znajdujące się tam obiekty”³⁸. Społecznie świadomi odbiorcy skupiają się w muzeach często na wartości materialnej oraz tym, czyją własnością są obiekty, jak trafiły do muzeum, kto za nie zapłacił i kto czerpie z nich finansowe korzyści. To jednak są najbardziej oczywiste problemy spośród wielu innych, bardziej szczegółowych. Muzeum realizując w sposób bezpośredni także swoje programowe założenia o charakterze edukacyjnym, subtelnie, niemal nieświadomie, uczy odwiedzających systemu wartości społecznych nie tylko poprzez styl, w jakim prezentuje muzealia, ale także poprzez wiele innych aspektów z tym związanych. Są to m.in. charakter banerów reklamowych, treść i styl oficjalnych komunikatów, dobór programu oraz target, jeśli chodzi o odwiedzających, wielkość działu personalnego, dobór nabywanych przez muzeum obiektów, rozlokowanie wystaw w budynku, subtelność oświetlenia czy nawet jakość etykiet z podpisami pod obiektami³⁹. Żadna z tych rzeczy nie jest neutralna i żadna

³⁷ D. Folga-Januszewska, op. cit., s. 201.

³⁸ S. Vogel, op. cit., s. 201.

³⁹ Ibidem, s. 200.

nie jest jawna, wyraźna, ale wszystkie w jakiś sposób podświadomie komunikują odwiedzającym, czego mają spodziewać się od instytucji.

Zmiana, jeśli chodzi o rodzaj pokazywanych w muzeach przedmiotów, niemal na stałe zagościła w zachodniej tradycji muzealniczej. Obecnie odwiedzający spodziewają się zobaczyć w muzeach sztuki wszystko: od grobowców i ołtarzy po buty, obrazy, rzeźby i zegary. Brak możliwości doświadczenia tych obiektów w ich oryginalnym kontekście, a więc w miejscu, z którego pochodzą, skąd zostały uratowane przed aktami terroru, konfliktami zbrojnymi, które kreowały dla nich konkretne zagrożenia, czyni odwiedzających nieświadomymi tego, jak muzeum wpływa na to, co postrzegają.

To, że muzea dokonują rekontekstualizacji, w mojej ocenie nie jest faktem powszechnie znanym. Instytucje powinny być samoświadome narzuconego subiektywnego spojrzenia. Muzealnicy powinni być świadomi działań, jakie podejmują, oraz informować odwiedzających, że obiekty, które oglądają, nie mówią same za siebie, ale są przedmiotami niejako przefiltrowanymi przez gusta, zainteresowania, światopogląd oraz poziom wiedzy konkretnych osób – kuratorów w określonym czasie. Dlatego konieczne jest, by publiczność wiedziała, że muzeum nie stanowi szerokiej ramy, przez którą poznawać można świat sztuki i kultury, ale jest małą skupiającą soczewką, która pokazuje widzowi określony punkt widzenia⁴⁰ oraz realne problemy, takie jak ochrona zagrożonego dziedzictwa kultury.

Bibliografia

- AAMD Protocols for Safe Havens for Works of Cultural Significance from Countries in Crisis, <https://www.aamd.org/document/aamd-protocols-for-safe-havens-for-works-of-cultural-significance-from-countries-in-crisis> [dostęp: 4.10.2018].
- Anspach E., Dintenfass A.J., Dintenfass N. i in., *The Art of Collecting African Art*, The Center for African Art, New York 1988, https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/the_art_of_collecting_african_art?e=23433780/33398504 [dostęp: 28.10.2018].
- Baldwin J., Bearden R., Eyo E. i in., *Perspectives: Angles on African Art*, The Center for African Art, New York 1987, https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/perspectives_angles_on_african_art?e=23433780/33398701 [dostęp: 28.10.2018].
- Chechi A., *Rescuing Cultural Heritage from War and Terrorism: A View from Switzerland*, „Santander Art and Culture Law Review” 2015, nr 2(1).
- Danto A., Gramly R.M., Hultgren M.L. i in., *Art/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, The Center for African Art, New York 1988, https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/art_artifact_african_art_in_anthro?e=23433780/33398715 [dostęp: 28.10.2018].
- Drela M., *Działalność gospodarcza instytucji kultury*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 2: *Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

⁴⁰ Ibidem, s. 201.

- Drela M., *Umowa o zwiedzanie wystawy w muzeum*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3: *Muzea a rynek sztuki. Aspekty prawne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „*Muzealnictwo*” 2008, nr 49
- Fyderek N., Szafrąński W., *Sprzedaż muzealiów – niewykorzystana szansa czy brak konieczności*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3: *Muzea a rynek sztuki. Aspekty prawne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Glaeser E.L., *The Governance of Not-for-Profit Firms*, Harvard Institute of Economic Research, Cambridge 2002.
- Gredka I., *Bezpieczeństwo nabycia obiektów do muzeum*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 3: *Muzea a rynek sztuki. Aspekty prawne*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 20.10.2018].
- <https://icom.museum/en/committee/committee-for-museum-definition-prospects-and-potentials/> [dostęp: 20.10.2018].
- <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> [dostęp: 20.10.2018].
- Jagielska-Burduk A., Szafrąński W., Gawet Ł., *Mechanizmy prawne zarządzania dziedzictwem kultury*, Gdańsk-Warszawa 2016.
- Jagielska-Burduk A., Szafrąński W., Lasik P. (red.), *Zogniskowany wywiad grupowy jako metoda badania prawa ochrony dziedzictwa kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016.
- Jagielska-Burduk A., Szafrąński W., *Sektor kultury – działalność kulturalna. Wokół problematyki prawnej*, w: A. Jagielska-Burduk, W. Szafrąński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 1, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2012.
- Jakubowski O., *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „*Muzealnictwo*” 2012, nr 53.
- Kantchev G., *Buyer Beware: Looted Antiquities Flood Online Sites Like Amazon, Facebook*, 1.11.2016, <https://www.wsj.com/articles/the-online-bazaar-for-looted-antiquities-1509466087> [dostęp: 15.10.2018].
- Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/poland.pdf> [dostęp: 20.10.2018].
- Lasik P., *Czy rzeczywiście dobrze rozumiemy definicję muzeum?*, w: P. Dobosz, M. Adamus, D. Guzek, A. Mazur (red.), *Węzłowe problemy prawnej ochrony dziedzictwa kulturowego*, t. 1, Wydawnictwo Kasper, Kraków 2016.
- Lasik P., *Zabytki na uchodźstwie – safe haven jako narzędzie wielopoziomowej współpracy międzynarodowej na rzecz ochrony dóbr kultury*, „*Santander Art and Culture Law Review*” 2018, nr 1(4).
- Loi fédérale sur la protection des biens culturels en cas de conflit armé, de catastrophe ou de situation d'urgence (LPBC) du 20 juin 2014, Recueil officiel du droit fédéral, No 44, 11 novembre 2014, p. 3545-3554, ang. Federal Act on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict, Disaster or Emergency Situations (PCPA), Feder-

al Law No. 520.3, 20 June 2014, http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/switzerland/suisse_fedactprotcltprop_entof [dostęp: 30.09.2018].

Lytard J.F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

Raport Strategia Rozwoju Muzealnictwa – założenia programowe, oprac. przez zespół ekspertów NIMOZ, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012, https://www.nimoz.pl/files//articles/133/Raport_Strategia_Rozwoju_Muzealnictwa_-_zalozenia_programowe001.pdf [dostęp: 12.10.2018].

Report of the Seventy-third Conference, held in Rio de Janeiro, Brazil, 17-21 August 2008, The International Law Association, <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.ilarc/ilarc0073&div=1&src=home> [dostęp: 23.10.2018].

Rivière G.H., *La muséologie selon*, Dunod, Paris 1989.

Shabi R., *Looted in Syria – and sold in London: the British antiques shops dealing in artefacts smuggled by Isis*, 3.07.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/03/antiquities-looted-by-isis-end-up-in-london-shops> [dostęp: 15.10.2018].

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, tekst jedn. Dz. U. z 2019 r., poz. 115 i 730.

Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, tekst jedn. Dz. U. z 2018 r. poz. 720, 1669.

Vogel S., *Always True to the Object, in Our Fashion*, w: I. Karp, S.D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Books, Washington DC 1991.

Zalasińska K., Zeidler K., *Wykład prawa ochrony zabytków*, Wolters Kluwer, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Warszawa–Gdańsk 2015.

Zeidler K. (red.), *Prawo ochrony zabytków*, Wolters Kluwer, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Warszawa–Gdańsk 2014.

Zeidler K., *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2007.