

INNY OBRAZ GETTA.

Infrastruktury wystaw a ich recepcja

Agnieszka Rejniak-Majewska

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-1371-999X

Tomasz Załuski

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-0504-1835

STRESZCZENIE

Cel artykułu stanowi analiza roli czynników infrastrukturalnych w procesie tworzenia i recepcji wystawy *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktykach przetrwania w getcie łódzkim* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (2025–2026). Projekt badawczy, którego częścią jest prezentowane studium, zakłada wykorzystanie dorobku *infrastructure studies* do analizy materialnych i niematerialnych uwarunkowań determinujących kształt i odbiór wystaw pamięciowych. W pierwszej części tekstu, opierając się na serii swobodnych wywiadów pogłębionych z zespołem tworzącym wystawę, zrekonstruowano jej ogólną koncepcję i szczegółowe sposoby infrastrukturyzacji publiczności – kształtowania doświadczenia odbiorczego. Zidentyfikowano też szereg trudności i ograniczeń, z którymi trzeba było zmierzyć się w procesie jej projektowania i realizacji. W drugiej części tekstu zaprezentowano rezultaty badań recepcji wystawy, przeprowadzonych przy użyciu jakościowych kwestionariuszy otwartych i zogniskowanych wywiadów grupowych. W analizie skupiono się na tym, jak zastosowane sposoby infrastrukturyzacji publiczności oraz szersze infrastrukturalne składniki przestrzeni muzeum były faktycznie odbierane przez widownię. Ukazano trudności z pełnym odczytaniem przez odbiorców znaczeń wystawy, w szczególności obecnych na niej prac artystycznych.

A DIFFERENT VIEW OF THE GHETTO:

Exhibition Infrastructure and Its Reception

Agnieszka Rejniak-Majewska

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-1371-999X

Tomasz Załuski

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-0504-1835

EXECUTIVE SUMMARY

This article analyses the role of infrastructural factors in the creation and reception of the exhibition *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktykach przetrwania w getcie łódzkim* (The Fashion System: Clothing in Strategies of Violence and Tactics of Survival in the Łódź Ghetto), held at the Central Museum of Textiles in Łódź from 2025 to 2026. The study forms part of a research project that draws on infrastructure studies to examine the material and immaterial conditions shaping the form and reception of memorial exhibitions. The first part of the article reconstructs the exhibition's overall concept and the ways in which the audience was 'infrastructured' – that is, how the visitor experience was shaped – drawing on a series of informal in-depth interviews with the exhibition's creative team. It also identifies a number of difficulties and constraints encountered during the design and implementation process. The second part presents the results of the reception study, conducted through qualitative open-ended questionnaires and focus group interviews. The analysis examines how visitors perceived both the methods used to structure their experience and the broader infrastructural elements of the museum space. It reveals the difficulties visitors faced in fully interpreting the exhibition's meanings, particularly those of the artworks on display.

SŁOWA KLUCZOWE

muzeum, infrastruktury wystaw, historia, sztuka, badania
repcji

METADANE

Muz., 2026(67)

Rocznik, eISSN 2391-4815

Data przyjęcia: 04.2026

Data recenzji: 06.2026

Data akceptacji: 06.2026

Data publikacji: 07.2026

DOI: 10.69500/m.119

Copyright: @Narodowy

Instytut Muzeów

WYDAWCA

Narodowy Instytut Muzeów © 2026

rocznikmuzealnictwo.nim.gov.pl

KEYWORDS

museum, exhibition infrastructure, history, art, reception
research

METADATA

Muz., 2026(67)

Annual, eISSN 2391-4815

Received: 04.2026

Reviewed: 06.2026

Accepted: 06.2026

Published: 07.2026

DOI: 10.69500/m.119

Copyright: @National Institute

for Museums

PUBLISHER

National Institute for Museums © 2026

rocznikmuzealnictwo.nim.gov.pl

WSTĘP

Wystawa muzealna to nie tylko wybór i układ eksponatów, ale także przestrzeń – fizyczna, cieleśnie doświadczana i znacząca, nacechowana semantycznie. Choć kontekst przestrzenny bywa szczególnie ważny w przypadku wystaw *site-specific*, to aura miejsca i takie czynniki, jak dobór barw, oświetlenie, otwarcie lub ścieśnienie przestrzeni zawsze, w uświadomiony lub przedświadczonej sposób, wpływają na odbiór ekspozycji (Mordyński 2016). Badania publiczności wystaw wskazują, że niektóre typy rozwiązań, jak wybór ciemnych tonacji i mroku, wzmacniają poczucie powagi i dramatyzmu, narzucając określone emocje i znaczenia w narracji wystaw poświęconych wojnie. Z kolei użyte w identycznym kontekście jasne barwy i klarowność układu mogą sprzyjać bardziej analitycznej i krytycznej postawie odbiorców (Popescu 2020).

W badaniach, czerpiąc z dorobku *infrastructure studies*, rozpatrujemy wystawy pamięciowe w aspekcie materialnych i niematerialnych uwarunkowań determinujących ich finalny kształt. Interesuje nas nie tylko sprawczość ukrytych czynników, takich jak techniczne parametry przestrzeni wystawienniczej, dostępność wypożyczanych obiektów czy wymogi konserwatorskie, czyli infrastruktury w sensie rzeczownikowym, ale również proces tworzenia ekspozycji w konfrontacji i negocjacji z tego rodzaju czynnikami, czyli infrastrukturuwanie w sensie czasownikowym – jako praktyka i zjawisko emergentne (Star i Bowker 2010; Jensen i Morita 2015; Volmar 2023). Tak rozumiane infrastrukturuwanie obejmuje projektowanie doświadczenia publiczności, wykorzystywanie określonych sposobów zwracania się do niej i kierowania jej uwagą (Korn i in. 2019). Zakładamy, że wiedzę na temat wyłaniających się w tym procesie rozwiązań warto skonfrontować z faktycznymi doświadczeniami

odbiorczymi pokazującymi, jak projektowane infrastruktury wystaw funkcjonują w percepcji widzów. Należy przy tym pamiętać, że działanie infrastrukturalnych czynników może wykraczać poza intencje twórców i wywoływać efekty nieprzewidziane przez nich (Jensen i Morita 2015).

W niniejszym studium ukazujemy wycinek większego projektu badawczego. Skupiamy się na pojedynczej wystawie i zestawiamy wiedzę o procesie jej powstania z wynikami badań jej recepcji. Spośród kilkunastu analizowanych przez nas wystaw czasowych wybraliśmy ekspozycję *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktykach przetrwania w getcie łódzkim*, prezentowaną od kwietnia 2025 do lutego 2026 r. w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (CMW). Uznaliśmy ją za interesującą z dwóch powodów. Po pierwsze, oferowała niestandardowe ujęcie tematu historycznego – nie tylko dlatego, że skupiała się na zagadnieniach codzienności i cielesności (co w ekspozycjach poświęconych trudnej przeszłości jest coraz częstsze), ale także ze względu na użyte w znacznej mierze nieznane i niepokazywane wcześniej materiały i artefakty historyczne. Po drugie, choć wystawa miała charakter narracyjny, to włączenie współczesnych prac artystycznych wyzwało w niej silny potencjał afektywny i potęgowało jej charakter doświadczeniowy.

Poniższa analiza składa się z dwóch części. W pierwszej, na podstawie dziewięciu swobodnych wywiadów pogłębionych z osobami zaangażowanymi w proces tworzenia wystawy, rekonstruujemy infrastrukturalne uwarunkowania jej organizacji i realizacji, a także zaprojektowane przez ten zespół sposoby infrastrukturalnego publicznego – kształtowania doświadczenia odbiorczego wystawy. Wywiady prowadzone były między lutym a kwietniem 2026 r. i przeciętnie trwały 60 minut. Transkrypcje nie zostały zanonimizowane, ponieważ respondenci są bardzo łatwo identyfikowalni na podstawie wykonywanych zawodów i projektów, w które się angażują. Wszyscy wyrazili zgodę na wywiad, nagranie, transkrypcję wraz z podaniem ich imion i nazwisk, a także na wykorzystywanie tych materiałów w publikacjach naukowych. Druga część tekstu przedstawia wyniki badań recepcji. Ich ogólny cel stanowiło sprawdzenie, jak przestrzeń wystawy i zastosowane sposoby infrastrukturalnego publicznego były faktycznie odbierane przez publiczność, a także jak poszczególne czynniki infrastrukturalne wpływały na doświadczenie zwiedzających. Badania składały się z dwóch części. Pierwsza miała charakter pilotażowy. W ramach zajęć „Contemporary Museology and Exhibition Studies” prowadzonych na Uniwersytecie Łódzkim (UŁ) poproszono siedemnastoosobową grupę studentów i studentek o indywidualne zwiedzenie wystawy, sfotografowanie tych elementów jej przestrzeni, które przyciągały ich uwagę lub poruszały, a następnie o pisemne odpowiedzi na siedem otwartych pytań i – opcjonalnie – zilustrowanie ich zdjęciami. Druga część badania recepcji składała się ze zogniskowanych wywiadów grupowych (tzw. fokusy) prowadzonych przez badaczkę z Instytutu Socjologii UŁ specjalizującą się w tej metodzie. Dwie grupy (cztery i pięć studentek łódzkich uczelni) zostały poproszone o zwiedzenie wystawy, fotografowanie przyciągających ich uwagę lub poruszających elementów, a także przygotowanie notatek w dostarczonym im formularzu z otwartymi pytaniami. Pierwsza grupa nie była poinformowana o pytaniu badawczym projektu, druga została częściowo wprowadzona w problematykę. Zdjęcia i notatki wykorzystano później jako materiały stymulujące dyskusję. Wywiady odbyły się w lutym i marcu 2026 r., średnio trzy tygodnie po zwiedzeniu przez respondentów wystawy. Wykonano nagranie audio (bez wideo), a transkrypcje zostały w pełni zanonimizowane. Próba badawcza była niewielka, złożona w większości z osób względnie zainteresowanych

wystawami muzealnymi i będących aktywnymi odbiorcami kultury. Decyzja, by obie części badania zrealizować z udziałem studentów i studentek, wynikała dodatkowo z faktu, że zależało nam na opinii młodych zwiedzających, często identyfikowanych przez instytucje kultury jako ważna grupa docelowa.

NIEDOSTĘPNE OBIEKTY I KŁOPOTLIWE FILARY – PRACA NAD WYSTAWĄ JAKO PROCES INFRASTRUKTUROWANIA

Wystawa *System mody* została zrealizowana przez niezależnych kuratorów Karolinę Sulej i Pawła Michnę, którzy przygotowując ją, wykorzystali wyniki swoich wieloletnich badań źródłowych. Dyrektorka CMW Aneta Dalbiak zaprosiła ich do współpracy w przekonaniu, że zagadnienie produkcji tekstylnej w getcie łódzkim, jako mało znana część lokalnej historii, powinno zostać podjęte w tej placówce. Od początku zakładano, że wykorzystane zostaną materiały wizualne powstałe w Biurze Graficznym getta – badany przez Michnę obfity zbiór dokumentów o charakterze propagandowym, głównie barwnych plakatów i ilustrowanych albumów utrzymanych w stylistyce modernistycznej. Nieczęsto wspominane w literaturze naukowej i jeszcze rzadziej pokazywane, przedstawienia te budowały fałszywie optymistyczny obraz pracy w getcie – eksponujący jej efektywność, dobrą jakość produktów i ich przydatność dla gospodarki Rzeszy. Sulej podkreśliła, że wystawa miała pokazać *jak najwięcej konkretnych faktów, bez patosu, jak najbliżej ludzkiego doświadczenia*. Nie miała to być, jak stwierdził z kolei Michna, *kolejna wystawa o Zagładzie, którą wiemy, jak odbierać. Nie chcieliśmy szokować, ale pokazywaliśmy inną wizję getta. Posługiwaliśmy się innymi dokumentami, które do tej pory nie były używane. W związku z tym wiedzieliśmy, że to będzie zaskakujące dla większości odbiorców* (Sulej i Michna 2026).

Jak podkreślali kuratorzy, głównym wyzwaniem przy projektowaniu ekspozycji była przestrzeń wystawiennicza – pofabryczna hala o powierzchni 800 m kw., ogromna i pusta, poszatkowana żeliwnymi słupami i filarami. Należało ją zaaranżować inaczej niż w przypadku organizowanych w CMW pokazów tkaniny artystycznej, w których otwartość przestrzeni bywała walorem. Innym problemem stał się niemal całkowity brak obiektów materialnych z epoki. Ubioru wytwarzane w getcie pozbawione były etykiet i nie zachowały się. Na wystawę udało się pozyskać jedynie dwa z trzech pamiątkowych kilimów powstałych w getcie, a pochodzących ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego. Trzeci istniejący kilim, zdaniem kuratorów najpiękniejszy, był niedostępny z racji prezentowania na innej wystawie. Udało się też wypożyczyć i pokazać kufer podróżny oraz drobne przedmioty użytkowe. Ekspozycja musiała więc zostać skonstruowana głównie z dokumentów wizualnych – projektów tworzonych w Biurze Graficznym oraz fotografii dokumentujących życie w getcie. Autorom wystawy i architektom zależało jednak na tym, by materiały te nie wyglądały jak *zbiór tablic informacyjnych*, a ekspozycja miała swoją dynamikę, swój *rytm, pauzy, wykrzykniki, różne dominanty* (Koziej 2026). Przestrzeń przedzielono zygzakowato biegnącą ścianą, która wyodrębniała sześć „rozdziałów” i wyznaczała kierunek zwiedzania. Kolejne „rozdziały” prezentowały specyfikę łódzkiego getta, charakter i przeznaczenie wytwarzanych tam rzeczy, obecne w getcie formy oddolnego oporu, wreszcie – deportacje i śmierć jego mieszkańców. Układowi chronologicznemu towarzyszyła stopniowa zmiana kolorystyki: od bieli i jasnego błękitu ścian w pierwszych rozdziałach, przez ciemną szarość w środkowych, aż do całkowitej czerni ostatniego pomieszczenia. Kolory ścian i napisów zostały zaczerpnięte z materiałów graficznych pochodzących z getta. Poszczególne fragmenty ekspozycji wydzielono – zgodnie ze standardami projektowania przestrzeni wystawienniczych – w taki sposób, aby przesłonić widok dalszych rozdziałów i dzięki temu budować napięcie (Mordyński 2016).

Powstała struktura architektoniczna pozwoliła ukryć część filarów i uzyskać ścianki wystawiennicze, na których można było zaprezentować dokumenty – głównie fotografie i plansze graficzne z getta – w zróżnicowanych formatach i sekwencjach. W niektórych „rozdziałach” barwne zdjęcia, powiększone do rozmiarów ściennych fototapet, stawały się wizualnymi dominantami określającymi wiodący temat narracji. W części dotyczącej produkcji krawieckiej małe packshotowe fotografie ubrań szytych w getcie zebrano w kojarzącą się ze współczesnym przemysłem modowym formę moodboardu. Istotne było przy tym to, że do zdjęć tych pozowali uwięzieni w getcie Żydzi. O ile fotografie i plakaty zostały mocno wyeksponowane, o tyle ilustrowane albumy z getta – pokazane głównie w postaci reprodukcji i ułożone horyzontalnie – nie stały się dominantą skupiającą uwagę ani odrębnym wątkiem narracji. Grafiki z albumów, rozproszone w przestrzeni wystawy, nie zostały wyeksponowane w pełniejszej skali jako znaczący ilościowo zasób dokumentalny. Infrastrukturalnym ograniczeniem okazała się trudność ich wypożyczenia z archiwów, a także ich specyfika jako obiektów o skromnych rozmiarach.

W narracji wystawy dokumenty propagandowe, będące apologią produktywności, skonstrastowane zostały z obrazami i świadectwami tekstowymi – cytatami z *Kroniki getta łódzkiego* oraz pamiętników – przybliżającymi realia getta: głód, zimno, brak odzieży. Zamierzeniem kuratorów była też personalizacja anonimowych ofiar. Posłużyło temu m.in. wyeksponowanie rzeczy osobistych – drobiazgów wyrzuconych przez Niemców jako nieprzydatne pozostałości po zamordowanych. Wypożyczone z Muzeum byłego niemieckiego Obozu Zagłady Kulmhof w Chełmnie nad Nerem, oddziału Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie niepozorne przedmioty: guziki, broszki i korale zostały wystawione pojedynczo na lustrzanych podstawach zamkniętych jubilerskimi kloszami. Jak wskazywała Sulej, *skoro mamy do czynienia z cennymi rzeczami, cennymi emocjonalnie przede wszystkim, to musimy nawiązać do tego, jak prezentuje się cenne rzeczy* (Sulej i Michna 2026). Zaaranżowanie ich w zatopionej w mroku przestrzeni, w której nawet podłoga została przykryta tłumiącą dźwięki czarną wykładziną, było pomysłem architektki. Chodziło o to, by zindywidualizować każdy z przedmiotów, *by one nie były nieme, by uruchomić wyobraźnię i odważyć się, jak się jest widzem, pomyśleć o tym, że za tym rzeczywiście stał człowiek i jaka mogła być jego historia* (Koziej 2026). Takiemu odbiorowi służyły również refleksyjne i podbudzające wyobraźnię opisy dołączone do poszczególnych obiektów.

Istotnym gestem kuratorskim było włączenie w narrację historyczną prac artystycznych. Wypożyczone na wystawę dwa kostiumy teatralne autorstwa Tadeusza Kantora oraz *Niebieska* Józefa Szajny tworzyły metaforyczne, a zarazem zmysłowe i sugestywne uobecnienie wojennej przemocy, nędzy i grozy. Zostały one rozmieszczone w trzech pierwszych „rozdziałach”. Prace współczesne, powstałe specjalnie na wystawę, częściowo nawiązywały do historycznych materiałów z getta udostępnionych artystom i artystkom. Zróżnicowane pod względem techniki i formy, zostały one ulokowane pojedynczo w każdym z sześciu „rozdziałów”. Instalację Małgorzaty Markiewicz, z oplecionym wełną drutem kolczastym, umieszczono w przedsionku wystawy. Widniała ona na tle błękitnej ściany, która kolorystycznie *nie miała się kojarzyć z wojną, z obozem koncentracyjnym. Kolor miał być świeży, modny, aktualny* (Koziej 2026). Praca ta, mijana przy wchodzeniu i wychodzeniu z wystawy, jednocześnie ją otwierała i zamykała, stawiając pytania o fizyczne i polityczne granice, a także o przeszłe oraz współczesne mechanizmy wykluczenia inności. Z kolei instalacja Pauliny Buźniak, z jasnymi podwieszonymi chustami, które personifikowały nieobecne postaci kobiet

z getta, została umieszczona w ostatniej, tonącej w mroku sali z obiektami z Chełmna. Dopełniała ona przestrzeń, podkreślając jej żałobną, medytacyjną wymowę. Jak deklarowali kuratorzy, przyznanie tak dużej roli pracom artystycznym wynikało nie tylko z chęci aktualizacji przeszłości, lecz również z założenia, że *dzieła sztuki dają większą sprawczość widzowi (...) otwierają inny sposób myślenia i odczytywania przeszłości* (Sulej i Michna 2026). Wyraziste wizualnie, przestrzenne prace wzbogacały ekspozycję w warstwie materialnej i sensorycznej. Było to zgodne z ideą projektantów, że publiczność *ma odbierać wystawę wszystkimi zmysłami i ją odczuwać*, a także z przekonaniem, że *nie zawsze trzeba przeczytać, żeby coś zrozumieć* (Koziej 2026). Dzięki tym zabiegom twórcy ekspozycji pokonali szereg infrastrukturalnych ograniczeń stwarzanych przez rozległą przestrzeń wystawienniczą, przezwyciężyli jej jednorodność i monotonię. Nie wszystkie założenia projektowe udało się jednak zrealizować. Jak się dowiedzieliśmy, ograniczenia finansowe uniemożliwiły m.in. przykrycie podłogi w całej sali wykładziną, która pozwoliłaby uwydatnić wizualnie podział przestrzeni i wytłumić dźwięk skrzypiących klepek oraz hałasy dobiegające z zewnątrz.

RECEPCJA WYSTAWY – WYNIKI BADAŃ PUBLICZNOŚCI

Badanie doświadczenia odbiorczego wystawy *System mody* uznaliśmy za potencjalnie interesujące ze względu na śmiałe podejście kuratorów do tematu i formy prezentacji. Choć aranżacja nie obejmowała technologii interaktywnych, to jej autorzy zakładali aktywny udział publiczności w odczytywaniu narracji, budowaniu powiązań między eksponatami, rozwijaniu skojarzeń i odczytywaniu współczesnych odniesień. Kuratorzy przyjmowali więc eksperymentalne podejście zakładające performatywność odbioru wystawy (por. Basu i Macdonald 2007; Bal 2012; Kirshenblatt 2018). Chcieliśmy sprawdzić, na ile założenia te znajdują potwierdzenie w praktyce odbiorczej. Czy zastosowane sposoby infrastrukturalizacji publiczności odniosły pożądany skutek, czy odbiorcy byli ich świadomi, a także w jakim stopniu recepcja wystawy została ukształtowana przez inne czynniki infrastrukturalne, niezaplanowane i niepożądane. Wykorzystane w naszych badaniach jakościowe kwestionariusze otwarte oraz wywiady fokusowe skupiały się na odczuciach odbiorców – na tym, co okazało się dla nich poruszające i ważne, a także na tym, co przeszkadzało im w odbiorze i było postrzegane jako mankament wystawy.

Uzyskane wypowiedzi wskazują, że dla większości badanych walorem było umieszczenie ekspozycji w pofabrycznym budynku mającym swoją specyfikę i klimat. Część osób zwracała jednak uwagę na wady przestrzeni wystawienniczej: skrzypiącą podłogę, charakterystyczny, nieprzyjemny zapach ścian (prześiąkniętych olejem maszyn włókienniczych), rażące światła i poczucie chłodu (dosłownie i w przenośni – ze względu na zimną barwę oświetlenia). Układ ekspozycji odbierany był jako klarowny. Doceniono sposób wydzielenia kolejnych „rozdziałów”, nadający orientację, a zarazem pozwalający na swobodne krążenie w poszczególnych fragmentach przestrzeni. Jako pomocne i instruktywne oceniono tytuły oraz teksty kuratorskie umieszczone na początku kolejnych „rozdziałów”. Dwie osoby zwróciły uwagę na angażującą narrację wyrastającą z układu przestrzennego oraz wciągających, przystępnych tekstów i zawartych w nich poruszających szczegółów: *przez cały czas zwiedzania wystawy czułam się, jakbym czytała naprawdę dobrą książkę* – stwierdziła jedna z odbiorczyń. Inna z kolei przyznała: *Zapomniałam o bożym świecie i myślałam jedynie o tym, co będzie za kolejnym zakrętem. Przywodzi mi to na myśl opowieść, w której autor buduje napięcie aż do samego finału. Finał był mi znany jeszcze przed wejściem na wystawę, a i tak był bardzo dotkliwy.*

Zaprezentowanie oficjalnych dokumentów getta – infografik i plakatów – odbierano jako ciekawe i zaskakujące. Jak skomentowała jedna z osób, zwykle *muzea skupiają się na tym co prawdziwe, ale propaganda też może na swój sposób być prawdą*. Część zwiedzających miała problemy z interpretacją rozproszonych po wystawie, barwnych fotografii z getta, autorstwa Waltera Genewaina, i zadawała sobie pytanie, czy nie zostały one po wojnie „pokolorowane”. Wyjaśnienie tej kwestii pojawiło się tylko w jednym miejscu i nie było powtarzane. Pomimo tych niejasności połączenie różnych typów dokumentów wizualnych z cytatami z *Kroniki getta łódzkiego* i pamiętników postrzegano jako walor. Jak sugestywnie ujęła to jedna z respondentek: *Słyszało się obie strony: władze getta i ludzi schwytanych w jego pułapkę*. Zwracano uwagę na poruszający, „ludzki” wymiar ekspozycji i skupienie narracji na sprawach codziennych: *Czułam, że opowieści te są mi bliskie i rozumiem je na głębszym poziomie*. Wrażenie bliskości osób wywoływały też niektóre fotografie, przede wszystkim packshoty i portrety osób mieszkających w getcie, potajemnie wykonywane przez Henryka Rossa. *Poczułam, że to nie są tylko muzealne obiekty, ale świadectwa czyjegoś życia* – powiedziała uczestniczka badania.

Niektórzy wyrażali rozczarowanie z powodu znikomej liczby oryginalnych obiektów, w szczególności ubiorów. Inni zaś okazywali duże zainteresowanie tymi nielicznymi reliktnymi materialnymi pokazanymi na wystawie. Autentyczne przedmioty, mimo skromności czy zgrzebności, działały na wyobraźnię i wywoływały silne emocje. *Długo przyglądałam się gobelinowi, zastanawiając się, ile czasu zajęło jego powstanie i ile osób go robiło* – wspominała jedna z uczestniczek. Dla wielu najbardziej poruszająca była końcowa ekspozycja rzeczy osobistych ofiar Zagłady, pochodzących z jam śmietnikowych w Chełmnie. Zaznaczano intymny wymiar tych przedmiotów i wywoływany przez nie silny rezonans emocjonalny, dodatkowo wzmacniany przez formę aranżacji i sugestywne opisy, a także przez wizualne wyciszenie ciemnego wnętrza, pozwalające na pełne skupienie uwagi.

Z kolei zabiegi aktualizujące problematykę wystawy i podkreślające jej współczesne analogie odbierane były niekiedy jako dysonans – błękitny kolor w przedśionku uznany został przez niektórych respondentów za mylący i niepasujący do tematu wystawy. Największe rozbieżności opinii pojawiły się w odniesieniu do celowości użycia prac artystycznych. Część osób uznała, że ich związki z tematem wystawy były zbyt luźne i abstrakcyjne. Nie zawsze wynikało to z niezrozumienia samych prac, gdyż nawet osoby trafnie odczytujące ich znaczenia i aluzje do współczesnego przemysłu mody stwierdzały, że temat historyczny lepiej byłoby pogłębić na podstawie istniejących świadectw. Poszczególne prace artystyczne wywoływały zresztą różne reakcje. Najwięcej negatywnych odczuć wzbudziła instalacja Witka Orskiego *Statt Arbeit*, złożona z ekspozycji markowych koszulek i bluz. Jak stwierdziła jedna z uczestniczek, *to, że one były poustawiane pomiędzy* (historycznymi dokumentami – A.M.R. i T.Z.), *to mi przeszkadzało w odbiorze. Właśnie jak zagłębiałam się w tę tragiczną historię... nagle koszulki. I co teraz? Co mam teraz zrobić z moimi emocjami?* Inna osoba początkowo uznała, że praca ta jest *nie na miejscu*, jednak po przeczytaniu jej opisu i chwili namysłu doszła do wniosku, że ma ona istotny sens i jest potrzebna na wystawie, choć pozostaje czymś *na granicy szoku*. Niektóre osoby przyznały, że nie zrozumiały części prac artystycznych, gdyż nie mogły znaleźć i przeczytać ich opisów. Infrastrukturalnym „sprawcą” tych problemów było słabe światło, które – jak często zauważano – utrudniało czytanie tekstów ściennych i etykiet, szczególnie w końcowych częściach ekspozycji. Choć doceniano nastrojowość takiego

oświetlenia, to narzekano na jego niepraktyczność. Był to niezamierzony efekt ograniczeń systemu oświetleniowego, nie w pełni dostosowanego, jak przyznali pracownicy muzeum, do wieloelementowych, zróżnicowanych i „gęstych” ekspozycji. Nie pozwoliło ono na pogodzenie w satysfakcjonujący sposób wymogów narracyjno-dramatycznych, konserwatorskich oraz funkcjonalnych.

Przytoczone opinie nie podważają założenia kuratorów, iż współczesne prace artystyczne włączone do wystawy historycznej mogą mieć funkcję poznawczą i pobudzać do refleksji. Część badanych stwierdzała, że obecność sztuki była dla nich cenna, *dawała wrażenie żywej i wciąż świadomej historii*, a także pogłębiała jej emocjonalny odbiór. Prezentowane dzieła uznawano za *ważny gest upamiętniający*, a niektóre spośród nich za intrygujące same w sobie. Różnice zdań można potraktować jako wynik odmiennych nawyków i oczekiwań odbiorczych. Niektóre reakcje wskazywały również na poczucie braku informacyjnej ciągłości między dokumentami historycznymi a pracami artystycznymi. W odbiorze prac artystycznych odbiorcy polegali przede wszystkim na bezpośrednich wrażeniach, a dopiero potem, jeśli w ogóle, czytali objaśniające opisy. Zgadza się to z ustaleniami neuroestetyki na temat prymatu bezpośrednich spostrzeżeń (Kędziora 2016) i w pewnej mierze przeczy nieograniczonej „otwartości” rozumienia oraz interpretacyjnej chłonności widzów. Ogólnie lepiej odbierane były prace, które wytwarzały wokół siebie nastrój i podporządkowywały sobie przestrzeń, a także pozwalały na skojarzenia oraz interpretacje istotne dla danego fragmentu narracji i łatwo dające się z nim powiązać. Tam, gdzie dzieło nie było bezpośrednio zrozumiałe, nie łączyło się z emocjonalną atmosferą i istotnymi wątkami narracji wystawy, pojawiały się trudności w interpretacji i poczucie obcości. Tylko niektórzy odbiorcy byli gotowi wnikać w dodatkowe znaczenia prac i rozpatrywać je w ich specyfice artystycznej.

KONKLUZJE

Zebrany materiał badawczy pokazał, że w odbiorze wystawy przeważała potrzeba empatycznego wczytania się w samą historię i emocjonalnego odbioru jej świadectw. Jeśli chodzi o sposoby infrastrukturalnego publicznego zastosowania przez twórców wystawy, to szczególnie pomocne i skuteczne okazało się budowanie nastroju przez układ przestrzeni oraz oświetlenie, dzięki którym autentyczne artefakty z epoki zyskały dużą siłę oddziaływania. Zaciemnienie i trudności z przeczytaniem niektórych opisów odbiorcy gotowi byli nawet usprawiedliwiać „nastrojowym” użyciem światła. Takie przypuszczenia wysuwały zwłaszcza osoby świadome tego, że nasze badanie dotyczy infrastrukturalnych aspektów wystawy. Grupa ta zwróciła uwagę na więcej elementów przestrzeni, które nie należały do ekspozycji, jak sposób zastąpienia okien, gaśnice czy kaloryfery, jednak nie przypisywała im istotnego znaczenia. Zasadniczo odbiorcy wyraźnie oddzielali to, co postrzegali jako składniki zaprojektowanego przekazu wystawy od nieistotnych w ich odczuciu elementów infrastrukturalnego „tła”. Zdarzało się jednak, że pewne nieintencjonalne, lecz somatycznie narzucające się czynniki, jak skrzypienie podłogi czy zapach murów, obdarzano dodatkowymi znaczeniami związanymi z tematyką ekspozycji – najczęściej kojarzono je ze „starością”, zbutwiałym drewnem lub produkcją tkanin. Odczuwanie przestrzeni, swoiste w niej zanurzenie i wywoływany przez nią afektywny rezonans były dla badanych ważne, co potwierdza znaczącą rolę przestrzennego otoczenia w kreowaniu odbioru wystawy.

Oczekiwanie, iż widzowie będą samodzielnie odkrywać dodatkowe znaczenia i mikronarracje generowane przez włączone do wystawy prace artystyczne, nie do końca się ziściło. Odpowiadały za to po części infrastrukturalne uwarunkowania

przestrzeni. Największe problemy sprawiały słaba widoczność ich opisów, wielość i różnorodność eksponatów, a także niejasność ich powiązań. Wszystko to skłaniało niektórych odbiorców do pomijania prac artystycznych i skupienia się na głównej narracji historycznej. Prawdopodobnie jednak równie wielopoziomowy, złożony przekaz rzadko bywa odczytywany w pełni. Część badanych wyraźnie doceniła obecność prac artystycznych, a większość uznała sposób budowania narracji za angażujący i informatywny.

Nowoczesność grafik z getta, choć zdaniem niektórych zaskakująca, nie przyciągała większej uwagi ani nie została uznana za szczególnie kontrowersyjny element w prezentowaniu historii getta. Wykorzystanie tego rodzaju dokumentów wizualnych uznawano raczej za formę docenienia kunsztu ludzi próbujących przeżyć w opresyjnym systemie. Czy nowoczesność projektów graficznych z getta jawiła się widzom jako zbyt zwyczajna i przezroczysta? Można przypuszczać, że grafiki te zeszły w odbiorze na drugi plan, ponieważ nie były tak wymownym nośnikiem ludzkich doświadczeń, jak codzienne przedmioty i fotografie. Część z nich nie została też wyeksponowana w szczególnie widoczny sposób – inne obiekty, ze względu na układ przestrzenny, zyskały nad nimi przewagę. Dla znacznej części widzów ekspozycja nie była więc „innym obrazem getta”, ale pierwszą wystawą, która je pokazała – głęboko poruszającą i ważną.

BIBLIOGRAFIA

- Bal M. (2012), *Wystawa jako film*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Talar, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 105–131.
- Basu P., Macdonald S. (2007), *Introduction*, [w:] *iidem, Exhibition Experiments*, Blackwell, Malden, s. 1–24.
- Jensen C., Morita A. (2015), *Infrastructures as Ontological Experiments*, „Engaging Science, Technology, and Society”, nr 1, s. 81–87.
- Kędziora Ł. (2016), *Sensualność i badania empiryczne w kontekście strategii budowania ekspozycji*, [w:] *Sensualność ekspozycji muzealnej*, red. H. Gołubińska, Ł. Kędziora, A. Tołysz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 123–133.
- Kirshenblatt B. (2018), *Muzeum jako katalizator*, [w:] *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, red. A. Banaś, W. Chodacz, A. Janus, Dom Spotkań z Historią, Warszawa, s. 36–67.
- Korn M., Reissmann W., Röhl T., Sittler D. (red.) (2019), *Infrastructuring Publics*, Springer, Wiesbaden.
- Mordyński K. (2016), *Percepcja wystawy a kształtowanie przestrzeni ekspozycyjnej*, „Muzealnictwo”, nr 56, s. 149–158.
- Popescu D. (2020), *The Potency of Design in Holocaust Exhibitions. A Case Study of The Imperial War Museum's Holocaust Exhibition*, „Museum & Society”, t. 18, nr 2, s. 218–242.
- Star S. L., Bowker G. (2010), *How to Infrastructure?*, [w:] *Handbook of New Media. Social Shaping and Social Consequences of ICTs*, red. L. A. Lievrouw, S. Livingstone, Sage, London, s. 230–245.
- Volmar A. (2023), *From Systems to 'Infrastructuring': Infrastructure Theory and Its Impact on Writing The History of Media*, w: *Rethinking Infrastructure Across the Humanities*, red. A. Pinnix i in., Transcript, Bielefeld, s. 51–64.

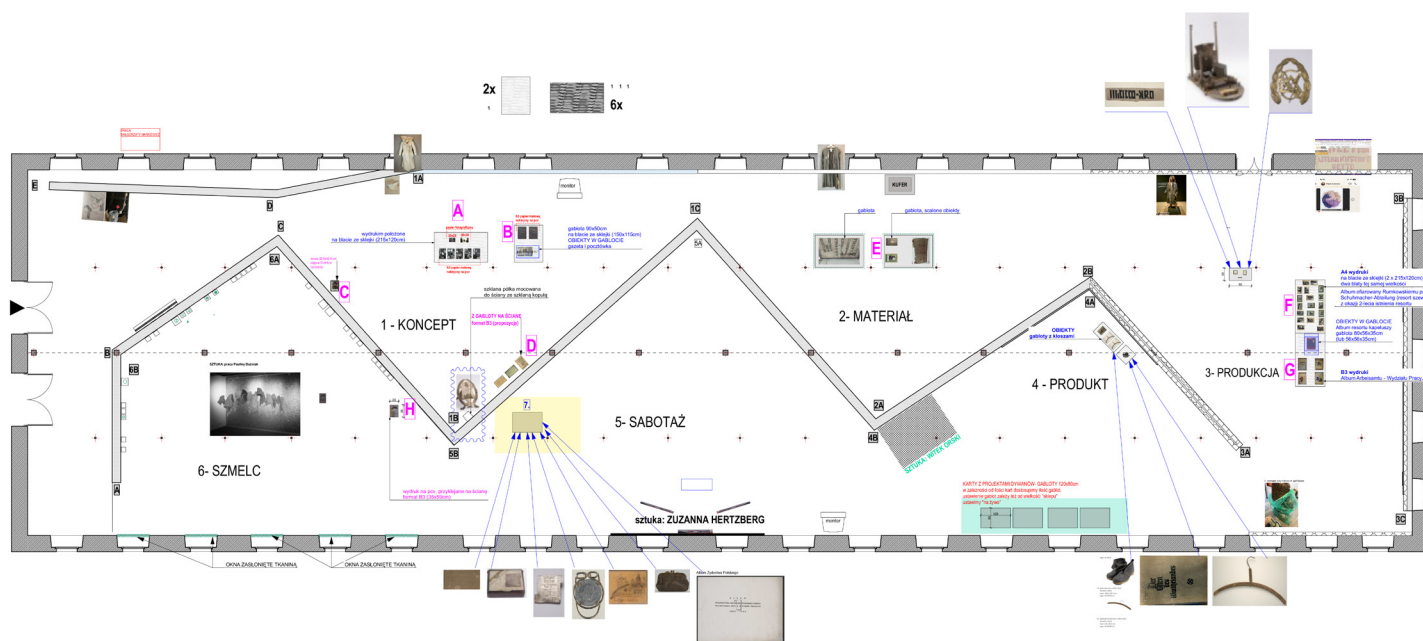
W tekście wykorzystano informacje oraz cytaty pochodzące z wywiadów przeprowadzonych przez autorów z osobami tworzącymi wystawę: Karoliną Sulej i Pawłem Michną (Sulej, Michna 2026), Magdaleną Koziej i Michałem Koziejem (Koziej 2026), Anetą Dalbiak, Marcinem Gawryszczakiem, Katarzyną Jasińską, Aleksandrą Kmiecik i Przemysławem Żakiem, a także z wywiadów grupowych przeprowadzonych na zlecenie zespołu badawczego przez Karolinę Messyasz oraz odpowiedzi uczestników i uczestniczek badania w kwestionariuszu z pytaniami otwartymi.

DR HAB. AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA, PROF. UŁ

Historyczka sztuki, kierowniczką Katedry Badań Kulturowych w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią modernizmu, kulturową historią ruchów awangardowych i krytyki artystycznej, teoriami wizualności, a także zagadnieniami metodologii badań nad sztuką. Interesują ją przemiany instytucji muzealnych w szerszym kontekście transformacji sfery publicznej; agnieszka.rejniak@uni.lodz.pl.

DR TOMASZ ZAŁUSKI

Historyk sztuki i filozof, adiunkt w Katedrze Badań Kulturowych w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się nowoczesnymi i współczesnymi praktykami artystycznymi w Polsce oraz Europie Środkowo-Wschodniej, rozpatrywanymi w szerszych ramach historycznych i społeczno-kulturowych. Bada historie wystaw, instytucje i infrastruktury sztuki, politykę kulturalną i samoorganizację artystyczną, transnarodowe sieci współpracy, a także praktyki dokumentacyjne, archiwalne i pamięciowe w sztuce; tomasz.zaluski@uni.lodz.pl.



1. Plan ekspozycji *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktach przetrwania w getcie łódzkim*, projekt: Magdalena Koziej, Koziej Architektki, 2025

2. Widok wystawy *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktykach przetrwania w getcie łódzkim*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 3.04.2025 – 1.02.2026, rozdział: „koncept”; przy objaśnieniu kuratorskim po prawej stronie zreprodukowana karta albumu przekazanego w 1942 r. w prezencie Hansowi Biebowowi przez podwładnych z Zarządu Getta, fot. HaWa



3. Widok wystawy *System mody. Ubrania w strategiach przemocy i taktykach przetrwania w getcie łódzkim*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 3.04.2025 – 1.02.2026, rozdział: „produkt”; widoczne na ścianach barwne zdjęcia autorstwa Waltera Genewaina z 1944 r., w głębi instalacja Witka Orskiego, *Statt Arbeit*, 2025, fot. HaWa

