doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/8

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA
Uniwersytet Łódzki, Instytut Kultury Współczesnej

UPAMIĘTNIENIE I POSTPAMIĘĆ: WSPÓŁCZESNE DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE W PRZESTRZENI WYSTAW HISTORYCZNYCH

Połączenie wystawy historycznej i sztuki współczesnej nie jest skojarzeniem oczywistym. Dokumentalny przekaz historyczny rządzi się innymi prawami niż pokazy artystyczne, te zaś na ogół nie potrzebują dopowiedzenia ani uprawomocnienia w postaci szczegółowego faktograficznego wykładu. Działania artystyczne odnoszące się do pamięci, często ugruntowane w prowadzonych przez samych twórców badaniach, stanowią zwykle autonomiczne prezentacje lub element zbiorowych artystycznych przedsięwzięć.[1] Coraz częściej jednak się zdarza, że kuratorzy, artyści i artystki przekraczają instytucjonalne i dyscyplinarne podziały, działając wspólnie na styku ekspozycji historycznych, podbudowujących je badań i sztuki. W niniejszym tekście chcę przyjrzeć się kilku przykładom takich działań, zastanawiając się nad ich uwarunkowaniami, motywacjami i efektami, oraz nad tym, co wnoszą one do koncepcji muzealnych narracji historycznych. W jaki sposób obecność autorskich, artystycznych interwencji przekształca przestrzeń wystawy i wpływa na sposób jej odbioru? Jak prace artystyczne włączają się w kontekst sąsiadujących z nimi historycznych świadectw, obiektów i dokumentów oraz co do niego dodają?

Punktem odniesienia są dla mnie zrealizowane w ostatnich latach wystawy związane z pamięcią II Wojny Światowej i Zagłady. Wydarzenia, których one dotyczą są na tyle odległe, że wykraczają poza sferę pamięci żywej i bezpośredniej, na tyle jednak utrwalone w materialnym otoczeniu, dotkliwe i społecznie znaczące, że trudno przyjmować wobec nich pozycję chłodnego dystansu. Interesujące mnie wystawy eksponują osobliwe połączenie bliskości i oddalenia – zapośredniczonego dostępu do indywidualnych doświadczeń i losów, o których w sposób jedynie cząstkowy mówią zachowane zapiski, obrazy i ślady. Powiązanie jawnej fragmentaryczności i aktywnej, lecz z konieczności niedoskonałej pracy wyobraźni, sprawia, że adekwatną ramą pojęciową dla wielu z tych realizacji wydaje się kategoria postpamięci. Nawet jeśli samo to pojęcie bywa dyskusyjne,[2] to otwiera płaszczyznę namysłu nad przyjmowanymi w tych projektach sposobami odnoszenia się do przeszłości – wychodzenia poza język publiczny i oficjalny, szukania jego odwrotnej strony, troski o szczegół, odsłaniania negatywności bez uwznioślających uogólnień.

Obiektywizm, Realizm i Wystawa jako Metamedium

Choć narratologiczna krytyka spod znaku Haydena White'a starała się przekonać, że historia 'obiektywna' nie istnieje, bowiem każda opowieść o przeszłości jest pewną konstrukcją, ujęciem z pewnej perspektywy, twórcy wystaw historycznych nie zawsze zgadzają się z takim relatywizującym stanowiskiem. Dzieje się tak między innymi ze względu na dokumentalne, rzeczowe tworzywo ekspozycji, którego historyczny charakter zdaje się użyczać szczególnej wiarygodności prezentacji muzealnej. Jest to jednak założenie problematyczne, ponieważ dokumenty nie mówią same przez się, lecz podlegają zmiennym interpretacjom. Ich użycie zarówno przez historyków jak i muzealników zawsze jest też selektywne, a zatem jest aktywnym działaniem sensotwórczym.

Jak zauważa Tomasz Kranz, w kręgach historyków pozostaje w mocy tradycyjnie ustalona definicja wystawy historycznej jako „przedstawienia przeszłości historycznej za pomocą zabytków rzeczowych i innych dokumentów."[3] Sformułowanie to zawiera w sobie jednak niejednoznaczność: czy wstawa ma być „prezentacją przeszłości, czy bardziej jej reprezentacją."[4] Innymi słowy, czy przeszłość ma przemawiać wprost przez zgromadzone obiekty, czy dzieje się tak wskutek rekonstrukcyjnych i aranżacyjnych zabiegów, które poszczególnym elementom nadają sens i znaczenie w obrębie przedstawienia? W opinii Kranza we współczesnym muzealnictwie historycznym przeważa ta druga perspektywa, czyli chęć budowania powiązanych wewnętrznie, otwierających nową przestrzeń znaczeniową całości. Zgodnie z tym myśleniem, „nadrzędnym celem wystawy historycznej (...) powinno być wykreowanie syntetycznej opowieści, która ma charakter dokumentalny, a nie iluzoryczny, informuje, a nie komentuje, oddziałuje na zmysły, ale nimi nie manipuluje."[5]

W ostatnim przytoczonym stwierdzeniu 'dokumentalne' znaczenie przypisywane jest już całej opowieści, nie jak w cytowanej wcześniej definicji, poszczególnym składnikom ekspozycji. Status ten uzasadniany jest nadrzędnością informacyjnych, poznawczych celów i 'naukowym' podejściem, które wyklucza zbędne fabularyzacje i fikcjonalność, choć dopuszcza angażujące emocjonalnie inscenizacje. W swoim wykładzie o przeszłości w muzeach historycznych Tomasz Kranz zdaje się więc opowiadać za paradygmatem reprezentacji, który w kategoriach White'owskich można by określić jako 'realistyczny' – czyli takim, w którym forma pozostaje (w założeniu neutralnym) nośnikiem treści, całość zaś zachowuje równowagę między faktograficznym konkretem a spajającą i objaśniającą narracją. Nieco paradoksalne jest to, że mimo swojego sceptycyzmu wobec muzeów narracyjnych, które uważa za zbyt teatralne, Kranz za wzorcowy punkt odniesienia uznaje założenia Jeshajahu Weinberga – pierwszego dyrektora US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Jest to paradoksalne dlatego, że właśnie ta ekspozycja, powstała pod opieką Weinberga, była wielokrotnie krytykowana za swój 'symulakryczny' charakter, dyktowany edukacyjnym, wychowawczym celem i preferencją dla sugestywnie odtwarzających przeszłość inscenizacji.[6] W stworzonej przezeń muzealnej reprezentacji autentyzm i dokumentalna wartość oryginalnych obiektów, fotografii i filmowych materiałów użytych na wystawie, miały przypieczętowywać niekwestionowaną prawdziwość i autorytet prezentowanej narracji.

Przywiązanie do obiektywistycznego, czy też realistycznego modelu reprezentacji, jest zazwyczaj głównym powodem, dla którego w pokazie historycznym nie ma miejsca na artystyczne działania i komentarze. Rozważając tę kwestię, Jeshajahu Weinberg stwierdzał, że włączenie do ekspozycji nowszych prac artystycznych podważałoby jej „autentyczny dokumentalny charakter,"[7] osłabiałoby jej faktograficzne ugruntowanie w źródłach. Wystawa główna w US Holocaust Memorial Museum konfrontuje widza z „surową prawdą" Zagłady, wobec której wszelkie artystyczne interpretacje mogłyby być, według Weinberga, jedynie niepotrzebnym jej „zmiękczaniem."[8] Prze-

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

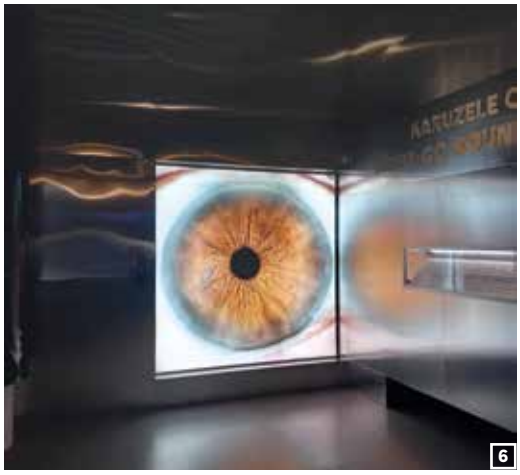
kaz artystyczny – subiektywny i niedookreślony, oraz faktograficzny, autorytatywny przekaz wystawy to według niego dwa nurty, których nie należy ze sobą mieszać. W przestrzeni US Holocaust Memorial Museum znalazły się dzieła współczesnych artystów, do których wrócę w dalszej części artykułu, ale jako element jednoznacznie oddzielony od wystawy głównej.

Jeśli szukać modelu alternatywnego wobec tego reprezentacjonistycznego podejścia na gruncie muzeologii, to częściej znaleźć je można wśród antropologów czy historyków sztuki, bardziej oswojonych z tym, by myśleć o wystawie jako stworzonym tu i teraz, heterogenicznym u swych podstaw przekazie. Semiologiczne i dekonstruktywistyczne wskazanie umowności porządków ekspozycyjnych przyjmowanych w muzeach,[9] ujawnienie wieloznaczności składających się na kolekcje obiektów, odkrywanie ich własnych, często problematycznych historii, zaowocowało w tych obszarach bardziej wielowymiarowym myśleniem o muzealnym dziedzictwie i zadaniach, jakie mogą pełnić wystawy. W ujęciu Barbary Kirshenblatt-Gimblett, które wywodzi się z obszaru krytycznej muzeologii, wystawa to nie tyle reprezentacja zjawisk i zdarzeń, co przede wszystkim działanie ekspresyjne, autopoietyczne i autorefleksyjnie, a więc zwracające uwagę na sam sposób pokazywania i na niejednoznaczność statusu ukazywanych obiektów. Takie podejście nie pozwala redukować znaczenia prezentowanych źródeł i dokumentów do funkcji informacyjnej i „poświadczającej," ilustracyjnej wobec prezentowanej narracji. W swojej koncepcji „performatywnego muzeum" Kirshenblatt-Gimblett wskazuje, że muzeum powinno wyzbyć się „roszczeń do obiektywnej wiedzy,"[10] tworząc raczej otwartą dla publiczności przestrzeń dyskusji na temat historii i dziedzictwa. Nie oznacza to rzecz jasna ignorancji wobec naukowej wiedzy, ale rezygnację z jednolitej, autorytatywnej wizji przeszłości; uznanie, że muzeum samo stanowi „historyczny artefakt" – konstrukt, który powinien ujawniać swoją ukształtowaną w danym momencie i zawsze niegotową strukturę.[11]

W przełożeniu na muzealną praktykę deklaracje te niekoniecznie okazują się łatwe do spełnienia: w przypadku wielkiej instytucji muzealnej trudno mówić o wycofaniu się z roli autorytetu i nienarzucaniu określonej wizji prezentowanych zagadnień. Podobnie jak w Waszyngtonie, wystawa główna w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, stworzona pod kierownictwem Kirshenblatt-Gimblett, jest wystawą narracyjną i immersyjną, uruchamianą dzięki aktywnemu zaangażowaniu widza w rozwijającą się przestrzenną opowieść, podporządkowującą w znacznej mierze poszczególne dokumenty, obiekty i teksty obrazowanym historiom. Tym co ją w pewnym stopniu wyróżnia, jest mniej linearna narracja,[12] inny stosunek do detalu i chęć zatrzymania uwagi odbiorcy na wyodrębniających się z głównej narracji szczegółach. Przystaje to do postulatu Kirshenblatt-Gimblett, by przestrzeń muzealna nie była jedynie wysycona informacyjnie, ale by sprzyjała samodzielnemu budowaniu powiązań między informacjami i pozwalała zanurzyć się w nieśpiesznej lekturze. Jej zdaniem przestrzeń wystawiennicza nie tylko powinna być uwolniona od wymogu przedstawieniowej transparencji, ale także dzięki wielowymiarowemu zaangażowaniu odbiorcy i atmosferze skupienia stwarzać inne doświadczenie czasu.[13]

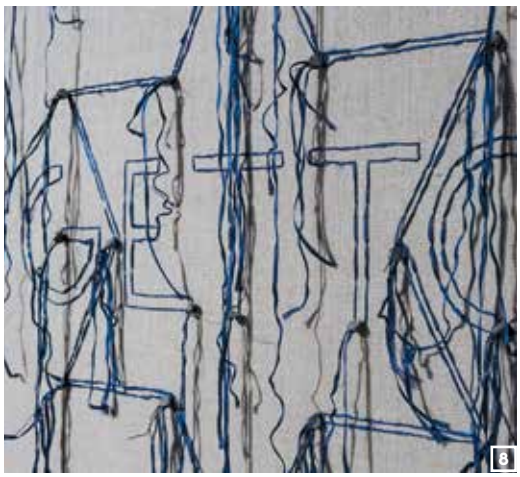
Być może lepiej niż wystawa główna założenia te mogą spełniać wystawy czasowe, pozwalające na pogłębione ujęcie danego tematu, nie zobligowane potrzebą syntetycznego i normatywnego przedstawienia skomplikowanej historii. W ramach wystaw czasowych Muzeum Polin, jedno z pierwszych w Polsce, zaczęło uwzględniać prace współczesnych artystów jako rodzaj *pendant* lub komentarza do historycznych i kulturowych zagadnień poruszanych na ekspozycji głównej. Celem tych zabiegów była (i jest) przede wszystkim chęć poszerzenia podejmowanej tematyki, wyjścia poza historyczny dyskurs dokumentalno-archiwizujący i otwarcia innych dróg dostępu do poruszanych tematów.[14]

Włączenie obiektów artystycznych w dramaturgię wystawy nie oznacza zatarcia granic oddzielających je od świadectw dokumentalnych.



1. Richard Serra, *Gravity*, 1991, US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie
2. Via Lewandowski, *The Gallery of the Missing. The Order of Disappearing*, 2001, Muzeum Żydowskie w Berlinie, fot. T. Załuski
3. Widok ekspozycji *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką,* kuratorka Aleksandra Paradowska, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
4. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy,* Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. M. Kaczyński
5. Iza Tarasewicz, *Żółty Węgiel* – instalacja towarzysząca wystawie *Iluzje Wszechwładzy*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2024/25, fot. A. Rejniak-Majewska
6. Joanna Rajkowska, *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą,* instalacja na wystawie *Wokół nas Morze Ognia. Losy Żydowskich Cywilów Podczas Powstania w Getcie Warszawskim*, kuratorki: Barbara Engelking, Zuzanna Schnepf-Kołacz, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 2024, fot. A. Rejniak-Majewska

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



7. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktykach Przetrwania w Getcie Łódzkim,* kuratorzy: Paweł Michna, Karolina Sulej, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2025, fot. HaWa
8. Paweł Żukowski, *Bez Tytułu,* instalacja wykonana z barwnej lasety pochodzącej z Litzmannstadt, towarzysząca wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa
9. Paulina Buźniak, *Mam Chusteczkę Haftowaną,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa
10. Witek Orski, *Statt Arbeit,* instalacja towarzysząca wystawie *System Mody.* Po prawej stronie fotografie Waltera Geneweina z getta łódzkiego, CMWŁ, 2025, fot. HaWa
11. Agnieszka Wach, Błażej Worsztynowicz, *Obieg Zamknięty,* cykl prac towarzyszący wystawie *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. A. Rejniak-Majewska
12. Zuzanna Hertzberg, *Mir Zajnen Do! [Jesteśmy Tu!],* instalacja: chorągwie z jedwabnego welwetu, szarej szmaty, aplikacje, kolaż, drewniane drzewce procesyjne z okuciami i głowicami w kształcie gwiazdy Dawida. Widok z wystawy *System Mody,* CMWŁ, 2025, fot. HaWa

„Scenograficzny" czy „teatralny" charakter ekspozycji w takim ujęciu, jakie proponuje Kirshenblatt-Gimblett[15] nie oznacza bowiem inscenizacji o znaczeniu przedstawieniowym. Nie chodzi o odtwarzanie scenerii minionych zdarzeń, lecz co najwyżej pewną reżyserię emocji, ukierunkowującą sposób odbioru treści, grupowania ich w przestrzeni i budowania między nimi powiązań. Sposób aranżacji nie narzuca jednoznacznej interpretacji, a jedynie ukierunkowuje uwagę, pomagając odbiorcy poruszać się pomiędzy różnymi elementami. Jako 'esej przestrzenny' ekspozycja może zachować spójność mimo heterogeniczności, bez potrzeby scalania jej elementów. Jak to trafnie ujął Stach Szabłowski, wystawa „ma potencjał do bycia metamedium, które potrafi wchłonąć wszystkie inne: może zmieścić w sobie film, performatywny gest, tekst, może być dyskursem, spektaklem, archiwum – i to jednocześnie, symultanicznie."[16]

Architektoniczne Suplementy: Dzieła Site-specific i Przestrzenie Liminalne

W tradycyjnym myśleniu o porządku wystawy historycznej dzieła współczesne mogą stanowić przede wszystkim znak-symbol wpisany w jego publiczną przestrzeń. Taką rolę dla prac współczesnych twórców przewidywała koncepcja Weinberga – w US Holocaust Memorial Museum miały one stać się dopełnieniem nowopowstałej architektury. Realizacje Richarda Serry (*Gravity*, 1991), Ellswortha Kelly *(Memorial*, 1993), Sola LeWitta (*Consequence*, 1993) i Joela Shapiro (*Loss and Regeneration,* 1993) zostały zaprojektowane specjalnie do gmachu muzeum, lecz celowo ulokowane tak, by tworzyły dystans od narracyjnej wystawy, poprzez ulokowanie w jej częściach pełniących funkcje komunikacyjne. Jako dodatkowa artykulacja przestrzeni, minimalistyczne prace podkreślają wyjątkowość miejsca – nie tyle przez dramatyzm formy, co raczej przez swoje milczenie i skalę. Jak stwierdzał Weinberg, miały one stać się „integralną częścią otoczenia, określającą jego atmosferę."[17] *Gravity* Serry, umieszczone na szlaku komunikacyjnym prowadzącym do Hali Świadectwa, tworzy przestrzenną barierę, po części korespondującą z surową architekturą miejsca, ale zarazem przeciwstawiającą się jej i wprowadzającą odczuwalny dysonans. Biegnąca ukośnie granitowa płyta sugeruje dodatkowe znaczenia na poziomie fizycznych, kinestetycznych odczuć: braku stabilności, granicy, ciężaru, zarazem jednak nie narzuca odbiorcy jednoznacznego sensu. Podobnie pracę ścienną Sola LeWitta można odczytywać jako sygnał pustki – obrazów pustych pól pozostałych po miejscach gett, choć wydaje się, że jakiekolwiek tego typu ujednoznacznienie byłoby w tym przypadku nadinterpretacją i nadużyciem. Celowo wybrano prace artystów abstrakcyjnych, by nie dodawać warstwy narracyjnej, która konkurowałaby z wystawą stałą, lecz by stworzyć oddzielone od niej miejsca „odpoczynku i zadumy."[18] Choć zamieszczone w książce Weinberga komentarze do tej części ekspozycji zmierzają do nieco ryzykownego utożsamienia sztuki z funkcją ukojenia i estetycznego oczyszczenia,[19] minimalistyczna prostota tych obiektów nie tyle dystansuje się wobec przekazywanych w muzeum treści, co w swojej wymowie jest adekwatna do roli upamiętniającej, jaką pełni muzeum-pomnik.

Również upamiętniającą rolę, choć w oparciu o inne, bardziej dramatyczne środki, pełni instalacja Menashe Kadishmana *Shalekhet* (1997-2001) w Muzeum Żydowskim w Berlinie, która została udostępniona publiczności wraz z budynkiem Libeskinda zanim jeszcze w muzeum powstała wystawa stała. Dzieło Kadishmana, należące do jednej z trzech osi ekspozycji: Osi Holokaustu, włączone jest w ekspresyjną, rzeźbiarską strukturę architektoniczną gmachu i podobnie jak przestrzenie architektoniczne tego muzeum generują symboliczne znaczenia poprzez bezpośrednie, somatyczne ich doświadczenie, tak dzieło to ogranicza się do roli wymownego, przejmującego obrazu, ale zarazem zakłada fizyczną bliskość i doświadczenie 'przejścia.'

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Wspomniane przykłady wiążą się z nowymi i monumentalnymi muzeami o funkcji nie tylko historycznej, ale przede wszystkim upamiętniającej. W przypadku Muzeum Żydowskiego w Berlinie zaciera się jednak częściowo granica między ekspozycją a architekturą. Widać to jeszcze bardziej w przypadku stworzonej dla tego muzeum pracy Vii Lewandowsky'ego *The Order of Disappearing* (2001). Instalacja ta stanowi część Osi Ciągłości, czyli szlaku ekspozycyjnego poświęconego żydowskiej kulturze i tradycji. Swoimi formami nawiązuje do surowych powierzchni i ukośnych cięć cechujących budynek Libeskinda; sprawia więc wrażenie abstrakcyjnej rzeźby wpisanej w architekturę. Stając jednak przy jednej z trzech czarnych, ostrokątnych brył składających się na tę instalację, założywszy słuchawki widz wysłuchać może informacji o szeregu cennych obiektów: dawnych zabytkach, dziełach sztuki nowoczesnej i wydawnictwach należących do zniszczonego dziedzictwa niemieckich Żydów. Instalacja ta wpisuje się w estetykę pustki, charakterystyczną dla całego Muzeum, i przenosi jej działanie na bardziej konkretny poziom. Ważny jest nie tyle obiekt dany do oglądania, ale uświadomienie sobie światów, które są niedostępne. Refleksyjne, szklane powierzchnie instalacji odbijają wszystko wokół, tworząc swoisty wirtualny labirynt. Czarne bryły mają wymiary i kubaturę typowych ekspozycyjnych gablot, ale nie dają satysfakcji oglądania muzealnych reliktów i skarbów; musimy je sobie wraz z ich faktycznym nieistnieniem wyobrazić.

Innym, bardziej wernakularnym przykładem oznaczania przestrzeni „pogranicznej," jest praca izraelskiego artysty Nir Alona, *The Glory and Misery of Our Existence* (2020) w Muzeum Żydowskim we Frankfurcie. Ukazuje się ona zwiedzającym w bocznym westybulu Pałacu Rothschildów, w miejscu ustronnym, poza głównym ciągiem sal wystawowych. Ekspresyjne i dynamiczne spiętrzenie starych mebli: komód, stołów, krzeseł i świetlówek, stanowi zaskakujący akcent wyłaniający się na końcu jasnego korytarza, po minięciu neorenesansowej klatki schodowej. Na swój sposób abstrakcyjna i surrealna, konstrukcja ta może przywodzić na myśl motyw wygnania, rzeczy porzuconych i trudów migracji – doświadczenia będącego udziałem wielu osób, o których opowiada wystawa, poświęcona losom frankfurckich Żydów. Powstała jako realizacja site-specific i będąca częścią wystawy stałej, instalacja Nir Alona tworzy swoisty komentarz, na poziomie metanarracyjnym w stosunku do opowiadanej historii. Nieco oddalona od głównej ekspozycji, jakby zagubiona w przestrzeni, stanowi swoisty parergon wystawy. Swoim chaotycznym wyglądem kwestionuje ponadto uładzony porządek eksponatów, prezentowanych w przyległych salach – jak gdyby przypominając o nieoczywistości faktu, że zgromadzone rzeczy, składające się na muzealną narrację i skutecznie „zmuzeifikowane," mają w niej swoje bezpieczne miejsca i stabilne znaczenia.

O ostatnich przywołanych tu pracach można powiedzieć, że sytuują się one na poziomie -meta, 'poniżej' i 'pomiędzy' standardowymi składnikami sytuacji muzealnej, do jakich należy budynek muzeum jako pomieszczenie (architektoniczny 'pojemnik') i wystawa jako uporządkowany zbiór przedmiotów. Kwestionują one ustalone porządki, ale też komentują je i dopowiadają, stając się integralną częścią doświadczenia miejsca.

Biorąc pod uwagę suplementarny i pograniczny status przywołanych tu prac, można stwierdzić, że podobny status cechuje w pewnym sensie także dzieła współczesne włączane do historycznych ekspozycji, nie tylko te usytuowane na ich marginesie. Z oczywistych względów realizacje te mają do odegrania inną rolę niż obiekty będące artystycznym świadectwem epoki, tradycyjnie stanowiące materiał wystaw historycznych.[20] Wspomniana pograniczność nie musi jednak oznaczać marginalności w sensie przestrzennym ani treściowym. Prezentowane w dalszej części artykułu przykłady zmierzają do pokazania różnych sposobów włączania współczesnych realizacji do przestrzeni wystaw czasowych. Realizacje te rozszerzają ich znaczenia, ale też można je uznać za odpowiedź na konkretne wystawiennicze wyzwania, które skrótowo sygnalizuję w kolejnych tytułach.

Miejce. *Żółty Węgiel*

Instalacja Izy Tarasewicz, towarzysząca wystawie zatytułowanej *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką* (18 października 2024-09 lutego 2025), zajmowała największe z przekształconych w czasie okupacji wnętrz Zamku Cesarskiego w Poznaniu – Salę Kominkową, którą gauleiter Arthur Greiser przygotował jako gabinet dla Hitlera. Choć Hitler ostatecznie nigdy się tu nie pojawił, nazistowska przeszłość Zamku jest częścią mrocznej mitologii tego miejsca, a materialne świadectwo architektury – przypomnieniem totalitarnej przeszłości, której ślady nadal tkwią w rodzinnej pamięci wielu poznaniaków. Wystawa historyczna, stworzona przez Aleksandrę Paradowską, obrazowała plany administracyjne, urbanistyczne i architektoniczne, poprzez które Kraj Warty miał zostać przekształcony w krainę wzorcową w ramach rozszerzonej Rzeszy. Zgromadzone obiekty materialne, od mebli tworzących wystrój nazistowskich urzędów poczynając po codzienne akcesoria domowe, dokumenty wizualne, projekty i architektoniczne makiety, obrazowały nie tylko wizję systemowych zmian, jakie nastąpić miały w krajobrazie wsi i miast, ale też współtworzący tę wizję system represji względem polskiej i żydowskiej ludności. Podobnie jak praca Izy Tarasewicz, tak i sama wystawa miała charakter działania site-specific, ponieważ zajmowała szereg sal zachowujących wystrój z czasów nazistowskich. Wystawa nadpisywała i naświetlała kontekst historyczny, którego stanowią pozostałość.

O ile kuratorka przez poszerzenie historycznego kontekstu wydobyła ponurą rzeczywistość, stanowiącą ekonomiczny i polityczny fundament takich realizacji jak wnętrza zachodniego skrzydła Zamku, to zaproszona przez nią artystka przekształciła Salę Kominkową fizycznie, wizualnie i symbolicznie, naznaczając to puste i chłodne wnętrze materią o sugestywnym, bezpośrednim oddziaływaniu. Na połaciach marmurowej posadzki rozciągnięte zostały horyzontalnie dwie tony żółtej gliniastej masy, miejscami uformowanej w kształty cegieł, miejscami rozbitej i rozlanej. Jak komentowała kuratorka: „wnętrze zostało w trakcie wystawy opanowane przez artystkę i straciło swój monumentalizm, klarowne podziały i klarowny porządek."[21] Zastygła żółta masa sprawiała wrażenia porzuconego, bezforemnego placu budowy lub pozostawionej po bitwie ruiny. Obie możliwości interpretacyjne przystawały do tematyki wystawy, pokazującej zarówno celową destrukcję polskiego dziedzictwa, jak i plany niemieckiej przebudowy. Istotniejsze jednak wydaje się powstające w kontakcie z samą wyeksponowaną materią nieprzyjemne uczucie – wrażenie czegoś enigmatycznego, ekspansywnego i toksycznego. Tytuł *Żółty Węgiel* to nawiązanie do opowiadania Zygmunta Krzyżanowskiego z 1939 – literackiej fantazji na temat alternatywnego surowca energetycznego wytwarzanego z ludzkiej frustracji i złości. O ile wedle opowieści Krzyżanowskiego, prezentowanej w przedsionku sali, ów surowiec pozyskiwany miał być przemysłowo za pomocą celowo stosowanych metod, o tyle w instalacji może on być metaforą skalkulowanego wyzysku i przemocy. Materię „żółtego węgla" można jednak rozumieć szerzej – jako intuicyjne odniesienie do społecznych traum, niszczących konfliktów i wojen. Instalacja Tarasewicz zajmowała osobne wnętrze i mogła być odbierana jako praca samodzielna. Pełniejszego znaczenia nabierała jednak w powiązaniu z narracją wystawy. Tworzyła w niej swoistą symboliczną codę, ponieważ jednym z otwierających wystawę elementów była kompozycja ruin, złożona z cegieł pochodzących ze zburzonej synagogi w Rawiczu. Razem tworzyły one wizualną i symboliczną klamrę ekspozycji. Cały projekt był zaś kolejnym, po takich zrealizowanych w poznańskim Zamku wystawach jak *Stan Wewnętrzny* (2006) i *Oko Pamięci* (2014), przedsięwzięciem mierzącym się z totalitarną przeszłością miejsca – tym razem jednak będącym informatywną, opracowaną naukowo wystawą historyczną.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Brak. *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*

Wystawa poznańska operowała bogatym materiałem rzeczowym, na który składały się obiekty artystyczne, przedmioty codziennego użytku, plany, fotografie, filmy, publikacje, oryginalne obwieszczenia i druki. Nie zawsze jednak w odniesieniu do określonego kontekstu historycznego dostępny jest tak bogaty wizualny materiał. W przypadku historii powstania w getcie warszawskim i losów uczestniczącej w nim ludności cywilnej źródła ograniczają się przede wszystkim do ustnych relacji i tekstów. Poświęcona temu tematowi wystawa *Wokół Nas Morze Ognia* w Muzeum Polin (18 kwietnia 2023–8 stycznia2024) z konieczności skupiać się musiała na słownych relacjach świadków, skromnych archeologicznych znaleziskach z terenu getta oraz nielicznych fotografiach, nie będących dokumentacją propagandową wykonaną przez Niemców. Zdjęcia z reportu Jürgena Stroopa celowo pominięto, nie dlatego, że jest to materiał znany, ale ze względu na to, że reprezentuje on perspektywę oprawców. Ekspozycja natomiast stawiała sobie za cel pokazanie perspektywy z wewnątrz – na ile to w ogóle jest możliwe.

Narracja wystawy osnuta została na pierwszoosobowych relacjach świadków, wyeksponowanych w mrocznej scenografii częściowo nawiązującej kształtem do systemu podziemnych piwnic. Wizualne ubóstwo – niewielka ilość ukazanych przedmiotów i obrazów – wzmacniało poczucie napięcia i przejmującej grozy. Rolę pierwszoplanową odgrywały słowa – fragmenty pamiętników cywilów powstałych w trakcie lub już po upadku powstania. Zapiski te informowały zarówno o warunkach ukrywania się w bunkrach – o sposobie konstrukcji kryjówek, panującej w nich ciasnocie, braku powietrza, gorącu i żarze rozgrzanych ścian płonących kamienic, jak i docierających z zewnątrz dźwiękach wystrzałów. Mówiły również o psychicznym stanie i uczuciach autorów tych świadectw. Łącząc te jednostkowe głosy w większą konstelację, kuratorki wystawy – Barbara Engelking i Zuzanna Schnepf-Kołacz oraz autorki scenografii – Małgorzata Szczęśniak i Saskia Hellmann, stworzyły przestrzeń konkretyzującą kolektywne doświadczenie i pozwalającą odbiorcom wyobrażeniowo zbliżyć się do subiektywnych przeżyć świadków i ofiar. Emocjonalne oddziaływanie użytych cytatów ulegało dodatkowemu spotęgowaniu w sytuacji, gdy odbiorca zwiedzał wystawę z audioprzewodnikiem, słuchając ścieżki muzycznej stworzonej przez Pawła Mykietina. Skupione na osobistych doznaniach pamiętniki działały szczególną siłą sugestywną, co potwierdza fakt, że pamięć zmysłowa i oparta na niej poetyka („mówienie z wewnątrz pewnej pamięci lub doświadczenia," zamiast relacji o nim) jest transaktywna – ewokuje w widzu podobny afekt, inaczej niż przekaz o charakterze referencyjnym.[22]

Wystawę *Wokół Nas Morze Ognia* można określić jako immersyjną, jednak warunkiem poczucia 'zanurzenia' było przede wszystkim wyobrażeniowe i afektywne zaangażowanie odbiorcy w odczytywanie kolejnych relacji. Przestrzeń ekspozycji nie imitowała bowiem konkretnych scenerii, a jedynie sugerowała ich atmosferę, prezentując jasno oddzielone od siebie słowne i wizualne świadectwa. Do tych ostatnich należał między innymi fotograficzny zapis z powstania w getcie wykonany z ukrycia przez polskiego strażaka, Zbigniewa Leszka Grzywaczewskiego – pokazany w całości, także w postaci niedawno odnalezionej kliszy. Równie istotne jak słowa świadków byłby bowiem dla autorek wystawy nieliczne zachowane materialne świadectwa – z pietyzmem ukazane na ekspozycji. Wystawa eksponowała zatem sam akt tworzenia świadectw, jak też ich zawartość, potęgując w ten sposób swój 'potencjał doświadczeniowy,' rozumiany jako możliwość zbliżenia się do sytuacji przeżywanych przez faktycznych uczestników zdarzeń – umysłowego i empatycznego ich odtworzenia.[23] Jak stwierdza Stephan Jaeger, ekspozycje historyczne mają tym większy potencjał doświadczeniowy „w im mniejszym stopniu sugeruje się widzowi określony ideologiczny czy etyczny przekaz, a wykorzystuje sieć śladów, napięć i otwartych konstelacji,"[24] pozostawionych widzom do swobodnego odczytania.

W surowej, ciemnej przestrzeni jednym z uderzających na samym początku elementów, widocznych z pierwszej sali, był powiększony do ogromnych rozmiarów (200x201 cm) obraz tęczówki oka. Wyświetlany w lightboxie, obraz ten oświetlał ciemne wnętrze emanując łagodnym, miękkim blaskiem i przyciągał organicznością enigmatycznej struktury wizualnej. Nie dominował przestrzeni, ale poniekąd kształtował miejsce – działając poniekąd jak ujęcie ustanawiające w filmie, budujące pierwsze skojarzenia i określające sposób dostępu do świata przedstawionego. Obraz ten stanowił stworzoną specjalnie na potrzeby wystawy pracę Joanny Rajkowskiej, zaproszonej do udziału w jej przygotowaniu. Tytuł pracy zaczerpnięty został ze słów jednego ze świadków: *Żyjemy Dniem, Godziną, Minutą*. Przygotowując swoją pracę artystka wiedziała jakie źródła wykorzystane zostaną w tej części ekspozycji. Motyw oka-spojrzenia wiązał się z tematem dwóch perspektyw po dwóch stronach muru – spojrzeń na getto z zewnątrz, ze strony aryjskiej, i perspektywy uwięzionych w getcie, myślących o przestrzeni poza nim. Mógł się jednak także odnosić do naszego spojrzenia tu i teraz, podkreślając relacyjny wymiar naszej obecności na wystawie. Wyabstrahowany obraz oka skojarzyć można było również z sąsiednim opisem z wspomnień Szymona Gliksmana: „nocą płonące getto, jak wielkie przekrwione oko, spogląda na stolicę i daremnie czeka na ratunek," bądź dostrzec w nim wizualny rym z obrazem słynnej karuzeli na Placu Krasińskich, widocznej na dokumentalnej fotografii. Dzieło Rajkowskiej pozostawało wieloznaczne: mogło się jawić jako quasi-boska instancja wszechwidzącego spojrzenia, lub jako znak fizycznej, cielesnej obecności i wrażliwości, łączącej nas z innymi, niejako ponad czasem i miejscem (ten wymiar akcentowała w swoim komentarzu artystka[25]). Sportretowane przez Rajkowską w 160-krotnym powiększeniu oko z bliska niemalże traci przedmiotową referencję, sprawia wrażenie materii organicznej: mchu, poszycia, czegoś ciepłego i żywego. Materia tęczówki wydaje się miękka, rzeźbiarska i namacalna. W pustej i mrocznej przestrzeni, obraz ten był jednym z niewielu elementów wnoszących pierwiastek ciepła i naturalności. Przez to też ustanawiał pomost łączący pokazywane świadectwa z widzem i działał jak fokalizator – sugestia punktu, z którego widziany jest świat przedstawiony.[26] Ta jego rola stawała się jeszcze bardziej znacząca, jeśli wziąć pod uwagę (a dociekliwy widz mógł tę informację znaleźć na wystawie), że oko, które na nas patrzy w tym obrazie, to oko Krystyny Budnickiej będącej świadkiem powstania w getcie, ostatnim jeszcze żyjącym. Umieszczony w widocznym, wyeksponowanym miejscu, stworzony przez Rajkowską obraz działał na poziomie przednarracyjnym, promieniując na resztę wystawy.

Niestosowność. *System Mody*

Przy tworzeniu wystawy *Wokół Nas Morze Ognia* trudność wiązała się z ubóstwem możliwych do pokazania wizualnych świadectw – praca Joanny Rajkowskiej swoją wyrazistą obecnością w pewnym sensie ten brak wypełniała. W przypadku wystawy poświęconej gettu łódzkiemu: *System Mody. Ubrania w Strategiach Przemocy i Taktykach Przetrwania w Getcie Łódzkim* (Centralne Muzeum Włókiennictwa, 3 kwietnia 2025-1 lutego 2026), kuratorzy mieli do dyspozycji bogaty materiał źródłowy, który jednak postanowili sprofilować w nowy, nie rozwijany dotąd sposób, skupiając się na produkcji tekstylnej łódzkiego getta i odkrywając tym samym szczegóły kryjące się za znanym hasłem Chaima Rumkowskiego: „Jedyną naszą drogą jest paca."

O ile zachowane wytwory tekstylne z getta są bardzo nieliczne, niewystarczające jako materiał wystawy, to istnieje bogata, oficjalna wizualna reprezentacja getta, tworzona przez cały okres jego istnienia w ramach zleceń żydowskiej administracji. Publicznie znana była ona dotąd w niewielkim zakresie, natomiast badania Pawła Michny, prowadzone przezeń systematycznie od kilku lat, pozwoliły rozpoznać jej zawartość i specyfikę. Kuratorzy wystawy – Paweł Michna i Karolina Sulej, postanowili wykorzystać ten materiał:

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

plakaty, katalogi produktów, ilustrowane albumy poszczególnych warsztatów oraz dokumentację organizowanych w getcie wystaw mody, tworzące pozytywny, propagandowy obraz łódzkiego getta jako nowoczesnego ośrodka produkcji, oferującego wysokiej jakości, eleganckie towary. Fakt, że źródła te rzadko były kiedykolwiek po wojnie pokazywane i reprodukowane w historycznych opracowaniach, wynika z dwuznaczności ich statusu jako części aparatu władzy, a także z niezgodności z przyjętymi sposobami mówienia o Zagładzie, skupionymi na martyrologii i cierpieniu.[27] Tworzone w getcie nowoczesne plakaty i albumy chwalące nowoczesny system organizacji pracy w swojej formie nie przystawały do „decorum Holokaustu," choć w istocie mówiły o systemie wyzysku – pracy niewolniczej i o materialnych łupach, jakimi były przetwarzane i wysyłane z powrotem na niemiecki rynek dobra, należące uprzednio do ludności żydowskiej.

Użycie na wystawie powiększonych kadrów z serii barwnych zdjęć getta łódzkiego – warsztatów produkcyjnych i wystaw – pozostawionych w przez Waltera Geneweina, pokazywało ciągłość między 'kolorowym' obrazem getta, jaki starał się tworzyć jego żydowski zarząd, a oczekiwaniami i aspiracjami nazistowskich władz. Jednocześnie oficjalny dyskurs sam potwierdzał, że produkcja odzieży i materiałów opiera się na wykorzystaniu resztek, wytwarzaniu 'luksusu' z odpadów. Optymistyczne, produktywistyczne hasła tworzyły jaskrawy kontrast w zestawieniu z obecnymi na wystawie świadectwami panującej w „otoczonym drutem mieście" nędzy, fatalnych warunków sanitarnych i głodu. Eksponując oficjalny propagandowy dyskurs getta autorzy wystawy nie tyle kwestionowali jego fałszywość, co poprzez kontrapunktowe zestawienia – z relacjami ocalałych, wyimkami z pamiętników, a także komentującymi pracami stworzonymi przez kilkoro zaproszonych artystów, stawiali pytania o system organizacji getta i powody tworzenia jego 'optymistycznego' wizerunku.

Obecne na wystawie artystyczne komentarze, w większości powstałe specjalnie na użytek tej ekspozycji, pomagały mentalnie uporać się z dziwnością i dysonansowym charakterem oficjalnych dokumentów – połączyć dwie strony rzeczywistości getta: jego fasadę i traumatyczną realność. Wydobywały i problematyzowały zawartość konkretnych obrazów i znaków, a także odnosiły je do współczesnych nam realiów przemysłu mody. Przepracowywały w ten sposób pozostawione świadectwa, ułatwiając nawigowanie między częściami ekspozycji i nadając wybranym motywom silniejszą, zmysłową obecność. Dzięki temu niewiarygodne 'barwne' obrazy z przeszłości mogły osadzić się w tym, co lepiej znane i namacalne.

W cyklu tkanin *Obieg Zamknięty* Agnieszka Wach i Błażej Worsztynowicz skupili się na dwóch kolorowych zdjęciach Geneweina pokazujących sortownie materiałów powracających z obozów zagłady. Na jednym ze zdjęć widać makatę z obrazem Jerozolimy i palmami, na drugim masy rozrzuconych na ziemi ubrań i pracę sortujących. Przetwarzając motywy tych zdjęć – fantazję o innym, 'rajskim' świecie, krzyżowanie się tęsknot i nadziei z obrazem rozpadu, żywych barw z szarością i brudem, w swoich pracach 'rozpletli' różne wątki znaczeniowe tych zdjęć, nadając im większą wagę poprzez samo skupienie się na nich. Witek Orski nawiązał do tytułu znalezionego w jednej z łódzkich gazet okupacyjnych, przetwarzając napis „Stadt der Arbeit" („Miasto pracy") w „Statt Arbeit" („Zamiast pracy") i tworząc odniesienie do nowoczesnego brandingu oraz współczesnego systemu konsumpcji – bazującego, podobnie jak w getcie, na systemie niewidocznej pracy oraz kapitalizacji zysków. Instalacja Orskiego z produktami odzieżowymi własnego 'brandu' wpisana została w część pokazującą organizowane w getcie ekspozycje towarów, komponowane efektownie zgodnie z zasadami nowoczesnej reklamy. Tym samym 'ożywiała' i aktualizowała motywy dokumentalnych zdjęć. Paweł Żukowski użył w swojej instalacji motków barwnej nici, pochodzących z okupacyjnej Łodzi i znalezionych niedawno przez prywatną osobę na jednym z warszawskich śmietników – 'uratowany' materiał został wyeksponowany i wpleciony

w kompozycje nawiązujące do znaków graficznych pochodzących z łódzkiego getta. Poprzez ten gest Żukowski oddał swoisty hołd kunsztowi rzemieślniczemu, który stanowił fundament istnienia getta i dla wielu jego mieszkańców był (czasową) przepustką do dalszego życia. Co szczególne, kolory nici wydają się żywe i nie wyblakłe; 'markowe' napisy wyszyte przez Żukowskiego mogłyby przypominać krojem współczesne etykiety, gdyby nie to, że ich treść zdradza związek z historią getta.

Obok ukazania systemu produkcji getta, ekspozycja zawierała również sekcję skupioną na praktykach oporu; jej dopełnieniem stały się prace Zuzanny Hertzberg – chorągwie (ironicznie określane przez artystkę jako 'żydowskie szmaty') dedykowane żydowskim aktywistkom i społecznicom. Wizerunki bohaterek łódzkiego getta, twórczyń lewicowych organizacji: Ziuli Pacanowskiej, Hindy Beatus i Geni Szlak, niejako uzupełniały galerię tworzonych w ukryciu w getcie fotograficznych portretów. Inne prace: Pauliny Buźniak i Krzysztofa Gila towarzyszyły wątkom dotyczącym eksterminacji ludności getta i miały po części wymowę upamiętniania. Pracą, która tworzyła swoisty prolog wystawy i przenosiła jej problematykę na plan bardziej uniwersalny była instalacja Małgorzaty Markiewicz zatytułowana *Niestosowne Staje Się Konieczne*. W wykorzystanym w niej cytacie z *Kupca Weneckiego* Szekspira („Gdy nas ukłujesz, czy nam *krew* nie ciecze? *czy nie* śmiejemy się …") słowo „Żyd" zastąpione zostało otwartym znaczeniowo „XXX." Drut kolczasty owinięty filcowaną wełną tworzył czytelne odniesienie do sytuacji uwięzienia i opresyjnych granic, ale także do materii ubioru jako ochrony i próby obrony. Instalację tę dopełniały ubrania pozostawione we współczesnych obozach dla uchodźców, z palestyńskiego obozu w Bejrucie.

Uzupełniając narracje ofiar (Gil, Hertzberg), ukazując paralele ze współczesnością (Orski, Markiewicz) i akcentując wybrane motywy, prace artystyczne poszerzały narrację wystawy. Tworzyły w niej punkty fokalizacji i pozwalały w pełni zrozumieć wybrane wątki. Także przez swoją materialność – użycie mediów tkaniny, haftu, malarstwa i form przestrzennych, sprzyjały pełniejszemu zaangażowaniu odbiorcy w prezentowaną tematykę, budowały pomost między przeszłością dostępną głównie w postaci dokumentów, a momentem teraźniejszym. Urealniały ją tu i teraz, zamiast traktować jako zamknięty rozdział z przeszłości.

Podsumowanie

Opisane przypadki są rzecz jasna tylko pewnym wyborem, który można by rozszerzać o inne przykłady.[28] Celem artykułu było ukazanie różnych funkcji, jakie artystyczne projekty mogą pełnić na wystawach historycznych – syntetyzującej metafory i ramy, ogniskującego motywu organizującego perspektywę widzenia, czy materialnej podpory dla wyobraźni. Istotne było również wskazanie kontekstów i problemów, które sprawiają, że tego rodzaju interwencje stają się ważną częścią wystawy.

Wydaje się rzeczą nieprzypadkową, że wszystkie trzy opisane wyżej wystawy czasowe i włączone w nie prace odnoszą się do wojny i Zagłady widzianych z perspektywy doświadczeń ludności cywilnej. Potwierdza to nie tylko niemal oczywistą dziś tendencję ukazywania przeszłości z punktu widzenia uwikłanych w nią zwykłych uczestników, zamiast jej monumentalizacji czy sakralizacji,[29] ale także pokazuje, że włączanie współczesnych działań artystycznych w wystawy historyczne skorelowane jest z poszukiwaniem bardziej ujednostkowiających perspektyw oraz bardziej relacyjnego i empatycznego niż obiektywistycznego podejścia. Artystyczne interwencje w przestrzeniach muzeów dedykowanych upamiętnianiu przynoszą często, jak pisał Andreas Huyssen, „bardziej wisceralne rozumienie przeszłości,"[30] mogą być „zapalnikiem dla myśli."[31] We wspomnianych wyżej realizacjach chodzi nie tyle o wnikanie w jednostkowe doświadczenia i perspektywy – te bowiem odsłaniane są przede wszystkim przez wykorzystywane na wystawach osobiste świadectwa. Rola sztuki polega tu raczej

na aktywizacji materialnych śladów przeszłości i dokumentów traktowanych jako media pośredniczące między naszą obecną perspektywą a przeszłością wymagającą aktywnego wyobraźniowego odtworzenia. Perspektywy, jakie stwarzają opisane w tym artykule prace artystów, mają więc charakter postpamięciowy, w takim znaczeniu o jakim pisała Marianne Hirsch: „postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienia, ale wyobraźnię i twórczość."[32] 'Praca postpamięci' jest zawsze spoglądaniem z innej, czasowo oddalonej perspektywy w stronę wydarzeń i sytuacji, z którymi odczuwa się afektywną więź, niekoniecznie osobistą i rodzinną, ale również afiliacyjną, wynikającą z wyboru.[33] Metonimiczny czy mimetyczny kontakt ze śladami przeszłości jest niejako uzasadnieniem faktu, iż sztuka w ogóle się w jej kontekście pojawia. Ujednostkowienie dotyczy z kolei naszej własnej perspektywy jako widzów konfrontujących się z prezentowanym materiałem i odpowiedzialnych za jego interpretację. W tym aspekcie przedstawione tu praktyki wystawiennicze różnią się od ekspozycji immersyjnych, typowych dla tzw. muzeów narracyjnych, w których elementy scenografii są ściślej ze sobą skorelowane, a widz w większym stopniu podlega presji skalkulowanych bodźców.

Opisane prace są próbami aktywnego tworzenia relacji z przeszłością, nie tylko czytania śladów i ich ożywiania, ale także rozpoznawania strukturalnych zależności, w których przeszłość okazuje się spokrewniona z chwilą teraźniejszą. Obecność współczesnych prac na wystawach historycznych jest wyraźnym sygnałem, że są one spoglądaniem na historyczne świadectwa z perspektywy współczesnej – że sama praca ze świadectwami jest immanentną częścią dociekania historycznej prawdy, i że jest ona otwartym zadaniem.

Przypisy

[1] Por. m.in. Izabela Kowalczyk, *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej* (Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010).

[2] Por. Ernst van Alphen, „Świadectwo Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumy i Postpamięć," w idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*, red. Tomasz Bilczewski, tłum. Katarzyna Bojarska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 120-123.

[3] Tomasz Kranz i Aleksandra Skarbek, *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje* (Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024), 11. Definicja przytoczona za słowami Zdzisława Żygulskiego, *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 98.

[4] Ibidem, 12.

[5] Ibidem, 13.

[6] Por. Anna Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu. Marii Curie-Skłodowskiej, 2011), 186-193.

[7] Jeshajahu Weinberg i Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington* (New York: Rizzoli, 1995), 29.

[8] Ibidem.

[9] Por. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993); Donald Preziosi, "Collecting/ Museums," w *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff (Chicago – London: University of Chicago Press, 2003).

[10] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „Muzeum jako Katalizator," w *Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski (Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018), 51. Przekład za: "The Museum as Catalyst," w *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?*, red. Per-Uno Ågren i Sophie Nyman (Stockholm: Svenska ICOM-kommittén: Riksutställningar, 2002).

[11] Ibidem, 50-56.

[12] Wątek ten podejmuje Maria Kobielska, zwracając uwagę na mniej wyraźną w ekspozycji Muzeum Polin hierarchizację instancji narracyjnych i wielość splatających się, jednostkowych (mikro)opowieści, zob. Maria Kobielska, „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne," *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 31-32.

[13] Kirshenblatt-Gimblett, "The Museum as Catalyst."

[14] Natalia Andrzejewska, „Esencja," w *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia (Warszawa: Muzeum Polin, 2017), 38. Kat. wyst. Stoi za tym założenie, że artystyczne formy wyrazu dostarczają bardziej otwartych symbolicznych znaczeń, a przede wszystkim przemawiają w zmysłowym, cielesnym wymiarze, pozwalając je konkretyzować znaczenia na innym poziomie. Mogą też tworzyć płaszczyznę dialogu między przywoływanymi zjawiskami z przeszłości a rzeczywistością tu i teraz – próbę spojrzenia na nie z dzisiejszej perspektywy i przekładu na zagadnienia bardziej uniwersalne. Por. ibidem, 52.

[15] Por. Ziębińska-Witek, *Historia w Muzeach*, 46-48.

[16] Stach Szabłowski, „Wzmocnić Głos Artysty," w *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015), 268.

[17] Weinberg, *The Holocaust Museum*, 29.

[18] Ibidem, 30.

[19] Ibidem, 31.

[20] W wystawach poświęconych historii II wojny światowej i Zagłady owe świadectwa czasu pełnią zazwyczaj podwójną rolę: jako osobisty zapis zdarzeń i jako symboliczny gest, któremu przypisać można transhistoryczną wartość. Ważny jest przy tym sam fakt ich powstania – wola pozostawienia świadectwa. W refleksji muzeologicznej, związanej z pamięcią wojny, podkreślana jest rola takich artystycznych świadectw w tworzeniu płaszczyzny empatycznego kontaktu, wykraczającego poza informacyjne znaczenia. Akcentowana jest także funkcja pośredniczenia między indywidualnym doświadczeniem twórcy, jego świadectwem i refleksją, a spojrzeniem współczesnego odbiorcy. Por. Stephan Jaeger, *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality* (Berlin – Boston: De Gruyter, 2020), 138-150.

[21] Komentarz kuratorki, Aleksandry Paradowskiej w materiale audiowizualnym organizatora: *Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką*. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE (dostępny 30 października 2025).

[22] Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 36. Na ten temat zob. też Hanna Marciniak, „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadectwa w nożyku profesora Tadeusza Różewicza," *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*, nr 1 (2013): 56-59.

[23] Jaeger, *The Second World War*, 53.

[24] Ibidem, 58.

[25] *Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji*, 15 czerwca 2023, https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkWJw (dostępny 11 października 2025).

[26] Wedle koncepcji Mieke Bal, fokalizatorem – czynnikiem ogniskującym i kierującym odbiorem narracji może być perspektywa podmiotu należącego do świata przedstawionego przez filtr, którego ukazywana jest rzeczywistość, bądź punkt widzenia narratora, spoglądającego na ów świat z zewnątrz. Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*, przekład zbiorowy (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012).

[27] Por. Paweł Michna, "»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto," *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 39, nr 3 (2025): 269–291. Idem, „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady," *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 256-257.

[28] Inną ciekawą realizacją, włączającą prace polskich artystów współczesnych w ramy wystawy historycznej, był projekt Piotra Rypsona *Materializing* w NS-Dokumentationszentrum w Monachium, 20.10.2023-25.02.2024. https://www.nsdoku.de/en/materializing (dostępny 11 października 2025).

[29] Jaeger, *The Second World War*, 15-16.

[30] Andreas Huyssen, "The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," w *Women Mobilizing Memory,* red. Ayşe Gül Altinay and María José Contreras, et al. (New York: Columbia University Press, 2019), 56.

[31] van Alphen, *Krytyka jako Interwencja*, 17.

[32] Marianne Hirsch, „Żałoba i Postpamięć," w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 254.

[33] Marianne Hirsch, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2000), 22. Aleksandra Ubertowska, „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitz," *Teksty Drugie,* nr 4 (2013): 269-289.

Bibliografia

Alphen, Ernst van. „Świadectwo Drugiego Pokolenia, Dziedziczenie Traumy i Postpamięć." W Idem, *Krytyka jako Interwencja. Sztuka, Pamięć, Afekt*. Red. Tomasz Bilczewski. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

Andrzejewska, Natalia. „Esencja." W *Krew. Łączy i Dzieli*, red. Małgorzata Stolarska-Fronia, 36-50. Warszawa: Muzeum Polin, 2017. Kat. wyst.

Bal, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do Teorii Narracji*. Przekład zbiorowy. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge Mass. – London: MIT Press, 1993.

Hirsch, Marianne. „Żałoba i Postpamięć." w *Teoria Wiedzy o Przeszłości na Tle Współczesnej Humanistyki*, red. Ewa Domańska, 247–280. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Hirsch, Marianne. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Huyssen, Andreas. "The Metamorphosis of the Museal. From Exhibitionary to Experiential Complex and Beyond," w *Women Mobilizing Memory,* red. Ayşe Gül Altinay and María José Contreras, et al., 47-64. New York: Columbia University Press, 2019.

Jaeger, Stephan. *The Second World War in the Twenty-First Century Museum. From Narrative, Memory and Experience to Experientiality*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. „Muzeum jako Katalizator." *W Laboratorium Muzeum. Tożsamość*, red. Anna Banaś, Weronika Chodacz i Aleksandra Janus, tłum. Dariusz Żukowski, 36-67. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2018.

Kobielska, Maria. „Muzeum Narracyjne – Muzeum Doświadczeniowe. Uwagi Terminologiczne." *Teksty Drugie*, nr 4 (2020): 15-36.

Kowalczyk, Izabela. *Podróż do Przeszłości. Interpretacje Historii w Polskiej Sztuce Krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwo SWPS Academica, 2010.

Kranz, Tomasz i Aleksandra Skarbek. *Przeszłość w Muzeach Historycznych. Reprezentacje i Narracje*. Lublin: Państwowe Muzeum na Majdanku, 2024.

Marciniak, Hanna. „Wizualna Przestrzeń Postpamięci. Poetyka Sekundarnego Świadectwa w nożyku profesora Tadeusza Różewicza," *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ,* nr 1 (2013): 47-61.

Michna, Paweł. "»It was a bit of a sham so that we could show off to the Germans.« Official Visual Documents from the Łódź Ghetto," *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 39, nr 3 (2025): 269–291.

Michna, Paweł. „Preposteryjność jako Odpowiedź na Aporie. Czytanie Propagandowych Obrazów Zagłady," *Historyka. Studia Metodologiczne*, t. 51 (2021): 241-260.

Preziosi, Donald. "Collecting/Museums." W *Critical Terms for Art History*, red. Robert S. Nelson i Richard Shiff, 407-417. Chicago – London: University of Chicago Press, 2003.

Szabłowski, Stach. „Wzmocnić Głos Artysty." W *W Ramach Wystawy. Rozmowy z Kuratorami*, red. Marta Czyż i Julia Wielgus. Warszawa: Bęc Zmiana, 2015.

Ubertowska, Aleksandra. „Praktykowanie Postpamięci. Marianne Hirsch i Fotograficzne Widma z Czernowitz." *Teksty Drugie,* nr 4 (2013): 269-289.

Weinberg, Jeshajahu i Rina Elieli. *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli, 1995.

Ziębińska-Witek, Anna. *Historia w Muzeach. Studium Ekspozycji Holokaustu.* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu. Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.

Żygulski, Zdzisław. *Muzea na Świecie. Wstęp do Muzealnictwa*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Podkasty

Wokół Nas Morze Ognia – Joanna Rajkowska o Instalacji, 15 czerwca 2023, https://www.youtube.com/watch?v=rjAtEVKkWJw (dostępny 11 października 2025).

Iluzje Wszechwładzy. Architektura i Codzienność pod Okupacja Niemiecką. Centrum Kultury Zamek, 4 lutego 2025, https://www.youtube.com/watch?v=Yh1DdUycDyE (dostępny 30 października 2025).