

BWA

24.04–6.09.2026

ВВА Вроцлав-Головний



Dark Paradise

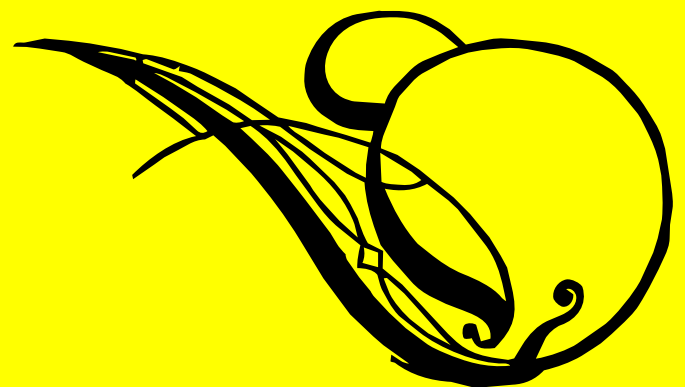
**Внутрішні
оповіді**

Мисткині й митці:

**Нільс Алікс-Табелінг'
Йоанна Вєжбіцька
Марек Водзіславський
Анета Гжешиковська
Наталія Копитко
Маґда Лязар
Ангеліка Пуфф
Маріанна Родзєвич
Наталія Сикорова
Йоанна Сітаж
Аґата Словак
Войцєх Іренеуш
Собчик
Мартина Чех
Ільона Шварц**

Кураторки:

**Маґдалена Лязар
Катажина Очковська**



Dark Paradise Внутрішні оповіді

24.04—6.09.2026

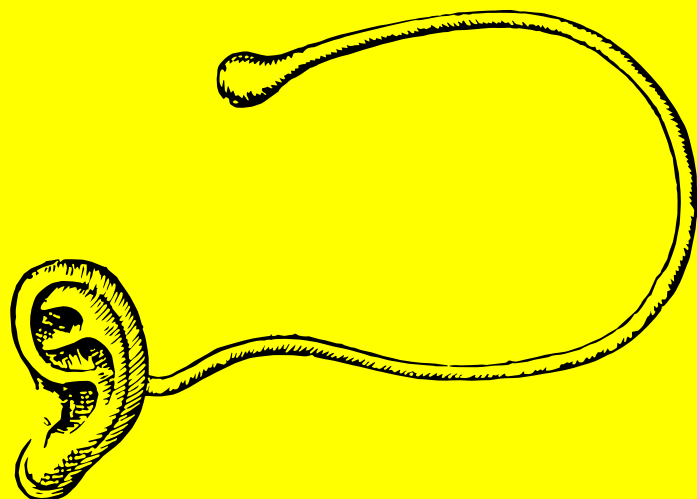
BWA Вроцлав-Головний

Іноді він з'являється під повіками, щойно заплющиш очі. Іншим разом повертається у снах, які довго не дають спокою. Він згадується в казках та історіях, записаних у нашій пам'яті. Похмурий сад, де переплітаються дивовижа й жах. Він приваблює своїм миготливим блиском, а водночас тривожить тим, що пульсує всередині нього. І справді, коли ввійдемо глибше, віднайдемо краєвид, позначений потворністю.

Монстри, потвори, гібриди чи люди, чия поведінка, вигляд або ідентичність відхиляються від прийнятих норм, упродовж століть викликали як захоплення, так і страх. У різні епохи – від античності до сучасності – їх сприймали як попередження, пророцтво, виродження або ж предмет дослідження. Мотив потворності з'являється в міфологічних постатях, таких як Медуза чи Гідра. Він був присутній у філософських теоріях, присвячених жіночому тілу, яке вважалося неповним і гіршим порівняно з чоловічим. Через відсутність медичних знань і нерозуміння хвороб чи фізичних та психічних розладів його часто вважали чимось потворним. Так само сприймалися й загадкові спільноти, що мешкали поза Європою. Такі способи мислення не зникли цілком. Їхні сліди можна знайти ще у XX і XXI століттях, наприклад, у ставленні до статі, тіла, гендерної ідентичності чи етнічного походження.

У різні часи і в різних місцях потвор обох статей виставляли на публічний огляд – як застереження або щоб їх осоромити. Траплялося також, що їх приховували й виключали. Однак незалежно від ставлення до них їх неможливо цілком усунути зі світу – вони є його інтегральною частиною. Часто те, що намагаються приборкати й утиснути в рамки, демонстративно проявляється в нових, несподіваних формах – як блискучий нарід на позірно впорядкованому суспільному організмі.

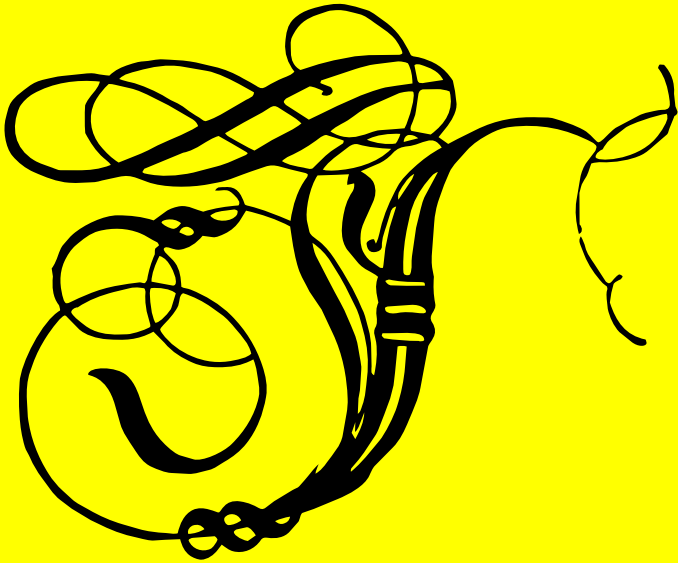
Потворність пов'язана, з одного боку, з історичним та соціальним витісненням, а з іншого – з радикальною візуальністю. Слово «монстр» походить від латинського *demonstrare*, що означає «вказувати» і «виявляти». Отже, потвори – це ті, що стають видимими і звертають на себе увагу, а водночас порушують усталений лад. Вони домагаються присутності й нагадують про те, чого ми не хочемо помічати. Вони озиваються і хочуть нам щось сказати – не лише про власну природу, а й про нашу. Бо якщо ми подивимося на потворність із ніжністю, то можемо виявити, що вона є частиною нас самих. Вона дозволяє віднайти власні місця дивовижі й жаху та снувати власну внутрішню оповідь.



Мартина Чех

Темрява, що веде свободу на барикади
2025, диптих, полотно, олія, акрил

Робота надана завдяки люб'язності фестивалю ZORZA, підтримуваного T-Mobile. Картина була частиною фестивалю в рамках мистецької платформи «Стани зосередження».



АКТ I: MONSTER / DEMONSTRARUM

Ким є проводирка, яка супроводжуватиме нас у подорожі по захопливому, а водночас жахливому саду потворності? Мартина Чех відсилає до знаменитого полотна французького художника Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» 1830 року. Мисткиня переносить романтичний міф липневої революції у Франції в реалії неспокою та криз XXI століття.

На картині Делакруа свобода є ідеєю, за яку люди готові боротися незалежно від походження й досвіду. Його твір показує революцію не лише як бунт проти несправедливості, але й як прояв віри в можливість трансформації світу. Мартина Чех зберігає структуру першотвору: нагромадження тіл, динамічну композицію, жест піднятої руки й марш через барикади. Замість триумфальної персоніфікації Свободи вона вводить фігуру Темряви – проводирки з обличчям, немов у привида. Темрява веде, але не обіцяє спасіння. Вона вказує напрямок до непевності й неоднозначності.

Свобода на полотні Делакруа є фігурою гібридною – реальною жінкою з народу, а водночас класичною богинею. Картина шокувала міщанську публіку XIX століття й була визнана контрверсійною та політично небезпечною. У версії Чех героїзм поступається місцем гротеску та естетиці потворності. Постаті мають гіперболізовані, подекуди карикатурні риси. Вони нагадують нічний кошмар.

Монументальний масштаб картини підсилює її театральність і експонує колективний спектакль емоцій. Межа між революцією і руйнуванням залишається нечіткою. Темрява як проводирка стає фігурою сучасного страху. Якщо Делакруа малював міф народження модерної спільноти, сучасна мисткиня малює момент її розлому.

Войцех Іренеуш Собчик

Маска сорому IV, з серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці»
2020, об'єкт, порцеляна, безбарвна блискуча глазур

Маска сорому XII, з серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці»
2021, об'єкт, порцеляна, оксид кобальту, безбарвна блискуча глазур

Груша V, з серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці»
2020, об'єкт, порцеляна, оксид кобальту, безбарвна блискуча глазур

Груша IV, з серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці»
2020, об'єкт, порцеляна, оксид кобальту, безбарвна блискуча глазур

Batig II, з серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці»
2020, об'єкт, безбарвна блискуча глазур

Назва серії «Про марну славу й швидкоплинний смак полуниці або суниці» відсилає до триптиху нідерландського художника періоду пізнього середньовіччя Ієроніма Босха. У «Саду земних насолод» (бл. 1490–1510) цей митець представив тривожну картину людської долі: від райської невинності, через сад чуттєвих насолод, до пекла, сповненого вигадливих тортур і химерних істот. Босх створив світ надміру – тілесного, символічного і морального, в якому насолода й кара є рівнозначними. Гібриди людей, тварин і предметів, деформовані тіла, музичні інструменти, перетворені на знаряддя тортур, створюють похмуру видовище.

Войцех Іренеуш Собчик звертається до цього історично-мистецького мотиву й перекладає його на сучасну візуальну мову. В його «Масках сорому» та інших об'єктах, натхненних світом Босха, краса й пристрасть переплітаються зі стражданням і садизмом. Історичні маски сорому були знаряддям публічного приниження і тортур. Вони перешкоджали говорити, дихати та їсти. В інтерпретації Собчика вони були виготовлені з порцеляни й покриті кобальтовими орнаментами, завдяки чому стають майже ексклюзивними об'єктами. Вони починають функціонувати як предмети з сексуальними конотаціями, що поєднують у собі досвід приємності та болю. Відсилають до відносин, базованих на домінації та покорі. Це зміщення значень – від знаряддя кари до естетичного об'єкту жадання й гри – демонструє неоднозначність наших прагнень.

Нільс Алікс-Табелінг

Ложе Геліогабала

2021, сталь, падук і ебен, лоза, рожевий кварц і червона яшма, мушлі устриць, тривимірний друк, живиця, шовк, подушки з лікувальними травами, джесмоніт, безсмертник

Інсталяція, натхненна постаттю римського імператора Геліогабала (Марка Аврелія Антоніна), одного з найконтроверсійніших правителів античності. Він зійшов на трон у віці лише чотирнадцяти років і правив недовго, але його панування увійшло в історію як час скандалів, ексцентричності та декадансу. Імператор був відомий екстравагантними релігійними ритуалами й церемоніями, що поєднували насолоду з болем. Його стосунки з жінками та чоловіками, а також публічні виступи в жіночому вбранні – з макіяжем і перуками – викликали контроверсії. За свідченнями хронікарів, він намагався змінити своє тіло, щоб узгодити його з відчуттям своєї гендерної ідентичності. Його позиція і поведінка викликали спротив сенату, війська та народу, тож через чотири роки після приходу до влади його було вбито. Історія змальовувала Геліогабала як «потворну» постать, що відхилася від усталених соціальних, моральних та естетичних норм.

Інсталяція Нільса Алікса-Табелінга поєднує тверді, холодні матеріали з м'якими, органічними структурами. Це створює напруження між владою й порядком та тілесністю і бажанням, що не вписуються в нав'язані правила. Ліжко – місце відпочинку – стає відлунням декадентської й трагічної постаті імператора, чия інакшість була неприйнятною як для сучасників, так і для історії. «Ложе Геліогабала» викликає сучасні роздуми про гендер, тілесність і про способи демонстрації й відігравання влади.

Гаргуйль

2022, епоксидна смола, тривимірний друк, тканини, метал, дерево, слюдяний порошок, звіробій

З колекції Міхала Волінського

Легенда про Гаргуйля (від франц. gargouille – «горло», «булькотіння води») – це одна з найвідоміших легенд, що з'ясовують походження гаргуйлів. За легендами, потвора, що жила в болотах над Сеною, тероризувала околиці Руана й сіяла жах серед мешканців – викликала повені, затоплювала човни, дихала вогнем.

За переказами, чудовисько подолав святий Роман, єпископ Руана у VII столітті. Потвора була приборкана, а згодом спалена. Однак, як оповідає легенда, її голова та шия не піддалися полум'ю, оскільки були вогнестійкими. На згадку про цю подію на будівлях почали розміщувати гаргуйлів. Вони виконували подвійну функцію: символічних охоронців міста, що відлякували злі сили, а також практичних водостоків, які відводили дощову воду.

Маріанна Родзєвич

Екдизис

2025, звукова інсталяція, самозастигаюча глина, монтажна піна, гіпсовий бинт, акрил, лак, штучне волосся, штучні вії, тіпси, полімерний клей, шкіряний черевик, сталевий дріт, поліхлорвініловий шланг

Wide-Open Stingers

2025, скульптура, тривимірний друк, акрил

Monster Prosthesis II

2024, скульптура, тривимірний друк, акрил

У підручнику XVIII століття, присвяченому жіночій анатомії, фламандський хірург Ян Палфейн оголошував, що його книжка сто-сується «потвор» і що їй передуватиме опис жіночих статевих органів. Саме вони – писав він – будучи джерелом як задоволення, так і хвороб, вносять безлад у світ. Потворністю, за Палфейном, виявляється відмінність жіночого тіла й досвіду – різниця, яка в західній культурі подавалася як вада, місце тривоги та загрози.

У цій перспективі жіноче тіло стає фігурою монструозності. Маріанна Родзєвич зосереджується на його плинності, ефемерності та експресії. Через деформації й мутації вона розповідає про тіло та його здатність чинити опір нормам, нав'язаним владою і соціальною дисципліною. Жах, який вона досліджує, не слугує шокуванню, а розкриває потенціал жіночості, здатний порушити усталені гендерні ролі. Монструозність тут є інструментом творення ідентичності через трансформацію. Інакше, ніж у фільмі «Субстанція» Коралі Фаржа, де потворна істота – візуально близька до форм, створюваних мисткинею, – стає жахливим побічним ефектом дії однойменної субстанції. Втручання в тіло, його біологічне вдосконалення та хімічне «хакування» призводить до катастрофи. Мутація є небажаним результатом одержимості молодістю, привабливістю та ідеальним життям. Тіло, піддане маніпуляції, вислизає з-під контролю і обертається проти своєї власниці.

У Родзєвич інакше. Сліди розпаду, обвислість шкіри, деформація та елементи тваринності не є помилкою системи чи наслідком невдалого експерименту. Вони не становлять результату технологічного насильства над тілом. Навпаки – тіло стає простором утвердження, визволення та свідомого виходу поза межі норм.

Войцех Іренеуш Собчик

Сад насолод

2020, 3 завіси, тканина, шпильки

Як і у випадку з роботами з попередньої зали, митець відсилає до «Саду земних насолод» Ієроніма Босха – твору зі зламу XV і XVI століть. Важкі, криваво-червоні завіси оздоблює орнаментальний квітковий мотив, нанесений за допомогою тисяч шпильок. У такий спосіб виникає напруга між м'якою тканиною та майстерною декорацією. Квітковий візерунок захоплює, а водночас може поранити. Він проявляє свою сутність, якщо зазирнемо за завіси з іншого боку. Робота Собчика нагадує про босхівський сад краси й болю, який не є невинним сільським простором. Це місце, повне двозначності, – воно є естетично спокусливим, а водночас несе в собі щось тривожне.



**АКТ II:
ЗАХВАТ І ЖАХ**

Марек Водзіславський

С.І.45170. Вертикальний сад
2025–2026, інсталяція, орхідеї, живиця, скло-
волокно

Сад починається з простого жесту – руки, що торкається землі, розпушує її, розсіює насіння і висаджує бульби. Це простір зустрічі природи й людської волі, місце безперервних переговорів між тим, що росте само, і тим, що є запланованим. Поет Стенлі К'юніц писав, що сад потребує уважності й уміння дослухатися до його потреб, порівнюючи його рівні зі строфами вірша, де кожна частина має власний ритм і сенс.

Однак сад Марека Водзіславського відходить від уявлення про гармонію, натомість підкреслюючи химерність. Садівник тут не ніжний опікун, а рішучий режисер життя. Рослини змушені до біолюмінесценції – вироблення й випромінювання світла внаслідок хімічної реакції. Їхнє сяйво водночас прекрасне й тривожне. Це похмура світлистість, що притягує погляд, але змушує замислитися про ціну цього ефекту.

Інсталяція показує напругу між тим, що живе, і тим, що вже близьке до розпаду. Природа тут не є невинною ідилією. Вона радше нагадує лабораторію, де експериментують із формою, кольором і самою сутністю зростання. Роботу Водзіславського можна прочитати як коментар до сучасних біоманіпуляцій – поширених і майже непомітних. У магазинах ми купуємо рослини, пофарбовані в неприродні кольори або штучно карликові, підпорядковані естетичній примсі. А отже, сад стає місцем, де краса переплітається з маніпуляцією та контролем.

Маґдалена Лязар

Те, що сталося на Землі, залишається в землі

2026, інсталяція, скло, метал

Ця робота надихнута алхімічною ілюстрацією XV століття, що зображує процес розкладу в посудині, наповненій чорною рідиною. Усередині неї переплетені, немов у любовних обіймах, фігури жінки й чоловіка натякають, що розпад є водночас початком трансформації. Мисткиня переносить цю ідею в сучасність.

Конструкцію інсталяції утворює замкнене, майже ритуальне коло, створене з металевих відходів – штанцформ, залишків виробництва й споживання. Форма стає символічною посудиною трансформації. Те, що зношене й відкинуте, не зникає, а ферментує. Усередині кола підвішено темні органічні форми та скляні об'єкти зі склозаводу «Макора» в Кросні 1970–80-х років. Ці декоративні «цяцьки» нагадують гриби лійочники – так звані «труби мертвих», що викликають асоціації з апокаліптичними візіями кінця світу. Їхні форми водночас елегантні й зловісні. Блиск скла має в собі щось від темної світлості – ніби світло, що виходить із надр землі або з місця після катастрофи.

Інсталяція побудована на контрасті між крихким декоративним склом і важким відпрацьованим металом. Коло нагадує захисний ритуал, а водночас пастку. Замкнена структура форми натякає на циклічність – те, що викинуте й зношене, може повернутися як матеріал для чогось нового. Те, що ми вважаємо кінцем, може водночас бути початком. Але в цій обіцянці відродження завжди присутня тінь жаху.

Наталія Копитко

Людська зброя

2023, інсталяція, кераміка, перліт

Інсталяція вказує на процес, у якому тіло й технологія зливаються в єдину форму. Зброя тут не є чимось зовнішнім, технологічним додатком до людини, а її продовженням – блискучим елементом, що виростає в м'які тканини. Це нагадує фільми Девіда Кроненберга, одного з найвідоміших творців боді-горору. Кінематографічних відсилань тут більше: натхненням для роботи стала «2001: Космічна одіссея» Стенлі Кубрика і сцена, в якій доісторичний гомінід відкриває, що кістка може стати зброям і зброєю. Цей символічний момент народження цивілізації водночас є моментом народження насильства.

Об'єкти, експоновані як археологічні артефакти, викликають образ майбутніх розкопок – так, мовби вони були слідами нашої епохи, позначеної насильством. Однак кожна епоха в історії людства в певному сенсі була епохою насильства. Насильство – не виняток в історії людства, а один із її фундаментів.

Йоанна Сітаж

Рамен

2019, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Дистанційна робота

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Дистанційна робота 2

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Остання креветка

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Забери мене звідси 1

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Забери мене звідси 2

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Забери мене звідси 3

2022, скульптура, епоксидна смола, фарба, органічні матеріали

Корпорація має в собі щось від лімінального простору – підвішеного між днем та ніччю, особистим і громадським, життям і його симуляцією. Корпоративна атмосфера нагадує естетику інтернет-кріпіпаст – історій про порожні, тривожні офісні простори. Це такі місця, де ліфти зупиняються на поверхах, яких немає у плані будівлі. А холодильники в кухонних зонах заповнені покинутими продуктами – реліктами, що залишилися в спадку від когось, хто «вже тут не працює». І саме такі залишки – рештки поспішних ланчів, гнилі сендвічі, залиті китайською локшиною ноутбуки – стають матеріалом творчості Йоанни Сітаж. Мисткиня ділить життя між творчою роботою та роботою в корпорації. Вона показує те, що мало бути видалене з поля зору, і зупиняє розклад у прозорій епоксидній капсулі.

Об'єкти Сітаж відсилають до артефактів культури продуктивності, де тіло має бути ефективним, чистим і контрольованим. Прозорі скульптури експонуються на конструкції, що нагадує розбірний стіл анатомічного корпусу. Вони сяють майже лабораторним світлом і натякають, що є небажаною частиною більшого механізму – корпоративного тіла. Їжа тут стає дзеркалом системи, яка продукує надлишок, а потім витісняє його наслідки. У цій світлій стерильності криється щось тривожне – думка про те, що будь-яка культура, навіть найбільш дисциплінована, приречена на миттєвість.



АКТ III: ПОТВОРНА ЖІНОЧІСТЬ

Ільона Шварц

Стать мою згубить
2019, цикл фотографій

Цикл фотографій Ільони Шварц, назва якого відсилає до рядка з «Макбета» Вільяма Шекспіра, складається в сюрреалістичну оповідь про ставання жінкою та відкриття в собі нестримної, майже тваринної енергії. Мисткиня створює неоднозначну сновидну атмосферу, поєднуючи автобіографічні мотиви з вигаданою історією героїні, яка здається її двійницею. У світі «Стать мою згубить» ідентичності розщеплюються, множаться, як відображення у дзеркалі, що не показує правду, а породжує нові вигадки. Німецька вівчарка, що супроводжує героїню, функціонує як її альтер-еґо – втілення інстинкту й витісненої дикості. Дівчина починає існувати паралельно, як гібрид – підвішена між людським і тваринним, між дівочістю та темною жіночністю. Подвійність тут не є помилкою, а структурою ідентичності. Як у фільмі «Подвійне життя Вероніки» Кшиштофа Кесльовського, існують дві версії однієї жінки – з'єднані невидимою ниткою, свідомі одна одної, хоч вони ніколи й не зустрічалися. Водночас фотографії Шварц нагадують сновидну ауру кіно Девіда Лінча, відфільтровану через естетику, близьку до Софії Копполи, яка зачаровує візуальними рішеннями в дусі неоднозначної дівочості. На фотографіях Шварц пастельні простори розкішного апартаменту в Палм-Спрінгз нагадують кінематографічну сценографію, в якій героїня грає свою роль. Це ідеальний фасад, але під його поверхнею пульсує щось тривожне. Щось, що вислизає з-під контролю й вимагає виявлення.

Йоанна Сітаж

Дзеркало для плакання

2024, об'єкт, епоксидна смола, бетон, дзеркало, фарба, органічні матеріали

Перестимульоване дзеркало

2024, об'єкт, епоксидна смола, бетон, дзеркало, фарба, органічні матеріали

Дзеркало до себе

2026, об'єкт, епоксидна смола, бетон, дзеркало, фарба, органічні матеріали

Дзеркало є одним із найбільш стійких і багатозначних символів у культурі. Воно з'являється в міфі про Нарциса, який закохався у власне відображення в поверхні води. Міфологія також зробила його атрибутом Венери – богині любові й краси. Від середньовіччя до романтизму дзеркало функціонувало в мистецтві та літературі як символ марнославства й минулості, але також як інструмент самопізнання та відсилання до мото-рошного і мотиву двійника. У «Алісі в Задзеркаллі» Льюїса Керрола дзеркальна поверхня стає межею між реальністю та світом магії. Стадію дзеркала описав психоаналітик Жак Лакан як момент, у якому дитина впізнає своє відображення як власне, що символізує початок формування ідентичності. У сучасних цифрових практиках дзеркалами стають екрани комп'ютерів і смартфонів, через які ми формуємо й споглядаємо себе та свій образ. Але цифрові фільтри й алгоритми також продукують нові форми тривоги – розрив між зображенням і тілом. Дзеркала багато що відкривають, але не менше приховують. Вони стають простором альтернативної, віртуальної реальності «по той бік».

Дзеркала Йоанни Сітаж – це об'єкти, що супроводжують процес побудови іміджу, відкриття правди про себе, милування власним відображенням, але й зіставлення з ним. Вони виконують різноманітні функції та можуть мати багато застосувань. Проте дзеркало є не лише інструментом пізнання, а й простором можливої деформації. Відображення може виявляти те, що небажане й витіснене, – тріщину в образі «я». Деякі з дзеркал Сітаж ніби вкриті магічним серпанком, що унеможлиблює точне відтворення. Можливо – як в «Алісі в Задзеркаллі» – скло стане м'яким, мов муслін, і дозволить проникнути по той бік. От тільки що ми там знайдемо?

Аґата Словак

Любов без органів
2022, полотно, олія

З колекції Сильвії Крупи

Картина відсилає до особливих об'єктів, якими є анатомічні Венери, тобто натуралістичні моделі жіночого тіла. Вони створювалися між XVIII і XIX століттями в майстерні La Spesola Музею зоології та природничої історії у Флоренції. Виконані з бджолиного воску моделі створювалися на основі точних досліджень людських тіл зі шпиталю «Санта Марія Нуова», а також ілюстрацій з анатомічних атласів.

Анатомічні Венери мають скляні очі та справжнє волосся, а їхні тіла можна розбирати на частини, відкриваючи шари м'язів, органів, кісток і навіть плід у матці. Пофарбована воскова структура реалістично відтворює людське тіло, а деталі, такі як судини й нерви, виготовляли з лляних і шовкових ниток. І хоча їхньою первісною метою була освіта, анатомічні Венери швидко почали захоплювати й викликати суперечливі емоції. Вони поєднували ідеалізацію жіночого тіла за зразком античної та ренесансної скульптури з моторошним розкриттям нутрощів організму. А отже, фігура богині стає гібридом наукового об'єкта та зловісного експоната.

Венера на картині Аґати Словак зображена на тлі суворого пейзажу і в оточенні тваринних решток. Їй супроводжує жіноча постать, яка, мов пряля, намотує нутрощі богині, ніби це кривавий клубок ниток. Зображення балансує між життям і смертю, між науковою ілюстрацією та символічним порталом у тілесне нутро, що викликає водночас захоплення й відразу.

В одному з фільмів Девіда Кроненберга – «Зв'язані до смерті» (1988) – звучать слова: «Повинні існувати конкурси краси, що оцінюють нутрощі тіл: найкраща селезінка, найдосконаліша нирка». І, як стверджує режисер, це речення підважує наші естетичні звички, що змушують бачити красу лише на поверхні тіла. Еволюція навчила нас реагувати страхом на його нутрощі – оголені органи асоціюються з хворобою, загрозою і смертю. Сьогодні, завдяки технологіям візуалізації, ми можемо зазирнути всередину тіла й подивитися на нього інакше. Саме це пропонують анатомічні фігури – вони безсоромно відкривають своє нутро, ніби говорячи, що внутрішня структура тіла така ж красива, як і його зовнішня форма.

Ангеліка Пуфф

Candy Crush Saga

2026, інсталяція, волосся, цукор, об'єкти

Інсталяція є залишком перформансу мисткині, натхненого казкою про Рапунцель. Історія, записана братами Грімм, розповідає про золотоволосу дівчину, що ув'язнена у вежі та очікує визволення. Як і в багатьох казках, порятунок приходить разом із появою героїчного принца, який піднімається на вежу по довгому волоссю ув'язненої. Ця схема добре відома: чарівна й пасивна героїня, активний і дієвий чоловік та демонічна відьма. Попри численні перешкоди, історія закінчується щасливо, а герої живуть довго і радісно. Але чи справді? Чи це дійсно лише невинна оповідь із мораллю? Казки говорять більше про соціальні гендерні ролі й закріплюють стереотипи сильніше, ніж може здаватися.

Ангеліка Пуфф деконструє цей культурний шаблон. Вона показує казку про Рапунцель і її довге волосся як символ романтизованої невинності та покірності жінок – зразок, який прищеплюється дівчаткам від наймолодших років. У акції мисткині волосся перестає бути лише атрибутом краси. Воно стає чимось, що викликає дискомфорт, а іноді й відразу. Адже наше ставлення до волосся амбівалентне. Поки воно здорове, блискуче і – що важливо – залишається на голові, воно викликає позитивні асоціації: може захоплювати, вражати, пробуджувати бажання. Однак коли воно відокремлюється від тіла і ми знаходимо його в умивальнику чи на тарілці, волосся починає викликати огиду, стає «нечистим». Ці неоднозначні емоції та реакції, розтягнуті між захопленням і відразою, описала Юлія Крістева в тексті «Сили жаху. Есей про відразу».

Йоанна Вєжбіцька

Видих, вдих

2022, інсталяція, цифровий друк на лайкрі, вата, гідравлічна труба, металева сітка

У кінематографічній творчості Девіда Кроненберга постійно повертається мотив тіла – нові технології, дивовижність і жах внутрішніх органів. Як у «Зв'язаних до смерті», так і в «Злочинах майбутнього» з'являється тема конкурсу внутрішньої краси. На відміну від класичних конкурсів, тут оцінюється привабливість органів – внутрішні органи стають видовищем, якого ми зазвичай не переживаємо.

Інсталяція Йоанни Вєжбіцької порушує тему видовищності органів. Те, що асоціюється з обстеженням або хірургічною процедурою, – стерильний, замкнений простір кабінету чи операційної – тут перетворюється на спектакль внутрішньої краси. Краси проктологічної та гастроентерологічної. Мисткиня збільшує органи, які, здається, з кожним вдихом і видихом, як підказує назва, розширюються і звужуються. Наче живе тіло, що дихає.

Ангеліка Пуфф

Коридори. Катабазис
2026, полотно, олія

Катабазис – це в літературі мотив сходження до підземного світу. Спуск у темряву підземного царства є постійно повторюваним мотивом у творчості Ангеліки Пуфф. У такий спосіб мисткиня досліджує неоднозначні теми, пов'язані з ідентичністю, жіночістю, тілом і сексуальністю. Темна, волога й холодна країна підземелля в багатьох культурах і релігіях пов'язується з похмурими божествами, смертю та прокляттям. Однак у творчості Пуфф цей простір набуває майже казкового характеру, наповнений звивистими коридорами, невичерпними й цілющими джерелами чи магічними коренями. Зрештою, у фітотерапії – забутій і несправедливо знеціненій галузі медицини – саме коріння вважається найпотужнішою, найбільш цілющою частиною рослини. Подорож у підземелля – це мандрівка сучасної відьми, яка шукає свою силу в зіткненні з темрявою, первісною природою та витісненими частинами самої себе.

У творчості Ангеліки Пуфф можна знайти відлуння «Подорожі героїні» Морін Мердок, написаної на основі її психотерапевтичної практики. Авторка зауважує, що багато культур спираються на повторювану схему подорожі героя, присутню в міфах, релігіях, а також у попкультурі. Проте цей домінуючий шаблон не враховував специфіки та досвіду жінок і жіночої подорожі. У книзі Мердок переломним моментом є саме сходження до підземного світу, описане як процес відновлення тих частин себе, які колись були розщеплені.

Ангеліка Пуфф

Гідра
2026, полотно, олія

У грецькій міфології Гідра – це багатоголова змісподібна потвора, яку Геракл мав перемогти під час одного зі своїх дванадцяти подвигів. Гідру було нелегко знищити, адже після відсікання однієї голови на її місці виростили дві нові. Міфологія населена жіночими потворами, приреченими бути знищеними доблесними героями. Проте, якщо придивитися до міфів критично, можна побачити, що трагічні долі потвор, їхня потворність і небезпечність слугували демонізації жінок загалом. Адже упродовж століть жінки не були рівноправними членкинями суспільства – їх вважали нижчим різновидом людини або й узагалі заперечували їхню людяність.

На картині Ангеліки Пуфф Гідра постає як таємнича біологічна форма, що нагадує прісноводного поліпа, названого так само, як і міфологічна потвора. Ця гідра вирізняється надзвичайною здатністю до регенерації пошкоджених частин тіла, через що не помирає природною смертю. Оповідь про Гідру – як міфологічну, так і біологічну – стає історією про здатність приймати удари, які не руйнують, а зміцнюють.

Наталія Сикорова

Спорідненість у занепаді

2024–2025, інсталяція, травлена сталь, живиця, дерево, вода, трави, природна живиця, силікон, оксидні пігменти

Інсталяція нагадує віттар або капличку, але водночас – структуру, подібну до материнської плати. Сакральні й технологічні асоціації можна розширити, додавши тілесні – органічні мережі вен і нервів. Електронна система таким чином перетворюється на пульсуючу тілесну структуру.

Робота Сикорової балансує між ритуалом зцілення та механізмом контролю. Вона звертається до тілесних рідин – передусім сліз – як до речовин із різними функціями й значеннями. Сльози з біологічної перспективи очищують і звожують, а з погляду психології викликають емпатію та спонукають до турботи. Водночас вони можуть слугувати маніпуляції – бути елементом вистави й стратегії примусу.

З центру роботи підіймається туман, насичений трав'яним ароматом, що створює відчуття заспокоєння та зцілення. Але – як ніби підказує мисткиня – варто зберігати пильність. Нові технології полегшують наше життя, але водночас непомітно проникають у наші тіла. Вони регулюють їх, розладнують, моделюють, а інколи й фактично перебирають над ними контроль. Вистачить згадати про наші стосунки зі смартфонами й соціальними мережами, про фармакологію, естетичну медицину чи процедури, що нібито покращують тіло. А також про ситуації, в яких про наше тіло вирішують правила й регуляції, що залишають обмежений вибір.

Анета Гжешиковська

Селфі

2014, цикл фотографій

У 1818 році вийшов друком «Франкенштейн» – роман Мері Шеллі, який швидко став класикою готичного жаху. Істота, створена з фрагментів людського тіла вченим – заголовним Віктором Франкенштейном – оживає, але її покидає власний творець. Самотнє й відчужене створіння прагне лише розуміння, ніжності та подібної до себе супутниці життя.

У фотографіях із серії «Селфі» Анета Гжешиковська, здається, на наших очах створює жіночу версію експерименту Франкенштейна. Сучасну потвору, яка водночас є автопортретом самої мисткині. А точніше – подвійним автопортретом. Гжешиковська веде своєрідну гру між черговими репрезентаціями самої себе, а також між живим і мертвим. У тісних кадрах ми бачимо долоні мисткині, які в жесті презентації демонструють натуралістичні моделі фрагментів її власного тіла, виготовлені зі свинячої шкіри. Напруга, що виникає з зіставлення живого тіла з мертвим об'єктом, який його імітує, додатково підсилюється використанням тваринних решток.

Тривожні й гротескні фотографії є результатом як фотографічної, так і скульптурної практики. Вони відсилають до однієї з постійно присутніх у творчості Гжешиковської тем – самостворювання. Назва серії вміщує її в контекст сучасних цифрових стратегій, пов'язаних із конструюванням власного образу, тобто селфі. Цей один із найпоширеніших у соціальних мережах тип фотографії часто зазнає критики. Селфі ототожнюють із нарцисизмом, ексгібіціонізмом або соціальними тривогами, пов'язаними з новими технологіями. На противагу селфі, що заповнюють цифровий простір, мисткиня пропонує гротескну версію власного образу – немовби вийняту з реквізиторської студії, яка створює малобюджетні фільми жахів.



АКТ IV: Я БАЧУ, ЩО ТИ МЕНЕ БАЧИШ

Марек Водзіславський

Космічне око. POV

2021, інсталяція, відео і об'єкти

Зір, порівняно з іншими чуттями, дає значно більший контроль над сферою свого впливу. Це відбувається тому, що він створює відчуття панування над полем бачення. Тобто ми спрямовуємо погляд туди, куди й коли хочемо. Крім того, ми дивимося певним чином і з певним наміром. Отже, погляд не є нейтральним і невинним. У такому розумінні він стає місцем напруги й прояву влади.

Інсталяція Марека Водзіславського складається з двох відео («Космічне око» і «Голова») та двох об'єктів («Повіка» і «Сітківка»). Одна з проєкцій показує око собаки з катарактою, а навпроти – того самого собаку, який поїдає коров'ячу голову. У вітринах розміщено повіку корови – символ завіси, що відділяє від світу, – а також вивернуте очне яблуко з видимою сітківкою. Вона діє як дзеркало, що відбиває реальність. Робота відсилає до природного «дзеркала» в очах тварин – *tapetum lucidum*, яке покращує зір у слабкому освітленні.

Назва інсталяції – POV (point of view) – відсилає до кінематографічної конвенції, знайомої нам із соціальних мереж. Однак тут вона стосується порнографічних фільмів. Ця конвенція полягає в такому поданні перспективи, щоб глядач мав відчуття, ніби бачить світ фільму очима персонажа. Це означає, що камера «дивиться» саме на те, на що дивиться герой. Це створює відчуття участі та безпосереднього переживання ситуації. POV дозволяє ідентифікуватися з персонажем і прийняти чужу перспективу.

Проєкт Водзіславського є багатовимірною грою поглядів. Він ставить запитання про те, хто спостерігає, а хто є об'єктом спостереження. Водночас робота перевертає контроль над процесом бачення й спонукає до рефлексії: «Я бачу, що ти мене бачиш».

Мисткині й митці:

Нільс Алікс-Табелінґ, Йоанна
Вежбіцька, Марек Водзіславський,
Анета Ґжешиковська, Наталія Копитко,
Маґда Лязар, Ангеліка Пуфф,
Маріанна Родзєвич, Наталія Сикорова,
Йоанна Сітаж, Аґата Словак,
Войцєх Іренеуш Собчик, Мартина Чех,
Льона Шварц

Кураторки:

Маґдалена Лязар і Катажина Очковська

Кураторка галереї:

Йоанна Кобилт

Продюсування:

Беата Турек-Юзефчак, Ґабрієля Пезда

Керівниця продюсування:

Моніка Мушинська

Промоція:

Жанета Ваньчик, Аґата Каліновська,
Береніка Нікодемська

Сценографія:

Бартек Бучек

Візуальна ідентифікація:

Зофка Кофта

Реалізація:

Лукаш Балацінський, Бартек Бучек,
Губерт Ганіш, Данієль Мрочинський,
Дарія Храсціна, Якуб Якубович

Керівник реалізації: Томаш Кочонь

Співпраця з аудиторією:

Юліанна Бєсок, Маґдалена Вебер,
Мая Відера, Адріанна Дуда,
Барбара Качмарек, Ева Козарова,
Філіп Копец, Беата Маршалек,
Аґнешка Міхонь, Данієль Мрочинський,
Йоанна Синовец,

Керівниця освіти та догляду за відвідувачами:

Івона Калужа

Доступність:

Маґдалена Вебер

Координація контрактів:

Беата Ґаврисюк
Бухгалтерська команда

Редакторська опіка:

Йоанна Осєвич-Льоренцутті (нагляд)
Малґожата Позьдзік (редагування PL)
Патриція Пончек (коректура PL)
Стефан Льоренцутті та
Йоанна Осєвич-Льоренцутті (переклад EN)
Андрій Савенець (переклад UA)

Партнер:

Koleje Dolnośląskie

Медіапатронат:

Radio RAM, Radio Wrocław Kultura,
Radio Wrocław, TVP3 Wrocław, TVP Info,
Pismo Artystyczne Format, Zryw, Magazyn
Restart, Magazyn Szum, Contemporary Lynx

Фандрейзинг:

Малґожата Соболєвська,
Йоанна Сокальська

Організатор:

BWA Вроцлав

Програма BWA Вроцлав:

Катажина Рой

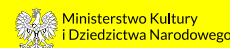
Директор BWA Вроцлав:

Мацей Буйко

Партнер



Медіапатронат



Дофінансовано з коштів Міністра культури
і національної спадщини Республіки Польща,
із Фонду промоції культури.



