

BWA

24.04–6.09.2026

BWA Wrocław Główny



**opowieści
wewnętrzne**

Artystki i artyści:

Nils Alix-Tabeling

Martyna Czech

Aneta Grzeszykowska

Natalia Kopytko

Magdalena Lazar

Angelika Puff

Marianna Rodziewicz

Joanna Sitarz

Agata Słowak

Wojciech Ireneusz

Sobczyk

Natália Sýkorová

Ilona Szwarc

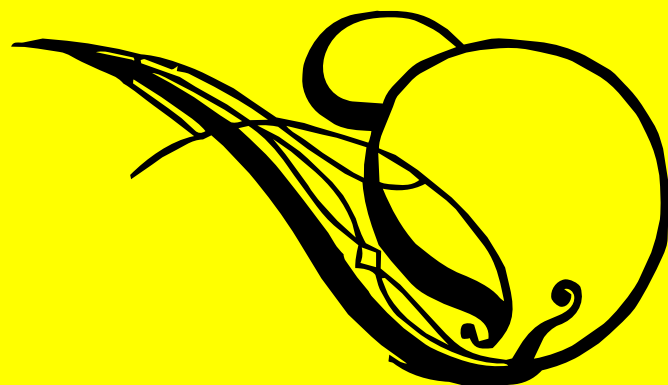
Joanna Wierzbicka

Marek Wodzistawski

Kuratorki:

Magdalena Lazar

Katarzyna Oczkowska



Dark Paradise

Opowieści wewnętrzne

24.04—6.09.2026

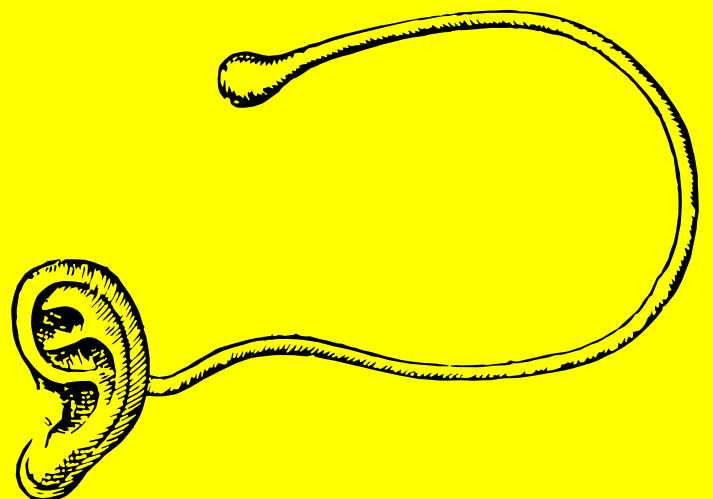
BWA Wrocław Główny

Czasem pojawia się pod powiekami tuż po zamknięciu oczu. Innym razem wraca w snach, które długo nie dają spokoju. Przywołują go baśnie i historie zapisane w naszej pamięci. Mroczny ogród, gdzie splatają się cudowność i groza. Przyciąga swoim migotliwym blaskiem, a zarazem niepokoi tym, co pulsuje w jego środku. I rzeczywiście, gdy wejdziemy głębiej, odnajdziemy krajobraz naznaczony potwornością.

Monstra, potwory, hybrydy czy osoby, których zachowanie, wygląd lub tożsamość odbiegają od przyjętych norm, od wieków budziły zarówno fascynację, jak i lęk. W różnych epokach – od starożytności po współczesność – postrzegano je jako ostrzeżenie, proroctwo, wynaturzenie albo przedmiot badań. Motyw potworności pojawia się w postaciach mitologicznych, takich jak Meduza czy Hydra. Był obecny w teoriach filozoficznych na temat kobiecego ciała, uważanego za niepełne i gorsze względem męskiego. Brak wiedzy medycznej i niezrozumienie chorób czy zaburzeń fizycznych oraz psychicznych często sprawiały, że uważano je za coś monstrualnego. Podobnie traktowano zagadkowe społeczności żyjące poza Europą. Takie sposoby myślenia nie zniknęły całkowicie. Ich ślady można dostrzec jeszcze w XX i XXI wieku, na przykład w odniesieniu do płci, ciała, tożsamości seksualnej czy pochodzenia etnicznego.

Bez względu na czas i miejsce potwory i potworzyce były wystawiane na widok publiczny jako przestroga lub po to, by je zawstydzić. Innym razem ukrywano je i wykluczano. Jednak niezależnie od tego, jak się do nich odnoszono, nie da się ich całkowicie usunąć ze świata – są jego integralną częścią. Często to, co próbuje się ujarzmić i wtłaczać w normy, demonstracyjnie objawia się w kolejnych niespodziewanych formach – jako lśniąca narośl na pozornie uporządkowanym społecznym organizmie.

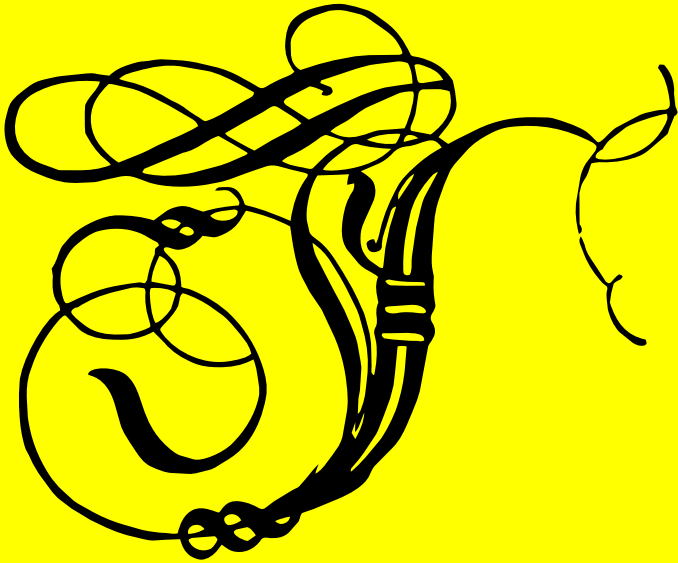
Potworność wiąże się z jednej strony z historycznym i społecznym wyparciem, z drugiej strony z radykalną widzialnością. Słowo „monstrum” wywodzi się z łacińskiego *demonstrare*, co oznacza „wskazywać” i „ujawniać”. Potwory i potworzyce są więc tymi, które stają się widoczne i zwracają na siebie uwagę, a jednocześnie naruszają ustalony porządek. Domagają się obecności i przypominają o tym, czego nie chcemy dostrzegać. Zabierają głos i chcą nam coś powiedzieć – nie tylko o własnej naturze, ale też o naszej. Bo jeśli spojrzymy na potworność z czułością, możemy odkryć, że jest częścią nas samych. Pozwoli dotrzeć do własnego miejsca cudowności i grozy oraz snuć swoją wewnętrzną opowieść.



Martyna Czech

Ciemność wiodąca wolność na barykady
2025, dyptyk, olej i akryl na płótnie

Praca użyczona dzięki uprzejmości festiwalu ZORZA, wspieranego przez T-Mobile. Obraz był częścią festiwalu w ramach platformy artystycznej Stany Skupienia.



AKT I: MONSTER / DEMONSTRARUM

Kim jest przewodniczka, która będzie towarzyszyć nam w podróży po zachwycającym, a zarazem przerażającym ogrodzie potworności? Martyna Czech odwołuje się do słynnego dzieła francuskiego malarza Eugène Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady* z 1830 roku. Artystka przenosi romantyczny mit rewolucji lipcowej we Francji w realia niepokoju oraz kryzysów XXI wieku.

W obrazie Delacroix wolność jest ideą, o którą ludzie są gotowi walczyć niezależnie od pochodzenia i doświadczeń. Dzieło ukazuje rewolucję nie tylko jako bunt przeciw niesprawiedliwości, lecz także jako wyraz wiary w możliwość przemiany świata. Martyna Czech zachowuje układ pierwowzoru: spiętrzone ciała, dynamiczną kompozycję, gest wzniesionej ręki i pochód przez barykadę. W miejsce triumfalnej personifikacji Wolności wprowadza figurę Ciemności – przewodniczki o niemal upiornym obliczu. Ciemność prowadzi, ale nie obiecuje zbawienia. Wskazuje kierunek ku niepewności i niejednoznaczności.

Wolność w dziele Delacroix jest figurą hybrydyczną – realną kobietą z ludu, zarazem klasyczną boginią. Obraz szokował dziewiętnastowieczną mieszczańską publiczność i został uznany za kontrowersyjny oraz niebezpieczny politycznie. W ujęciu Czech heroizm ustępuje grotesce i estetyce potworności. Postaci są przerysowane, chwilami karykaturalne. Przypominają senny koszmar.

Monumentalna skala obrazu potęguje jego teatralność i eksponuje zbiorowy spektakl emocji. Granica między rewolucją a destrukcją pozostaje płynna. Ciemność jako przewodniczka staje się figurą współczesnego lęku. Jeśli Delacroix malował mit narodzin nowoczesnej wspólnoty, współczesna artystka maluje moment jej pęknięcia.

Wojciech Ireneusz Sobczyk

Maska wstydu IV, z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki
2020, obiekt, porcelana, szkliwo bezbarwne błyszczące

Maska wstydu XII, z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki
2021, obiekt, porcelana, tlenek kobaltu, szkliwo bezbarwne błyszczące

Gruszka V, z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki
2020, obiekt, porcelana, tlenek kobaltu, szkliwo bezbarwne błyszczące

Gruszka IV, z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki
2020, obiekt, porcelana, tlenek kobaltu, szkliwo bezbarwne błyszczące

Bicz II, z serii O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki
2020, obiekt, szkliwo bezbarwne błyszczące

Tytuł serii *O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki* odwołuje się do tryptyku niderlandzkiego artysty późnego średniowiecza Hieronima Boscha. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (ok. 1490–1510) artysta ten przedstawił niepokojącą wizję ludzkiego losu: od rajskiej niewinności, przez ogród zmysłowych uciech, po piekło pełne wymyślnych tortur i dziwnych stworów. Bosch stworzył świat nadmiaru – cielesnego, symbolicznego i moralnego – w którym rozkosz i kara są równorzędne. Hybrydy ludzi, zwierząt i przedmiotów, zdeformowane ciała, instrumenty muzyczne przemienione w narzędzia tortur – tworzą rodzaj mrocznego widowiska.

Wojciech Ireneusz Sobczyk sięga po ten historyczno-artystyczny motyw i przekłada go na współczesny język wizualny. W jego *Maskach wstydu* i pozostałych obiektach inspirowanych światem Boscha piękno i namiętność splatają się z cierpieniem i sadyzmem. Historycznie maski wstydu były narzędziem publicznego upokorzenia oraz tortur. Utrudniały mówienie, oddychanie i jedzenie. W interpretacji Sobczyka zostały wykonane z porcelany i pokryte kobaltowymi ornamentami, przez co stają się obiektami niemal luksusowymi. Zaczynają funkcjonować jako przedmioty o konotacjach seksualnych, łączące w sobie doświadczenie przyjemności i bólu. Odwołują się do relacji opartych na dominacji i uległości. To przesunięcie znaczeń – od narzędzia kary do estetycznego przedmiotu pożądania oraz zabawy – odśłania niejednoznaczność naszych pragnień.

Nils Alix-Tabeling

Leżanka Heliogabala

2021, stal, drewno padouk i heban, wiklina, kwarc różowy i czerwony jaspis, muszle ostryg, wydruk 3D, żywica, jedwab, poduszki z ziołami leczniczymi, jesmonit, nieśmiertelnik

Instalacja inspirowana postacią rzymskiego cesarza Heliogabala (Marka Aureliusza Antoninusa), czyli jednego z najbardziej kontrowersyjnych władców starożytności. Objął on tron w wieku zaledwie czternastu lat i rządził krótko, ale jego panowanie zapisało się w historii jako czas skandali, ekscentryczności oraz dekadencji. Cesarz był znany z ekstrawaganckich rytuałów religijnych czy ceremonii, które łączyły przyjemność z bólem. Za kontrowersyjne uważano jego relacje z kobietami i mężczyznami, a także publiczne występy w kobiecym kostiumie – wraz z makijażem i perukami. Według kronikarzy próbował zmienić swoje ciało, aby dostosować je do odczuwanej tożsamości płciowej. Jego postawa i zachowanie wywołały sprzeciw senatu, wojska i ludu, więc cztery lata po objęciu władzy został zamordowany. Historia przedstawiała Heliogabala jako postać „potworną”, odbiegającą od obowiązujących norm społecznych, moralnych czy estetycznych.

Instalacja Nilsa Alixa-Tabelinga zestawia twarde, chłodne materiały z miękkimi, organicznymi strukturami. Buduje to napięcie między władzą i porządkiem a cielesnością i pożądaniem, które wymykają się narzuconym zasadom. Łóżko – miejsce odpoczynku – staje się powidokiem dekadentkiej i tragicznej postaci cesarza, którego inność była dla współczesnych oraz dla historii nie do przyjęcia. *Leżanka Heliogabala* przywołuje współczesną refleksję nad płcią, cielesnością oraz tym, jak władza bywa pokazywana i odgrywana.

Gargouille

2022, żywica epoksydowa, druk 3D, tekstylia, metal, drewno, proszek mika, dziurawiec

Z kolekcji Michała Wolińskiego

Legenda o La Gargouille (od francuskiego *gargouille* – „gardło”, „bulgotanie wody”) to jedna z najbardziej znanych legend wyjaśniających pochodzenie gargulców. Według podań potwór, który żył w bagnach nad Sekwaną, terroryzował okolice Rouen i siał grozę wśród mieszkańców – wywoływał powodzie, zatapiał łodzie, zionął ogniem.

Bestię miał pokonać święty Romanus, biskup Rouen z VII wieku. Potwór został ujarzmiony, a następnie spalony. Jednak, jak głosi opowieść, jego głowa i szyja nie uległy płomieniom, ponieważ były odporne na ogień. Na pamiątkę tego wydarzenia zaczęto umieszczać na budynkach gargulce. Pełniły one podwójną funkcję: symbolicznych strażników miasta, odstraszających złe moce, oraz praktycznych rzygaczy odprowadzających wodę deszczową.

Marianna Rodziewicz

Ecdysis

2025, instalacja dźwiękowa, glina samowysychalna, pianka montażowa, bandaże gipsowe, akryl, lakier, sztuczne włosy, sztuczne rzęsy, tipsy, klej polimerowy, but skórzany, drut stalowy, wąż PCV

Wide-Open Stingers

2025, rzeźba, druk 3D, akryl

Monster Prosthesis II

2024, rzeźba, druk 3D, akryl

W osiemnastowiecznym podręczniku poświęconym kobiecej anatomii flamandzki chirurg Jan Palfijn zapowiadał, że jego książka dotyczy „potworów” i poprzedzi ją opis kobiecych narządów płciowych. To one – pisał – źródło zarówno przyjemności, jak i chorób, wprowadzają nieład w świecie. Potwornością według Palfijna okazuje się odmienność kobiecego ciała i doświadczenia – różnica, która w kulturze zachodniej była przedstawiana jako skaza, miejsce niepokoju oraz zagrożenia.

W tej perspektywie kobiece ciało staje się figurą monstrialności. Marianna Rodziewicz koncentruje się na jego płynności, efemeryczności i ekspresji. Poprzez deformacje i mutacje opowiada o ciele i jego zdolności do oporu wobec norm narzucanych przez władzę i dyscyplinę społeczną. Groza, którą eksploruje, nie służy szokowi, ale odświeżeniu potencjału kobiecości, zdolny zakłócić utrwalone role płciowe. Monstrialność jest tu narzędziem budowania tożsamości poprzez przemianę. Odmiennie niż w filmie *Substancja* Coralie Fargeat, gdzie potworzyca – wizualnie bliska formom stworzonym przez artystkę – staje się przerażającym efektem ubocznym działania tytułowej substancji. Ingerencja w ciało, jego biologiczne ulepszanie i chemiczne hakowanie prowadzi do katastrofy. Mutacja jest niepożądanym rezultatem obsesji na punkcie młodości, atrakcyjności oraz idealnego życia. Ciało poddane manipulacji wymyka się kontroli i obraca przeciwko swojej właścicielce.

U Rodziewicz jest inaczej. Ślady rozpadu, obwisłość skóry, deformacja i elementy zwierzęcości – nie są błędem systemu ani wynikiem nieudanego eksperymentu. Nie stanowią skutku technologicznej przemocy wobec ciała. Przeciwnie – artystka tworzy przestrzeń afirmacji, wyzwolenia i świadomego przekroczenia norm.

Wojciech Ireneusz Sobczyk

Ogród rozkoszy

2020, trzy kotary, tkanina, szpilki

Podobnie jak w przypadku prac z poprzedniej sali artysta i tutaj nawiązuje do *Ogródu rozkoszy ziemskich* Hieronima Boscha - dzieła z przełomu XV i XVI wieku. Ciężkie krwistoczerwone kotary nakłute są ornamentalnym, kwiecistym motywem tysięcy szpilek. W ten sposób powstaje napięcie pomiędzy miękką tkaniną a misterną dekoracją. Kwiatowy wzór zachwyca, a jednocześnie jest w stanie zranić. Ujawnia swoją istotę, jeśli zajrzemy na drugą stronę kotar. Dzieło Sobczyka przywołuje boschowski ogród piękna i bólu, który nie jest niewinną, sielską przestrzenią. To miejsce pełne dwuznaczności - kusi estetycznie, a zarazem ma w sobie coś niepokojącego.



**AKT II:
ZACHWYT
I GROZA**

Marek Wodziszowski

C.I.45170. Ogród wertykalny

2025-2026, instalacja, storczyki, żywica, włókno szklane

Ogród zaczyna się od prostego gestu – dłoni dotykającej ziemi, spulchniającej ją, rozsiewającej nasiona i sadzącej bulwy. To przestrzeń spotkania natury i ludzkiej woli, miejsce nieustannej negocjacji między tym, co rośnie samo, a tym, co zostaje zaplanowane. Poeta Stanley Kunitz pisał, że ogród wymaga uważności i wsłuchania się w jego potrzeby, porównywał jego poziomy do strof wiersza, w których każda część ma swój rytm i sens.

Ogród Marka Wodziszowskiego zrywa jednak z wizją harmonii na rzecz wyeksponowania osobliwości. Ogrodnik nie jest tu czułym opiekunem, lecz stanowczym reżyserem życia. Rośliny zostają zmuszone do bioluminescencji – wytwarzania i emitowania światła w wyniku reakcji chemicznej. Ich blask jest zarazem piękny i niepokojący. To mroczna świetlistość, która przyciąga spojrzenie, ale budzi pytanie o cenę tego efektu.

Instalacja pokazuje napięcie między tym, co żyje, a tym, co jest już bliskie rozpadu. Natura nie jest tu niewinną idyllą. Przypomina raczej laboratorium, w którym eksperymentuje się z formą, kolorem oraz samą istotą wzrostu. Pracę Wodziszowskiego można odczytać jako komentarz do współczesnych biomanipulacji – powszechnych i niemal niezauważalnych. W sklepach kupujemy przecież rośliny barwione na nienaturalne kolory czy sztucznie karłowaczone, podporządkowane estetycznemu kaprysowi. Ogród staje się więc miejscem, gdzie piękno splata się z manipulacją i kontrolą.

Magdalena Lazar

To, co wydarzyło się na Ziemi, pozostaje w ziemi
2026, instalacja, szkło, metal

Inspiracją dla tej pracy jest piętnastowieczna ilustracja alchemiczna ukazująca proces rozkładu w naczyniu wypełnionym czarną cieczą. W jego wnętrzu splecione jak w miłosnym uścisku postaci kobiety i mężczyzny zdają się sugerować, że rozpad jest jednocześnie początkiem przemiany. Artystka przenosi tę ideę we współczesność.

Konstrukcję instalacji tworzy zamknięty, niemal rytualny krąg zbudowany z metalowych odpadów – przemysłowych wykrojników – pozostałości po produkcji i konsumpcji. Forma staje się symbolicznym naczyniem transformacji. To, co zużyte i odrzucone, nie znika, lecz fermentuje. We wnętrzu kręgu zawieszono zostały ciemne organiczne formy oraz szklane obiekty z huty Makora w Krośnie z lat 70. i 80. XX wieku. Te dekoracyjne „durnostojki” przypominają lejkwce dęte, czyli tak zwane trąbki umarłych, które przywołują skojarzenia z apokaliptycznymi wizjami końca świata. Ich kształty są zarazem eleganckie i złowieszcze. Blask szkła ma w sobie coś z mrocznej świetlistości – jak światło wydobywające się z wnętrza ziemi lub z miejsca po katastrofie.

Instalacja opiera się na kontraście między kruchym dekoracyjnym szkłem a ciężkim odpadowym metalem. Krąg przypomina ochronny rytuał, ale i pułapkę. Zamknięty układ formy sugeruje cykliczność – to, co wyrzucone i zużyte, może powrócić jako tworzywo czegoś nowego. To, co uznajemy za koniec, może być zarazem początkiem. Ale w tej obietnicy odrodzenia zawsze obecny jest cień grozy.

Natalia Kopytko

Ludzka broń

2023, instalacja, ceramika, perlit

Instalacja wskazuje na proces, w którym ciało i technologia stapiają się w jedną formę. Broń nie jest tu czymś zewnętrznym, technologicznym dodatkiem do człowieka, lecz jego przedłużeniem. Połyskliwym elementem wrosniętym w miękkie tkanki. Przypomina to filmy Davida Cronenberga, jednego z najbardziej rozpoznawalnych twórców body horroru. Filmowych odwołań odnajdziemy tutaj więcej, bo inspiracją dla pracy jest *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka i scena, w której prehistoryczny hominid odkrywa, że kość może stać się narzędziem oraz bronią. Ten symboliczny moment narodzin cywilizacji jest zarazem momentem narodzin przemocy.

Obiekty, eksponowane jak archeologiczne artefakty, przywołują wizję przyszłych wykopalisk – jakby były śladami po naszej naznaczonej przemocą epoce. Jednak każda epoka w historii ludzkości była w pewnym sensie epoką przemocy. Przemoc nie jest wyjątkiem w historii ludzkości, lecz jednym z jej fundamentów.

Joanna Sitarz

Ramen

2019, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Praca zdalna

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Praca zdalna 2

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Ostatnia krewetka

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Zabierz mnie stąd 1

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Zabierz mnie stąd 2

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Zabierz mnie stąd 3

2022, rzeźba, żywica epoksydowa, farba, materiały organiczne

Korporacja ma w sobie coś z przestrzeni liminalnej – zawieszona między dniem a nocą, prywatnym a publicznym, życiem a jego symulacją. Korporacyjny klimat przypomina estetykę creepypast z internetu – opowieści o pustych, niepokojących przestrzeniach biurowych. To takie miejsca, gdzie windy zatrzymują się na piętrach, których nie ma w planie budynku. A lodówki w aneksach kuchennych wypełnione są porzuconym jedzeniem – relikdami po kimś, kto „już tu nie pracuje”. I takie właśnie pozostałości – resztki pośpiesznych lunchów, gnijące kanapki, zalane zupką chińską laptopy – stają się materią twórczości Joanny Sitarz. Artystka dzieli życie między pracę twórczą a pracę w korporacji. Pokazuje to, co miało zostać usunięte z pola widzenia, i zatrzymuje rozkład w przezroczystej epoksydowej kapsule.

Obiekty Sitarz odnoszą się do artefaktów kultury produktywności, w której ciało ma być wydajne, czyste i kontrolowane. Transparentne rzeźby eksponowane są na konstrukcji przypominającej stół prosektoryjny. Połyskują niemal laboratoryjnym światłem i sugerują, że są niepożądaną częścią większego mechanizmu – korporacyjnego ciała. Jedzenie staje się tutaj lustrem systemu, który produkuje nadmiar, a następnie wypiera jego konsekwencje. W tej świetlistej sterylności czai się coś niepokojącego – refleksja, że każda kultura, nawet najbardziej zdyscyplinowana, jest skazana na przemijanie.



AKT III: POTWORNA KOBIECOŚĆ

Ilona Szwarc

Pozbądź mnie płci
2019, cykl fotografii

Cykl fotografii Ilony Szwarc, którego tytuł odnosi się do ustępu z *Makbeta* Szekspira, układa się w surrealistyczną opowieść o staniu się kobietą i odkrywaniu w sobie nieokietznannej, niemal zwierzęcej energii. Artystka buduje niejednoznaczную senną atmosferę, łącząc wątki autobiograficzne z fikcyjną narracją bohaterki, która wydaje się jej sobowtórką. W świecie *Pozbądź mnie płci* tożsamości ulegają rozszczepieniu, mnożą się jak odbicia w lustrze, które nie pokazuje prawdy, lecz kreuje kolejne fikcje. Towarzyszący bohaterce owczarek niemiecki funkcjonuje jako jej alter ego – ucieleśnienie instynktu i wypartej dzikości. Dziewczyna zaczyna istnieć równolegle, jako hybryda – zawieszona między ludzkim a zwierzęcym, między dziewczęcością a mroczną kobiecością. Podwójność nie jest tu błędem, lecz strukturą tożsamości. Jak w *Podwójnym życiu Weroniki* – filmie Krzysztofa Kieślowskiego, istnieją dwie wersje tej samej kobiety – splecione niewidzialną nicią, świadome siebie, choć nigdy się nie poznały. Jednocześnie fotografie Szwarc przywołują senną aurę kina Davida Lyncha, przefiltrowaną przez estetykę bliską Sofii Coppoli, która uwodzi wizualnymi rozwiązaniami w duchu niejednoznacznej dziewczęcości. Na fotografiach Szwarc pastelowe przestrzenie luksusowego apartamentu w Palm Springs są jak filmowa scenografia, w której bohaterka odgrywa swoją rolę. To perfekcyjna fasada, ale pod jej powierzchnią pulsuje coś niepokojącego. Coś, co wymyka się kontroli i domaga się ujawnienia.

Joanna Sitarz

Lustro do płakania

2024, obiekt, żywica epoksydowa, beton, lustro, farba, materiały organiczne

Przewrażliwione lustro

2024, obiekt, żywica epoksydowa, beton, lustro, farba, materiały organiczne

Lustro do siebie

2026, obiekt, żywica epoksydowa, beton, lustro, farba, materiały organiczne

Lustro jest jednym z najbardziej utrwalonych i wieloznacznych symboli w kulturze. Pojawia się w micie o Narcyzie, który zakochał się w swoim odbiciu w tafli wody. Mitologia uczyniła je również atrybutem Wenus – bogini miłości i piękna. Od średniowiecza po romantyzm lustro funkcjonowało w sztuce i literaturze jako symbol próżności i przemijania, ale też jako narzędzie wglądu w siebie oraz odniesienie do niesamowitości i motywu sobowtóra. W *Po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla lustrzana powierzchnia staje się granicą między rzeczywistością a światem magii. Fazę lustra opisał psychoanalityk Jacques Lacan jako moment, w którym dziecko rozpoznaje swoje odbicie jako własne, co symbolizuje początek kształtowania się tożsamości. We współczesnych praktykach cyfrowych lustrami stają się ekrany komputerów i smartfonów, poprzez które kształtujemy i oglądamy siebie i swój wizerunek. Ale cyfrowe filtry i algorytmy produkują też nowe formy niepokoju – rozdźwięk między obrazem a ciałem. Lustra wiele odsłaniają, ale równie dużo ukrywają. Stają się przestrzeniami alternatywnej, wirtualnej rzeczywistości „po drugiej stronie”.

Lustra Joanny Sitarz są obiektami towarzyszącymi procesowi budowania wizerunku, odkrywania prawdy o sobie, podziwiania własnego odbicia, ale też mierzenia się z nim. Pełnią różnorodne funkcje i mogą mieć wiele zastosowań. Zwierciadło jest jednak nie tylko narzędziem poznania, ale także przestrzenią możliwej deformacji. Odbicie może ujawniać to, co niechciane i wyparte – rysę w obrazie „ja”. Niektóre z luster Sitarz pokrywa jakby magiczna mgiełka uniemożliwiająca wierne odbicie. Być może – jak w *Po drugiej stronie lustra* – szkło stanie się wiotkie niczym muślin i pozwoli przeniknąć na drugą stronę. Tylko co tam znajdziemy?

Agata Słowak

Miłość bez organów
2022, olej na płótnie

Z kolekcji Sylwii Krupy

Obraz odwołuje się do osobliwych obiektów, jakimi są anatomiczne Wenus, czyli naturalistyczne modele kobiecego ciała. Powstawały między XVIII a XIX wiekiem w warsztacie La Specola – Muzeum Zoologii i Historii Naturalnej we Florencji. Wykonane z wosku pszczelego modele tworzone na podstawie dokładnych badań ludzkich zwłok ze szpitala Santa Maria Nuova oraz ilustracji z atlasów anatomicznych.

Anatomiczne Wenus wyposażone są w szklane oczy i prawdziwe włosy, a ich ciała można rozłożyć na części, odsłaniając warstwy mięśni, narządów, kości, a nawet płód w macicy. Barwiona woskowa struktura realistycznie oddaje ludzkie ciało, a detale – takie jak naczynia i nerwy – wykonywano z lnianych oraz jedwabnych nici. I choć ich pierwotnym celem była edukacja, anatomiczne Wenus szybko zaczęły fascynować i budzić sprzeczne emocje. Łączyły w sobie idealizację kobiecego ciała na wzór antycznych i renesansowych rzeźb z makabrycznym ujawnieniem wnętrza organizmu. Figura bogini staje się więc hybrydą naukowego obiektu oraz upiornego eksponatu.

Wenus na obrazie Agaty Słowak ukazana jest na tle surowego pejzażu i w otoczeniu zwierzęcych szczątków. Towarzyszy jej kobieca postać, która niczym prządka nawija wnętrza bogini, jakby były krwawym kłębkami nici. Przedstawienie balansuje między życiem a śmiercią, między nauką a ilustracją a symbolicznym portalem do wnętrza ciała, które wzbudza jednocześnie fascynację i odrazę.

W jednym z filmów Davida Cronenberga – *Nierozłączni (Dead Ringers)* z 1988 roku – padają słowa: „Powinny istnieć konkursy piękności oceniające wnętrza ciał – najlepsza śledziona, najdoskonalsza nerka”. I jak twierdzi reżyser, to zdanie podważa nasze przyzwyczajenia estetyczne, które każą widzieć piękno jedynie na powierzchni ciała. Ewolucja nauczyła nas reagować lękiem na jego wnętrza – odsłonięte organy kojarzą się z chorobą, zagrożeniem i śmiercią. Współcześnie dzięki technologiom obrazowania możemy zajrzeć do środka ciała i spojrzeć na nie inaczej. Właśnie to proponują anatomiczne figury – bezwstydnie odsłaniają swoje wnętrza, jakby mówiły, że wewnętrzna struktura ciał jest równie piękna jak jego zewnętrzna forma.

Angelika Puff

Candy Crush Saga

2026, instalacja, włosy, cukier, obiekty

Instalacja stanowi pozostałość po performancie artystki inspirowanym baśnią o Roszpuncce. Opowieść spisana przez braci Grimm przedstawia historię złotowłosej dziewczyny uwięzionej w wieży i oczekującej wybawienia. Jak w wielu baśniach ratunek nadchodzi wraz z pojawieniem się bohaterskiego księcia, który wspina się na wieżę po długich włosach uwięzionej. Schemat ten jest dobrze znany: czarująca i bierna bohaterka, aktywny i sprawczy mężczyzna oraz demoniczna czarownica. Mimo licznych przeszkód historia kończy się szczęśliwie, a bohaterowie żyją długo i szczęśliwie. Ale czy na pewno? Czy rzeczywiście jest to jedynie niewinna opowieść z morałem? Baśnie mówią więcej o społecznych rolach płciowych i utrwalają stereotypy mocniej, niż mogłoby się wydawać.

Angelika Puff rozbraja ten kulturowy schemat. Ukazuje baśń o Roszpuncce i jej długich włosach jako symbol romantyzowanej niewinności oraz uległości kobiet – wzorzec, który jest wpajany dziewczynkom od najmłodszych lat. W działaniu artystki włosy przestają być wyłącznie atrybutem piękna. Stają się czymś budzącym dyskomfort, a nawet obrzydzenie. Bo nasz stosunek do włosów jest ambiwalentny. Dopóki są zdrowe, lśniące i – co istotne – pozostają na głowie, wywołują pozytywne skojarzenia: mogą zachwycać, olśniewać, wzbudzać pożądanie. Jednak gdy oddzielają się od ciała i znajdujemy je w odpływie czy na talerzu, zaczynają budzić wstręt, stają się „nieczyste”. Te niejednoznaczne emocje i reakcje, rozpięte między fascynacją a odrazą, opisała Julia Kristeva w eseju *Potęga obrzydzenia*.

Joanna Wierzbicka

Wydech, wdech

2022, instalacja, druk cyfrowy na lycrze, wata,
rurka hydrauliczna, siatka metalowa

W filmowej twórczości Davida Cronenberga wciąż powracającym motywem jest ciało – nowe technologie, cudowność i groza organów wewnętrznych. Zarówno w *Nierozłącznych*, jak i w *Zbrodniach przyszłości* pojawia się wątek konkursu piękności wewnętrznego piękna. W przeciwieństwie do klasycznych wyborów oceniana byłaby atrakcyjność organów – wnętrze ciała staje się widowiskiem, którego zwykle nie doświadczamy.

Instalacja Joanny Wierzbickiej podejmuje temat widowiska organów. To, co kojarzy się z badaniem lub zabiegiem chirurgicznym – sterylna, zamknięta przestrzeń gabinetu czy sali operacyjnej – zostaje tu przekształcone w spektakl wewnętrznego piękna. Piękna proktologicznego i gastroenterologicznego. Artystka powiększa organy, które zdają się wraz z każdym wdechem i wydechem – co sugeruje tytuł – rozszerzać i kurczyć. Jak żywe, oddychające ciało.

Angelika Puff

Korytarze. Katabaza
2026, olej na płótnie

Katabaza to w literaturze motyw zejścia do podziemi. Zstąpienie w mrok podziemnego świata jest wciąż powracającym wątkiem w twórczości Angeliki Puff. Artystka eksploruje w ten sposób niejednoznaczne tropy związane z tożsamością, kobiecością, ciałem i seksualnością. Ciemna, wilgotna i zimna kraina podziemi w wielu kulturach i religiach łączona jest z mrocznymi bóstwami, śmiercią i potępieniem. Jednak w twórczości Puff przestrzeń ta jest niemal baśniowa, wypełniona krętymi korytarzami, niewyczerpanymi i uzdrawiającymi źródłami czy magicznymi korzeniami. Zresztą w zielarstwie – zapomnianej i niesłusznie zdegradowanej dziedzinie medycyny – to właśnie korzenie uchodzą za najpotężniejszą, najbardziej leczniczą część rośliny. Podróż w podziemia to wyprawa współczesnej czarownicy, która poszukuje swojej mocy w konfrontacji z mrokiem, pierwotną naturą i wypartymi częstkami samej siebie.

W twórczości Angeliki Puff odnajdujemy echa *Podróży bohaterki* Maureen Murdock, która powstała na podstawie jej pracy jako psycho terapeutki. Autorka zauważa, że wiele kultur opiera się na powtarzalnym schemacie podróży bohatera, obecnym w mitach, religiach, a także w popkulturze. Tyle że ten dominujący schemat nie uwzględniał specyfiki i doświadczenia kobiet oraz kobiecej podróży. W książce Murdock punktem zwrotnym jest moment zstąpienia do podziemi, opisany jako proces odzyskiwania tych części siebie, które kiedyś zostały rozszczepione.

Angelika Puff

Hydra
2026, olej na płótnie

W mitologii greckiej Hydra to wielogłowa węzowa potworzyca, którą Herakles musiał pokonać w jednej ze swoich dwunastu prac. Hydry nie dało się łatwo unicestwić, bo po odcięciu jednej z głów tego monstrum, w jej miejsce wyrastały dwie kolejne. Mitologia zaludniona jest kobiecymi potworami, których przeznaczeniem jest bycie zglądzonymi przez walecznych bohaterów. Ale jeśli krytycznie przyjrzymy się mitologicznym opowieściom, to dostrzeżemy, że tragiczne losy potworzyc, ich szpetota i szkodliwość miały służyć demonizacji kobiet w ogóle. W końcu przez wieki kobiety nie były równoprawnymi członkiniami społeczeństwa. W ciągu stuleci uważano je za gorszy rodzaj człowieka albo wręcz odmawiano im człowieczeństwa.

Na obrazie Angeliki Puff Hydra jest tajemniczą biologiczną formą, która przypomina rodzaj stułbi o tej samej nazwie co mitologiczna potworzyca. Hydra-stułbia wyróżnia się niezwykłą zdolnością regeneracji uszkodzonych części ciała, co sprawia, że nie umiera śmiercią naturalną. Opowieść o Hydrze – tej mitologicznej i tej z gromady parzydełkowców – staje się historią o umiejętności przyjmowania ciosów, które nie niszczą, lecz wzmacniają.

Natália Sýkorová

Pokrewieństwo w zaniku

2024-2025, instalacja, trawiona stal, żywica, drewno, woda, zioła, żywica naturalna, silikon, pigmenty tlenkowe

Instalacja przypomina ołtarz lub kapliczkę, a jednocześnie układ na wzór płyty głównej. Sakralne i technologiczne skojarzenia można poszerzyć o te związane z ciałem – organiczne sieci żył i nerwów. System elektroniczny staje się w ten sposób pulsującą cielesną strukturą.

Praca Sýkorovej balansuje między rytuałem uzdrawiania a mechanizmem kontroli. Odwołuje się do płynów ustrojowych – zwłaszcza łez – jako substancji o różnych funkcjach i znaczeniu. Łzy z perspektywy biologicznej oczyszczają i nawilżają, a z punktu widzenia psychologii wywołują empatię oraz mobilizują do opieki. Mogą służyć również manipulacji – stanowić element spektaklu i strategii wymuszania.

Z centrum pracy unosi się mgła nasycona ziołowym zapachem, dająca wrażenie ukojenia i uzdrowienia. Ale – jak zdaje się sugerować artystka – należy zachować czujność. Nowe technologie ułatwiają nam życie, lecz równocześnie niepostrzeżenie wnikają w nasze ciała. Regulują je, rozstrajają, modelują, czasem wręcz przejmują nad nimi kontrolę. Wystarczy pomyśleć o naszej relacji ze smartfonami i mediami społecznościowymi, o farmakologii, medycynie estetycznej czy zabiegach, które mają ponoć ulepszać ciało. A także o sytuacjach, w których o naszym ciele decydują przepisy i regulacje pozostawiające ograniczony wybór.

Aneta Grzeszykowska

Selfie
2014, cykl fotografii

W 1818 roku ukazał się *Frankenstein*, powieść autorstwa Mary Shelley, która szybko stała się klasyką gotyckiej grozy. Istota stworzona z fragmentów ludzkiego ciała przez naukowca – tytułowego Victora Frankensteina – ożywa, ale zostaje porzucona przez swojego twórcę. Samotne i wykluczone stworzenie pragnie jedynie zrozumienia, czułości i podobnej do niego towarzyski życia.

W fotografiach z cyklu *Selfie* Aneta Grzeszykowska zdaje się tworzyć na naszych oczach kobietą wersję eksperymentu Frankensteina. Współczesną potworycę, która jest też autoportretem samej artystki. A właściwie podwójnym autoportretem. Grzeszykowska podejmuje osobliwą grę pomiędzy kolejnymi reprezentacjami samej siebie oraz pomiędzy tym, co żywe, a tym, co martwe. W ciasnych kadrach widzimy dłonie artystki, które w geście prezentacji przedstawiają wykonane ze świńskiej skóry naturalistyczne modele fragmentów jej własnego ciała. Napięcie, które wynika z zestawienia żywego ciała z imitującym je martwym obiektem, zostaje dodatkowo wzmocnione przez użycie szczątków zwierzęcych.

Niepokojące i groteskowe fotografie są rezultatem zarówno praktyki fotograficznej, jak i rzeźbiarskiej. Odwołują się do jednego z wciąż powracających w sztuce Grzeszykowskiej tematów, a więc do autokreacji. Tytuł serii osadza ją w kontekście współczesnych strategii cyfrowych, związanych z kreowaniem własnego wizerunku, a więc do selfie. Ten jeden z najczęściej publikowanych w mediach społecznościowych typów fotografii często jest krytykowany. Selfie utożsamiane jest z narcyzmem, ekshibicjonizmem czy lękami społecznymi w odniesieniu do nowych technologii. W opozycji do selfie zalewającego cyfrowe przestrzenie artystka proponuje groteskową wersję własnego wizerunku. Jakby wyjętą z magazynu rekwizytów studia realizującego niskobudżetowe horrory.



AKT IV: WIDZĘ, ŻE MNIE WIDZISZ

Marek Wodzisławski

Kosmiczne oko. POV

2021, instalacja, wideo i obiekty

Wzrok w porównaniu do innych zmysłów pozwala na znacznie większą kontrolę wobec obszaru swojego oddziaływania. Dzieje się tak dlatego, że daje poczucie panowania nad polem widzenia. To znaczy, że kierujemy wzrok tam, gdzie i kiedy chcemy. Dodatkowo patrzymy w określony sposób i z określoną intencją. Spojrzenie nie jest więc neutralne i niewinne. W takim ujęciu staje się miejscem napięcia i manifestacji władzy.

Instalacja Marka Wodzisławskiego składa się z dwóch wideo (*Kosmiczne oko* i *Głowa*) oraz dwóch obiektów (*Powieka* i *Błona odbłaskowa oka*). Jedna z projekcji ukazuje oko psa z kataraktą, a naprzeciw – tego samego psa zjadającego krowią głowę. W gablotach znajdują się powieka krowy – symbol zasłony oddzielającej od świata oraz przeniecona gałka oczna z widoczną błoną odbłaskową. Działa ona jak lustro odbijające rzeczywistość. Praca nawiązuje do naturalnego „lustra” w oku zwierząt – *tapetum lucidum*, które poprawia widzenie przy słabym świetle.

Tytuł instalacji – *POV (point of view)* – odnosi się do konwencji filmów, którą znamy z mediów społecznościowych. Jednak tutaj dotyczy filmów porno. Konwencja ta polega na takim przedstawieniu perspektywy, by osoba oglądająca miała wrażenie, że widzi świat filmu oczami postaci. Oznacza to, że kamera „patrzy” dokładnie na to samo co postać. Daje to poczucie uczestnictwa i bezpośredniego doświadczenia sytuacji. POV pozwala identyfikować się z bohaterem lub bohaterką i przyjąć cudzą perspektywę.

Projekt Wodzisławskiego jest wielowymiarową grą spojrzeń. Stawia pytanie o to, kto obserwuje, a kto jest obserwowany. Jednocześnie odwraca kontrolę nad procesem patrzenia i pozwala na refleksję – „Widzę, że mnie widzisz”.

Artystki i artyści:

Nils Alix-Tabeling, Martyna Czech,
Aneta Grzeszykowska, Natalia Kopytko,
Magdalena Lazar, Angelika Puff,
Marianna Rodziewicz, Joanna Sitarz,
Agata Słowak, Wojciech Ireneusz Sobczyk,
Natália Sýkorová, Ilona Szwarz,
Joanna Wierzbicka, Marek Wodzisławski

Kuratorki:

Magdalena Lazar i Katarzyna Oczkowska

Kuratorka galerii:

Joanna Kobyłt

Produkcja:

Beata Turek-Józefczak, Gabriela Pezda

Kierowniczką produkcji:

Monika Muszyńska

Promocja:

Agata Kalinowska, Berenika Nikodemka,
Żaneta Wańczyk

Scenografia:

Bartek Buczek

Identyfikacja wizualna:

Zofka Kofta

Realizacja:

Bartek Buczek, Łukasz Bałaciński,
Daria Chraścina, Hubert Hanisz,
Jakub Jakubowicz, Daniel Mroczyński

Kierownik realizacji:

Tomasz Koczoń

Współpraca z publicznością:

Julianna Biesok, Adrianna Duda,
Barbara Kaczmarek, Filip Kopeć, Eva Kozárova,
Beata Marszałek, Agnieszka Michoń, Daniel
Mroczyński, Joanna Synowiec, Magdalena
Weber, Maja Widera

Kierowniczką edukacji i opieki nad widzom:

Iwona Kałuża

Dostępność:

Magdalena Weber

Koordynacja umów:

Beata Gawrysiuk

Zespół księgowości

Opieka redakcyjna:

Joanna Osiewicz-Lorenzutti (nadzór),
Małgorzata Poździk (redakcja),
Patrycja Pączek (korekta)

Partner:

Koleje Dolnośląskie

Patronat medialny:

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

Pozyskiwanie funduszy:

Małgorzata Sobolewska, Joanna Sokalska

Organizator:

BWA Wrocław

Program BWA Wrocław:

Katarzyna Roj

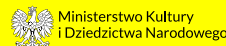
Dyrektor BWA Wrocław:

Maciej Bujko

Partnerzy



Patroni medialni



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury -
państwowego funduszu celowego.



