

BWA

SICI BWA Wrocław
Pl. Kościuszki 9–10

19.06–20.09.2026



Stwierdzenie

**CIAŁO
W MATERIALE
NAPIĘĆ**

Szklarki. Ciało w materiale napięć

Ciało. Opór. Kaloria.

Wystawa *Szklarki. Ciało w materiale napięć* rozwija się wokół napięcia rozumianego nie jako chwilowy stan, lecz jako trwała kondycja organizująca zarówno materię, jak i doświadczenie cielesne. Napięcie nie funkcjonuje tu jako metafora, ale jako realny proces przenikający struktury biologiczne i fizyczne, ujawniający ich wzajemne zależności. Ciało staje się układem sił reagującym na bodźce, przeciążenia i rytmy otoczenia, podczas gdy szkło istnieje jako materiał, którego forma pozostaje efektem nieustannego równoważenia naprężeń. Oba porządki spotykają się więc nie na poziomie reprezentacji, lecz we wspólnej logice, gdzie stabilność jest zawsze tymczasowa, a każda forma zawiera potencjał pęknięcia.

Pojęcie ucieleśnienia (*embodiment*) w kontekście feministycznej teorii sztuki nie oznacza stabilnej obecności w ciele, danej raz na zawsze. Jest to raczej ciągły, dynamiczny proces negocjowania, w którym materia, język i relacje władzy współtworzą warunki naszego istnienia. Kluczowym elementem tego procesu jest język – nie pełni on funkcji biernego lustra odbijającego rzeczywistość, lecz jest aktywnym narzędziem jej konstruowania. To, jak mówimy, kształtuje nie tylko postrzeganie świata, ale także samą podmiotowość jednostki. Perspektywa feministyczna ujawnia, że w strukturze języka utrwalają się normy płciowe, społeczne i kulturowe, które organizują nasze myślenie, często zanim zdołamy te normy nazwać lub uświadomić sobie ich wpływ.

Najwyraźniej problem reprezentacji i możliwości mówienia o własnym doświadczeniu ujawnia się w obszarze seksualności. Historycznie doświadczenia te były marginalizowane, wypierane lub kontrolowane przez dominujące męskie ramy interpretacyjne. Jak zauważa Tanya Augsburg, przełom nastąpił w latach 60. i 70. XX wieku. Rewolucja seksualna, dostęp do antykoncepcji

oraz ruchy emancypacyjne nie tylko zwiększyły autonomię kobiet w sferze prywatnej, ale przede wszystkim umożliwiły im wypracowanie własnych, autonomicznych form ekspresji erotycznej w sztuce.

Feministyczna twórczość artystyczna staje się więc równoległym projektem pracy nad językiem: generuje nowe *ars erotica*, czyli sposoby przedstawiania i rozumienia pożądania, które nie reprodukuje hegemonicznych struktur spojrzenia. W tym sensie sztuka nie tylko opisuje rzeczywistość, ale aktywnie ją przebudowuje, dając głos temu, co było milczące, i przekształcając ciało z obiektu spojrzenia w podmiot własnej narracji.

Szklarki można odczytywać jako materialną kontynuację tych procesów – zamiast językiem werbalnym wystawa operuje materią. Szkło funkcjonuje tutaj jako medium, które nie tylko reprezentuje znaczenia, ale współtworzy je poprzez własne właściwości: podatność na temperaturę, napięcia i dotyk. Staje się zapisem relacji między ciałem a technologią, między gestem a strukturą.

Historycznie medium szkła było wpisane w porządek podziałów płciowych określających, kto „może” z nim pracować i w jaki sposób. Praca z gorącym szkłem – wymagająca siły i zespołowej koordynacji – funkcjonowała jako domena mężczyzn, podczas gdy techniki repetytywne i czasochłonne sytuowano w obszarze „kobiecego rękodziela”. Artystki obecne na wystawie nie tylko wchodzi w tę historię, lecz także ją przekształcają, przechwytyjąc techniki i redefiniując ich znaczenia.

Zestawienie różnych rytmów pracy – intensywnego działania w hucie oraz powolnej, medytacyjnej konstrukcji z paciorków – ujawnia, że technika nigdy nie jest neutralna. Organizuje percepcję dzieła, a zarazem reprodukuje lub podważa istniejące hierarchie. Podobnie jak język materiał staje się przestrzenią negocjacji.

W prezentowanych realizacjach ciało nie funkcjonuje jako stabilna kategoria, lecz jako proces podlegający naciskom, transformacjom i przeciążeniom. W tym sensie prace można odczytywać w dialogu z feministycznymi

praktykami reprezentacji seksualności – jako próbę odzyskania sprawczości wobec tego, co widzialne i odczuwalne. Szkło, przechowując ślady pracy, napięcia i gestu, działa jak alternatywne archiwum doświadczenia – materialne „pisanie” ciała.

W tym ujęciu szczególnie istotne staje się napięcie między normą a jej przekroczeniem, które Judith Butler określa jako efekt performatywności płci. Butler pisze: „Efekt kulturowej płci jest skutkiem stylizacji ciała. Dlatego należy widzieć w nim pewien powszechny sposób, w jaki gesty, ruchy i najróżniejsze style ciała stwarzają iluzję stabilnego upłciowionego »ja«”*. Ciało nie jest dane raz na zawsze, lecz powstaje poprzez powtórzenia, które jednocześnie stabilizują je i destabilizują. Wystawa rozwija tę perspektywę, wskazując, że każda stabilizacja formy zawiera możliwość rozszczelnienia, deformacji i redefinicji.

W tym kontekście pojawia się również kategoria feministycznego body horroru, rozumianego nie jako gatunek estetyczny, lecz sposób myślenia o ciele jako strukturze nieciągłej, podatnej na transformacje, mutacje i rozpad. Jest to estetyczna materializacja kobiecej furii (*female rage*) – gniewu, który w patriarchalnych narracjach bywa tłumiony, patologizowany lub sprowadzany do hysterii, a w sztuce znajduje ujście jako siła destrukcyjna, a zarazem twórcza. Body horror ujawnia to, co w normatywnych reprezentacjach zostaje wyparte: materialną kruchość, nadmiar, organiczną nieprzewidywalność oraz procesualność ciała. Przystaje ono być zamkniętą, posłuszną formą, a staje się przestrzenią napięć między kontrolą a rozpadem, widzialnością a abiektem, gdzie gniew przekształca się w fizyczną deformację.

W odniesieniu do szkła logika ta staje się szczególnie czytelna. Materiał ten istnieje w stanie permanentnego napięcia, gdzie każda forma zawiera w sobie potencjał pęknięcia, rozszczelnienia i destrukcji. Tak jak gniew

* Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

kobiet, szkło jest jednocześnie piękne i niebezpieczne, kruche i ostre; jego estetyka idealnie oddaje dynamikę kobiecej furii, która nie szuka kompromisu, lecz wyraża się poprzez ryzyko rozerwania struktury, by uwolnić to, co ukryte pod powierzchnią.

W moim odczuciu ta wystawa realizuje również praktykę queeringu jako epistemologiczny i afektywny akt podważania stabilności tożsamości, cielesności i materii. Nie chodzi tu o prostą reprezentację odmienności, lecz o aktywne rozszczelnianie norm określających to, co widzialne i uznawane za znaczące. W tym sensie queer staje się narzędziem odzyskiwania sprawczości, umożliwiającym myślenie o ciele poza binarnymi opozycjami: formy i deformacji, kontroli i chaosu, normy i jej przekroczenia.

Relacja między ciałem a materiałem nie opiera się tutaj na dominacji jednego nad drugim, lecz na nieustannej negocjacji i pracy. Ciało artystki nie funkcjonuje wyłącznie jako narzędzie formowania, ale jako uczestnik procesu wymagającego dostrojenia do właściwości materii. Ruch dłoni, ciężar ciała, rytm oddechu, koncentracja i powtarzalność gestów wpisują się w strukturę powstających obiektów. Podtytuł wystawy *Ciało w materiale napięcie* wskazuje na wspólny punkt odniesienia dla tych praktyk. Odnosi się zarówno do napięć obecnych w samym ciele, rozumianych jako mechanizm obronny związany ze stresem, emocjami oraz fizycznym przeciążeniem, jak i do napięć wpisanych w relację pomiędzy materia, procesem a przestrzenią ekspozycji.

Ciało

1. „**Ciało** – inna nazwa gliny wykorzystywanej do produkcji wszelkiego rodzaju naczyń, w tym szamotu używanego do produkcji naczyń szklanych” *.

Praktyka artystyczna **Sadhbh Mowlds** krąży wokół materialności ciała, jego transformacji oraz granic między realizmem a deformacją. Artystka określa swoje realizacje mianem „*body of work*” – nie tylko w znaczeniu zbioru dzieł, lecz także jako cielesnego archiwum doświadczeń, afektów i napięć zapisanych w materiale.

Centralnym elementem jej twórczości, w tym prac prezentowanych na wystawie, pozostaje hiperrealizm traktowany nie tylko jako dążenie do idealnej reprezentacji, lecz również jako narzędzie budowania niepokoju i cielesnej intensywności. Trwająca przez wiele tygodni praca nad twarzami czy fragmentami ciała opiera się na niezwykle precyzyjnym działaniu, niemal medytacyjnym. Każdy włos umieszczany jest osobno, a powierzchnie silikonowych odlewów budowane są warstwowo z użyciem aerografu i poprzez nakładania kolejnych tonów skóry. Artystkę fascynują pory, zmarszczki, obwisłość skóry i organiczne wzory ciała – elementy zazwyczaj ukrywane lub wypierane przez normatywne reprezentacje kobiecego piękna.

Od 2021 roku Mowlds intensywnie pracuje z silikonowymi odlewami. Jedne z jej pierwszych prac w tej technice, prezentowane na wystawie, *Podatna I + II* (2021), mają usunięte twarze. Gest usunięcia staje się próbą odebrania postaci jednoznacznej tożsamości i podważenia sposobów, w jakie kobiece ciało jest identyfikowane oraz konsumowane wizualnie. Powracający motyw odbicia i powielania sugeruje, że funkcjonujemy wobec siebie jak lustra – nieustannie odtwarzając

* Harold Newman, *An Illustrated Dictionary of Glass*, Londyn: Thames and Hudson 1977.

gesty, zachowania i wzorce społeczne. Figury artystki wydają się pochodzić „z tej samej formy”, tworząc pętlę refleksji i mimikry.

W jej realizacjach *Skrępowana I + II* (2022) pojawiają się czerwone liny i organiczne formy ze szkła przypominające tkanki, fragmenty ciała lub splątane wnętrzności. Materiały te odnoszą się do cielesności kodowanej płciowo: menstruacji, tkanek, płynności i deformacji kobiecego ciała. Formy pozostają w stanie ciągłej transformacji, balansując między fascynacją a obrzydzeniem. Artystka świadomie operuje estetyką niesamowitości (*uncanny*) i groteski, interesując się reakcjami widzów oraz społecznymi granicami tego, co jest uznawane za piękne lub akceptowalne.

Istotnym motywem jej najnowszej pracy *Zbędna* (2026) są transparentne szklane kończyny – ręce – które symbolizują utratę sprawczości i podporządkowanie patriarchalnym strukturom. Przezroczystość szkła sugeruje kruchość i zanik kontroli, moment przechodzenia między ciałem a materiałem. Mowlids odwołuje się do teorii „złej wiary” Sartre’a, wskazując na doświadczenie życia w patriarchalnym społeczeństwie, w którym kobiecość konstruowana jest poprzez niemożliwe do spełnienia standardy piękna i społeczne oczekiwania.

Opór

2. „**Opór** – zdolność materiału do przeciwstawiania się przepływowi prądu elektrycznego. Jest powszechnie wykorzystywana jako metoda wytwarzania ciepła, na przykład w elementach grzewczych” *.

Twórczość **Marty Byrdziak** koncentruje się na kobiecej cielesności, seksualności oraz kulturowych mechanizmach wstydu i kontroli. Punktem wyjścia dla wielu prac są motywy wulwy (*Projekt srom*, 2020–obecnie), a odniesienia do religii, folkloru czy pogańskich cykli natury budują wielowarstwową narrację dotyczącą kobiecości. Prace artystki to niezwykle, fantasmagoryczne obiekty usytuowane pomiędzy groteską a surrealizmem obiektywnym, nawiązujące też do estetyki campu.

Byrdziak zwraca uwagę na fakt, że seksualność mimo swojej fundamentalnej roli w ludzkim doświadczeniu przez wieki była obciążana religijnymi narracjami wstydu, szczególnie wobec kobiecego ciała. W jej pracach, takich jak *Pas cnoty* (2020), pojawiają się odniesienia do motywu *vagina dentata* (zębata pochwa), symbolu lęku przed kobiecą seksualnością oraz prób jej ujarznienia. Ciało i natura funkcjonują tutaj jako przestrzeń kontroli, ale także oporu.

Istotnym elementem w jej pracach są włosy, które artystka interpretuje jako nośnik energii, pamięci i społecznego statusu. Inspiracje czerpie między innymi z wierzeń dawnych Słowian, dla których włosy miały znaczenie symboliczne i rytualne. Artystka zwraca uwagę na społeczne normy regulujące kobiece owłosienie, akceptowane wyłącznie w określonych miejscach ciała i podporządkowane normatywnym oczekiwaniom.

* Tamże.

W pracy *Put a Sock in It* [Przymknij się] (2024) artystka przekształca skórzane bambosze z Zakopanego w szklanym materiale. Tytuł odnosi się tu do angielskiego idiomu oznaczającego „przestań mówić” lub „bądź ciszej”. Obiekt staje się komentarzem do presji nakładanej na kobiety, oczekiwania uległości, wyciszenia i podporządkowania społecznej normie.

Podobny mechanizm można odnaleźć w pracy *Let Your Hair Down* [Odpuść] (2022), gdzie motyw warkocza przywołuje figurę Roszpunkki zestawioną z bardziej agresywną formą pasa cnoty. Tytuł oznacza dosłownie „rozpuść włosy”, lecz jako angielski idiom odnosi się także do odpuszczania (sobie) oraz uwalniania się od społecznych konwenansów. Włosy stają się tu jednocześnie narzędziem uwodzenia i kontroli, symbolem wolności oraz ograniczenia.

W realizacji zatytułowanej *Babuszka* (2024) forma przypomina snopy siana stojące na polach. Odwołuje się do tradycji ukrywania włosów przez zamężne kobiety oraz do kobiecej wiedzy przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Szklane elementy inspirowane są wzorami chust i ornamentów ludowych i stanowią materialny zapis pamięci oraz kobiecego doświadczenia wspólnotowego.

Ważnym aspektem praktyki Byrdziak jest też refleksja nad samą pracą ze szkłem. Artystka podkreśla znaczenie przypadku, fizyczności i kolektywnego charakteru pracy w hucie. Operuje zarówno technikami rzeźbienia z wolnej ręki, pracy przy palniku, jak i odlewów formowanych.

Kaloria

3. „**Kaloria** – ilość ciepła potrzebna do podniesienia temperatury 1 g wody o 1°C. Jednostka kalorii została obecnie w znacznej mierze zastąpiona przez dżul. Jedna kaloria = 4,1868 dżula”*.

Prace **Mai Kitajewskiej**, które sama artystka nazywa „elastycznymi rzeźbami”, tworzą stopy ciał i formy budowane wyłącznie przez grawitację. W przestrzeni ekspozycyjnej materia nabiera swojej „mięsistości”. Widz nie patrzy na płaskie obrazy, lecz wchodzi w interakcję z trójwymiarowymi strukturami, które mimo swej statyczności wydają się oddychać.

Centralnym punktem ekspozycji jest seria autobiograficznych prac *Autoportret | Skóra I (2022–2023) oraz Skóra II + III (2025)*, wykorzystujących szkło i koraliki do stworzenia „biżuteryjnej tkanki”. Drobne szklane elementy odbijają światło, tworząc refleksy przypominające naskórek, co bezpośrednio realizuje intencję artystki: wskazuje, że ciało jest unerwione i wrażliwe.

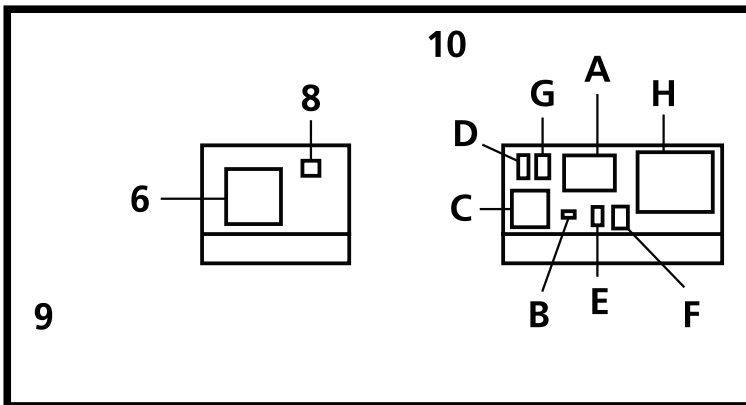
Widzowie dostrzegają ślady ogromnego wysiłku, jaki włożono w powstanie tych dzieł. Technika jest tu medytacyjna, ale i masochistyczna – zdarte opuszki palców i obolałe plecy Mai są nieodłączną częścią historii tych obiektów. Cykle prac wyglądające jak ubrania w sklepie sugerują masową produkcję, choć każda z nich jest unikatowym, autobiograficznym aktem. Prace *Bez tytułu (2026)* przypominające kominiarki i rękawiczki kojarzone są z anonimowością, ale w ujęciu Mai stają się nośnikami wrażliwości wydobytej na powierzchnię. To gra form: skóra jako ubiór, ubiór jako skóra.

To nie tylko prezentacja obiektów, ale też zaproszenie do refleksji nad przemijaniem (*vanitas*). Kruche i przejrzyste szkło służy

* Tamże.

do utrwalenia tego, co ulotne. Maja próbuje zamrozić chwilę, zostawić ślad, który przetrwa, choć natura jej prac sugeruje, że nic nie jest trwałe.

Szczególne miejsce zajmuje praca *Ssak* (2021). Obiekt przedstawia dwie piersi zamknięte w owalnych szklanych ramkach; z jednego sutka zwisa perła symbolizująca mleko wypływające z ciała. Szklana powierzchnia staje się tutaj niewidzialną barierą oddzielającą widza od biologicznej natury człowieka. W tym geście można odnaleźć echo strategii Francisa Bacona, który izolował swoje postaci szybą, by wytworzyć dystans między obrazem a odbiorcą. U Mai szkło symbolizuje napięcie między naturą a kulturą: cywilizacja rozwija człowieka, ale jednocześnie odcina go od doświadczeń źródłowych. Mleko matki – pełne życiodajnych probiotyków – staje się alegorią fauny i flory, od których coraz bardziej się odwracamy.

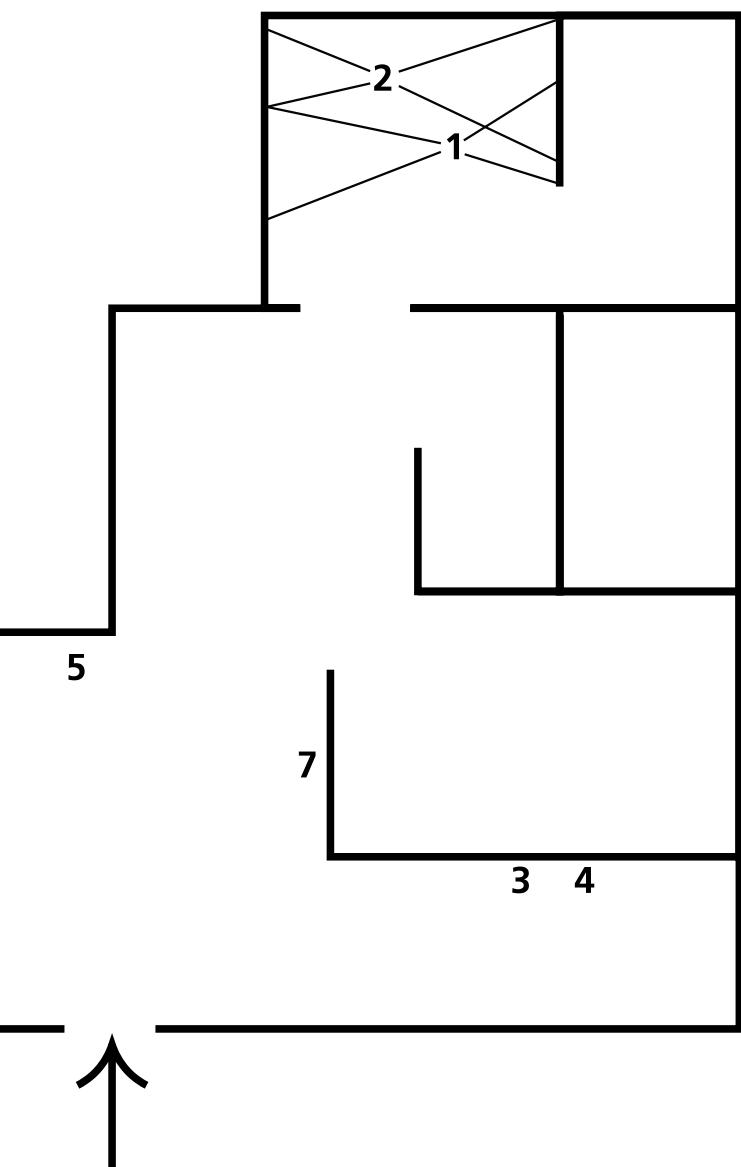


Sadhbh Mowlds

1. ***Skrepowana I***, 2022
2. ***Skrepowana II***, 2022
3. ***Podatna I***, 2021
4. ***Podatna II***, 2021
5. ***Zbedna***, 2026

Marta Byrdziak

6. ***Babuszka***, 2024
7. ***Let Your Hair Down***, 2022
8. ***Put A Sock In It***, 2024
9. ***Pas cnoty***, 2020
10. ***Projekt Srom***, 2026



Maja Kitajewska

A ***Skóra III***, 2025

B ***Ssak***, 2021

C ***Skóra II***, 2025

D **Bez tytułu**, 2021

E **Bez tytułu**, 2025

F **Bez tytułu**, 2025

G **Bez tytułu**, 2025

H ***Autoportret | Skóra I***, 2022–2023

Artystki: Marta Byrdziak, Maja Kitajewska,
Sadhbh Mowlds

Kurtorka wystawy: Anna Raczyńska

Kuratorka galerii: Mika Drozdowska

Scenografia: Barbara Żłobińska

Identyfikacja graficzna i scenografia:
Kinga Gralak

Produkcja: Patrycja Ścisłowska

Promocja: Jagoda Olczyk, Berenika
Nikodemska, Żaneta Wańczyk

Realizacja: Daria Chraścina, Jakub Jakubowicz,
Tomasz Koczoń, Daniel Mroczyński

Współpraca z publicznością:
Anna Kwapisz

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

Patroni medialni: TVP3 Wrocław, TVP
Info, Radio RAM, Radio Wrocław, Radio
Wrocław Kultura, Pismo Artystyczne „Format”,
„Szkło i Ceramika”, „Pismo. Magazyn Opinii”

Partnerzy: Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta

Program BWA Wrocław: Katarzyna Roj

Dyrektor BWA Wrocław: Maciej Bujko

Organizator: BWA Wrocław Galerie Sztuki
Współczesnej

Partner:



Patroni medialni:

