

BWA

Галерея «SICI» BWA Вроцлав
пл. Костюшка 9/10

19.06--20.09.2026



Склярки

Склярки.

**Тіло в матеріалі
напружень**

Склярки. Тіло в матеріалі напружень

Тіло. Опір. Калорія.

Виставка «Склярки. Тіло в матеріалі напружень» розгортається навколо напруження, що розуміється не як тимчасовість, а як тривалий стан, що організовує і матерію, і тілесний досвід. Напруження функціонує тут не як метафора, а як реальний процес, що пронизує біологічні та фізичні структури, виявляючи їхню взаємозалежність. Тіло стає системою сил, що реагує на подразники, перевантаження й ритми оточення, тоді як скло існує як матеріал, чия форма є наслідком безперервного врівноважування напружень. Обидва порядки зустрічаються не на рівні репрезентації, а в спільній логіці, де стабільність завжди тимчасова, а кожна форма містить потенціал тріщини.

Поняття втілення (*embodiment*) у контексті феміністичної теорії мистецтва не означає стабільної присутності в тілі, даної раз і назавжди. Це радше безперервний, динамічний процес узгодження, в якому матерія, мова та відносини влади спільно формують умови нашого існування. Ключовим елементом цього процесу є мова – вона не виконує функцію пасивного дзеркала, що відображає дійсність, а є активним інструментом її конструювання. Те, як ми говоримо, формує не лише сприйняття світу, а й саму суб'єктність індивіда. Феміністична перспектива виявляє, що в структурі мови закріплюються гендерні, соціальні та культурні норми, які організовують наше мислення – нерідко ще до того, як ми встигаємо ці норми назвати або усвідомити їхній вплив.

Найвиразніше проблема репрезентації та можливості говорити про власний досвід виявляється у сфері сексуальності. В історичній перспективі цей досвід маргіналізувався, витіснявся або контролювався домінантними чоловічими

інтерпретаційними рамками. Як зауважує Таня Аугсбург, переломний момент настав у 1960–1970-х роках. Сексуальна революція, доступ до контрацепції та емансипаційні рухи не лише розширили автономію жінок у приватній сфері, але й передусім уможливили вироблення ними власних, автономних форм еротичного вираження в мистецтві.

Феміністична мистецька творчість стає таким чином паралельним проектом роботи з мовою: вона генерує нову *ars erotica* – тобто способи представлення та осмислення бажання, що не відтворюють гегемонних структур погляду. У цьому сенсі мистецтво не лише описує дійсність, а й активно її перебудовує, даючи голос тому, що мовчало, і перетворюючи тіло з об'єкта погляду на суб'єкт власного наративу.

«Склярки» можна прочитувати як матеріальне продовження цих процесів – замість вербальної мови виставка оперує матерією. Скло функціонує тут як медіум, що не лише репрезентує значення, а й співтворить їх через власні властивості: сприйнятливість до температури, напружень і дотику. Воно стає записом відносин між тілом і технологією, між жестом і структурою.

В історичній перспективі скло як матеріал було вписане в порядок гендерних поділів, що визначали, хто «може» з ним працювати і яким чином. Робота з гарячим склом, що вимагає сили та колективної координації, функціонувала як чоловіча сфера, тоді як повторювані й часомісткі техніки відносили до «жіночого рукоділля». Мисткині, представлені на виставці, не лише входять у цю історію, а й перетворюють її, привласнюючи техніки та переозначаючи їхній зміст.

Зіставлення різних ритмів праці – інтенсивної роботи в гуті та повільного, медитативного творення з бісеру – виявляє, що техніка ніколи не є нейтральною. Вона організовує сприйняття твору і водночас відтворює або підважує наявні ієрархії. Як і мова, матеріал стає полем дискусії про значення.

У представлених роботах тіло функціонує не як стала категорія, а як процес, що зазнає

тиску, трансформацій і перевантажень. У цьому сенсі роботи можна читати в діалозі з феміністичними практиками репрезентації сексуальності – як спробу повернути суб'єктність стосовно того, що видиме й відчутне. Скло, записуючи сліди праці, напружень і жесту, діє як альтернативний архів досвіду – матеріальне «письмо» тіла.

У такому розумінні особливої ваги набуває напруження між нормою та її порушенням, яке Джудіт Батлер описує як ефект перформативності статі. Батлер пише: «Ефект культурної статі є наслідком стилізації тіла. Тому слід вбачати в ньому певний загальний спосіб, у який жести, рухи та найрізноманітніші стилі тіла створюють ілюзію стабільного, гендерно визначеного “я”»*. Тіло не дане раз і назавжди, а постає через повторення, що водночас стабілізують і дестабілізують його. Виставка розвиває цю перспективу, вказуючи, що кожна стабілізація форми містить можливість порушення, деформації та перевизначення.

У цьому контексті з'являється також категорія феміністичного боді-горору, що розуміється не як естетичний жанр, а як спосіб мислення про тіло як про неперервну структуру, схильну до трансформацій, мутацій і розпаду. Це естетична матеріалізація жіночої люті (*female rage*) – гніву, який у патріархальних наративах придушується, патологізується або зводиться до істерії, а в мистецтві знаходить вихід як деструктивна і водночас творча сила. Боді-горор виявляє те, що в нормативних репрезентаціях витісняється: матеріальну крихкість, надлишок, органічну непередбачуваність і процесуальність тіла. Воно перестає бути замкненою, слухняною формою і стає простором напружень між контролем і розпадом, видимістю та абжектом, де гнів перетворюється на фізичну деформацію.

Стосовно скла ця логіка стає особливо виразною. Цей матеріал існує в стані постійного напруження, де кожна форма містить у собі потенціал тріщини,

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

розгерметизації та руйнування. Як і жіночий гнів, скло водночас прекрасне й небезпечне, крихке й гостре; його естетика ідеально відображає динаміку жіночої люті, яка не шукає компромісу, а виражається через ризик розриву структури, щоб звільнити те, що приховане під поверхнею.

Мені здається, що ця виставка реалізує також практику квірування як епістемологічний та афективний акт підважування стабільності ідентичності, тілесності й матерії. Йдеться не про просту репрезентацію інакшості, а про активне розмивання норм, що визначають межі видимого та значущого. У цьому сенсі квір стає інструментом повернення суб'єктності, що уможлиблює мислення про тіло поза бінарними опозиціями: форми і деформації, контролю і хаосу, норми та її порушення.

Відносини між тілом і матеріалом не ґрунтуються тут на домінуванні одного над іншим, а на безперервному узгодженні та праці. Тіло мисткині функціонує не лише як інструмент формування, а як учасник процесу, що вимагає налаштування на властивості матерії. Рух рук, вага тіла, ритм дихання, зосередженість і повторюваність жестів вписуються в структуру створюваних об'єктів. Підзаголовок виставки «Тіло в матеріалі напружень» вказує на спільну точку відліку для цих практик. Він стосується як напружень, присутніх у самому тілі, що розуміються як захисний механізм, пов'язаний зі стресом, емоціями та фізичним перевантаженням, так і напружень, вписаних у відносини між матерією, процесом та простором експозиції.

Тіло

1. «**Тіло** – інша назва глини, що використовується для виробництва різноманітного посуду, в тому числі шамоту, який застосовується для виробництва посуду зі скла»*.

Мистецька практика **Садб Моулдз** обертається навколо матеріальності тіла, його трансформацій та меж між реалізмом і деформацією. Мисткиня називає свої реалізації «body of work» – не лише в значенні зібрання творів, а й як тілесний архів досвідів, афектів і напружень, записаних у матеріалі.

Центральним елементом її творчості, в тому числі робіт, представлених на виставці, залишається гіперреалізм, який слугує не лише прагненням до ідеальної репрезентації, а й інструментом побудови неспокою та тілесної інтенсивності. Робота над обличчями чи фрагментами тіла, що триває тижнями, спирається на надзвичайно точний, майже медитативний процес. Кожна волосинка вміщується окремо, а поверхні силіконових відливок будуються пошарово за допомогою аерографа та нанесення наступних тонів шкіри. Мисткиню захоплюють пори, зморшки, провислість шкіри та органічні візерунки тіла – елементи, які зазвичай приховуються або витісняються нормативними репрезентаціями жіночої краси.

З 2021 року Моулдз інтенсивно працює із силіконовими відливками. Одні з її перших робіт у цій техніці, представлених на виставці, «Impressionable I» [Сприйнятлива I] та «Impressionable II» [Сприйнятлива II] (2021), мають видалені обличчя. Жест видалення стає спробою позбавити постаті однозначної ідентичності й підважити способи, в які жіноче тіло ідентифікується

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

та візуально споживається. Повторюваний мотив відображення й тиражування натякає на те, що ми функціонуємо як дзеркала одне для одного – невпинно відтворюючи жести, поведінку та соціальні шаблони. Фігури мисткині видаються вилитими «з однієї форми», утворюючи петлю рефлексії та мімікрії.

У роботах «All Tied Up I» [Зв'язана I] та «All Tied Up II» [Зв'язана II] (2022) з'являються червоні мотузки й органічні скляні форми, що нагадують тканини, фрагменти тіла або сплутані нутрощі. Ці матеріали відсилають до тілесності, кодованої за гендерною ознакою: менструації, тканин, плинності й деформації жіночого тіла. Форми перебувають у стані безперервної трансформації, балансуючи між зачаруванням і відразою. Мисткиня свідомо оперує естетикою несамовитості (англ. *uncanny*) та гротеску, цікавлячись реакціями глядачів і соціальними межами того, що вважається прекрасним або прийнятним.

Важливим мотивом її найновішої роботи «Redundant» [Зайва] (2026) є прозорі скляні кінцівки – руки, що символізують втрату суб'єктності й підпорядкованість патріархальним структурам. Прозорість скла натякає на крихкість і втрату контролю, момент переходу між тілом і матеріалом. Моулдз звертається до теорії «поганої віри» Сартра, вказуючи на досвід життя в патріархальному суспільстві, де жіночність конструюється через нереалістичні стандарти краси й соціальні очікування.

2. «**Опір** – здатність матеріалу протистояти потоку електричного струму. Широко використовується як метод вироблення тепла, наприклад, у нагрівальних елементах»*.

Творчість **Марти Бирдзяк** зосереджена на жіночій тілесності, сексуальності та культурних механізмах сорому й контролю. Відправною точкою для багатьох робіт є мотиви піхви («Проект піхва», 2020 – дотепер), а відсилання до релігії, фольклору чи язичницьких циклів природи утворюють багатошаровий наратив жіночності. Роботи мисткині – це незвичайні, фантасмагоричні об'єкти, розташовані між гротеском та об'єктним сюрреалізмом, що відсилають також до естетики кемпу.

Бирдзяк звертає увагу на те, що сексуальність, попри її фундаментальну роль у людському досвіді, упродовж століть обтяжувалася релігійними наративами сорому, особливо щодо жіночого тіла. У таких роботах, як «Пояс цноти» (2020), з'являються відсилання до мотиву *vagina dentata* («зубаста піхва») – символу страху перед жіночою сексуальністю та спроб її приборкати. Тіло й природа функціонують тут як простори контролю, але водночас також опору.

Важливим елементом у роботах мисткині є волосся, яке вона інтерпретує як носія енергії, пам'яті й соціального статусу. Натхнення черпається, зокрема, з вірувань давніх слов'ян, для яких волосся мало символічне й ритуальне значення. Мисткиня звертає увагу на соціальні норми, що регулюють волосяний покрив на жіночому тілі, допустимий лише в певних місцях тіла й підпорядкований нормативним очікуванням.

* Там само.

У роботі «Put a Sock in It» [Замовкни] (2024) мисткиня перетворює шкіряні капці з Закопаного на скляний матеріал. Назва відсилає до англійської ідіоми, що означає «перестань говорити» або «замовкни». Об'єкт стає коментарем до тиску, якого зазнають жінки, до очікування покірності, замовчування й підпорядкування соціальній нормі.

Схожий механізм простежується в роботі «Let Your Hair Down» [Відпусти себе] (2022), де мотив коси викликає образ Рапунцель, зіставленої з більш агресивною формою пояса цноти. Назва в буквальному значенні означає «розпусти волосся», але як англійська ідіома вона відсилає також до відпускання й звільнення від соціальних конвенцій. Волосся стає тут водночас інструментом спокуси й контролю, символом свободи та обмеження.

У роботі під назвою «Babushka» [Бабуся] (2024) форма нагадує снопи сіна, що стоять у полях. Вона відсилає до традиції приховування волосся заміжніми жінками та до жіночої мудрості, що передається з покоління в покоління. Скляні елементи натхненні візерунками хусток і народних орнаментів, стаючи матеріальним записом пам'яті й спільнотного жіночого досвіду.

Важливим аспектом практики Бирдзяк є також рефлексія над самою роботою зі склом. Мисткиня підкреслює значення випадковості, тілесності й колективного характеру роботи в гуті. У своїй практиці вона поєднує техніки вільного різьблення, роботи біля пальника та формового лиття.

Калорія

3. «**Калорія** – кількість тепла, необхідного для підвищення температури 1 г води на 1 °С. Одиниця калорії нині значною мірою замінена джоулем. Одна калорія = 4,1868 джоуля»*.

Роботи **Маї Кітаєвської**, які сама мисткиня називає «еластичними скульптурами», утворюють нагромадження тіл і форми, побудовані виключно гравітацією. У виставковому просторі матерія набуває «м'ясистості». Глядач бачить не плоскі зображення, а взаємодіє з тривимірними структурами, які, попри свою статичність, ніби дихають.

Центральне місце в експозиції посідає серія автобіографічних робіт «Автопортрет» | «Шкіра I» (2022–2023) та «Шкіра II», «Шкіра III» (2025), що використовують скло й бісер для створення «ювелірної тканини».

Дрібні скляні елементи відбивають світло, утворюючи відблиски, що нагадують епідерміс, безпосередньо реалізуючи задум мисткині: вони вказують на те, що тіло є іннервованим і чутливим.

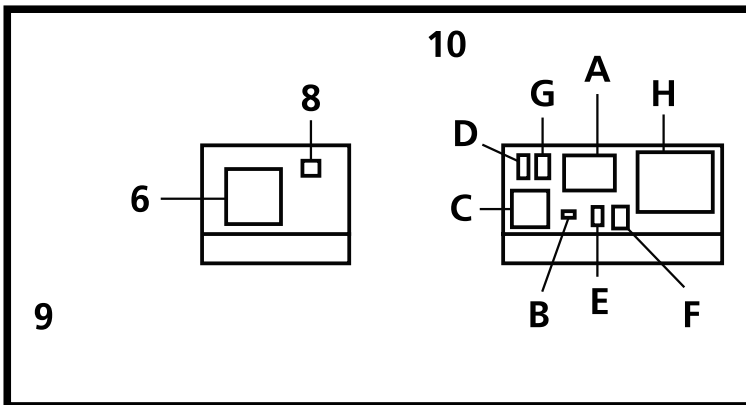
Глядачі помічають сліди величезних зусиль, вкладених у створення цих творів. Техніка є медитативною, але й мазохістичною – стерті подушечки пальців і біль у спині Маї є невід'ємною частиною історії цих об'єктів. Цикли робіт, що виглядають як одяг у крамниці, натякають на серійне виробництво, хоча кожна з них є унікальним, автобіографічним актом. Роботи «Без назви» (2026), що нагадують балаклави й рукавиці, асоціюються з анонімністю, однак у баченні Маї стають носіями чутливості, виведеної на поверхню. Це гра форм: шкіра як одяг, одяг як шкіра.

Представлені твори – це не лише демонстрація об'єктів, а й запрошення до роздумів над минущистю (*vanitas*).

* Там само.

Крихке й прозоре скло слугує для фіксації того, що плинне. Мая прагне заморозити мить, залишити слід, який переживе час, хоча природа її робіт натякає, що ніщо не є вічним.

Особливе місце посідає робота «Ссавець» (2021). Об'єкт зображає двоє грудей, уміщених в овальні скляні рамки; з одного соска звисає перлина, що символізує молоко, яке витікає з тіла. Скляна поверхня стає тут невидимим бар'єром, що відділяє глядача від біологічної природи людини. У цьому жесті відлунює стратегія Френсіса Бекона, який ізолював свої постаті за допомогою скляної шибки, щоб створити дистанцію між картиною та глядачем. У Маї скло символізує напруження між природою та культурою: цивілізація розвиває людину, але водночас відрізає її від первинного досвіду. Материнське молоко, повне животворних пробіотиків, стає алегорією фауни й флори, від яких ми дедалі більше відвертаємось.

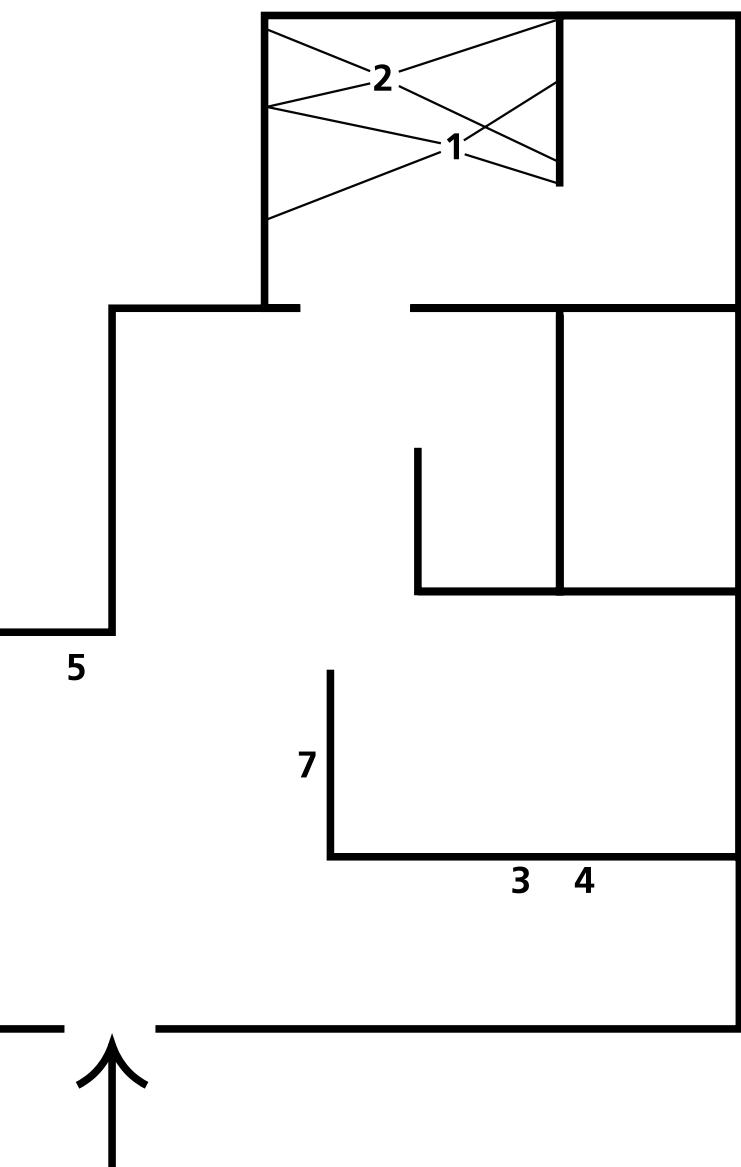


Садб Моулдз

1. *All Tied Up I* [Зв'язана I], 2022
2. *All Tied Up II* [Зв'язана II], 2022
3. *Impressionable I* [Сприйнятлива I], 2021
4. *Impressionable II* [Сприйнятлива II], 2021
5. *Redundant* [Зайва], 2026

Марта Бирдзяк

6. *Babushka* [Бабуся], 2024
7. *Let Your Hair Down* [Відпусти себе], 2022
8. *Put A Sock In It* [Заговкни], 2024
9. *Chastity Belt* [Пояс вірності], 2020
10. *Vulva Project* [Проект піхва], 2026



Мая Кітаєвська

A Шкіра III, 2025

B Ссавець, 2021

C Шкіра II, 2025

D Без назви, 2021

E Без назви, 2025

F Без назви, 2025

G Без назви, 2025

H Автопортрет | Шкіра I, 2022–2023

Мисткині: Марта Бирдзяк, Мая Кітаєвська,
Садб Моулдз

Кураторка виставки: Анна Рачинська

Кураторка галереї: Міка Дроздовська

Сценографія: Барбара Жлобінська

Візуальна ідентифікація та сценографія:
Кінґа Ґраляк

Продюсування: Патриція Сцісловська

Промоція: Яґода Ольчик, Береніка
Нікодемська, Жанета Ваньчик

Реалізація: Томаш Кочонь, Даніель
Мрочинський, Дарія Храсціна, Якуб Якубович

Співпраця з аудиторією: Анна Квапіш

Редакторська опіка:
Йоанна Осевич-Льоренцутті

Переклад українською: Андрій Савенець

Медіапатронат: TVP3 Wrocław, TVP Info,
Radio RAM, Radio Wrocław, Radio Wrocław
Kultura, Мистецький часопис «Format», «Szkło
i Ceramika», «Pismo. Magazyn Opinii»

Партнер: Академія образотворчих мистецтв
імені Еугеніуша Ґепперта

Програма BWA Вроцлав: Катажина Рой

Директор BWA Вроцлав: Мацей Буйко

Організатор: Галереї сучасного мистецтва BWA
Вроцлав

Партнер:



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Медіапатронат:



TVP | info_



Pismo.

format



80
LAT
RADIO
WROCŁAW

hi
RADIO
WROCŁAW
KULTURA