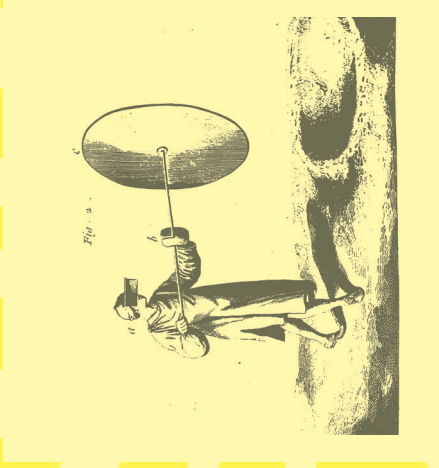


BWA

9.10.2026–28.02.2027

BWA Wrocław Główny
ul. Piłsudskiego 105

SIC! BWA Wrocław
Pl. Kościuszki 9/10



Patac

Kryształowy

Pałac Kryształowy



W 1851 roku w londyńskim Hyde Parku wzniesiono monumentalną budowlę ze szkła i żelaza. Nigdy dotąd nikt nie wybudował czegoś podobnego. Nigdy wcześniej nie podjęto próby zgromadzenia dorobku „całego świata” pod jednym dachem Wystawy Światowej. Olbrzymi gmach wystawowy, początkowo prześmiewczo nazwany Pałacem Kryształowym, został zaprojektowany przez Josepha Paxtona. Architekt, specjalizujący się dotychczas w budowie palmiarni i oranżerii, stworzył konstrukcję niemal niemożliwą. Gigant z żeliwnych i szklanych prefabrykatów urzeczywistniał cud postępu, pracy ludzkich rąk i rozumu. O cuda w tym przedsięwzięciu właśnie chodziło, bo niezwykła ekspozycja miała prezentować dziwy z całego globu: dzieła sztuki, surowce, maszyny, wyroby przemysłowe i obiekty kolonialne. Postępowy Zachód zestawiono ze światem orientalnym, tropikalnym i zamorskim, zamieniając wystawę w teatr „z tej i nie z tej ziemi”, w którym wszystko stawało się dostępne na wyciągnięcie ręki. Z wielowątkowej opowieści pełnej nadmiaru wyłaniała się wiara, że świat jest zachwycający, a nowoczesna cywilizacja wystarczająco potężna, by go odkrywać i udostępniać.

Pomieścić „cały świat” w jednym budynku to karkołomne zadanie. Dlatego Pałac Kryształowy obiecywał więcej: nie tylko miał go pomieścić, lecz także uczynić to w sposób przejrzysty i uporządkowany. Zobaczyć wszystko to przecież wiedzieć wszystko. Ten sam gest obejmowania świata spojrzeniem wyrażały inne popularne w tamtym czasie instytucje nowoczesności: muzea historii naturalnej, etnograficzne, ogrody zoologiczne i botaniczne. Wszystko, co wspaniałe – rośliny, zwierzęta, kamienie i minerały, rzeźby, obrazy, urządzenia i rewolucyjne wynalazki – należało zgromadzić i uporządkować, bo świat dostępny ówczesnym stał się zbyt duży, aby tego nie robić.

Wkrótce podobny sen ogarnął całą Europę i sięgnął dalej. Kolejne wcielenia Kryształowego Pałacu wyrastały jak grzyby po deszczu w Madrycie, Pradze, Wiedniu, Monachium, Nowym Jorku i Sydney. Nawet prowincjonalny Breslau otrzymał swoje żeliwno-szklane pawilony. Pierwszy z nich stanął na dzisiejszym Placu Wolności, drugi na Placu Staszica. Ta zbiorowa gorączka była już czymś więcej niż

aspiracją do bycia postępowym czy pragnieniem uczestniczenia w kolonialnym podziale świata. Była przekonaniem, że szlachetna, transparentna architektura może naprawić „cały świat” – ujawnić, a następnie znieść jego nierówności.

Szkło okazało się czymś więcej niż tylko materiałem konstrukcyjnym czy technologicznym osiągnięciem XIX wieku. Z czasem stało się jednym z języków nowoczesności. Szklane domy stanowiły symbol nowego porządku, a przezroczystość była obietnicą sprawiedliwego podziału dóbr i życia społecznego opartego na prawdzie. Przezroczystość przestała być jedynie właściwością szkła. Stała się sposobem myślenia o świecie i wizją rzeczywistości, w której wszystko można zobaczyć, uporządkować i zrozumieć.

Każde marzenie ma jednak swoją cenę. Szyba, choć niewidoczna, nigdy całkowicie nie znika. Pozostaje cienką granicą między tym, co bliskie, a tym, co niedostępne. Pozwala patrzeć, ale uniemożliwia dotknięcie. Otwiera krajobraz, jednocześnie wyznaczając jego ramy. Im mniej ją dostrzegamy, tym silniej wpływa na sposób, w jaki patrzymy. To właśnie w tym pęknięciu – między otwartością a oddzieleniem, widzialnością a kontrolą – ujawnia się sprzeczność nowoczesności, której doświadczamy do dziś.

Widać to zarówno w architekturze dworca kolejowego, w którym mieści się galeria BWA Wrocław Główny (budynek jest zaledwie o pięć lat młodszy od londyńskiego Pałacu Kryształowego), jak i w witrynach galerii SIC! na Placu Kościuszki. W obu tych miejscach odbijają się powidoki mitów modernizacyjnych, które odziedziczyliśmy i z którymi przyszło nam żyć w tych ciekawych czasach.

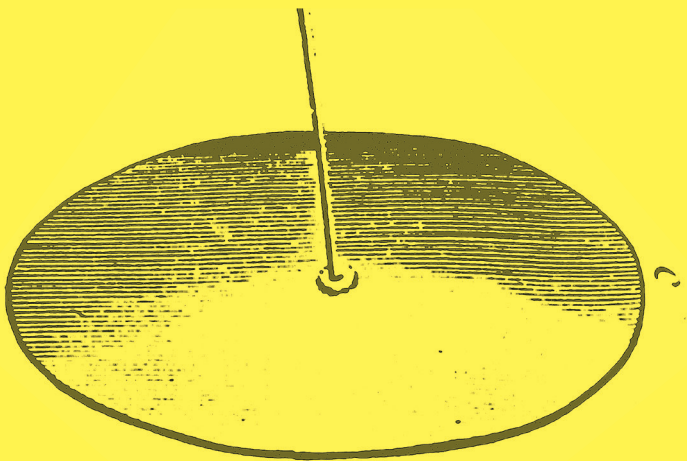
Wystawa *Pałac Kryształowy* odbywa się w dwóch lokalizacjach i łączy dwa obszary naszych kuratorskich zainteresowań: historię nowoczesności oraz medium szkła. Można zapytać: po cóż nam dziś historia sprzed niemal dwustu lat? Odpowiedzi można szukać w symbolicznym obrazie utrwalonym na rycinach z tamtego czasu: szklany olbrzym zdaje się nieskończony, a u jego stóp kłębią się tłumy tak ogromne, że nie widać już ludzkich twarzy – jedynie morze głów. Ten obszar zamknięty pod jednym, przezroczystym dachem można nazwać „wielkim interio-rem”.



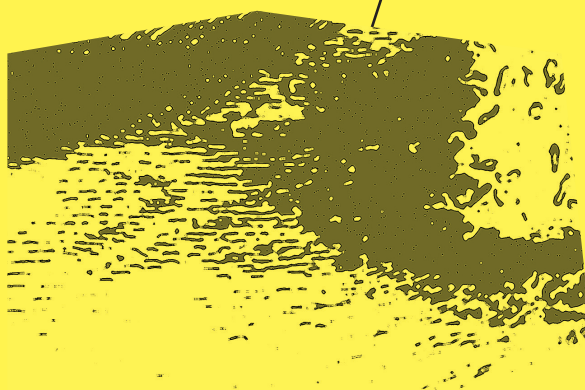
We wnętrzu panują dobrobyt i cieplarniane warunki, choć nie dla wszystkich są one dostępne. Część z niego korzysta, a część przebywa poza nim, obserwując to, co dzieje się w środku, zza szklanych szyb. „Wielki interior” staje się więc metaforą świata podzielonego na tych, którzy znajdują się w jego centrum, i tych, którzy pozostają na marginesie. Nie chodzi nam jedynie o to, aby za pomocą tej metafory krytykować zastany porządek. Chodzi także o to, aby przyjrzeć się obietnicy nowoczesności – jej zdolności do tworzenia nowych światów, które często powstają kosztem tych już istniejących. Pomimo odległości prawie dwóch wieków wciąż doświadczamy tego samego napięcia. To, co tworzymy, zarazem napawa nadzieją i przepętnia rozczarowaniem. To zachwyt i przerażenie tym, czego jako ludzie jesteśmy w stanie dokonać.

Na wystawie *Pałac Kryształowy* przyglądamy się mikrohistoriom związanym z tym architektonicznym cudem i ideą przejrzystości. Opowiadamy o drzewach zamkniętych wewnątrz szklanego pawilonu, wróblach żyjących w środku, roślinach przewożonych z odległych kontynentów czy pierwszych publicznych toaletach. Te pozornie małe historie pozwalają spojrzeć na Pałac Kryształowy z innej perspektywy – nie przez pryzmat wielkiej opowieści o postępie, ale przez to, co pozostawało na jej obrzeżach. Rozszczelniają one nieco szklany dach tej opowieści, wpuszczając do środka to, co pozostawało niewidoczne. Przyglądamy się więc tej spełnionej i niespełnionej obietnicy, której urokowi trudno było się oprzeć.

Mika Drozdowska i Joanna Kobyła



BWA
Wrocław
Główny



Jan Baszak
Aleksander Baszynski
Patrycja Cichosz
Erin Dickson
Wiktor Dyndo
JMB (John „Sleepy” Moran
i Marta Byrdziak)
John „Sleepy” Moran
Richard Mosse
Yinka Shonibare
Tom Swoboda
Paweł Szeibel

Wiktor Dyndo
z cyklu *State of Crisis*
2023–2025, olej na płótnie

Przeniesiony do Sydenham Hill londyński Pałac Kryształowy spłonął doszczętnie w 1936 roku. Nie był jednak jedynym wcieleniem pałacu, który podzielił ten los. Nowojorski Crystal Palace stanął w płomieniach w 1858 roku, a monachijski Glaspalast – w 1931. Przyczyny pożarów nie zawsze udało się ustalić; w przypadku niemieckiego pawilonu śledztwo wykazało podpalenie.

Jest w tym pewien chichot historii: Pałac, który miał być triumfem nowoczesności, stał się widowiskiem zapowiadającym jej schyłek. Winston Churchill, obserwując pożar, miał powiedzieć: „To koniec pewnej epoki”. Trudno o bardziej wymowne podsumowanie dziejów budynku, który od początku miał ucieleśniać wiarę w przyszłość.

Kryzys jest stanem zawieszenia – pojawia się wraz ze świadomością niebezpieczeństwa i oczekiwaniem na to, co może nadejść. W czasach powszechnego i nieustającego dostępu do informacji płynących z wszechobecnych ekranów stajemy się biernymi uczestnikami dramatycznych wydarzeń: wojen, katastrof i napięć społecznych. Doświadczenie pandemii koronawirusa i wojny w Ukrainie dodatkowo zachwiało poczuciem stabilności, sprawiając, że kryzys coraz częściej przestaje być odległym wydarzeniem, a staje się naszą codziennością.

Wiktor Dyndo w cyklu *State of Crisis* ukazuje reprezentacyjne wnętrza pałaców – gmachów kojarzących się z władzą, porządkiem i stabilnością. Schody, kolumny i marmurowe powierzchnie przywołują na myśl trwałość, która jest jedną z podstawowych obietnic architektury. Pałac ma nie tylko zachwycać, lecz także przetrwać wieki i stać się świadectwem historycznej i politycznej potęgi swoich fundatorów. Są to widoki władzy: architektura oglądana jako dowód potęgi, trwałości i kontroli.

Na obrazach Dyndy obietnica trwałości zostaje zawieszona. Za kolumną na horyzoncie kłębią się ciemne i złowrogie burzowe chmury, dym wije się pomiędzy kapitelami, a języki ognia wydostające się z kratki wentylacyjnych przekształcają wizerunki władzy w pejzaż niepokoju. To obrazy suspensu – momentu tuż przed katastrofą, kiedy zagrożenie

jest już widoczne, ale jego konsekwencje pozostają jeszcze nieznane.

Jan Baszak

Sarna

2026, metal, rurki PCV, pianka tapicerska, recyklingowany poliestr, bawełna, nici poliestrowe, bawełniane i lniane, żywica epoksydowa, recyklingowana skóra królika

Pomoc w realizacji technicznej: Daria Chraścina

¹ John Berger, *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*, w: tegoż, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999, s. 5–39.

Jan Baszak w swojej twórczości interesuje się bytami pozaludzkimi, a szczególnie międzygatunkowymi wymianami spojrzeń. Dostrzega miejsca spotkania i zrozumienia zarówno siebie, jak i Innego. Artysta koncentruje się na momentach styku tego, co publiczne, z tym, co prywatne, oraz na chwilach intymności i nostalgii. Eksploruje reżimy widzialności i sposoby wzajemnego rozpoznawania się istot ludzkich i tych więcej-niż-ludzkich. John Berger w eseju *Po cóż patrzeć na zwierzęta?*¹ pisał o tym, jak nowoczesność oddzieliła człowieka od zwierzęcia. Wraz z urbanizacją, kapitalizmem i rozwojem produkcji przemysłowej zwierzęta niebędące towarzyszącymi najczęściej pojawiają się jako towar, produkt, obraz lub spektakl. Tekstylne rzeźby Baszaka odsłaniają dramaturgię zwierzęcej fizjologii, która nie mieści się w estetycznym porządku przyrody, a jednocześnie rezonują z historiami zapisanymi w tkaninie – materiale, który już wcześniej „należał” do innych ciał. Rzeźby przywracają podmiotowość, a zawarte w nich spojrzenie staje się przestrzenią emocji, troski i ale też dominacji.

Albinizm to genetycznie uwarunkowany brak pigmentu w organizmie. U zwierząt objawia się białą sierścią i czerwonymi oczami, a często także zaburzeniami widzenia lub całkowitą ślepotą. W środowisku naturalnym brak kamuflażu sprawia, że albinosy są bardziej widoczne, a tym samym narażone na niebezpieczeństwo. Brak pigmentu oznacza utratę kamuflażu i sygnałów gatunkowych, co czyni te organizmy figurami czystej podatności. Białość staje się stanem permanentnego bycia oglądanym. To właśnie ich wyjątkowa widzialność przyciągała również ludzkie spojrzenie. Białe okazy trafiały do kolekcji przyrodniczych i muzeów historii naturalnej jako osobliwości. Biała sarna – praca Jana Baszaka – się trzęsie. Jej drżenie zawiesza ją pomiędzy żywym organizmem a muzealnym eksponatem. Nie wiadomo, czy jest wyrazem strachu, czy może szczególnego wzruszenia. Choć sarna stała się wyjątkowo widoczna, sama nie może widzieć. Jej widzialność nie daje jej więc sprawczości – przeciwnie, jest źródłem bezbronności, na którą zwierzę nie ma wpływu.

Leżący u jej stóp ptak przywołuje prawdopodobną historię ptaków zamieszkujących londyński Pałac Kryształowy. Wraz z przeniesieniem do jego wnętrza drzew – olbrzymich wiązków z Hyde Parku – trafiły tam także żyjące na nich wróble. Ich obecność zaczęła niepokoić organizatorów wystawy. Z obawy przed zanieczyszczaniem przestrzeni i eksponatów stały się niechcianymi aktorami idealnie uporządkowanego wnętrza. O tym problemie dowiedział się książę Albert, który miał zwrócić się o radę do księcia Wellingtona. Ten miał odpowiedzieć: „*Sparrowhawks*” – „Jastrzębie wróblarze”. Wspólna koegzystencja nie wchodziła w grę, a rozwiązaniem miało być pozbycie się niewielkich ptaków z wnętrza Pałacu. Choć nie wiadomo, czy jest to prawdziwa historia, sam fakt żywotności tej anegdoty jest znaczący. Pokazuje, że obecność zwierzęcia szybko może zostać uznana za niepożądaną, gdy nie mieści się ono w zaplanowanym porządku.

Sarna i wróbel spotykają się więc w przestrzeni wystawy jako symbole dwóch różnych sposobów obecności. Sarna została wyróżniona za sprawą swojej wyjątkowej widzialności i uczyniona obiektem spojrzenia; wróbel znalazł się w Pałacu przypadkiem i jako element wymykający się kontroli stał się niepożądany. Ich spotkanie tutaj przywraca jednak relacyjny charakter. Ta rzeźbiarska instalacja wykorzystuje wzajemne zależności, aby odśłonić napięcie między ciałem a środowiskiem, ekspozycją a ochroną, oglądającym, który jest jednocześnie oglądanym, oraz estetyką anomalii a codziennością przetrwania. Wzajemne spojrzenie nie musi prowadzić do pełnego zrozumienia; może być raczej uznaniem czyjejś obecności.

Yinka Shonibare
*Fake Death Picture (Śmierć św. Franciszka –
Bartolomé Carducho)*
2011, odbitka fotograficzna cyfrowa barwna

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Yinka Shonibare w swojej twórczości przygląda się mechanizmom obecnym w historii i sposobom ich powracania we współczesności. Jednym z ważnych motywów jego praktyki jest postać lorda Nelsona – najśłynniejszego admirała Królewskiej Marynarki Wojennej, który stał się symbolem brytyjskiej potęgi imperialnej i ekspansji kolonialnej. Uznany za bohatera narodowego, po śmierci został otoczony kultem. Współczesne reinterpretacje jego postaci, również te dokonywane przez Shonibare’a, komplikują pomnikowy wizerunek admirała, przypominając

o jego sprzeciwie wobec abolicjonizmu i uwikłaniu w system niewolnictwa, będący jednym z fundamentów brytyjskiej potęgi imperialnej.

W cyklu *Fake Death Pictures* Shonibare rekonstruuje ikoniczne przedstawienia śmierci z historii malarstwa, zastępując ich bohaterów Nelsonem. Prezentowana fotografia odwołuje się do obrazu Bartolomego Carducha *Śmierć św. Franciszka* (1593). Artysta tworzy żywy obraz – sfotografowaną teatralną rekonstrukcję malarskiej sceny, a Nelson zajmuje miejsce umierającego świętego. U jego stóp podobnie jak w oryginale znajdują się przedmioty przypominające o przemijalności ludzkiego życia: buty, miska, różaniec, klepsydra i czaszka. Czarna kobieta towarzyszy Nelsonowi w chwili śmierci. Podając mu świecę – symbol wiary i przejścia do śmierci – odwraca relację władzy: przedstawiciel imperium u kresu życia staje się zależny od postaci reprezentującej świat, który imperium sobie podporządkowało.

Nelson ubrany jest w strój ozdobiony techniką batiku, charakterystycznego materiału w twórczości Shonibare’a. Tkanina, dziś kojarzona z kulturą afrykańską, ma w rzeczywistości transkulturową historię: inspirowana indonezyjskim rzemiosłem ludowym była produkowana przez europejskich wytwórców, a następnie rozpowszechniła się na rynkach afrykańskich. Shonibare wykorzystuje ten paradoks, podważając proste rozumienie kulturowej tożsamości.

Tytułowe „fałszywe śmierci” można interpretować jako te, które nigdy nie nastąpiły. Imperialny mit symbolizowany przez Nelsona nigdy więc nie umarł. Teatralna scenografia, kostiumy i żywy obraz sfotografowany przez artystę sprawiają, że śmierć zostaje zamieniona w spektakl. Shonibare nie pokazuje historii, lecz sposób, w jaki historia jest konstruowana jako przedstawienie. W tym sensie jego praca spotyka się z logiką Wielkiej Wystawy w Pałacu Kryształowym – przestrzeni, która również zamieniała rzeczywistość w starannie zorganizowane widowisko przeznaczone do oglądania.

Patrycja Cichosz

Wszystko jest tutaj piękne (secesyjny przyborek z pokoju gościnnego Pałacu Herbsta, XX w.)

2025, gwasz, olej, len

Kapitalizm opiera się na towarach i pragnieniu ich posiadania. Wielka Wystawa była jego kołem zamachowym: prezentowała piękne przedmioty, pomijając

ludzką pracę, która stała za ich powstaniem. Choć były to produkowane masowo wytwory – będące już nie rezultatem pracy rąk rzemieślników, lecz działania nowoczesnych maszyn i obsługujących je robotników, zachwycały nawet bardziej niż rękodzieło.

Wszystko jest tutaj piękne nawiązuje do wrażeń artystki ze zwiedzania Pałacu Herbsta – willi powstałej w latach 70. XIX wieku w „polskim Manchesterze”. Została wzniesiona dla córki Karola Scheiblera, łódzkiego fabrykanta i „króla bawełny”. Wysokiej jakości tkaniny produkowane maszynowo w jego fabryce zdobyły złoty medal na Wystawie Światowej w Paryżu w 1855 roku. Bogactwo wystroju pałacowych wnętrz – mebli, sprzętów i zdobień – przyprawia o zawrót głowy. Historia zapisana w tych przedmiotach opowiada o fortunie, której skala nawet dziś wydaje się trudna do wyobrażenia. Za nią stoją jednak ludzie: robotnicy i robotnice pracujący przy maszynach włókienniczych.

Pałac Herbsta i Pałac Kryształowy mogą być ilustracją pewnego zjawiska: historię postępu opowiada się poprzez materialność – przedmioty, elementy wyposażenia wnętrz, wynalazki, budynki, a czasem nazwiska ich twórców. Za sukcesem Paxtona stało nawet do 6000 robotników pracujących w pocie czoła, aby ów sen o potędze stał się rzeczywisty. Podobna liczba włókniarek, przadek i farbiarek kryła się za sukcesem Scheiblera.

Tytułowy secesyjny przybornik do golenia, stojący na komodzie w pokoju gościnnym pałacu, ma ponad sto dwadzieścia lat. Ten piękny przedmiot użytkowy może być postrzegany jako zbytek – naddatek wykraczający poza konieczność. W tym właśnie naddatku widać proces, w którym praca zostaje przekształcona w luksus, a użyteczny przedmiot staje się świadectwem prestiżu.

Tom Swoboda

Szkice z natury

2026, instalacja: drewno, szyba, fotografia, film, głośnik

Tom Swoboda jest autorem *Animal Space*, rozbudowanego i wielowątkowego projektu, którego poszczególne realizacje podejmują różne aspekty relacji między człowiekiem a światem pozaludzkim. Jedną z nich była praca *Gówniane słońce Mangaby* – zapis wyjątkowego spotkania z mangabą siedzącą po drugiej stronie szyby wybiegu dla małp w zoo. Według

relacji artysty zwierzę przez dłuższą chwilę obserwowało odwiedzającego, świadomie odwzajemniając jego spojrzenie. W pewnym momencie zaczęło rysować po powierzchni dzielącej ich taflę. Wykorzystując własne odchody, stworzyło znak słońca, raz po raz spoglądając na osobę pozostającą po drugiej stronie. Nie próbowało sforsować bariery ani jej nie ignorowało – potraktowało szybę jako przestrzeń możliwego kontaktu.

W prezentowanych na wystawie Szkicach z natury artysta sięga po formę przypominającą dziewiętnastowieczną gablotę – wydobywa znaczenie szkła jako medium wystawiennictwa. W jej wnętrzu umieszcza serię zdjęć dokumentujących kolejne etapy wyjątkowego spotkania w zoo.

Wykorzystywanie szyb zamiast krat w zoo tworzy iluzję bliskości i przejrzystości. W pracy Swobody granica pomiędzy oglądanym a oglądającym zostaje jednak zachwiana. Osoba pozaludzka nie daje się sprowadzić wyłącznie do roli obiektu spojrzenia – sama patrzy, odpowiada i pozostawia po sobie ślad. Ta niecodzienna, a jednak prawdziwa historia podważa przekonanie o wyłączności ludzkiego spojrzenia i przywraca zwierzęciu rolę aktywnego uczestnika relacji.

John „Sleepy” Moran

Contained Within

2025/2026, instalacja

Praca ufundowana przez: Alexander Tutsek-Stiftung, Kugler Glass, Laurian Von Stephinades, Incalmo Glass, PolyesterShoppen, Goldray Glass i Lasikomppania

Pokój I

„Po którejkolwiek staniemy stronie, zapatrzeni w pokoje, sale, komnaty skryte za szybami czy – odwrotnie – z ich wnętrza zapatrzeni w ulice, domy, niebo, czeka nas nieokreślona tęsknota...”
Marek Bieńczyk, *Przezroczystość*

Są wnętrza, do których nie można wejść. Można jedynie zatrzymać się przed niewielkim oknem i patrzeć.

Za szybą widzimy burżuazyjny salon – bogato zdobione fotele i kanapy, wzorzyste tapety, kominek i żyrandol. Wszystko wydaje się na swoim miejscu. Nie ma śladów pośpiechu ani zniszczenia. Są tylko cisza i nieodparte wrażenie, że ktoś wyszedł stąd zaledwie przed chwilą, a dom wciąż czeka na powrót mieszkańców.

Widz może zajrzeć do środka, pozostając poza przedstawionym światem. Szyba nie przesłania widoku. Przeciwnie – pozwala dostrzec każdy szczegół. Jednocześnie wyznacza granicę, której nie można przekroczyć. Przezroczystość nie znosi dystansu. Sprawia jedynie, że łatwiej o nim zapomnieć. Dom wydaje się bliski, a jednak można już tylko na niego patrzeć. Przestał być miejscem, w którym toczyło się życie, zmienił się w obraz. Wspomnienie.

Nieobecność okazuje się tu równie ważna jak to, co widzialne. Pozostawione przedmioty noszą ślady czyjegoś życia, lecz nie zdradzają jego historii. Wnętrze odsłania się przed nami w najdrobniejszych szczegółach, a jednak najważniejsze pozostaje poza zasięgiem wzroku. Nie wiemy, czy ten dom został opuszczony na chwilę, czy utracony na zawsze. Może to, czego w nim brakuje, znajduje się zupełnie gdzie indziej.

Może wystarczy spojrzeć dalej...

Paweł Szeibel
obiekt z cyklu *Wardian Cases*
2019–2026, szkło, metal

Opracowanie skrzynek Warda umożliwiło transport i aklimatyzację roślin sprowadzanych z najdalszych zakątków świata w nieprzewidywalnym klimacie Europy. W XIX wieku te niewielkie, przeszklone konstrukcje przewożono statkami przez oceany, na wiele tygodni zamykając w ich wnętrzach egzotyczne okazy. Krążąca pod szkłem wilgoć tworzyła własny mikroklimat – mały, samowystarczalny świat, dzięki któremu roślina mogła przetrwać tysiące kilometrów od miejsca, z którego pochodziła.

Za szkłem chroniono jednak nie tylko kruche życie. Podróżowała w nim także wiedza – o tym, jak rośliny rozmnażać, gdzie mogą się przyjąć i jaki użytek można z nich zrobić. Dla imperium brytyjskiego miała ona wymierną wartość. Okazy trafiały do ogrodów botanicznych, ale ich droga prowadziła również dalej – ku plantacjom i wykorzystaniu gospodarczemu. Ciekawość splatała się z kalkulacją, poznawanie z przejmowaniem, a możliwość utrzymania rośliny przy życiu otwierała drogę do przeniesienia jej w zupełnie inne miejsce.

Skrzynka Warda uosabiała więc pewien paradoks: stworzona, by podtrzymywać życie, stała się zarazem narzędziem jego przemieszczania i podporządkowy-

wania imperialnej gospodarce. Niewielki ogród pod szkłem niósł więc ze sobą znacznie większą historię.

Erin Dickson

PISSED

2024, szkło połączane 23-karatowym złotem,
rzeźba wykonana techniką druku 3D

² www.nationalarchives.gov.uk, dostęp: 22.08.2026.

³ www.historic-uk.com/CultureUK/History-of-Womens-Public-Toilets-in-Britain, dostęp: 22.08.2026.

Jedną z najbardziej zaskakujących atrakcji Wielkiej Wystawy w Pałacu Kryształowym były publiczne toalety znane jako Monkey Closets. Dla wielu odwiedzających możliwość skorzystania z nowoczesnych sanitariatów była równie niezwykła jak prezentowane maszyny czy wynalazki. To, co dotąd należało do sfery prywatnej, zaczynało znajdować swoje miejsce w nowoczesnej infrastrukturze miasta. W ciągu zaledwie sześciu miesięcy skorzystało z nich ponad 827 tysięcy osób². Symbol postępu miał jednak swoją cenę. Wstęp do toalet był płatny, a ich organizacja nie pozostawała wolna od społecznych podziałów epoki – przede wszystkim tych związanych z płcią i dostępem do przestrzeni publicznej.

W drugiej połowie XIX wieku brak publicznych toalet dla kobiet był tak powszechny, że historyczki określają to zjawisko mianem urinary leash – „smyczy toaletowej”. Ograniczony dostęp do sanitariatów realnie ograniczał możliwość swobodnego poruszania się kobiet po mieście³.

Erin Dickson wraca do tej historii, przesuwając uwagę z architektury na ciało. Ukazuje kobietę w chwili, którą obyczaj nakazywał ukrywać przed wzrokiem innych. Strumień moczu odlany ze złotego szkła przewrotnie zderza to, co fizjologiczne i zwykle skrywane, z materiałem przywołującym skojarzenia z wartością i luksusem. To, co miało pozostawać poza polem widzenia, artystka umieszcza w centrum. Gest Dickson narusza reguły określające, co kobiece ciało może robić i pokazywać w przestrzeni publicznej. Jest w nim jednak przewrotna wolta: przekroczenie staje się gestem swobody. Ciało nie prosi już o miejsce – po prostu je zajmuje.

Publiczne toalety niosły ze sobą coś więcej niż tylko praktyczne udogodnienie. Ich obecność oznaczała, że najbardziej podstawowe potrzeby zaczynają znajdować swoje miejsce w miejskiej infrastrukturze. Była to obietnica daleka od spełnienia – dostęp pozostawał nierówny i ograniczony – ale kryła się za nią istotna zmiana: możliwość swobodnego przebywania

w mieście zaczęto łączyć z dostępną dla wszystkich infrastrukturą. Dziś możliwość skorzystania z toalety wciąż bywa związana z koniecznością wejścia do kawiarni, galerii handlowej czy innej przestrzeni komercyjnej. Ten drobny codzienny próg przypomina, że dostępność nie dla wszystkich oznacza to samo. Pytanie o publiczną toaletę staje się więc również pytaniem o troskę i prawo do obecności – o to, kto może bez większych ograniczeń pozostawać w przestrzeni wspólnej i na jakich warunkach.

Paweł Szeibel
obiekt z cyklu *Wardian Cases*
2019–2026, szkło, metal

W przestrzeni galerii skrzynka Warda pojawia się najpierw w swojej rozpoznawalnej postaci – regularnej szklano-metalowej konstrukcji. W kolejnej sali ten porządek zaczyna się chwiać. Następujące po sobie obiekty zatrzymują kolejne momenty przemiany: szkło się ugina i spływa, odsłaniając metalowy szkielet. Precyzyjna geometria powoli ustępuje materii, która wymyka się narzuconym jej ramom. To, co miało tworzyć szczelne, starannie regulowane środowisko dla kruchego życia, samo okazuje się kruche.

W zdeformowanych obiektach dostrzec można powidok Pałacu Kryształowego. W 1936 roku monumentalny gmach został niemal całkowicie strawiony przez pożar. Szklana architektura, mająca olśniewać lekkością, skalą i techniczną śmiałością, w ciągu kilku godzin utraciła swoją postać. Pozostała naga żelazna struktura – ślad po monumentalnym gmachu. Winston Churchill miał wówczas powiedzieć: „To koniec pewnej epoki”. U Pawła Szeibla echo tamtej katastrofy zostaje rozciągnięte w czasie.

Nie ma tu jednego gwałtownego momentu. Regularność ustępuje deformacji, twarde kontury miękną, materia osuwa się pod własnym ciężarem. Skrzynka, która pozwalała utrzymać niewielki ekosystem w sztucznie stworzonej równowadze, sama zaczyna ją tracić. Wraz z jej formą rozmywa się również obietnica kontroli, która od początku była w nią wpisana.

Patrycja Cichosz
Musisz ugiąć kark
2025, gwasz, olej, len

Musisz ugiąć kark przedstawia wnętrze celowo podpalonej muszli. Praca odnosi się do dziecięcej fascynacji przemocą i sytuacji, w których zadawanie bólu

Zrealizowano ze środków Miasta Gdańska
w ramach Gdańskiego Stypendium Kulturalnego
Fundusz Twórczy

słabszym (najczęściej zwierzętom i roślinom) może być wynikiem ciekawości i nieumiejętności przewidzenia konsekwencji swoich działań. Jednak brak odpowiedniej reakcji ze strony otoczenia i akceptacja mogą prowadzić do istotnych zaburzeń zachowania. W tym momencie niewinny eksperyment może przekroczyć granicę i stać się doświadczeniem realnej przemocy. Gest, który dla jednej strony wydaje się niewielki lub pozbawiony znaczenia, dla drugiej może oznaczać cierpienie, któremu nie jest w stanie się przeciwstawić.

Istotna jest tu relacja między wnętrzem a zewnątrz. Muszla, będąca naturalną formą ochrony, na skutek ataku staje się miejscem kaźni. Można ją odczytywać zarówno jako metaforę indywidualnych doświadczeń, jak i relacji społecznych – tego, kto znajduje się wewnątrz wspólnoty, a kto pozostaje poza nią i nie ma narzędzi, by się obronić przed przemocą. Ogień przywołuje również los wielu wcieleń Pałacu Kryształowego, których istnienie kończyło się pożarem, a jego przyczyny nie zawsze były znane.

Aleksander Baszyński
A Shelter for Some
2026, szkło kryształowe, pleksi, metal

Pałac Kryształowy i namiot wydają się należeć do dwóch różnych światów. Pierwszy stał się emblematem nowoczesności i ambicji zgromadzenia całego świata pod jednym dachem. Drugi należy do najstarszych form schronienia. Jest potrzebny podczas podróży, nie stawia się go na zawsze. Towarzyszy wędrowni, wpisując w doświadczenie domu jego tymczasowość.

Aleksander Baszyński zbliża te dwa odległe porządki, budując namiot z kryształowego szkła – materiału kojarzonego z reprezentacją, luksusem i prestiżem. To nieoczekiwane spotkanie zmienia znaczenie obu: kryształ traci swój reprezentacyjny splendor, a najprostsza forma schronienia nabiera niemal niezręczystego charakteru. Przezroczysta konstrukcja wydaje się delikatna, jakby jej obecność była tylko chwilowa. Namiot staje się obrazem domu, którego nie można zatrzymać na zawsze – zawieszonego między pragnieniem zakorzenienia a możliwością utraty. Opuszczony i niemal bezbronny przywołuje czyjaś nieobecność. Nie opowiada o tym, co się wydarzyło, lecz o ciszy, która pozostała.

⁴ Papusza (Bronisława Wajs), *Przychodzę do was* (1953), przeł. Jerzy Ficowski, w: *Mistrz Manole i inne przekłady*, Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2004.

Wokół namiotu stoją słupy graniczne zbudowane z kryształowych rogów obfitości. Od strony namiotu ich gładkie powierzchnie odbijają światło, tworząc spokojny, niemal dekoracyjny rytm. Oglądane z zewnątrz odsłaniają ostre zakończenia przypominające kolce. Konstrukcja zmienia charakter w zależności od strony, z której na nią patrzymy: dla jednych stanowi bezpieczne wnętrze, dla drugih – odkrywa jego niedostępność.

„Zbudujcie domy srebrne jak namioty”⁴ – pisała Papusza w wierszu *Przychodzę do was*. Prośba o schronienie prowadzi ku jeszcze prostszemu wezwaniu: „Przychodzę, byście wszystkich przyjąć chcieli”. Przy kryształowym namiocie Baszynskiego te słowa nabierają niemal materialnego wymiaru.

Instalacja staje się przeciwieństwem wizerunku Pałacu, jego odbiciem – zestawia architekturę władzy z architekturą przetrwania. Monumentalną konstrukcję zastępuje kruche schronienie balansujące między trwałością a możliwością zniknięcia. Z obietnicy dostępu do całego świata pozostaje niewielkie wnętrze otoczone granicą. Kryształ niczego już nie ukrywa – także tego, że nie dla wszystkich istnieje bezpieczna strona. Schronienie nie zależy już tylko od miejsca, lecz także od gotowości innych na przyjęcie tych, którzy go potrzebują.

Patrycja Cichosz
Beton w basenie
2024, olej, gwasz, len

Patrycja Cichosz w swojej twórczości podejmuje temat doświadczenia niesprawiedliwości i oporu wobec niej. Przygląda się konsekwencjom utrzymywania istniejącego porządku w czasach narastającego poczucia zagrożenia, często ukrytego pod hasłem narodowej jedności.

Praca *Beton w basenie* odwołuje się do historii miejskiego basenu Oak Park w Montgomery w Alabamie, opisaną przez Heather McGhee w książce *The Sum of Us*. W 1959 roku, gdy sąd uznał, że segregacja jest niezgodna z konstytucją i czarni mieszkańcy mogli uzyskać dostęp do basenu przeznaczanego dotąd wyłącznie dla białych, władze miasta zdecydowały się zamknąć obiekt. Wspólne dobro utracili wszyscy, również ci, którzy wcześniej z niego korzystali. McGhee przywołuje tę historię jako przykład logiki „zero-sum” (sumy zerowej) –

przekonania, że zysk jednej grupy musi oznaczać stratę innej.

Historię basenu można porównać do sytuacji w „wielkim interiorze”, w którym jedna grupa jest uprzywilejowana, a inne nie mają dostępu do dóbr. Wyrok sądu był przebicciem szklanego dachu. Okazało się jednak, że dostęp do tego wnętrza nie jest neutralny. W latach 60. Oak Park został ponownie udostępniony wszystkim mieszkańcom, historycznego basenu nigdy jednak nie odbudowano.

Patrycja Cichosz
Złoty róg (jesteśmy dumni)
2025, gwasz, olej, len

Zrealizowano ze środków Miasta Gdańska
w ramach Gdańskiego Stypendium Kulturalnego
Fundusz Twórczy

Tytuł pracy nawiązuje do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Złoty róg, przekazany Gospodarzowi przez Wernyhorę – legendarnego kozackiego wieszczą i proroka – jest wezwaniem do działania i metaforą szansy na wspólny zryw. Gospodarz powierza go Jaśkowi, który gubi róg, schylając się po czapkę z pawimi piórami – symbol próżności, ambicji oraz indywidualizmu. Róg staje się tutaj symbolem wspólnego działania, narodowego przebudzenia i realnego czynu. Nie chodzi jednak tylko o niepodległość, ale o możliwość przekroczenia podziału między inteligencją a chłopstwem. Stąd w utworze pojawia się pieśń Chochola zaczynająca się od słów „Miałeś, chamie, złoty róg”.

W pracy Patrycji Cichosz motyw ten odnosi się do relacji polsko-ukraińskich po inwazji Rosji na Ukrainę i wybuchu pełnoskalowej wojny. Początkowa fala pomocy i empatii stworzyła możliwość rzeczywistej integracji obu społeczności. Z czasem jednak miejsce empatii zajęły niechęć i napięcia, podsycane również przez prawicowych polityków. Kiedy powstaje ten tekst, osoby z Ukrainy doświadczają w Polsce słownej i fizycznej przemocy. Peter Sloterdijk, niemiecki filozof, opisuje Pałac Kryształowy jako „wielki interior”, chronioną przestrzeń wspólnoty oddzieloną od tego, co znajduje się na zewnątrz. Początkowa fala pomocy była momentem symbolicznego rozbicia szklanego dachu – chwilowego otwarcia wspólnej przestrzeni dla tych, którzy wcześniej pozostawali poza nią. Dziś ponownie obserwujemy niechęć do jej dzielenia i próby wyznaczania granicy między tymi, którzy mogą znaleźć się wewnątrz, a tymi, którym odmawia się dostępu.

Yinka Shonibare

Planety w mojej głowie. Młody geolog

2019, włókno szklane, tkanina bawełniana,
drewno, elementy metalowe, skóra, воск

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Planety w mojej głowie to seria figuratywnych rzeźb wielkości dzieci, reprezentujących różne obszary wiedzy charakterystyczne dla kultury zachodniej. Yinka Shonibare sięga w niej po oświeceniową tradycję porządkowania świata poprzez obserwację, pomiar i klasyfikację, jednocześnie podważając jej roszczenia do ustanawiania uniwersalnego obrazu rzeczywistości.

Młody geolog ubrany jest w wiktoriański strój wykonany z charakterystycznej dla twórczości Shonibare'a tkaniny typu wax print. Materiał inspirowany indonezyjskim batikiem produkowano w Europie, a następnie zyskał szczególne znaczenie w Afryce, stając się elementem jej kultury. Shonibare wykorzystuje tę niejednoznaczną historię, by pokazać, że tożsamość kulturowa jest procesem wymiany, zapożyczeń i przekształceń.

W miejscu głowy geolog ma globus nocnego nieba z nazwiskami naukowców i naukowiec z różnych części świata, m.in. nigeryjskiego Bashiru Ademola Rajiego, południowoafrykańskiej Marii Wilman. Młody geolog patrzy na świat przez teodolit – instrument służący do pomiaru kątów i wyznaczania kierunków. Jego „uzbrojone” oko przywołuje oświeceniową wiarę w możliwość poznania i uporządkowania rzeczywistości, a jednocześnie podważa jej uniwersalność. Wiedza jest tu przedstawiona także jako narzędzie władzy: ten, kto mierzy i klasyfikuje, zyskuje możliwość organizowania przestrzeni. Teodolit pozwala ją nie tylko mierzyć, ale również wyznaczać jej granice – ustanawiać relację między tym, co jest wewnątrz, a tym, co pozostaje na zewnątrz. Shonibare przypomina, że za pozornie obiektywnym porządkiem wiedzy zawsze kryje się pytanie o to, kto ma prawo świat opisywać, porządkować i definiować.

Patrycja Cichosz

Mikrobadaćkx

2024, gwasz, olej, len

Zrealizowano ze środków Miasta Gdańska
w ramach Gdańskiego Stypendium Kulturalnego
Fundusz Twórczy

Mikrobadaćkx dotyczy poznawczych schematów zachowań. Przedstawione na obrazie oko – symbol spojrzenia, percepcji i poznania z zadziwiającą pasją przygląda się światu przez pryzmat rzeczy niewielkiej skali. Choć z wielkim skupieniem i oddaniem obserwuje przedmiot swoich badań, to nie widzi szerszego kontekstu, koncentrując się na detalach.

Obraz koresponduje z obecną w tej samej przestrzeni rzeźbą Shonibare'a, ale mówi nie tyle o systemie wiedzy, ile o psychologicznych uwarunkowaniach poznania. To, co widzimy, zależy bowiem nie tylko od rzeczywistości, lecz także od tego, na czym skupiamy wzrok i co pomijamy. Wycinek może z czasem zacząć udawać całość – kilka wybranych szczegółów wystarczy, by stworzyć wyobrażenie o świecie, który pozostaje poza naszym bezpośrednim doświadczeniem. Tak powstają również zbiorowe obrazy miejsc i społeczności: z pojedynczych obrazów, statystyk i obserwacji konstruujemy całościowe narracje, które mogą mieć niewiele wspólnego z ich złożonością.

Czasem zawężenie perspektywy jest strategią obroną. Łatwiej skoncentrować się na wycinku problemu niż zmierzyć się z jego przytłaczającą pełnią. *Mikrobadaczka* pozostaje więc w zawieszeniu pomiędzy potrzebą poznania szczegółu a świadomością, że żaden szczegół nie jest całym światem. Tak działa również wystawa: wybiera z rzeczywistości określone obiekty, obrazy i informacje, a następnie układa je w opowieść, która zaczyna reprezentować coś większego od poszczególnych obiektów.

Richard Mosse

Moria

2019, druk cyfrowy, papier metaliczny, dibond

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Souda Camp on Chios Island, Greece

2017, fotografia, odbitka fotograficzna
na papierze metalicznym

Kolekcja MOC AK-u

Richard Mosse dokumentuje najważniejsze współczesne kryzysy humanitarne i środowiskowe. Prezentowane na wystawie fotografie, wykonane z użyciem technologii obrazowania termicznego, pochodzą z cyklu *Heat Maps*. Ukazują dwa miejsca związane z migracją i kontrolą europejskich granic, które dziś już nie funkcjonują.

Pierwszym jest obóz Moria na wyspie Lesbos – ośrodek recepcyjny dla osób przybywających do Europy przez Morze Egejskie. Drugim jest Souda na wyspie Chios – mniejszy, otwarty ośrodek działający w latach 2014–2017, położony przy porcie i w sąsiedztwie miasta. Choć oba miejsca przestały istnieć, nie zniknęły przyczyny przymusowych migracji – wojny, przemoc i narastający kryzys klimatyczny. Problemem nie są migrujący ludzie, lecz polityczne mechanizmy kontroli granic i ograniczania ich mobilności.

Lesbos i Chios są jednocześnie popularnymi destynacjami turystycznymi. Malowniczy krajobraz

i infrastruktura wypoczynkowa pozostawały w kontraście z prowizorycznymi schronieniami i realiami codziennego życia w ośrodkach. Te z kolei otaczała infrastruktura kontroli – ogrodzenia, drut kolczasty, mury i strażnice. Ich tymczasowość pozostawała w paradoksalnym kontraście z trwałością systemu, którego były elementem.

W tym zestawieniu ujawnia się metafora Pałacu Kryształowego, którą Fiodor Dostojewski posłużył się po wizycie w londyńskim Crystal Palace, widząc w nim symbol materializmu zachodniego świata i jego dążenia do zapewnienia ludziom komfortu i szczęścia. Peter Sloterdijk rozwinął tę metaforę, przedstawiając szklaną konstrukcję jako obraz współczesnego społeczeństwa funkcjonującego pod kloszem bezpieczeństwa, dobrobytu i konsumpcji. Komfort jego mieszkańców jest możliwy dzięki granicom określającym, kto może znaleźć się wewnątrz.

Obie fotografie pokazują odmienne sposoby organizowania tej granicy. Moria była odizolowana od otoczenia i poddana ścisłej kontroli, podczas gdy Souda pozostawała otwarta i niemal bezpośrednio włączona w tkankę miasta. Jedno miejsce funkcjonowało poprzez separację, drugie poprzez widoczność.

Mosse świadomie sięga po technologię kojarzoną z wojskowym nadzorem i podbojem. Rejestrowane przez nią ciepło ludzkich ciał redukuje jednostkę do anonimowego punktu w zbiorowości, podobnie jak często czynią to media. Artysta dodatkowo estetyzuje obraz, a srebrzysty papier wzmacnia efekt odrealnienia. Fotografia staje się jednocześnie dokumentem i estetycznym artefaktem – chłodnym spojrzeniem na przestrzeń, w których decydowano o tym, kto może przekroczyć próg „pałacu”.

JMB (John „Sleepy” Moran we współpracy z Martą Byrdziak)
Travellere, 2021
ręcznie rzeźbione i grawerowane szkło, metal
oraz płatki złota

Mapy nigdy nie są niewinne. Porządkują przestrzeń, ustanawiają centra i peryferie, prowadzą granice. Decydują, co znajdzie się w polu widzenia, a co zniknie poza jego krawędzią. Na dziewiętnastowiecznych wystawach światowych odległe części globu przybliżano za pomocą przedmiotów, surowców i symboli, układanych według zachodnioeuropejskich kategorii i wyobrażeń. Rzeczy przybywały z daleka, lecz na miejscu trafiały w nowe ramy. Oderwane

od pierwotnego kontekstu, zyskiwały znaczenia nadawane im przez porządek wystawy.

W *Travellore* Johna Morana ten porządek się rozpada. Szklana czaszka Myszki Miki spoczywa w złotej obręczy globusa, a jej powierzchnię pokrywa błękitno-biała mapa. Ikona dziecięcej wyobraźni i stworzonego przez Disneya imperium masowej rozrywki spotyka się z estetyką ceramiki z Delft – europejską odpowiedzią na fascynację importowaną chińską porcelaną. Znana geografia zaczyna się chwiać. Kontynenty tracą proporcje, na jednym z charakterystycznych uszu pojawia się mapa płaskiej Ziemi, na drugim – Księżyc. To, co znajome, zostaje przesunięte, pomieszczone i ułożone na nowo.

Zmieniają się jednak nie tylko mapy. Zmieniają się także sposoby, w jakie uczymy się patrzeć, pragnąć i wyobrażać sobie to, co odległe. Pałac Kryształowy był jednym z miejsc, w których rodząca się kultura konsumpcji otrzymała spektakularną oprawę. Towary nie tylko prezentowano – eksponowano je tak, by przyciągały wzrok, budziły zachwyt, stawały się przedmiotami pożądania. Ponad sto lat później Disneyland przesuwa tę logikę w inną stronę. Przedmiotem pragnienia staje się już nie tylko rzecz, lecz także przeżycie – możliwość znalezienia się wewnątrz starannie wyreżyserowanej opowieści.

Dziś obrazy oraz informacje docierają do nas niemal bez przerwy. Świat nigdy wcześniej nie wydawał się tak bliski, a jednak jego bliskość nie gwarantuje, że widzimy go wyraźniej. Nadmiar nie musi poszerzać perspektywy. Może ją równie skutecznie zawęzić, prowadząc nas ku treściom, które potwierdzają to, co już wiemy albo w co chcemy wierzyć. Zniekształcona kartografia Morana nabiera więc jeszcze jednego znaczenia. Nie chodzi już tylko o to, kto kreśli mapę, lecz także o to, według której z nich sami zaczynamy się poruszać. Gdzie kończy się wiedza, zaczyna przekonanie, a fikcja – powtarzana wystarczająco długo – zaczyna wyglądać jak rzeczywistość.

Jego poza przypomina muzealny eksponat, a wrażenie to potęguje ścięty pień przypominający podstawkę, na którym zwierzę stoi.

Odbijająca otoczenie szyba, zamiast wyjaśniać i porządkować obraz dzięki swojej przejrzystości, zaciera granicę pomiędzy tym, co na zewnątrz, a tym, co wewnątrz. Na jej powierzchni pojawiają się refleksy koron drzew i ogrodzeń nakładające się na sylwetkę ptaka. Wybieg zaskakuje swoją sztucznością. Betonowe podłoże i wyrzeźbiona w nim sadzawka są skrajnie odległe od tego, co moglibyśmy nazwać naturalnym środowiskiem. Służy ono przede wszystkim budowaniu obrazu. Tworzy kontrast pomiędzy surowym, oszczędnym w formie tłem, a jego atrakcyjnymi użytkownikami.

Podobny minimalizm pojawiał się w modernistycznych ogrodach zoologicznych, gdzie rezygnowano z budowania iluzji natury na rzecz funkcjonalnych, pozbawionych dekoracji wybiegów. Był w tym nawet pewien szlachetny gest – zaprzestanie udawania, że zwierzę żyje w środowisku zbliżonym do naturalnego, bo wybieg jedynie imituje jego habitat. W praktyce taka przestrzeń pozostawała jednak miejscem zamknięcia i deprywacji. Zwierzę, pozbawione bodźców i możliwości swobodnego przemieszczania się, stawało się „widokiem” – tym bardziej wyrazistym, im bardziej abstrakcyjne było jego otoczenie.

Podobnie jak w fotografiach Richarda Mosse’a obraz Swobody dotyczy przestrzeni odizolowanej, zamkniętej i wystawionej na widok. Uchwycona przez artystę scena jest piękna, ale jej estetyzacja nie oddala nas od fotografowanej istoty. Przeciwnie – spokój kadru i jego niemal melancholijna harmonia sprawiają, że patrzymy na uwięzione zwierzę z czułością, a nie z dystansem. Piękno obrazu nie unieważnia sytuacji, w której znajduje się pelikan. Pozostawia ją otwartą, a samo spojrzenie staje się bardziej ambiwalentne.

Praca ufundowana przez: Alexander Tutsek-
-Stiftung, Kugler Glass, Laurian Von Stephinades,
Incalmo Glass, PolyesterShoppen, Goldray Glass
i Lasikomppania

odwrotnie – z ich wnętrza zapatrzeni w ulice,
domy, niebo, czeka nas nieokreślona tęsknota...”
Marek Bieńczyk, *Przezroczystość*

Po drugiej stronie okna rozciąga się krajobraz. Drze-
wa, strumień i miękkie światło przywołują przyrodę
znaną z dziewiętnastowiecznego malarstwa. Panuje
tu spokój, a miejsce zdaje się obiecywać wytchnienie.

Im dłużej jednak patrzymy, tym mniej oczywista jest
ta obietnica. Dwie postaci trwają w bezruchu. Jedna
siedzi pod drzewem, druga pochyla się nad sadzaw-
ką. Ich zużyte ubrania noszą ślady długiej wędrówki.
Trudno powiedzieć, czy właśnie dotarli do celu, czy
tylko zatrzymały się na chwilę. Ich bezruch nie przy-
pomina końca drogi, raczej krótką przerwę przed
tym, co może nastąpić dalej.

Pejzaż przywołuje romantyczne wyobrażenie przy-
rody jako miejsca ukojenia, lecz jego spokój okazuje
się dwuznaczny. To, co z perspektywy widza ukła-
da się w harmonijny obraz, dla znajdujących się w nim
postaci może oznaczać zupełnie inne doświadczenie.
Przyroda przestaje być jedynie przedmiotem spoj-
rzenia. To, co oglądane z dystansu, wydaje się spo-
kojne i bezpieczne, z bliska może dawać schronienie,
ale także stawiać opór i wyznaczać granice.

Tak jak w pierwszym pokoju, również tutaj patrzy-
my przez szybę. Tym razem jednak dzieląca nas
granica nabiera innego znaczenia. Nie wiemy, co cze-
ka postaci po drugiej stronie. Nasza pozycja jest
znacznie pewniejsza: możemy odwrócić wzrok
i odejść od okna. Może na tym właśnie polega
komfort „wielkiego interioru” – pozwala patrzeć
na rzeczywistość, której konsekwencji sami nie
ponosimy. Decyzje podejmowane gdzie indziej
mogą długo pozostawać poza naszym codziennym
doświadczeniem, dopóki nie naruszają poczucia
bezpieczeństwa. Dystans umożliwia zachowanie
pozycji obserwatora. Granice tego świata stają się
widoczne dopiero wtedy, gdy sami musimy
je przekroczyć.

Artystki i artyści:	Jan Baszak (PL), Aleksander Baszynski (UA), Patrycja Cichosz (PL), Erin Dickson (UK), Wiktor Dyndo (PL), Krista Israel (NL), JMB (John „Sleepy” Moran i Marta Byrdziak) (US/PL), Klaudia Kasperska (PL), John „Sleepy” Moran (US), Richard Mosse (IE), Yinka Shonibare (UK), Tom Swoboda (PL), Paweł Szeibel (PL)
Kuratorki:	Mika Drozdowska, Joanna Kobyłt
Scenografia i identyfikacja wizualna:	Szymon Zakrzewski
Produkcja:	Gabriela Pezda, Bazyli Stoykov, Patrycja Ścisłowska
Kierowniczka produkcji:	Monika Muszyńska
Promocja:	Agata Kalinowska, Berenika Nikodemka, Jagoda Olczyk, Agata Połec, Żaneta Wańczyk
Realizacja:	Ioannis Anastasiou, Bartek Buczek, Łukasz Bałaciński, Daria Chraścina, Jakub Jakubowicz, Daniel Mroczyński, Jakub Jan Robaszewski, Natan Studencki, Krzysztof Szczudluk
Kierownik realizacji:	Tomasz Koczoń
Pomoc scenograficzna:	Eva Kozárova
Współpraca z publicznością:	Julianna Biesok, Adrianna Duda, Barbara Kaczmarek, Eva Kozárova, Beata Marszałek, Agnieszka Michoń, Joanna Synowiec, Magdalena Weber, Maja Widera
Kierowniczka edukacji i opieki nad widzom:	Iwona Kałuża
Dostępność:	Magdalena Weber
Koordinacja umów:	Beata Gawrysiuk
Zespół księgowości	
Opieka redakcyjna:	Joanna Osiewicz-Lorenzutti (nadzór), Małgorzata Poździk (redakcja), Patrycja Pączek (korekta)

Pozyskiwanie funduszy:	Małgorzata Sobolewska, Joanna Sokalska
Partner główny:	Huta Szkła Kryształowego „Julia”
Miejsce partnerskie:	Good Good
Patronat medialny:	„Vogue Polska Living”, „Contemporary Lynx”, Trójka – Program Trzeci Polskiego Radia, Radio RAM, Radio Wrocław Kultura, Radio Wrocław, TVP3 Wrocław, TVP Info, TVP Kultura, Pismo Artystyczne „Format”
Program BWA Wrocław:	Katarzyna Roj
Dyrektor BWA Wrocław:	Maciej Bujko
Organizator:	BWA Wrocław
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego	

Partner główny:



Patronat medialny:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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

