BWA

9.10.2026–28.02.2027

BWA Вроцлав Головний
вул. Пілсудського 105

SIC! BWA Вроцлав
пл. Костюшка 9/10



Кришталевий *палац*

Кришталевий палац



У 1851 році в лондонському Гайд-парку споруджено монументальну будівлю зі скла й заліза. Ніхто раніше не будував нічого подібного. Ніколи раніше не було здійснено спроби зібрати доробок «усього світу» під одним дахом Світової виставки. Величезна виставкова будівля, яку спершу іронічно прозвали Кришталевим палацом, була зведена за проєктом Джозефа Пакстона. Архітектор, який до того часу спеціалізувався на будівництві пальмових будинків та оранжерей, створив майже неможливу конструкцію. Гігант із чавунних та скляних напівфабрикатів втілював диво прогресу, роботи людських рук і розуму. У всій цій ініціативі йшлося саме про диво, адже незвичайна експозиція повинна була представляти дивовижі з усієї планети: твори мистецтва, сировину, машини, промислові вироби та колоніальні об'єкти. Прогресивний Захід був зіставлений із орієнтальним, тропічним і заморським світом, що перетворювало виставку в театр «цього світу і не від світу цього», де все ставало доступним на відстані витягнутої руки. З багатої на мотиви оповіді, сповненої надміру, проступала віра в те, що світ захопливий, а сучасна цивілізація достатньо потужна, щоб його відкривати й робити доступним.

Вмістити «весь світ» в одному будинку – воістину карколомне завдання. Тому Кришталевий палац обіцяв щось більше: він не лише мав вмістити світ, але й зробити це прозоро і впорядковано. Адже побачити все – це знати все. Той самий жест охоплення світу поглядом виражали інші популярні в той час інституції модерності: природничі та етнографічні музеї, зоопарки та ботанічні сади. Усе прекрасне – рослини, тварини, каміння й мінерали, скульптури, картини, пристрої та революційні винаходи – треба було зібрати і впорядкувати, бо світ, доступний тодішнім людям, став занадто великим, щоб цього не робити.

Невдовзі схожий сон охопив усю Європу й поширився ще далі. Наступні втілення Кришталевого палацу виростали, немов гриби після дощу, в Мадриді, Празі, Відні, Мюнхені, Нью-Йорку та Сіднеї. Навіть провінційний Бреслау отримав свої чавунно-скляні павільйони. Перший із них постав на сьогоднішній площі Свободи, другий –

на площі Сташіца. Ця колективна лихоманка вже була чимось більшим, ніж прагненням бути прогресивним чи брати участь у колоніальному поділі світу. Вона була переконанням, що шляхетна, прозора архітектура може виправити «весь світ» – виявити, а згодом ліквідувати його нерівності.

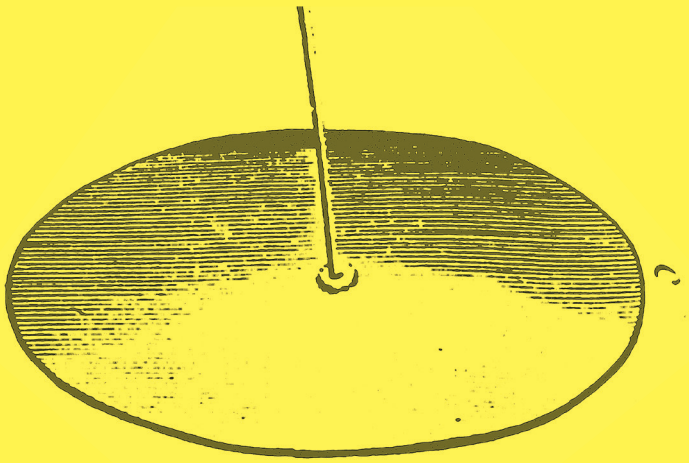
Скло виявилося чимось більшим, ніж лише будівельним матеріалом чи технологічним досягненням XIX століття. З часом воно стало однією з мов модерності. Скляні будинки були символом нового порядку, а прозорість була обіцянкою справедливого поділу благ і соціального життя, заснованого на правді. Прозорість перестала бути лише властивістю скла. Вона стала способом мислення про світ і баченням дійсності, в якій усе можна побачити, впорядкувати і зрозуміти.



Однак кожна мрія має свою ціну. Шибка, хоч і невидима, ніколи не зникає цілком. Залишається тонка межа між тим, що близьке, і тим, що недоступне. Вона дозволяє дивитися, але унеможливлює дотик. Відкриває краєвид, одночасно окреслюючи його рамки. Чи менше ми помічаємо, тим сильніше вона впливає на спосіб, яким ми дивимося. Саме в цій тріщині – між відкритістю й відділенням, видимістю і контролем – проявляється суперечність модерності, яку ми переживаємо досі.

Це видно і в архітектурі залізничного вокзалу, в якому розташована галерея BWA Вроцлав Головний (будинок, лише на п'ять років молодший за лондонський Кришталевий палац), і у вітринах галереї SIC! на площі Костюшка. В обох цих місцях відбиваються післяобрази модернізаційних міфів, які ми успадкували і з якими нам випало жити в ці цікаві часи.

Виставка «Кришталевий палац» відбувається у двох локаціях і поєднує дві сфери наших кураторських зацікавлень: історію модерності та скло як художній матеріал. Можна запитати: навіщо нам історія майже двохсотрічної давності? Відповідь можна шукати в символічному образі, зафіксованому на тогочасних гравюрах: скляний велетень видається нескінченним, а біля його підніжжя юрмиться такий величезний натовп, що



не видно облич – лише море голів. Цей простір, замкнутий під одним прозорим дахом, можна назвати великим інтер'єром.

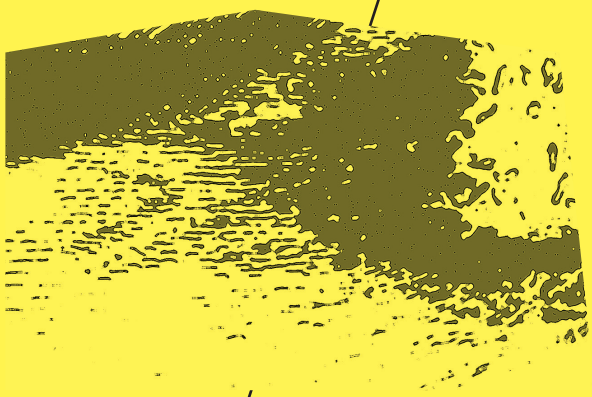
Всередині панують добробут і тепличні умови, хоча доступні вони не для всіх. Частина користується ними, а частина перебуває назовні, спостерігаючи за тим, що діється всередині, крізь скляні шиби. Тож «великий інтер'єр» стає метафорою світу, поділеного на тих, хто перебуває в його центрі, й тих, хто залишається на узбіччі.

Нам не йдеться лише про те, щоб за допомогою цієї метафори критикувати наявний порядок. Ідеться також про те, щоб уважно подивитися на обіцянку модерності – на її здатність створювати нові світи, які часто постають за рахунок тих, що вже існують. Попри відстань у майже два століття ми досі відчуваємо таку саму напругу. Те, що ми створюємо, водночас вселяє надію й наповнює розчаруванням. Це захват і жах, викликаний тим, на що ми, люди, здатні.

На виставці «Кришталевий палац» ми розглядаємо мікроісторії, пов'язані з цим архітектурним дивом та ідеєю прозорості. Розповідаємо про дерева, замкнуті всередині скляного павільйону, горобців, що живуть всередині, рослини, перевезені з далеких континентів, чи перші громадські туалети. Ці на перший погляд малі історії дозволяють поглянути на Кришталевий палац з іншої перспективи – не через призму великої оповіді про прогрес, а через те, що залишалося на її узбіччях. Вони дещо розгерметизовують скляний дах цієї оповіді, впускаючи всередину те, що залишалося невидимим. Тож роздивляємося цю сповнену й несповнену обіцянку, перед чарами якої важко було встояти.

Міка Дроздовська і Йоанна Кобилт

BWA
ВРОЦЛАВ
ГОЛОВНИЙ



Ян Башак
Олександр Башинський
Патриція Ціхош
Ерин Диксон
Віктор Диндо
JMB (Джон «Сліпі» Моран
у співпраці з Мартою Бирдзяк)
Джон «Сліпі» Моран
Річард Мосс
Їнка Шонібаре
Том Свобода
Павел Шейбель

Віктор Диндо
з циклу «State of Crisis»
2023–2025, полотно, олія

Перенесений на Сиденгемський пагорб лондонський Кришталевий палац згорів дощенту в 1936 році. Однак він не був єдиним втіленням палацу, яке спіткала така доля. Нью-йоркський Crystal Palace спалахнув 1858 року, а мюнхенський Glaspalast – 1931-го. Причини пожеж не у всіх випадках вдалося з'ясувати; у випадку німецького павільйону слідство встановило, що це був підпал.

Проявляється в цьому певна іронія історії: Палац, який мав бути тріумфом модерності, став видовищем, що передвіщало її занепад. Вінстон Черчилль нібито сказав, спостерігаючи за пожежею: «Це завершення певної епохи». Важко красномовніше підсумувати історію будинку, який від початку мав втілювати віру в майбутнє.

Криза є станом невизначеності – вона з'являється разом із усвідомленням небезпеки й очікуванням того, що може надійти. У часи загального й невпинного доступу до інформації, що надходить зі всюдисущих екранів, ми стаємо пасивними учасниками драматичних подій: воєн, катастроф і соціальних напружень. Досвід пандемії коронавірусу та війни в Україні додатково порушив почуття стабільності, через що криза дедалі частіше перестає бути далекою подією і перетворюється на частину нашого щоденного життя.

Віктор Диндо в циклі «State of Crisis» показує репрезентаційні інтер'єри палаців – споруд, що асоціюються з владою, порядком та стабільністю. Сходи, колони та мармурові поверхні навіюють думку про довговічність, яка є однією з основних обіцянок архітектури. Палац має не лише захоплювати, але й вистояти багато століть і стати свідченням історичної та політичної міці своїх фундаторів. Це образи влади: архітектура, що сприймається зором як доказ могутності, довговічності та контролю.

На картинах Динди обіцянку довговічності поставлено під сумнів. За колоною на горизонті клубочаться темні й зловісні грозові хмари, дим в'ється між капітелями, а язики вогню, що видобуваються з вентиляційних отворів,

перетворюють образи влади на пейзажі тривоги. Це картини напруженого очікування за мить до катастрофи, коли загроза вже помітна, але її наслідки залишаються ще невідомими.

Ян Башак
Сарна
2026, метал, поліхлорвінілові трубки, поролон, перероблений поліестер, бавовна, поліестерові, бавовняні та лляні нитки, епоксидна смола, перероблена кроляча шкіра

Допомога в технічному виконанні: Дарія Храсціна

---

[1] John Berger, *Why Look at Animals?* New York: Penguin Group (USA) Inc., 2009.

Ян Башак у своїй творчості цікавиться позалюдськими формами існування, а особливо міжвидовим обміном поглядами. Він помічає місця зустрічі й розуміння як себе, так і Іншого. Митець зосереджується на моментах зіткнення публічного з приватним та на митях інтимності й ностальгії. Він досліджує режими видимості й способи взаємного впізнавання людських і понадлюдських істот. Джон Берджер в есеї «Навіщо дивитися на тварин?»[1] писав про те, як модерність відділила людину від тварини. Разом із урбанізацією, капіталізмом та розвитком промислового виробництва тварини, які не супроводжують людину, найчастіше постають як товар, продукт, картина або спектакль. Текстильні скульптури Башака розкривають драматургію тваринної фізіології, яка не вписується в естетичний порядок природи, а водночас перегукуються з історіями, записаними на тканині – матеріалі, який раніше вже «належав» до інших тіл. Скульптури відновлюють суб'єктність, а погляд, що в них міститься, стає простором емоції, піклування, а також домінації.

Альбінізм – це генетично зумовлена відсутність пігменту в організмі. У тварин він проявляється через білу шерсть та червоні очі, а часто також через порушення зору чи повну сліпоту. У природному середовищі відсутність камуфляжу призводить до того, що альбіноси стають більш помітними, а тим самим наражені на небезпеку. Відсутність пігменту означає втрату камуфляжу й видових сигналів, що перетворює ці організми на уособлення цілковитої вразливості. Білість стає станом постійного перебування під поглядами. Саме їхня виняткова видимість притягує також людські погляди. Білі екземпляри потрапили до природничих колекцій та природознавчих музеїв як щось виняткове. Біла сарна – робота Яна Башака – тремтить. Її тремтіння підвішує її між живим організмом та музейним експонатом. Невідомо, чи воно є проявом страху, чи якогось особливого зворушення. Хоча сарна стала

винятково помітною, сама вона бачити не може. А отже, її видимість не надає їй суб'єктності – навпаки, вона є джерелом беззахисності, на яку тварина не має впливу.

Птах, що лежить біля її ніг, нагадує правдоподібну історію птахів, які жили в лондонському Кришталевому палаці. Разом із перенесенням до його інтер'єру дерев – величезних в'язів із Гайд-парку – туди потрапили також горобці, що на них жили. Їхня присутність почала непокоїти організаторів виставки. Через побоювання занечищення простору виставки й експонатів вони стали небажаними акторами ідеально впорядкованого інтер'єру. Про цю проблему дізнався принц Альберт, який, як кажуть, звернувся за порадою до герцога Веллінгтона. Той нібито відповів: «Sparrowhawks» («Малі яструби»). Співіснування птахів не входило в гру і проблема, як позбутися малих птахів, була вирішена. Хоча невідомо, наскільки ця історія правдива, сам факт її живучості є показовим. Він показує, що присутність тварини швидко може бути визнана небажаною, якщо вона не вписується в запланований порядок.

Тож сарна й горобець зустрічаються в просторі виставки як символи двох різних способів присутності. Сарна була виділена через свою виняткову видимість і перетворена на об'єкт спостереження; горобець опинився в палаці випадково і як елемент, що не піддається контролю, став небажаним. Однак їхня зустріч тут знову актуалізує тему відносин. Ця скульптурна інсталяція використовує взаємні залежності, щоб розкрити напруження між тілом і середовищем, експозицією та захистом, роллю глядача й об'єкта спостереження, а також естетикою аномалії та щоденністю виживання. Взаємні погляди не обов'язково ведуть до повного розуміння; вони можуть бути радше визнанням чиєїсь присутності.

Їнка Шонібаре
Fake Death Picture («Смерть святого Франциска» Бартоломе Кардуччі)
2011, цифровий кольоровий фотовідбиток

Їнка Шонібаре у своїй творчості досліджує механізми, присутні в історії, та те, як вони різним чином повертаються в сучасності. Одним із важливих мотивів його практики є постать лорда Нельсона – найвідомішого адмірала Королівського

Колекція Сучасного музею, Вроцлав

флоту, який став символом британської імперської міці та колоніальної експансії. Визнаний національним героєм, після смерті він став об'єктом поклоніння. Сучасні інтерпретації його постаті, в тому числі ті, які здійснює Шонібаре, проблематизують монументальний образ адмірала, нагадуючи про його спротив аболіціонізму й причетність до системи рабства, яка була одним із наріжних каменів британської імперської величі.

У циклі «Fake Death Pictures» Шонібаре реконструює знакові для історії малярства зображення смерті, замінюючи їхніх героїв Нельсоном. Представлена фотографія відсилає до картини Бартоломе Кардуччі «Смерть святого Франциска» (1593). Митець створює живу картину – сфотографовану театральну реконструкцію живописної сцени, а Нельсон займає місце святого при смерті. Біля його ніг, як і в оригіналі, розташовані предмети, що нагадують про минущість людського життя: взуття, миска, розарій, клепсидра та череп. У момент смерті Нельсона супроводжує чорношкіра жінка. Протягуючи йому свічку – символ віри й переходу до смерті – вона змінює відносини влади: представник імперії при смерті стає залежним від представниці світу, який імперія підпорядкувала.

Нельсон одягнений у вбрання, оздоблене технікою батику, характерною для творчості Шонібаре. Тканина, яка нині асоціюється з африканською культурою, насправді має транскультурну історію: надихнута індонезійським народним ремеслом, вона виготовлялася європейськими виробниками, а згодом поширилася на африканських ринках. Шонібаре використовує цей парадокс, ставлячи під сумнів просте розуміння культурної ідентичності.

Згадані в назві «фальшиві смерті» можна інтерпретувати як такі, що ніколи не мали місця. А отже, імперський міф, символізований Нельсоном, ніколи не помер. Театральна сценографія і жива картина, сфотографована митцем, перетворюють смерть у спектакль. Шонібаре показує не історію, а спосіб, у який історія конструюється як вистава. В цьому розумінні його робота зустрічається з логікою Всесвітньої виставки в Кришталевому

палаці – просторі, який також перетворював дійсність у старанно організоване видовище.

Патриція Ціхош
Тут усе прекрасне (сецесійний набір для гоління з гостьової кімнати Палацу Гербста, XX ст.)
2025, гуаш, олія, льон

Капіталізм спирається на товари та прагнення ними володіти. Всесвітня виставка була його маховиком: вона представляла красиві предмети, обминаючи увагою людську працю, яка стояла за їхнім створенням. Хоча це були продукти масового виробництва, які вже не були витвором рук ремісників, а результатом роботи модерного обладнання й робітників, які його обслуговували, вони захоплювали навіть більше, ніж витвори ручної роботи.

«Тут усе прекрасне» відсилає до вражень мисткині, отриманих під час відвідин Палацу Гербста – вілли, збудованої в 70-х роках XIX століття у «польському Манчестері», тобто Лодзі. Вона була споруджена для доньки Кароля Шайблера, лодзького фабриканта й «короля бавовни». Високоякісні тканини, виготовлені машинним способом на його фабриці, були нагороджені золотою медаллю на Всесвітній виставці в Парижі 1855 року. Від розкоші приміщень палацу – меблів, оснащення й оздоблення – аж паморочиться в голові. Історія, записана в цих предметах, розповідає про статки, масштаб яких навіть сьогодні важко уявити. Однак за ними стоять люди: робітники й робітниці, що працювали за ткацькими верстатами.

Палац Гербста і Кришталевий палац можуть бути ілюстрацією певного явища: історія прогресу розповідається через матеріальні об'єкти – предмети, елементи інтер'єру, винаходи, будинки, а часом прізвища їхніх творців. За успіхом Пакстона стояло навіть до 6000 робітників, які працювали в поті чола задля того, щоб мрія про велич стала дійсністю. Схожа кількість ткаль, прядильниць і фарбувальниць ховалася за успіхом Шайблера.

Згаданий у назві сецесійний набір для гоління, що стоїть на комоді в гостьовій кімнаті палацу, має понад сто двадцять років. Цей красивий предмет побуту може сприйматися як надмірність – надлишок, що виходить за межі необхідного. Саме в цьому надлишку видно процес, у якому робота перетворюється на предмет

розкоші, а предмет побуту стає свідченням престижу.

Том Свобода
Ескізи з натури
2026, інсталяція: дерево, шибка, фотографія, відео, гучномовець

Том Свобода є автором «Animal Space» – розбудованого й багатоаспектного проєкту, окремі реалізації якого заторкують різні аспекти відносин між людиною та позалюдським світом. Однією з них була робота «Гівняне сонце Мангабея» – фіксація виняткової зустрічі з мангабеєм, що сидів потойбіч шибки вольєра для мавп у зоопарку. За свідченням митця, тварина тривалий час спостерігала за відвідувачем, свідомо відповідаючи на його погляд. У певний момент вона почала малювати на поверхні шибки, яка їх розділяла. Використовуючи власний послід, вона створила знак сонця, час від часу позираючи на людину, яка перебувала з протилежного боку. Вона не намагалася подолати бар'єр і не ігнорувала його, натомість спробувала використати шибку як простір для можливого контакту.

У представлених на виставці «Ескізах із натури» митець звертається до форми, що нагадує вітрину з XIX сторіччя – він увиразнює значення скла як матеріалу виставкової сфери. У вітрині він помішує серію фотографій, що документують чергові етапи виняткової зустрічі в зоопарку.

Використання шибок замість ґрат у зоопарку створює ілюзію близькості й прозорості. Однак у роботі Свободи межа між тим, хто дивиться, і об'єктом розглядання перестає бути чіткою. Позалюдська істота не дозволяє звести себе лише до ролі об'єкта спостереження – вона сама дивиться, реагує й залишає після себе слід. Ця небуденна, а водночас реальна історія ставить під сумнів переконання у винятковості людського погляду й повертає тварині роль активного учасника відносин.

Джон «Сліпі» Моран
Contained Within
2025/2026, інсталяція

Кімната I
«З якого боку б ми не стали, задивлені в кімнати, зали, покої, приховані за шибами чи – навпаки – зсередини задивлені у вулиці, будинки, небо – нас чекає невизначена туга…»
Марек Бєньчик, «Прозорість»

Роботу фінансово підтримали: Alexander Tutsek-Stiftung, Kugler Glass, Laurian Von Stephinades, Incalmo Glass, PolyesterShoppen, Goldray Glass та Lasikomppania

Є приміщення, всередину яких не можна ввійти. Можна лише затриматися перед невеликим вікном і дивитися.

За шибкою ми бачимо буржуазний салон – багато оздоблені крісла й канапи, візерунчасті шпалери, камін і люстру. Здається, що все на своєму місці. Немає слідів поспіху або руйнування. Є лише тиша й невідступне враження, що хтось звідси щойно вийшов, а будинок досі чекає на повернення мешканців.

Глядач може зазирнути всередину, залишаючися поза цим представленим світом. Шибка не затуляє огляду. Навпаки – вона дозволяє помітити кожну деталь. Водночас вона визначає межу, якої не можна перетнути. Прозорість не скасовує дистанції. Вона лише дозволяє швидше про неї забути. Дім здається близьким, але на нього можна лише дивитися. Він перестав бути місцем, у якому тривало життя, він перетворився на картину. Спогад.

Відсутність виявляється тут такою ж важливою, як і те, що видиме. Залишені предмети несуть на собі відбиток чийогось життя, але не розповідають його історії. Інтер'єр розкривається перед нами в найдрібніших деталях, а однак найважливіше залишається недосяжним для зору. Ми не знаємо, чи цей дім був залишений лише на мить, чи втрачений назавжди. Може, те, чого в ньому не вистачає, розташоване зовсім в іншому місці.

Може, вистачить подивитися далі…

Павел Шейбель
об'єкт із циклу «Wardian Cases»
2019–2026, скло, метал

Розробка скриньок Ворда дозволила перевозити рослини з найдальших куточків світу й акліматизувати їх у непередбачуваному європейському кліматі. У XIX столітті ці невеликі засклені конструкції перевозили суднами через океан, на багато тижнів замикаючи всередині них екзотичні екземпляри. Волога під склом створювала власний мікроклімат – малий самодостатній світ, завдяки якому рослина могла вижити за тисячі кілометрів від місця, звідки походила.

Однак під склом зберігалося не лише крихке життя. Разом з ним подорожувало також знання – про

те, як рослини розмножувати, де вони можуть прийнятися і як їх можна використати. Для Британської імперії це знання мало конкретну цінність. Екземпляри рослин потрапляли до ботанічних садів, але їхня дорога вела далі – до плантацій та господарського використання. Цікавість перепліталася з розрахунком, пізнавання з перехопленням, а можливість утримати рослину при житті відкривала шлях до перенесення її в цілком інше місце.

А отже, скринька Ворда уособлювала певний парадокс: створена для того, щоб підтримувати життя, вона стала водночас інструментом його переміщення й підпорядкування імперській економіці. Так невелика грядка під склом несла з собою набагато більшу історію.

Ерин Диксон
PISSED
2024, скло, покрите 23-каратним золотом, скульптура в техніці тривимірного друку

Однією з найбільш несподіваних цікавинок Всесвітньої виставки в Кришталевому палаці були громадські туалети, відомі під назвою Monkey Closets. Для багатьох відвідувачів можливість скористатися сучасними санвузлами була так само незвичайною, як представлені машини чи винаходи. Те, що раніше належало до приватної сфери, починало знаходити своє місце в модерній інфраструктурі міста. Упродовж якихось шести місяців ними скористалися понад 827 тисяч людей[2]. Однак символ прогресу мав свою ціну. Вхід до туалетів був платний, а їхня організація не була вільна від суспільних поділів тієї епохи – передовсім заснованих на статі та пов'язаних із доступом до громадського простору.

У другій половині XIX століття відсутність громадських туалетів для жінок була настільки поширеною, що історикині назвали це явище «urinary leash» – «туалетним повідком». Обмежений доступ до вбиралень реально обмежував жінкам можливість вільно пересуватися містом[3].

Ерин Диксон повертається до цієї історії, переносячи фокус уваги з архітектури на тіло. Вона показує жінку в момент, який добрий звичай наказував приховати від чужих поглядів. Струмінь сечі, вилитий із позолоченого скла, субверсивно зіштовхує те, що належить до сфери фізіології

[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.

й надійно сховане, із матеріалом, який асоціюється з цінністю й розкішшю. Те, що мало залишатися поза полем зору, мисткиня вміщує в центрі. Жест Диксон порушує правила, які вказують, що жіноче тіло може робити й показувати в публічному просторі. Однак є тут парадоксальний поворот: порушення стає жестом свободи. Тіло вже не просить місця – воно просто його займає.

Громадські туалети давали щось більше, ніж просто практичну зручність. Їхня присутність означала, що найосновніші людські потреби починають знаходити своє місце в міській інфраструктурі. Це була обіцянка, далека від реалізації – доступ залишався нерівним і обмеженим, – але за нею ховалася суттєва зміна: можливість вільного перебування в місті почали пов'язувати з доступною для всіх інфраструктурою. Сьогодні можливість скористатися туалетом досі буває пов'язана з необхідністю зайти до кав'ярні, торгового центру чи іншого комерційного простору. Цей незначний щоденний поріг нагадує, що доступність не для всіх означає те саме. Таким чином, питання громадського туалету стає також питанням про піклування і право на присутність – про те, хто може без більших обмежень залишатися у спільному просторі і на яких умовах.

Павел Шейбель
об'єкт із циклу «Wardian Cases»
2019–2026, скло, метал

У просторі галереї скринька Ворда з'являється спершу у своєму впізнаваному вигляді – прямокутній металево-скляній конструкції. У наступній залі цей порядок починає розхитуватися. Кожен наступний об'єкт фіксує наступні моменти трансформації: скло вгинається і спливає, відкриваючи металевий скелет. Точна геометрія поволі поступається матерії, яка вислизає з нав'язаних їй рамок. Те, що мало створювати герметичне, старанно регульоване середовище для крихкого життя, саме виявляється крихким.

У деформованих об'єктах можна помітити післяобраз Кришталевого палацу. У 1936 році монументальну споруду майже цілковито знищила пожежа. Скляна архітектура, що повинна була засліплювати легкістю, упродовж кількох годин втратила свою форму. Вона перетворилася на голу залізну структуру – слід після монументальної

будівлі. Стверджують, що Вінстон Черчилль тоді промовив: «Це завершення певної епохи». У Павла Шейбеля відлуння тієї катастрофи розтягується в часі.

Тут немає якогось одного раптового моменту. Правильність форми поступається перед деформацією, тверді обриси м'якшають, матерія осувається під власною вагою. Скринька, яка дозволяла утримати невелику екосиситему в штучно створеній рівновазі, сама починає її втрачати. Разом із її формою розмивається також обіцянка контролю, яка від початку була в неї вписана.

Патриція Ціхош
Мусиш зігнути шию
2025, гуаш, олія, льон

Здійснено за фінансової підтримки міста Гданська в межах Гданської культурної стипендії «Творчий фонд».

«Мусиш зігнути шию» показує середину навмисне підпаленої мушлі. Робота присвячена дитячому захопленню насильством і ситуаціям, у яких завдавання болю слабшим (найчастіше тваринам і рослинам) може випливати з цікавості й невміння передбачити наслідки своїх дій. Однак відсутність належної реакції з боку оточення та схвалення можуть вести до серйозних порушень поведінки. Тоді невинний експеримент може перетнути межу й стати досвідом реального насильства. Жест, який для однієї сторони здається невеликим або позбавленим значення, для іншої може означати страждання, проти якого вона не може виступити.

Важливим тут є відношення між внутрішнім і зовнішнім. Мушля, яка є природною формою захисту, внаслідок нападу стає місцем страти. Її можна прочитувати як метафору і особистого досвіду, і соціальних відносин – того, хто є всередині спільноти, а хто залишається назовні й не має інструментів захисту від насильства. Крім того, вогонь нагадує також про долю багатьох втілень Кришталевого палацу, існування яких закінчилося пожежею, а її причина не завжди була відома.

Олександр Башинський
A Shelter for Some
2026, кришталеве скло, органічне скло, метал

Здавалося б, Кришталевий палац і намет належать до двох різних світів. Перший став символом модерності й прагнення зібрати весь світ під одним дахом. Другий належить до найстарших форм прихистку. Він потрібен під час подорожі, його не розкладають назавжди. Він є елементом

мандрівки, вписуючи в досвід дому аспект тимчасовості.

Олександр Башинський наближає ці два віддалені порядки, будуючи намет із кришталевого скла – матеріалу, який асоціюється з репрезентаційністю, розкішшю та престижем. Ця неочікувана зустріч змінила значення їх обох: кришталь втрачає свою репрезентаційну пишноту, а найпростіша форма прихистку набуває майже нереального характеру. Прозора конструкція здається делікатною, немовби вона присутня тут лише на мить. Намет стає образом дому, якого не можна затримати назавжди, – підвішеного між прагненням закорінення та можливістю втрати. Опустілий і майже беззахисний, він нагадує про чиюсь відсутність. Він розповідає не про те, що відбулося, а про тишу, яка залишилася.

Навколо намету стоять прикордонні стовпи, збудовані з кришталевих рогів достатку. З боку намету їхня гладка поверхня відбиває світло, створюючи спокійний, майже декоративний ритм. Якщо дивитися на них ззовні, можна помітити гострі закінчення, що нагадують шпичаки. Конструкція змінює свій характер залежно від того, з якого боку ми на неї дивимося: для одних вона є безпечним інтер'єром, тоді як перед іншими відкриває його недоступність.

«Зведіть будинки срібні, як намети»[4], – писала Папуша у вірші «Приходжу до вас». Прохання про прихисток веде до ще простішого заклику: «Приходжу, щоб ви всіх приймали в себе». Біля кришталевого намету Башинського ці слова набувають майже матеріального виміру.

Інсталяція стає протилежністю образу Палацу, його відбиттям – вона зіставляє архітектуру влади з архітектурою виживання. Монументальну конструкцію заміняє крихкий прихисток, що балансує між довговічністю та можливістю зникнення. З обіцянки доступу до всього світу залишається невеликий інтер'єр, оточений кордоном. Кришталь нічого вже не приховує – в тому числі того, що не для всіх існує безпечний бік. Прихисток уже залежить не тільки від місця, але й від того, чи інші готові прийняти тих, кому він потрібен.

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

Патриція Ціхош
Бетон у басейні
2024, олія, гуаш, льон

Патриція Ціхош у своїй творчості заторкує тему досвіду, пов'язаного з несправедливістю та спротивом їй. Вона розглядає наслідки підтримки наявного порядку в часи дедалі більшого почуття загрози, часто прихованого під гаслом національної єдності.

Робота «Бетон у басейні» відсилає до історії міського басейну в Оук-парку в Монтгомері, штат Алабама, описаної Гезер Макґі в книжці «Сума всіх нас». У 1959 році, коли суд вирішив, що расова сегрегація суперечить конституції й чорношкірі мешканці змогли отримати доступ до басейну, призначеного раніше лише для білих, міська влада вирішила закрити об'єкт. Доступ до спільного блага втратили всі, в тому числі ті, хто раніше ним користувався. Макґі наводить цю історію як приклад логіки «нульової суми» – переконання, що виграш однієї сторони мусить означати програш іншої.

Історію басейну можна порівняти із ситуацією у «великому інтер'єрі», де одна група упривілейована, а інші не мають доступу до благ. Вирок суду пробив скляний дах. Однак виявилося, що доступ всередину не є нейтральним. У шістдесятих роках Оук-парк знову відкрили для всіх мешканців, але історичного басейну так і не відбудували.

Патриція Ціхош
Золотий ріг (ми горді)
2025, гуаш, олія, льон

Здійснено за фінансової підтримки міста Гданська в межах Гданської культурної стипендії «Творчий фонд».

Назва роботи відсилає до «Весілля» Станіслава Виспянського. Золотий ріг, який вручає Господареві Вернигора – легендарний козацький пророк – є закликом до дії й метафорою шансу на спільний порив. Господар довіряє його Яськові, який губить золотий ріг, схиляючись по капелюх із павиними перами – символ марнославства, амбіцій та індивідуалізму. Ріг стає тут символом спільної дії, національного пробудження та реального чину. Але йдеться не лише про незалежність, але й про можливість подолання поділу між інтелігенцією та селянством. Тому в творі з'являється пісня Хохола, що починається словами «Мав ти, хаме, ріг зі злота».

У роботі Патриції Ціхош цей мотив стосується польсько-українськимх відносин після нападу Росії на Україну та початку повномасштабної війни. Початкова фаза допомоги й емпатії створила можливість справжньої інтеграції обох спільнот. Однак із часом місце емпатії зайняли неприязнь і напруження, підсичувані правими політиками. На момент написання цього тексту люди з України переживають у Польщі вербальне й фізичне насильство. Німецький філософ Петер Слотердайк описує Кришталевий палац як «Великий інтер'єр», захищений простір спільноти, відокремлений від того, що розташоване зовні. Початкова фаза допомоги була моментом символічного руйнування скляного даху – тимчасового відкриття спільного простору для тих, хто раніше залишався поза ним. Сьогодні ми знову спостерігаємо небажання ділитися цим простором і намагання визначити кордони між тими, хто може залишитися всередині, та тими, кого не хочуть впустити.

Їнка Шонібаре
Планети в моїй голові. Молодий геолог
2019, скловолокно, бавовняна тканина, дерево, металеві елементи, шкіра, віск

Колекція Сучасного музею, Вроцлав

«Планети в моїй голові» – це серія фігуративних скульптур завбільшки з дитину, що представляють різні сфери знання, притаманні західній культурі. Їнка Шонібаре звертається в ній до просвітницької традиції впорядкування світу шляхом спостереження, вимірювання й класифікації, водночас ставлячи під сумнів її претензії на створення універсальної картини дійсності.

«Молодий геолог» одягнений у вбрання вікторіанської епохи, виготовлене з характерного для творчості Шонібаре батика. Тканина, надихнута індонезійським батиком, виготовлялася в Європі, а згодом набула особливого значення в Африці, стаючи елементом її культури. Шонібаре використовує цю неоднозначну історію, щоб показати, що культурна ідентичність є процесом обміну, запозичень і трансформацій.

Замість голови геолог має глобус нічного неба з прізвищами науковців та науковиць із різних частин світу, зокрема нігерійця Башіру Адемоли Раджі чи південноафриканки Марії Вілмен. Молодий геолог дивиться на світ крізь теодоліт – інструмент, що служить для вимірювання кутів та визначення напрямків. Його «озброєне» око ви-

кликає асоціацію з характерною для Просвітництва вірою в можливість пізнання і впорядкування дійсності, а водночас ставить під сумнів її універсальність.

Знання представлене тут як інструмент влади: той, хто вимірює і класифікує, отримує можливість організувати простір. Теодоліт дозволяє не лише вимірювати його, але й визначати його межі – встановлювати відносини між тим, що є всередині, й тим, що залишається зовні. Шонібаре нагадує про те, що за об'єктивним на перший погляд порядком знань завжди ховається питання про те, хто має право світ описувати, порядкувати й визначати.

Патриція Ціхош
*Мікродослідни_*
2024, гуаш, олія, льон

Здійснено за фінансової підтримки міста Гданська в межах Гданської культурної стипендії «Творчий фонд».

«Мікродослідни_» стосується когнітивних схем поведінки. Зображене на картині око – символ погляду, сприйняття й пізнання з дивовижною пристрастю роздивляється світ крізь призму речей невеликого масштабу. Хоч воно дуже уважно й самовіддано спостерігає за об'єктом своїх досліджень, але не бачить ширшого контексту, зосереджуючись на деталях.

Картина перегукується з присутньою в цьому самому приміщенні скульптурою Шонібаре, але говорить не стільки про систему знань, скільки про психологічні передумови пізнання. Адже те, що ми бачимо, залежить не лише від дійсності, але й від того, на чому ми зосереджуємо зір, а що залишаємо поза увагою. Фрагмент може з часом почати підміняти собою ціле – кількох вибраних деталей досить для того, щоб створити уявлення про світ, який залишається поза нашим безпосереднім сприйняттям. Таким чином також народжуються колективні образи місць і спільнот: із поодиноких картин, статистичних даних та спостережень ми конструюємо цілісні наративи, які можуть мати небагато спільного з їхньою складністю.

Іноді завуження перспективи є захисною стратегією. Легше зосередитися на фрагменті проблеми, ніж намагатися впоратися з її приголомшливою повнотою. Тож «Мікродослідни_» залишається в невизначеному стані між необхідністю пізнати

деталь і усвідомленням того, що жодна деталь не є цілим світом.

Так само працює виставка: вона обирає з дійсності конкретні об'єкти, картини та інформацію, після чого складає їх у оповідь, яка починає представляти щось більше від окремих об'єктів.

Річард Мосс
Морія
2019, цифровий друк, металізований папір, панель Dibond

Колекція Сучасного музею, Вроцлав

Річард Мосс
Souda Camp on Chios Island, Greece
2017, фотографія, фотовідбиток на металізованому папері

Колекція Музею сучасного мистецтва у Кракові MOCAK

Річард Мосс документує найважливіші гуманітарні та екологічні кризи сучасності. Представлені на виставці фотографії, виготовлені з використанням технології тепловізійної візуалізації, належать до циклу «Heat Maps». Вони показують два місця, пов'язані з міграцією й контролем європейських кордонів, які сьогодні вже не функціонують.

Перше місце – це табір Морія на острові Лесбос – центр прийому для біженців, що прибували до Європи через Егейське море. Другим є Соуда на острові Хіос – менший відкритий осередок, що діяв у 2014–2017 роках, розташований біля порту й недалеко від міста. Хоча обидва табори перестали існувати, не зникли причини вимушеної міграції – війни, насильство й наростання кліматичної кризи. Проблемою є не люди, які мігрують, а політичні механізми контролю кордонів та обмеження їхньої мобільності.

Водночас Лесбос і Хіос є популярними туристичними місцями. Мальовничий ландшафт та відпочинкова інфраструктура різко контрастували з тимчасовими прихистками й реаліями щоденного побуту в центрах прийому біженців, які оточувала інфраструктура контролю – огорожа, колючий дріт, стіни й сторожові вежі. Тимчасовість цих конструкцій перебувала в парадоксальному контрасті з довговічністю системи, елементами якої вони були.

У цьому зіставленні проявляється метафора Кришталевого палацу, яку використав Фьодор Достоєвський після відвідин лондонського Crystal Palace, бачачи в ньому символ матеріалізму західного світу і його прагнення забезпечити людям комфорт і щастя. Петер Слотердайк розвинув цю метафору, представляючи скляну конструкцію як образ сучасного суспільства, що функціонує під ковпаком

безпеки, добробуту й споживацтва. Комфорт його мешканців можливий завдяки межам, які визначають, хто може опинитися всередині.

Обидві фотографії показують різні способи організації цієї межі. Морія була ізольована від оточення й взята під суворий контроль, тоді як Соуда залишалася відкритою й була майже безпосередньо включена в тканину міста. Одне місце функціонувало через відокремлення, інше – через видимість.

Мосс свідомо звертається до технології, що асоціюється з військовим контролем і завоюванням. Зафіксоване за її допомогою тепло людських тіл зводить особистість до анонімної одиниці в людському натовпі, подібно до того, як це часто роблять засоби масової інформації. Митець додатково естетизує зображення, а сріблястий папір підсилює ефект дереалізації. Фотографія стає водночас документом і естетичним артефактом – холодним поглядом на простори, в яких приймалися рішення про те, хто може переступити через поріг «палацу».

JMB (Джон «Сліпі» Моран у співпраці з Мартою Бирдзяк)
Travellore, 2021
вручну різьблене й гравіроване скло, метал, пластівці золота

Географічні мапи ніколи не є невинними. Вони організовують простір, встановлюють центри й периферії, проводять кордони. Вони вирішують, що опиниться в полі зору, а що зникне поза його межею. На всесвітніх виставках XIX сторіччя ознайомлення з віддаленими частинами планети відбувалося за допомогою предметів, сировини й символів, розкладених згідно з європейськими категоріями та уявленнями. Речі прибували здалеку, але на місці вони потрапляли в нові рами. Відірвані від первісного контексту, вони набували значень, які надавав їм порядок виставки.

У «Travellore» Джона Морана цей порядок розпадається. Скляний череп Мікі Мауса покоїться в золотому обручі глобуса, а його поверхню вкриває блакитно-біла мапа. Ікона дитячої уяви й створеної Диснеєм імперії масової розваги зустрічається з естетикою дельфтської кераміки – європейської відповіді на захоплення імпортованою китайською порцеляною. Знана географія починає розхитуватися. Континенти втрачають пропорції, на одному з характерних вух з'являється мапа

пласкої Землі, на іншому – Місяць. Знайоме пересувається, перемішується і компонується по-новому.

Однак змінюються не лише мапи. Змінюються також способи, за допомогою яких ми навчаємося дивитися, прагнути й уявляти щось віддалене. Кришталевий палац був одним із місць, де новонароджена культура споживання набувала видовищну форму. Товари не лише показували – їх виставляли так, щоб вони приваблювали око, викликали захват, ставали об'єктом жадань. Через понад сто років Диснейленд зміщує цю логіку в інший бік. Об'єктом жадань стає вже не тільки річ, але й досвід – можливість опинитися всередині старанно зрежисованої оповіді.

Сьогодні зображення та інформація бомбардують нас майже безперервно. Світ ще ніколи не здавався таким близьким, а однак його близькість не гарантує того, що ми бачимо його виразніше. Надмір не мусить поширювати перспективу. Він з тим самим успіхом може її звужувати, ведучи нас до інформації, яка підтверджує те, що ми вже знаємо або в що хочемо вірити. Тож деформована картографія Морана отримує ще одне значення. Вже не йдеться лише про те, хто креслить мапу, але також про те, згідно з якою з них ми самі починаємо рухатися. Де закінчуються знання, починається переконання, а вимисел – якщо його достатньо довго повторювати – починає виглядати як дійсність.

Том Свобода
Білатеральні симетрії
з циклу «Animal Space»
2025, фотографія

«Диптих із білим пеліканом» Тома Свободи перегукується з сарною-альбіноскою Яна Башака. Однак тут тварина не відповідає поглядом на погляд. Вона, здається, перебуває десь посередині між рухом і непорушністю. Її поза нагадує музейний експонат, і це враження підсилює схожий на підставку пеньок, на якому стоїть тварина.

Шибка, яка відбиває оточення, замість пояснювати і впорядковувати зображення завдяки своїй прозорості, стирає межу між тим, що зовні, й тим, що всередині. На її поверхні з'являються відблиски крон дерев та огорож, що накладаються на силует птаха. Вольєр дивує своєю штучністю.

Бетонна поверхня і висічений у ній ставок різко контрастують із тим, що можна було б назвати природним середовищем. Вони передусім слугують створенню образу. Створюють контраст між суворим, ощадливим за формою тлом та його привабливими мешканцями.

Схожий мінімалізм з'являвся в модерністичних зоопарках, чиї творці відмовлялися будувати ілюзію природи, віддаючи перевагу функціональним, позбавленим прикрас вольєрам. У цьому був навіть своєрідний шляхетний жест – відмова від створення видимості, що тварина живе в середовищі, наближеному до природного, бо вольєр лише імітує середовище її існування. Однак на практиці такий простір залишався простором ув'язнення й обмеження. Тварина, позбавлена стимулів і можливості вільного пересування, ставала «видовищем» – тим виразнішим, чим більш абстрактним було її оточення.

Як і на фотографіях Річарда Мосса, зображення Свободи стосується простору ізольованого, замкненого й виставленого на огляд. Зафіксована митцем сцена є красивою, але її естетизація не віддаляє нас від фотографованої істоти. Навпаки – через спокій кадру і його майже меланхолійну гармонію ми дивимося на ув'язнену тварину з ніжністю, а не з дистанцією. Краса зображення не скасовує ситуації, в якій перебуває пелікан. Вона залишає її відкритою, а сам погляд стає більш амбівалентним.

Джон «Сліпі» Моран
Contained Within
2025/2026, інсталяція

Роботу фінансово підтримали: Alexander Tutsek-Stiftung, Kugler Glass, Laurian Von Stephinades, Incalmo Glass, PolyesterShoppen, Goldray Glass та Lasikomppania

Кімната II
«З якого боку б ми не стали, задивлені в кімнати, зали, покої, приховані за шибами чи – навпаки – зсередини задивлені у вулиці, будинки, небо – нас чекає невизначена туга…»

Марек Бєньчик, «Прозорість»

По той бік вікна простягається краєвид. Вода стікає по скелях, між камінням ростуть квіти й трава. Пейзаж нагадує живопис XIX століття, хоча його особливий спокій викликає тривогу. Місце здається знайомим, ніби ми вже бачили його раніше, хоча воно, може, ніколи не існувало поза картиною.

На скелі сидить Прекрасний Принц – казковий герой, чия присутність мала би провіщати порятунок і щасливий кінець. Неподалік у річковій воді спочиває Офелія, героїня п'єси Шекспіра, що нагадує знамениту картину Джона Еверетта Мілле, написану майже одночасно зі створенням Кришталевого палацу. Казка зустрічається з трагедією, але не може змінити її фіналу. Принц залишається на скелі. Порятунок не надходить.

У першій кімнаті ми бачили міщанський салон, що чекає на відсутніх мешканців. Тут герої нарешті з'явилися, але важко сказати, звідки вони прибули й куди прямують. Може, у своїй нерозказаній подорожі вони перейняли чужі мрії й уявлення про краще життя. Тепер вони зустрічаються у штучному краєвиді, складеному з фрагментів різних історій і культурних образів. Його театральність асоціюється з естетикою американської мрії, в якій уявлення про дійсність бувають переконливіші за саму дійсність.

Як і в першій кімнаті, тут ми також дивимося крізь шибку. З одного боку, вона викликає тугу за світом, до якого ми не можемо ввійти, а з іншого – дає змогу почуватися безпечно на відстані. Ми можемо роздивлятися трагедію, маючи почуття, що нас вона не стосується. Так само ми дивимося на картини воєн, катастроф і страждання, які розігруються десь удалині. Відстань дозволяє співчувати, але також відвести погляд.

Обидві кімнати повертають нас до обіцянки Кришталевого палацу, який виставляв світ напоказ, пробуджуючи віру в те, що таким чином його можна пізнати і зрозуміти. У першій ми бачимо дім, але не знаємо його мешканців. У другій бачимо героїв, але не розуміємо їхньої історії. Моран нагадує: побачити щось – не означає пізнати це, пережити чи стати частиною побаченого. Іноді погляд породжує тугу за тим, що залишається для нас недосяжним, а іншим разом дозволяє повірити, що те, що відбувається по той бік шибки, зовсім нас не стосується.

Мисткині й митці:	Ян Башак, Олександр Башинський, Ерин Диксон, Віктор Диндо, Криста Ісраель, Клаудія Касперська, Джон «Сліпі» Моран, Річард Моссе, Том Свобода, Патриція Ціхош, Павел Шейбель, Їнка Шонібаре, JMB (Джон «Сліпі» Моран у співпраці з Мартою Бирдзяк)
Кураторки:	Міка Дроздовська, Йоанна Кобилт
Оформлення та візуальна ідентифікація:	Шимон Закшевський
Продюсування:	Ґабріеля Пезда, Базилі Стойков, Патриція Сцісловська
Керівниця продюсування:	Моніка Мушинська
Промоція:	Жанета Ваньчик, Аґата Каліновська, Береніка Нікодемська, Яґода Ольчик, Аґата Полець
Реалізація:	Йоанніс Анастасіу, Лукаш Балацінський, Бартек Бучек, Даніель Мрочинський, Якуб Ян Робашевський, Натан Студенцький, Дарія Храсціна, Кшиштоф Щудлюк, Якуб Якубович
Керівник реалізації:	Томаш Кочонь
Допомога в оформленні:	Ева Козарова
Співпраця з аудиторією:	Юліанна Бєсок, Маґдалена Вебер, Мая Відера, Адріанна Дуда, Барбара Качмарек, Ева Козарова, Беата Маршалек, Аґнєшка Міхонь, Йоанна Синовєц
Керівниця освітньої діяльності та роботи з глядачами:	Івона Калужа
Доступність:	Маґдалена Вебер
Координація договорів:	Беата Ґаврисюк
Команда бухгалтерії	

Редакторська опіка:	Йоанна Осєвич-Льоренцутті (нагляд), Малґожата Позьдзік (редагування), Патриція Пончек (коректура), Андрій Савенець (переклад українською)
Фандрейзинг:	Малґожата Соболєвська, Йоанна Сокальська
Головний партнер:	Завод кришталевого скла «Юлія»
Партнерські місця:	Good Good
Медіапатронат:	Vogue Polska Living, Contemporary Lynx, Trójka–Program Trzeci Polskiego Radia, Radio RAM, Radio Wrocław Kultura, Radio Wrocław, TVP3 Wrocław, TVP Info, TVP Kultura, Мистецький часопис «Format»
Програма BWA Вроцлав:	Катажина Рой
Директор BWA Вроцлав:	Мацєй Буйко
Організатор:	BWA Вроцлав

Дофінансовано з коштів Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща, з Фонду промоції культури – державного цільового фонду.