BWA

9.10.2026–28.02.2027

BWA Вроцлав Головний
вул. Пілсудського 105

SIC! BWA Вроцлав
пл. Костюшка 9/10



Кришталевий палац

Кришталевий палац



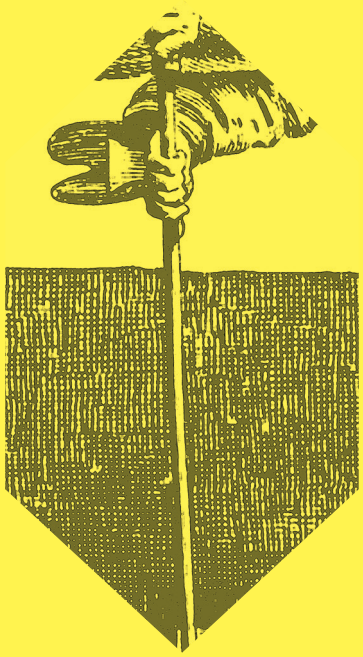
У 1851 році в лондонському Гайд-парку споруджено монументальну будівлю зі скла й заліза. Ніхто раніше не будував нічого подібного. Ніколи раніше не було здійснено спроби зібрати доробок «усього світу» під одним дахом Світової виставки. Величезна виставкова будівля, яку спершу іронічно прозвали Кришталевим 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.

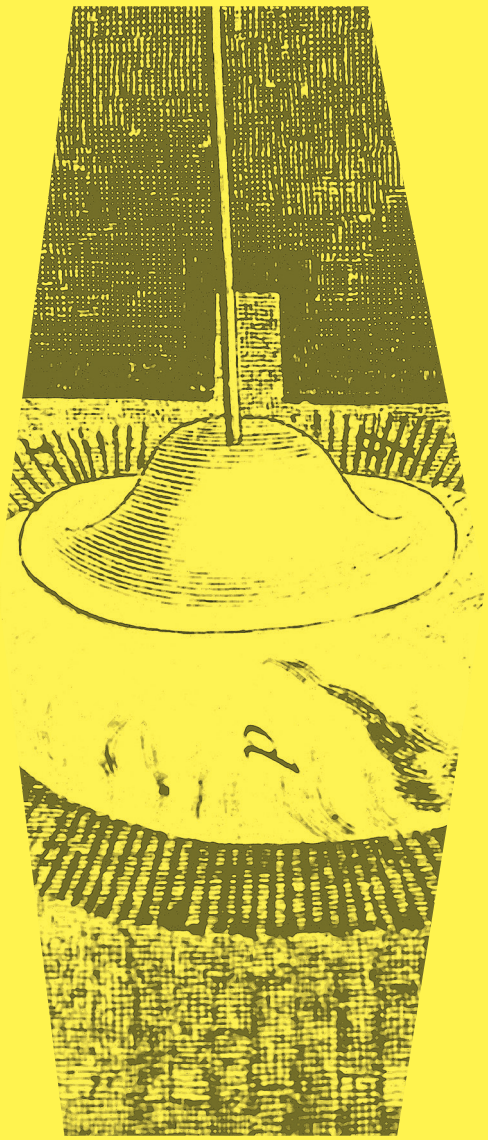
Скло виявилося чимось більшим, ніж лише будівельним матеріалом чи технологічним досягненням XIX століття. З часом воно стало однією з мов модерності. Скляні будинки були символом нового порядку, а прозорість була обіцянкою справедливого поділу благ і соціального життя, заснованого на правді. Прозорість 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.

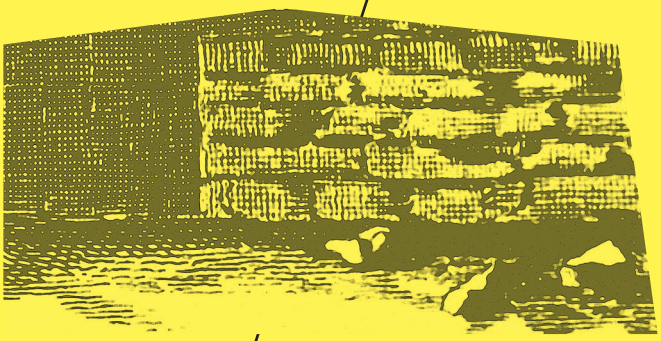
Всередині панують добробут і тепличні умови, хоча доступні вони не для всіх. Частина користується ними, а частина перебуває назовні, спостерігаючи за тим, що діється всередині, крізь скляні шиби. Тож «великий інтер'єр» стає метафорою світу, поділеного на тих, хто перебуває в його центрі, й тих, хто залишається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

SIC!
BWA
ВРОЦЛАВ



Олександр Башинський
Ерин Диксон
Віктор Диндо
Криста Ісраель
Клаудія Касперська
Павел Шейбель

Криста Ісраель
Times Gravity
2025, скло, звук

Клітки конструюють із металу. Вони повинні бути важкими, кидатися в очі й не залишати сумніву, де закінчується свобода. А отже, скляна клітка є парадоксальним об'єктом. Вона не затуляє огляду, пропускає світло, тендітна і майже зникає. Чим менше ми її помічаємо, тим легше повірити, що межі немає.

Може, саме тому скло так сильно впливало на уяву в XIX столітті. Джозеф Пакстон, проєктуючи Кришталевий палац, використав досвід, здобутий при будівництві теплиць та оранжерей. Прозорі стіни давали погляду можливість вийти назовні, хоча межі споруди залишалися непорушними. Для одних палац був втіленням віри в прогрес. Для інших – як для героя «Записок із підпілля» Фьодора Достоєвського – він став символом майбутнього, в якому не залишиться місця ні для сумнівів, ні для бунту. Досконало впорядкований світ починає тоді нагадувати іншу форму поневолення.

У роботі Кристи Ісраель цей парадокс повертається, але в зовсім іншому масштабі. Велика скляна конструкція поступається місцем тендітним кліткам. Зміна масштабу також зміщує перспективу: з монументальної архітектури до індивідуального досвіду. Скляні форми, підвішені в просторі, здається, залишаються в постійній напрузі між триванням і розпадом. Простір наповнює безперервний пронизливий звук розбивання скла. Це відлуння одного розтягнутого в часі удару повертається раз за разом – так, немовби момент розбивання був зупинений і не має можливості прозвучати до кінця.

Назва «Times Gravity» поєднує час із гравітацією, даючи проминанню власну вагу. З плином часу нагромаджуються досвід, переконання та уявлення, якими ми себе оточуємо. Здається, що клітки піддаються цій вазі – вони спускаються дедалі нижче, аж врешті розбиваються об підлогу. Руйнування триває лише мить. Однак цього достатньо, щоб помітити межу, яка весь час залишалася невидимою.

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

За скляними стінами Кришталевого палацу були представлені багатства й ресурси, що надходили з різних частин Британської імперії. Всесвітня виставка робила велич будівлі більш помітною, майже відчутною на дотик. Сировина, різноманітні товари, але також екзотичні екземпляри рослин і тварин розповідали про широкий масштаб колоніальних впливів і можливості отримання багатств із віддалених територій. У той самий обіг була включена природа – її здобували, перевозили, розміщували в нових умовах.

Одним з інструментів тих мандрівок стали у XIX столітті скриньки Ворда – засклені флораріуми, в яких живі рослини могли перенести багатотижневу подорож через океан. Скло створювало навколо них особливий мікроклімат: захищало від змінних зовнішніх умов, пропускало світло й затримувало вологу. Рослина, відокремлена від свого середовища, отримувала його замінник – невеликий простір, здатний підтримувати життя в дорозі. Однак захист мав також другий бік. Саме можливість безпечного транспортування дозволяла перевозити наступні види, акліматизувати їх у нових місцях та включати в економічний обіг імперії.

У самому Кришталевому палаці відносини між архітектурою та природою складалися інакше. Джозеф Пакстон, садівник та конструктор теплиць, який створив проєкт будівлі, зберіг в'язи, що росли в Гайд-парку, включивши їх до конструкції. Дерева не змінили місця – це архітектура оточила їх склом. Вони опинилися всередині монументальної будівлі, а межа між парком та інтер'єром була проведена навколо них. Природа залишилася на своєму місці, але змінився контекст, у якому можна було на неї дивитися.

Скринька Павла Шейбеля порожня. У ній немає рослини, яку треба було б захищати під час подорожі чи готувати до життя в нових умовах. Залишається структура зі скла й металу – форма, яка зберігає пам'ять про свою колишню функцію. Пустка зміщує фокус уваги: погляд затримується вже не на тому, що перебувало всередині, а на механізмі здобуття й переміщення.

У галереї SIC! скринька Ворда зустрічається з образом охопленої вогнем пальми Олександра Башинського. Порожня посудина, позбавлена рослини, якій вона мала забезпечити виживання, розташована поруч із зображенням дерева у вогні – картиною сучасної катастрофи. Разом із в'язами, які колись опинилися під скляним дахом палацу, вони створюють розповідь про мінливі відносини людини та природи. Упродовж століть ми підпорядковували її власним потребам, переносячи її елементи з місця на місце й поміщаючи у визначені нами рамки. Сьогодні перспектива перевертається, а наслідки цієї історії ставлять нас перед питанням, як зберегти простір, необхідний для її виживання.

Олександр Башинський
Гарячий ранок
2026, полотно, олія

Пальма викликає асоціацію з далеким екзотичним світом. Пальми, які привозили разом з іншими рослинами до європейських оранжерей, перетворювали їхні інтер'єри на замінник тропічного ландшафту. Сховані під склом, вони ставали частиною перенесеної і прирученої природи, вписаної в новий, нав'язаний лад.

У Олександра Башинського пальма повертається, охоплена полум'ям. Вогонь не приходить раптово – він поволі позбавляє її форми, порушуючи спокій, вписаний у її образ. Разом із деревом горить також уявлення про світ, який, здавалося, абсолютно підкорявся людським прагненням. Світ, найвіддаленіші закутки якого можна зробити близькими, чужість приручити, а межі переносити відповідно до власних очікувань.

Пальма у вогні перекреслює комфортну дистанцію. Те, що можна було привезти до оранжереї, замкнути за склом і розглядати з безпечної перспективи, перестає бути лише предметом захоплення. Вогонь відвертає погляд: захоплення поступається місцем тривозі, а спостерігач втрачає впевненість у власному становищі. Дедалі важче підтримувати ілюзію, що наслідки людського втручання залишаться десь далеко. Відстань, яка дозволяла дивитися на них із безпечної перспективи, скорочується разом із переживанням змін, які дедалі виразніше заторкують також нас.

Пальма Башинського не є обіцянкою іншого світу. Вона горить на наших очах, залишаючи питання про тривалість ладу, який спирається на переконання, що природу завжди можна сприймати як товар.

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.

Ерин Диксон
Business as Usual
2022, дзеркало, сталь

Вислів *business as usual* означає, що все відбувається, як і раніше. Відомі моделі поведінки й механізми повторюються навіть тоді, коли обставини вимагають зміни. Ерин Диксон розглядає цю позірну нормальність зі смутком, крізь який проступає іронія. Згадане в назві гасло звучить як запевнення, що ніщо не порушить звичного ритму, хоча дійсність дедалі виразніше це заперечує.

Кришталевий палац зосереджував мрії своєї епохи, стаючи водночас монументальною вітриною, тісно пов'язаною зі світовою економікою. Під одним скляним дахом зустрілися товари, сировина, машини та винаходи, привезені з різних частин світу. У Кришталевому палаці можна було побачити передвіщення того, що Петер Слотердайк через понад сто років назве «великим інтер'єром», – простору добробуту й споживання, підтримуваного дедалі густішою мережею виробництва й обміну.

Диксон дивиться на цю обіцянку тоді, коли вона дедалі виразніше показує свої межі. Кліматична криза, вимирання видів, війни чи поглиблення нерівностей порушують картину світу, який спирається на переконання, що зростання може тривати безкінечно. А однак його ритм не припиняється: виробляти, обмінювати, споживати – і тривати далі. *Business as usual*.

Мисткиня перевертає напис, покриває його дзеркальною поверхнею, після чого розбиває її. Гасло все ще можна прочитати, але його образ уже не складається в суцільну картину. Між тріщинами з'являється наше відображення. А отже, дивитися ззовні неможливо – ми виявляємося включеними в картину, за розпадом якої спостерігаємо.

І можливо, саме в цьому полягає *business as usual*: ми намагаємося жити, як і раніше, призвичаюючи зір до наступних тріщин.

Клаудія Касперська
Оптимальна інтенсивність
2026, RGB LED-панелі, вуглецева сталь, орнаментальне і кришталеве скло

Упродовж історії скло ощадливо впускало світло всередину приміщень – воно було замкнуте в невеликих шибках, підпорядковане поділам віконної рами. У XIX столітті пропорції почали змінюватися. Площа засклення ставала дедалі більшою, а разом із цим розмивалася межа між інтер'єром і тим, що було назовні. У Кришталевому палаці вікно фактично перестало існувати, розростаючись до масштабу всього будинку. Chance Brothers[1], склозавод зі Сметвіка, виготовив для його будівництва близько 300 тисяч шибок, які, складені разом, створили майже прозору обшивку монументальної споруди.

У наступні десятиліття прозорість почала обіцяти дедалі більше. «Скло розпочинає нову еру», – писав Пауль Шеербарт[2]. Скляні будинки мали відкрити інтер'єри на сонце й повітря, а разом із ними принести перспективу здоровішого життя, ближчого до того, що було назовні. Схожа мрія про ясний, широкий простір знайшла згодом прагматичніший вимір у модерністичній архітектурі. Афінська хартія[3] визнавала сонячне опромінення однією з умов сучасного житлового будівництва. Відтоді архітектура повинна була не лише організовувати простір, але й створювати кращі побутові умови.

Посередині приміщення розташоване вікно, позбавлене краєвиду. Замість того, щоб відкриватися назовні, воно випромінює інтенсивне рожеве сяйво, що проникає через фрагменти старого декоративного скла. Однак рожеве сяйво не наслідує повного спектру сонячного світла. Воно нагадує про технології вирощування рослин, які для стимулювання росту використовують конкретну довжину хвиль. Природне світло тут оптимізується – з метою збільшення ефективності зі спектру світла виділяється те, що найбільш корисне. Тож Клаудія Касперська перевертає логіку вікна: те, що мало впускати світло всередину, саме починає світитися – немовби штучне сонце, зредуковане до найбільш корисних властивостей.

---

[1] Victoria and Albert Museum, "The Foundation of the V&A's Collections. The Great Exhibition of 1851", https://www.vam.ac.uk/articles/the-great-exhibition-of-1851.

[2] Paul Scheerbart, цит. за: Marek Bieńczyk. Trzy domy. Przezroczystość. Kraków: Znak, 2027. С. 164. Бєньчик наводить афоризми Шеербарта, вміщені на скляному павільйоні Бруно Таута в Кельні, серед яких – «скло розпочинає нову еру».

[3] Афінська хартія, розроблена на основі рішень IV Міжнародного конгресу сучасної архітектури у 1933 році, вимагала забезпечення кожному помешканню мінімального часу безпосереднього сонячного опромінення.

Ця ілюзія може замінити природне світло, але не те, що зазвичай приходить разом із ним: краєвид, почуття простору й контакт із оточенням. Сьогодні саме від цих елементів залежить не тільки те, як ми мешкаємо, але й те, скільки коштує місце проживання. Доступ до сонця, який модернізм намагався включити до переліку базових потреб, став благом, для якого ринок може встановити конкретну ціну. Таким чином, те, що мало служити життю, дедалі частіше підпорядковується логіці оптимізації, ефективності та цінності.

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.

Головний партнер:

Julia
CENTRUM RZEMIOSŁA

Медіапатронат:

VOGUE POLSKA LIVING

CONTEMPORARY LYNX

format

TVP KULTURA

TVP INFO

TVP 3 WROCŁAW

Trójka POLSKIE RADIO

RADIO RAM 89,8

RADIO WROCŁAW KULTURA

80 LAT RADIO WROCŁAW

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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

Wrocław
miasto spotkań