

Osoby artystyczne:

Niles Atallah, Cristóbal León i Joaquín Cociña,
Maurycy Gomulicki, Konrad Gubała, Jerónimo Hagerman,
Maria Joranko, Kościół Nihilistów
(Justyna Baśnik, Paweł Baśnik, Jędrzej Sierpiński),
Theo Montoya, Mrozia 11,
Wiktor Stribog i Aleksandra Waliszewska

Osoby kuratorskie:

Joanna Stembalska,
Ewa Szablowska,
Stach Szablowski

Scenografia:

Kościół Nihilistów
(Justyna Baśnik, Paweł Baśnik, Jędrzej Sierpiński)

Identyfikacja graficzna:

Zbiok (Sławek Czajkowski)

Autorka traileru do wystawy:

Alicja Kielan

Produkcja:

Monika Muszyńska, Sara Szczegół

Promocja:

Agata Kalinowska, Berenika Nikodemka,
Jagoda Olczyk, Żaneta Wańczyk

Realizacja:

Daria Chraścina, Jakub Jakubowicz,
Tomasz Koczoń, Daniel Mroczyński

Współpraca z publicznością:

Elia Pakura

Opieka redakcyjna:

Joanna Osiewicz-Lorenzutti (nadzór),
Małgorzata Poździk (redakcja PL),
Patrycja Pączek (korekta PL)

Osoby wolontariackie:

Magdalena Byczk, Anna Dragan, Anna Kupiec,
Agata Marczuk, Maja Miśta, Wiktoria Obuchowicz,
Alicja Rojek, Julia Tomaszewska, Hanna Wnek,
Amelia Załoga

Partner wystawy:

British Council

Patroni medialni:

TVP3 Wrocław, TVP Info, Radio RAM,
Radio Wrocław, Radio Wrocław Kultura,
Pismo artystyczne „Format”, „Szum”, Magazyn „Mint”

Dyrektorka programowa BWA Wrocław:

Katarzyna Roj

Dyrektor BWA Wrocław:

Maciej Bujko

Organizatorzy:

BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej,
Stowarzyszenie Nowe Horyzonty

Organizatorzy

BWA
BWA WROCLAW
GALERIE
SZTUKI
WSPOLCZESNEJ

NH
TAURON
nowe
horyzonty

stowarzyszenie
nowe horyzonty

Partner wystawy

BRITISH
COUNCIL

Patroni medialni

TVP3
WROCLAW

TVP Info

RADIO
WROCLAW

RADIO
WROCLAW
KULTURA

ram

format

SZUM

MINT

Design
Your —
—Wall

Wrocław miasto spotkań

gotycka gorączka



w ramach
26. Międzynarodowego
Festiwalu Filmowego
TAURON Nowe Horyzonty

24.07–23.08.2026

Studio BWA Wrocław
ul. Rуска 46/301 (III piętro)

PL

gotycka gorączka



Gotycka gorączka to wystawa poświęcona fascynacji mrokiem – przeżywanej w blasku dwóch słońc. Jedno rozpala latynoamerykańskie tropiki, a drugie oświetla rozgrzany letni Wrocław.

Punktem wyjścia projektu jest prezentowany na 26. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym TAURON Nowe Horyzonty program poświęcony fenomenowi latynoamerykańskiego gotyku tropikalnego. Na wystawie poszerzamy geografie poszukiwani gotyckiej wrażliwości; jej podzwrotnikowe manifestacje z Ameryki Łacińskiej znajdują tu nie tylko swoje kontrapunkty, ale i pokrewieństwa w pracach osób artystycznych z Polski.

Wrażliwość gotycka bywa utożsamiana z egzaltacją, z której się wyrasta. Na wystawie proponujemy inne podejście. Może to być perspektywa, którą tracimy, kiedy poddajemy się rutynie codzienności, godzimy się na odczarowanie rzeczywistości i wypieramy jej ciemną stronę. Praktyki artystyczne dostarczają narzędzi pozwalających na odzyskanie dostępu do obszarów doświadczenia, w których przeżywanie wzniosłości jest możliwe bez popadania w śmieszność, a przy tym na własnych warunkach estetycznych da się podjąć grę z grozą, ciemnością czy nawet ze śmiercią.

Na wystawie podkreślamy performatywne i estetyczne potencjały gotyku. To wrażliwość, której bliska jest ornamentalizacja i teatralizacja rzeczywistości – kostium, maska, scenografia i rytuał. Gotyk ma fascynującą zdolność przekraczania granic dzielących dyscypliny artystyczne, niskie i wysokie rejestry kultury, a także styl życia od życiowej postawy. Interdyscyplinarna natura tej wrażliwości jest tym bardziej warta uwagi, że choć gotyk często wykorzystuje konwencje i atrybuty znane z fantastyki, to stawki, o które gra, są realne i tak poważne, jak uzasadniony lęk przed mrocznymi stronami natury świata i człowieka.

Równie interesujące są wywrotowe potencjały gotyku jako wyzwania rzuconego reżymowi dobrego smaku – i porządkowi, na którego straży ów dobry smak zazwyczaj stoi. Gotyk od okresu romantyzmu ze szczególną mocą przyciąga dysydentów, heretyków i nonkonformistów, którzy w tej estetyce znajdują środki pozwalające im na wyrażenie swojego sprzeciwu i sposoby na przekucie instynktu negacji w twórczą energię.

Historia gotyku jest tak długa jak dzieje nowoczesności i gęstych cieni rzuconych przez jaskrawy blask oświecenia. Wystawa prezentuje współczesne manifestacje tej tradycji, mutującej pod wpływem rozwoju technologii, popkultury, horroru, gier wideo, internetu. Czerpiemy z Ameryki Łacińskiej i z naszego środkowoeuropejskiego pejzażu. Te obszary dzieli duża geograficzna odległość, ale łączą je postkatolicka wyobraźnia i status niegdysiejszych peryferii nowoczesnego projektu. Tropimy różnice w definiowaniu gotyckich pragnień, ale też zaskakujące analogie w sposobach ich zaspokajania. Szukamy ich w filmach, animacjach, obrazach i gestach performatywnych. Barokowa bujność, zmysłowość i cielesność gotyku tropikalnego spotyka się w galerii z mglistą, wstrząsaną zimnymi dreszczami i skłonnością do duchowych spekulacji wyobraźnią środkowoeuropejską. Temperamenty gotyckich fantazji mogą być różne, a jednak wierzymy, że są symptomem tej samej gorączki.

Theo Montoya

–
Son of Sodom (Hijo de Sodoma)
2020
film

1

Theo Montoya poświęca swój krótki film pamięci zmarłego przyjaciela, Camila Nájar, który miał być bohaterem jego pełnometrażowego debiutu *Anhell69*. Tydzień po castingu Nájar przedawkował heroinę. W obu filmach pojawia się już jako duch, a jego indywidualna biografia przekształca się w portret całego pokolenia „tańczącego na ruinach przeszłości”.

Sodoma, biblijne miasto zmiecione z powierzchni ziemi za sprawą boskiego gniewu, staje się metaforą Medellín, kolumbijskiej metropolii naznaczonej dekadami przemocy, biedy i działalności karteli narkotykowych. To miasto widmo, zamieszkane w filmie Montoi przez żywych i zmarłych w równym stopniu.

Dla Montoi gotycka estetyka jest językiem nawiedzenia. Widmowość nie odnosi się tu do zjawisk nadprzyrodzonych, lecz do społecznej niewidzialności, przemocy i utraty wpisanych w doświadczenie queerowej egzystencji. Powracający zmarli domagają się dostrzeżenia i uznania. Nie chcą zniknąć z pamięci, z wirtualnej przestrzeni mediów społecznościowych, z klubów ani z ulic. Dla Montoi pamięć jest praktyką wspólnotową i polityczną, a przywoływanie zmarłych staje się gestem oporu wobec społecznego wymazywania.

W tym sensie *Son of Sodom* wpisuje się w gotycką tradycję jako opowieść o tym, czego nie da się pogrzebać: o ciałach, afektach i historiach, które nieustannie powracają, domagając się nowych form widzialności. Duch nie jest przecież tylko metaforą śmierci, lecz także widmem, figurą tych, których życie zostało uznane za niewarte oplakiwania, a pamięć o nich – za zbędną.

Film wyrasta również z kolumbijskiej sceny darkwave, która w ciągu ostatniego ćwierćwiecza rozwinęła się w Medellín. Wymiar lokalny uzyskuje estetyka mroku, samotności, śmierci i nihilizmu – uniwersalne imaginarium gotyckiej subkultury. W mieście naznaczonym pamięcią przemocy nie jest to romantyczny kostium, lecz język umożliwiający opisanie życia po katastrofie. Kluby, czarne stroje, makijaż, elektroniczna muzyka i melancholijna performatywność są dla queerowej społeczności formami przeżywania kolektywnej żałoby.

Maurycy Gomulicki

–
Memento monstri
2016/2026
fotografia,
90 × 60 cm (bez ramy), 115 × 85 cm (w ramie)

2



Jędrzej Sierpiński

–
Kościół

2026

akryl na płótnie, 140 × 120 cm

3

W malarstwie Jędrzeja Sierpińskiego gotycki mrok przenika do polskiej codzienności za pośrednictwem popkulturowych filtrów z przełomu lat 90. i 2000. Artysta czerpie z ikonosfery japońskiej animacji z gatunku dark fantasy, w której statyczne, melancholijne plansze mrocznych pejzaży czy ruin stanowią wizualne pauzy budujące napięcie przed eskalacją fabuły.

W wielkoformatowym płótnie *Kościół* Sierpiński przechwytuje ten element animacji i zderza go z lokalną topografią. Na obrazie widzimy istniejący obiekt – Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Woli Korybutowej. Prowincjonalna świątynia wyjęta ze swojego codziennego kontekstu i nałożona na estetykę retroanime staje się zawieszoną w czasie, potencjalnie niebezpieczną lokacją. Zwyczajny kościół przeistacza się w arenę nadnaturalnego napięcia. Gotycki lęk rodzi się tu z nagłego wyobcowania tego, co doskonale oswojone – efektu osiągniętego poprzez sam akt kadrowania i specyficzną nostalgię za telewizyjną estetyką sprzed lat.

Wiktor Stribog & Aleksandra Waliszewska

–
Piwnica

2016

animacja, 10'02"

4

Korzenie nowoczesnej wrażliwości gotyckiej tkwią głęboko w literaturze grozy i opowieściach niesamowitych. Do tego gatunku należy *Piwnica*. Miniatura literacka Szczepana Twardocha ilustrowana jest obrazami Aleksandry Waliszewskiej, które ożywają za sprawą animacji Wiktora Striboga.

Nie będzie przesadą nazwanie Waliszewskiej królową niesamowitości. Malarka swobodnie łączy w swoim obrazowaniu wiele historycznych tropów – od włoskiego quattrocenta i późnogotyckiej sztuki Europy Północnej po symbolizm z przełomu XIX i XX wieku. Stawką w prowadzonej przez Waliszewską grze nie jest jednak wyłączenie wpisywanie się w różne tradycje artystyczne. Celem, do którego prowadzą tu forma i estetyka, jest podświadomość oraz ukryte w jej zakamarkach lęki, pragnienia i fantazje. Prace artystki są przy tym bardzo literackie: sprawiają wrażenie ilustracji do nigdy nienapisanych tekstów.

Obrazy wykorzystane w *Piwnicy* nie powstały z myślą o noweli Twardocha, a jednak znakomicie rezonują z jej narracją. Fakt, że ilustrują ją w sposób niedosłowny, tylko wzmacnia wrażenie niesamowitości. Kropkę nad i stawia autor kultowej psychodelicznej *Krainy Grzybów*. Za sprawą animacji Wiktora Striboga kolekcja obrazów zmienia się w zły sen. Przyjemność płynąca z przeżywania tego koszmaru jest *par excellence* gotycka. Ma swoje źródło w grozie pojawiającej się, kiedy schodzi się do piwnicy domu, który nie ma piwnicy, a spod oblicza swojskiej codzienności zaczyna przeziierać jej inna, obca twarz.

animacja, montaż, muzyka:

Wiktor Stribog

obrazy:

Aleksandra Waliszewska

tekst:

Szczepan Twardoch

czyta:

Magda Dubrowska

Niles Atallah

Merrimundi (Karuzela)

2025

animacja, 21'

5

W *Merrimundi* raj nie jest miejscem ukojenia, lecz przestrzenią transformacji. Film otwiera wizja osobliwej utopii: cherubiny śpiewają o rozkładzie, a głos sztucznej inteligencji z przyszłości opowiada własną wielojęzyczną wersję stworzenia. To rajski ogród, w którym narodziły się i rozpad, sacrum i groteska, pieśń i szum technologii współistnieją w jednym pulsującym organizmie.

Atallah łączy animację poklatkową, lalki, miniaturowe scenografie i analogowe efekty specjalne z cyfrowymi zakłóceniami. Jego uniwersum rozpina się między średniowiecznym misterium, eksperymentalnym musicaliem a postapokaliptyczną fantazją. Materialność ręcznie wykonanych obiektów nieustannie ściera się z obecnością postludzkiej inteligencji, która próbuje na nowo opowiedzieć historię świata. W gotyckim danse macabre ciała nieustannie mutują, a wizja raju bardziej przypomina sen o końcu niż obietnicę zbawienia.

W przeciwieństwie do *Los Huesos*, gdzie gotyk jest nekropolityczny, *Merrimundi* to gotyk eschatologiczny. Nie nawiedzają go zmarli, ale oglądamy koniec świata i koniec człowieka. Zamiast seansu spirytystycznego mamy tu liturgię odprawianą przez sztuczną inteligencję. León i Cociña pytają, co powraca z przeszłości, natomiast Atallah pyta, co zostanie po nas w przyszłości. Jeśli u Leona i Cociñi materia jest kością przechowującą pamięć, u Atallaha materia jest żywa: nieustannie mutuje, gnije, przekształca się, jakby świat był wielkim laboratorium alchemicznym.

Niles Atallah to chilijsko-amerykański reżyser i artysta wizualny. W swoich filmach łączy techniki analogowe, lalki, miniaturowe scenografie, animację poklatkową, „tradycyjne” efekty specjalne i obiekty materialne z cyfrową postprodukcją, tworząc światy złożone z wielu warstw historii, mitów i fantazji. Jest również autorem filmów pełnometrażowych. *Lucía* (2010), *Rey* (2017) oraz *Animalia Paradoxa* (2024) były prezentowane na najważniejszych festiwalach filmowych. Atallah bada granice między pamięcią a wyobraźnią, traktując kino jako przestrzeń archeologii, ale też transformacji. W swoich najnowszych filmach rozwija te motywy, eksploruje wizje postludzkie i zastanawia się nad przyszłością świata.

Justyna Baśnik

Martwa natura z liliami

2026

olej na płótnie, 70 × 62 cm

6

W *Martwej naturze z liliami* Justyna Baśnik poddaje krytycznej reaktualizacji europejską tradycję malarstwa wanitatywnego. Lilie oznaczające czystość oraz świece przypominające o ulotności życia zyskują tu zupełnie nowy ciężar. W zsekularyzowanej rzeczywistości praca ta przestaje być wyłącznie tradycyjnym memento mori.

Powrót do motywu *vanitas* staje się tu raczej refleksją nad „śmiercią Boga” i pozostałą po nim teologiczną pustką. Praca obnaża wewnętrzne rozdarcie współczesnego człowieka, pozbawionego obietnicy ostatecznej sprawiedliwości w zaświatach, a jednocześnie wciąż poszukującego metafizycznego sensu i rozpaczliwie goniącego za negacją własnej śmiertelności. Konwencja gotycka ujawnia tu swoją terapeutyczną właściwość. Czerpiąc z wizualnego skarbca dawnych wierzeń, staje się artystycznym ekwiwalentem religii dla społeczeństwa, które odrzuciło dogmat, lecz nie potrafi zrezygnować z tajemnicy.

Jędrzej Sierpiński

–
Eris, z cyklu *I Can Fix Her*
2024

olej na płótnie, 47 × 62 cm (w ramie 59 × 93 cm)

7

W obrazie *Eris* Jędrzej Sierpiński zderza wizualnie popkulturową nostalgię z powagą sztuki sakralnej. Tytułowa bohaterka pochodzi z popularnego na przełomie wieków anime *Slayers* (*Magiczni Wojownicy*), osadzonego w konwencji dark fantasy. W narracji serialowej Erisiel to postać tragiczna – niegdyś szlachetna, następnie upokorzona, zdradzona i ostatecznie zabita. Uosabia ona klasyczny archetyp upadłej antagonistki, która w poszukiwaniu zemsty osuwa się w mrok.

Obraz jest częścią cyklu *I Can Fix Her*, odnoszącego się do popularnej w kulturze internetowej fantazji o zbawieniu, „naprawieniu” zranionej, często toksycznej mrocznej kobiety. Sierpiński zamyka popiersie rysunkowej postaci w masywnej drewnianej ramie, stanowiącej pierwotnie element ósmej stacji drogi krzyżowej (VIII STACYA). Ten przewrotny gest wynosi cierpienie animowanej bohaterki do rangi religijnego męczeństwa, a sama Eris staje się w tym ujęciu świecką, popkulturową relikwią epoki millenialsów.

Konrad Gubała

–
Memento amoris
2026

grawer i lakier na płycie metalowej

8

W pracy *Memento amoris* Konrad Gubała, który w swojej praktyce artystycznej chętnie sięga po czarny humor i ironię, wykorzystuje historyczną formę tryptyku ołtarzowego, przekształcając ją w świecki monument poświęcony młodzieńczym afektom. Obiekt, wykonany z grawerowanej lustrzanej stali, działa jak krzywe zwierciadło – wciąga widza do wnętrza gęstego, ornamentalnego pejzażu, a jednocześnie deformuje odbicie patrzącego. Powierzchnia pracy staje się zapisem wewnętrznej szamotaniny: stanów zakochania, nagłych uniesień i pierwszych zawodów miłosnych.

Przewrotność obiektu polega na wpisaniu egocentrycznego dramatu w mroczny, funeralny rejestr. Punktem wyjścia nie jest tu fizyczna ostateczność, lecz miłość, która w swoim absolutnym, rozgorączkowanym wymiarze niesie własne formy utraty. Otrzymujemy obraz świata, w którym odrzucenie odczuwane jest z siłą śmierci. Zderzając barokowy nadmiar z intensywnością wczesnych doświadczeń emocjonalnych, Gubała buduje ironiczny, a zarazem czuły pomnik dla stanów, które z pewnego dystansu jawią się jako przerysowane melodramaty. W momencie przeżywania domagają się jednak najwyższej, wręcz ołtarzowej powagi, stając się autonomicznym przejawem gotyckiej wrażliwości.

Maria Joranko

SIN DESTINO (NO FATE)

2026

gitary, kotary, druk 3D PLA,
grawerowana laserowo
i szczotkowana stal nierdzewna

9

Instalacja *SIN DESTINO* to intymny feministyczny rytuał, w którym mrok nie służy wywoływaniu lęku, lecz obronie, wzmocnieniu i poszukiwaniu uzdrowienia. Maria Joranko kreuje w tym dziele przestrzeń zawieszoną między performansem w konwencji doom metalu a lynchowskim, metafizycznym transem. Teatralne kotary wyznaczają tu próg transformacji, za którym tytułowe „NO FATE” (nie ma przeznaczenia) – zaczerpnięte z apokaliptycznego uniwersum Terminatora – staje się zaklęciem przeciwko wizji zrujnowanego klimatu i wszechobecnego nadzoru.

Centralnym elementem pracy są gitary-cyborgi: ucieleśnione, wrażliwe byty, które łączą chłód maszyny z pulsującą, mroczną kobiecością. Odlane na podobieństwo ramion artystki i zdobione motywami cykad (nieśmiertelność) oraz orchidei (lojalność), zderzają materię organiczną z syntetycznym plastikiem. W bezdusznym świecie kapitalistycznego technodoomu te hybrydyczne istoty stają się rezonatorami dla najtrudniejszych emocji i pozwalają skanalizować ból oraz wściekłość poprzez ciężkie, soniczne uderzenie.

Kluczowy dla odczytania pracy jest tytuł. *SIN DESTINO* to bezpośrednie odwołanie do łatinoskich korzeni Joranko. Język hiszpański jest tu rdzennym, intymnym nośnikiem siły i poezji. Za jego sprawą artystka przywołuje kobiece duchy z zaświatów, dopełniając mroczny rytuał zrodzony z surowej wrażliwości i troski, niezbędnych, by przetrwać i świadomie kształtować przyszłość.

Paweł Baśnik

Transi

2026

olej na płótnie, 150 × 200 cm

10

Dawna sztuka sepulkralna operowała motywem *transi* – wizerunkiem nagich rozkładających się zwłok – jako przestrożą przed marnością doczesnego życia. W rozbudowanych rzeźbach nagrobnych makabryczny dół kontrastował z wyidealizowaną figurą zmarłego u góry, by ostatecznie wywołać eschatologiczny wstrząs i skierować myśli ku zaświatom. Wielkoformatowym płótnem *Transi* Paweł Baśnik sięga po tę historyczną formę, lecz całkowicie odwraca jej teologiczną logikę.

Ciało złożone na katafalku jest wyeksponowane na tle opustoszałego apokaliptycznego pejzażu. Wpisując się w gotyckie tropy przekleństwa nieśmiertelności (znane z opowieści o wampirach czy ożywionym monstrum), artysta ukazuje grozę istoty, która nie może zaznać ostatecznego spoczynku. Zamiast obietnicy zbawienia Baśnik zamyka w rozpadającej się materii niegasnącą świadomość. Uwięziony w grobie jest skazany na bierne, niekończące się obserwowanie upływu czasu. Z tej perspektywy patrzy na korony cmentarnych drzew, zmieniające się pory roku, a wreszcie mijające stulecia i milenia. To wymuszone trwanie czyni z niego niemego świadka upadku cywilizacji i powolnego wymierania ludzkości. Oś czasu rozciąga się tu aż do zatarcia naszych śladów i momentu, w którym Ziemia powraca do stanu sprzed pojawienia się człowieka. *Transi* ewoluuje tym samym z historycznej makabry w monumentalny pejzaż, w którym gotycka potworność spleta się z melancholią głębokiego czasu geologicznego.

Paweł Baśnik

Feliformis

2026

olej na płótnie, 70 × 100 cm

11

O ile tradycyjny gotyk grozy dopatrywał się w powrotach wypartej przeszłości, o tyle Paweł Baśnik w płótnie *Feliformis* lokuje ją w niepokojącej postludzkiej spekulacji. Obraz przedstawia popiersie enigmatycznej istoty, której tożsamość wymyka się prostym kategoryzacjom. Zniekształcone, kocio-ludzkie rysy i metaliczna, niemal ciekła struktura tkanki sugerują byt zawieszony w czasie – może to być zarówno przybysz z odległej przyszłości, jak i wykopane z popiołów staroegipskie bóstwo.

Feliformis to wizualny traktat o współczesnym „ciele gotyckim”, którego podstawowymi cechami są hybrydyczność i transgresja. Baśnik powołuje do życia postać cyborga, w której zacierają się granice między tym, co ludzkie i zwierzęce, żywe i martwe, organiczne i technologiczne. Ta nieokreślona figura, uzbrojona w wypustki przypominające czułki i wyeksponowana na tle onirycznego, pastelowego nieba, staje się pomnikiem naszych czasów. Uosabia fascynację i lęk przed ewolucją, od dawna przekraczającą granice klasycznej biologii, a także wprowadza widza w obszar filozofii, w której człowiek przestał być miarą wszechrzeczy.

Justyna Baśnik

Bieluń dziędzierzawa

2025

olej na płótnie, autorska rama z drewna,
38 × 50 cm (bez ramy), 66 × 60 cm (z ramą)

12

W ramach *Gotyckiej gorączki* mrok może przyjmować formę nie tylko cmentarnej makabry, ale również systemowej opresji. W obrazie *Bieluń dziędzierzawa* Justyna Baśnik zwraca się ku historycznym narracjom o wykluczeniu, upominając się o ignorowaną wiedzę marginalizowanych kobiet uzdrowicielek. Tytułowa roślina, od wieków obecna w ludowych praktykach zielarskich, charakteryzuje się fatalną dwoistością – może być lekarstwem, ale też silną trucizną. Przez wieki owa biologiczna niejednoznaczność stanowiła pretekst do demonizacji natury, oskarżeń o czary i brutalnej kontroli nad kobiecą sprawczością.

Praca Baśnik formalnie czerpie z estetyki dawnych ornamentalnych zielników, jednak jej krytyczny ciężar spoczywa na zderzeniu płótna z autorską ramą. Wykonana z drewna, nasycona wyrazistymi ostrołukowymi detalami i pinaklami, nadaje obrazowi formę niewielkiego ołtarza lub relikwiarza. Powstaje tu zatem przewrotne napięcie: dzika, „niebezpieczna” roślina zostaje zamknięta w rygorystycznych ramach architektury historycznie reprezentującej nienaruszalny dogmat i władzę – te same, które z ludowych uzdrowicielek uczyniły czarownice.

Artystka przechwytuje kościelną formę, by oddać hold wypartej herstorii. Tym samym obiekt wykracza poza granice klasycznej ilustracji roślinnej, przeistaczając się w emancypacyjny pomnik. Przypomina on, że u źródeł gotyckiego lęku przed czarami leżał w istocie strach przed niekontrolowaną, autonomiczną potęgą natury.

Justyna Baśnik

Dziwidło olbrzymie

2026

olej na płótnie, 180 × 140 cm

13

Wykorzystywanie wizerunku śmierci to jeden z fundamentalnych elementów gotyckiej konwencji. Justyna Baśnik przechwytuje ten mroczny schemat, przypominając, że nie jest on wyłącznie konstruktem kulturowym, lecz przede wszystkim strategią przetrwania głęboko zakorzenioną w świecie natury. Zjawisko to w zoologii znane jest jako tanatoza – reakcja zwierzęcia, które w obliczu zagrożenia ze strony drapieżnika zamiera w teatralnym bezruchu. W królestwie roślin przyjmuje ono z kolei formę spektakularnej, biochemicznej iluzji, której szczególny przykład stanowi *titan arum* (dziwidło olbrzymie), endemiczna roślina z wilgotnych lasów równinowych Sumatry. Jej cykl życiowy przypomina wyreżyserowany, makabryczny rytuał: po niemal dekadzie ukrytego wzrostu gigantyczny kwiat otwiera się zaledwie na kilka godzin. Wydziela wówczas intensywny zapach rozkładającego się ciała, wabiąc owady padlinożerne niezbędne do procesu zapylania. Monumentalna forma rośliny, wylaniająca się z ornamentalnego tła, stanowi doskonały przykład życia imitującego śmierć.

Mroczna egzotyka tropikalnej dżungli zyskuje w pracy Baśnik niespodziewanie lokalny, wrocławski wymiar. W czerwcu dziwidło zakwitło w tutejszym Ogrodzie Botanicznym, co wywołało ogromne poruszenie i przyciągnęło tłumy zafascynowane tym rzadkim zjawiskiem. Obraz staje się w tym kontekście nie tylko precyzyjnym portretem botanicznym, ale też rejestracją naszej zbiorowej, nekroturystycznej ciekawości tego, co potworne i nieuchronnie kojarzące się z ostatecznością.

Maurycy Gomulicki

Zombie Catharsis

2012–2018

esej fotograficzny

14

Pochody osób przebranych za żywe trupy narodziły się w USA, ale w Meksyku pomysł ten trafił na wyjątkowo podatny grunt. Parada odbywająca się od 2007 roku w stolicy tego kraju należy dziś do największych na świecie. Przechodzi ulicami miasta w październiku i zapowiada Día de Muertos. Gromadzi dziesiątki tysięcy uczestników i uczestniczek.

Zdjęcia składające się na cykl *Zombie Catharsis* pochodzą z różnych parad odbywających się w stolicy Meksyku, w których uczestniczył Maurycy Gomulicki. Fotografie są hołdem dla sztuki i wyobraźni osób biorących udział w pochodzie, wkładają one bowiem wiele wysiłku i zaangażowania w charakteryzację i przygotowanie kostiumów. Cykl pokazuje jednak coś jeszcze: gotycką wrażliwość manifestującą się w postaci zbiorowego publicznego performansu. Ma on charakter apokaliptycznej zabawy, ale kryje w sobie również bogaty potencjał metaforyczny.

W synkretycznej kulturze meksykańskiej granica między żywymi a umarłymi wyobrażana jest jako bardziej „przepuszczalna” niż ta, którą znamy z europejskiej nowoczesności. *Zombie Walk* – fiesta w duchu *danse macabre* – wpisuje się w to imaginarium, ale estetykę i ikonografię czerpie nie z lokalnych tradycji, lecz z filmowego horroru i globalnej kultury popularnej. Przede wszystkim jednak ustanawia przeżycie gotyckie jako doświadczenie społeczne. Oto gotycka wrażliwość wychodzi z cienia melancholii. Opuszcza piwnice, grobowce i nawiedzone domy, w których zazwyczaj jest celebrowana. Wylega na ulice i w biały dzień, w pełnym słońcu, opanowuje miasto. Innymi słowy: to, co wyparte poza życie i porządek społeczny, powraca i przejmuje kontrolę nad rzeczywistością. Czy tematem tej karnawałowej inscenizacji jest fantazja na temat apokalipsy czy rewolucji? Może jedno nie przeszkadza drugiemu. W końcu zombie zrobił tak zawrotną karierę na rynku metafor późnego kapitalizmu właśnie ze względu na swoją wieloznaczność.

Maurycy Gomulicki & Jerónimo Hagerman

–
Fúnebre

2006

esej fotograficzny

15

Fúnebre to projekt poświęcony kulturze funeralnej. Jest dziełem Maurycyego Gomulickiego oraz przedwcześnie zmarłego meksykańskiego artysty wizualnego, fotografa i projektanta ogrodów Jerónimo Hagermana (1967–2023). Twórców połączyły upodobanie do estetycznych przygód, serdeczna przyjaźń i wiele wspólnych realizacji.

Fotografie składające się na *Fúnebre* przywodzą na myśl głośną książkę Mariany Enríquez *Ktoś chodzi po twoim grobie*. Argentynska mistrzyni literackiej grozy zebrała w niej reportaże z wizyt na cmentarzach w różnych częściach świata. Zdjęcia Gomulickiego i Hagermana również są plonem uprawianej przez nich nekroturystyki. Geografia *Fúnebre* obejmuje przede wszystkim kraje globalnego Południa – Meksyk, Kubę, Wietnam, a także USA i Japonię – ale też Europę Wschodnią: Polskę, Ukrainę i Rosję.

Artyści zgromadzili obszerną dokumentację z wypraw na tropikalne i wschodnioeuropejskie cmentarze, a także z wizyt w zakładach pogrzebowych czy manufakturach wytwórców trumien. Ten zbiór świetnie nadawałby się do badań porównawczych z zakresu antropologii upamiętniania i współczesnej eschatologii. Celem Gomulickiego i Hagermana nie było jednak tworzenie typologii cmentarnych fenomenów. Zebrany materiał organizują w swobodny esej, można by go wręcz określić mianem fotograficznej gotyckiej ballady. Nekropolie interesują ich jako przestrzeń, w której rozwijają się rozmaite fantasmagorie, estetyczne ekstrawagancje, a nawet kurioza. Śmierć – reżyserka spektaklu cmentarza, w którym umarli i upamiętniający ich żywi grają swoje role, a nagrobki stanowią scenografię – wydaje się usuwać na dalszy plan. A przecież jest stale obecna, wpleciona w wizualne fenomeny, które podziwiamy. Tłumaczenie doświadczenia śmierci na język estetycznego przeżycia to jeden z podstawowych zabiegów dokonywanych na gruncie gotyckiej wrażliwości.

Wybrane zdjęcia z *Fúnebre* znalazły się w photobooku wydanym w 2006 roku w limitowanej edycji przez oficynę Editorial Diamantina z Miasta Meksyk.

Mrozi11

16

W praktyce Mrozi11 podstawowym materiałem jest filcowana wełna. Artystka tworzy z niej przedstawienia przeznaczone dla oczu, ale kuszące, by ich dotknąć. Komentując szczególne właściwości tego materiału jako tworzywa artystycznego, historyk sztuki Patrick Komorowski zwraca uwagę, że wełna potrafi chłonić afekty – i zachowywać ich ślad.

Filcowana wełna nie pozwala na dosłowność precyzyjnego rysunku. Sceny ukazane przez Mrozi11 opierają się na niedopowiedzeniu, które potęguje ich niepokojącą, ambiwalentną atmosferę. Nastrój scen tkanych przez artystkę jest wręcz namacalny; nie tyle się go widzi, ile wyczuwa.

W kolejnych pracach Mrozi11 powraca postać przypominająca samą artystkę – filcowe alter ego autorki. Wydaje się krucha, a jednocześnie nosi w sobie coś demonicznego. Jest protagonistką i zarazem narratorką osobistej opowieści niesamowitej, rozgrywającej się na tle tajemniczych pejzaży – utkanych z wełny krajobrazów wewnętrznych napięć i mrocznej wyobraźni.

Prace prezentowane dzięki uprzejmości galerii WHOISPOLA (Warszawa).

**Melancholia Gonna Pass Right in Front
of Us and It's Gonna Be the Most
Beautiful Sight Ever**

2026

filcowana wełna, 53 × 72 cm

Praca początkowo powstała z myślą o wystawie indywidualnej, która dotyczyła filmu *Melancholia* Larsa von Triera (tytuł to zdanie wypowiedziane przez jednego z bohaterów). Osią fabuły jest fakt, że w bliskiej odległości od Ziemi ma przelecieć asteroida o nazwie Melancholia, jednak pojawiają się wątpliwości, czy asteroida na pewno będzie tylko ładnym zjawiskiem astronomicznym, które bohaterowie mogą obserwować z naszej planety, czy jest to zbliżający się moment ich końca. Fakt, że trudno określić, co dokładnie przedstawia ta praca, odnosi się do niepewności, którą czuli bohaterowie filmu, nie wiedząc, co przyniesie Melancholia. Formalnie praca może nasuwać skojarzenia z dawnymi rycinami ukazującymi wyobrażenia kosmosu – w tym jest pewna zbieżność z gotyckością: w fascynacji nieznanym.

**Looney Tunes (Tritone),
2026**

filcowana wełna, 81 × 100 cm

Postać na nutniku ma tylko jeden dźwięk i jest to tzw. tryton, czyli interwał zakazany w średniowiecznej muzyce sakralnej, często określany jako szatański ze względu na jego głuchy, nieharmonijny, nieprzyjemny dźwięk. Muzyka miała być wówczas odbiciem boskiej harmonii, więc nie było w niej miejsca na taki dźwięk. Postać gra tylko ten dźwięk i jest to rodzaj demonicznej medytacji nad swoją mroczną, „złą” stroną – i może przez ten akt pozwala tej stronie istnieć.

Harmless

2026

filcowana wełna, 55 × 96 cm

Widzimy zarys ludzkich nóg spętanych ciałem węża. W kontekście kultury chrześcijańskiej możemy to czytać jako metaforę aktu uznawanego za grzeszny: coś cielesnego czy erotycznego, w końcu to wąż zwiódł Ewę i nakłonił ją do grzechu. Wąż wskazuje na niebezpieczeństwo, ale tytuł pracy to *Harmless*, czyli sytuacja jest potencjalnie niebezpieczna, lecz zarazem nie ma tu zagrożenia. Można dostrzec gotycką fascynację tym, co złe, odrzucone czy groźne.

The Fire Next Time

2026

filcowana wełna, 47 × 73 cm

Praca eksploruje czystą radość z niszczenia, postać podpala czyjegoś mercedesa i odchodzi niewzruszona – jest to komentarz na temat niezadowolenia z zastanego porządku, potrzeby rewolucyjnej destrukcji. W kontekście gotyku motyw ognia kojarzy się z piekłem, więc prace te sytuują się raczej po „diabelskiej” stronie mocy.

**Cristóbal León
& Joaquín Cociña**

–

Los Huesos (Kości)

2021

animacja, 14'

17

Los Huesos przyjmuje formę odnalezionego artefaktu filmowego – rzekomo pierwszej w historii animacji poklatkowej, zrealizowanej w Chile w 1901 roku i odkrytej podczas prac nad nową konstytucją w 2021 roku. Ta fikcyjna rama pozwala twórcom przekształcić historię kina w narzędzie krytycznej refleksji nad historią państwa. W centrum filmu znajduje się rytuał przeprowadzany przez młodą Constanzę Nordenflycht, podczas którego z ludzkich szczątków wyłaniają się dwie postaci symbolizujące fundamenty chilijskiego autorytaryzmu – Diego Portales i Jaime Guzmán.

León i Cociña wykorzystują estetykę filmu niemego, animację poklatkową oraz groteskową estetykę teatryku lalkowego, by stworzyć dzieło, które jest jednocześnie polityczną alegorią i gotyckim seansem spirytystycznym. Nekromantyczny rytuał służy do egzorcyzmowania przemocy splecionej z historią Chile. Twórcy nie rekonstruują przeszłości, lecz ją performują, przypominając, że to, co wyparte, nie znika, lecz czeka na moment, by powrócić.

Cristóbal León i Joaquín Cociña to chilijski duet artystyczny i reżyserski działający od 2007 roku na styku kina, sztuk wizualnych i animacji poklatkowej. W swojej twórczości łączą techniki rzemieślnicze z eksperymentalną narracją, czerpiąc z estetyki horroru, teatru lalek, surrealizmu i historii sztuki. Międzynarodowe uznanie przyniósł im pełnometrażowy *The Wolf House* (*Wilczy dom*, 2018). Animacja w ich filmach jest praktyką materialną i rytualną, umożliwia badanie relacji między pamięcią, przemocą, historią polityczną a wyobraźnią. *Los Huesos* rozwija te zainteresowania i wpisuje je w refleksję nad chilijskim dziedzictwem oraz mechanizmami władzy.