



**Ciało** The Body

Z wyjątkiem prac najwcześniejszych, nie należących do żadnego cyklu, cała dotychczasowa twórczość Izabelli Gustowskiej jest najściślej związana z obrazem ciała. Obraz ten jest jej podstawowym budulcem i osnową, jednocześnie tematem, środkiem wyrazu i puentą. Gustowska nie bada ciała jako takiego, nie zgłębia jego anatomii czy fizjologii, nie wykorzystuje przeciwko niemu jego wrażliwości, nie rozbija jego integralności, nie wkracza w obszary wstydu czy odrazy ani nie łamie związań z nim zakazów. Przede wszystkim zaś nie podważa jego wiarygodności. Jej dążeniem jest pokazanie widzialności ciała, celem – zbadanie wizerunku ciała i posłużenie się tym wizerunkiem do mówienia o bycie takim, jakim doświadcza go jednostka. Do mówienia o osobie poprzez obraz jej ciała. Do snucia jej opowieści.

Chociaż ciało w takim znaczeniu nabiera cech tekstualnych<sup>2</sup>, to artystka nie skupia się na jego roli narzędzia językowego, nie doszukuje się w nim powszechnego kodu kulturowego w rodzaju języka ciała, który można poznać, którego można się nauczyć i który da się wykorzystać w komunikacji pozawerbalnej. Nie analizuje zbanalizowanych „szyfrów” ciała. Jeśli wychwytuje ich obecność, to ze względu na wartość, jaką mają – podobnie jak inne „naturalne” składniki więzi międzysobowych – na poziomie znaku. Artystka daje owej znakowości, odwołującej się do powszechnie zrozumiałych sygnałów, pierwszeństwo przed innymi właściwościami obrazu ciała w przekazywaniu opowieści, na niej opiera jej ciężar znaczeniowy, chcieliby się powiedzieć – ciężar ciała opowieści. Wiążące przy tym od razu ciało z jego obrazem jako nośnikiem kulturowej tożsamości płci, a zarazem identyfikacji artystycznej kobiet podejmujących ten problem w sztukach wizualnych.

Dla kobiety ciało kobiece – a do niego prawie wyłącznie Gustowska się odwołuje – z natury rzeczy nie jest obiektem tajemniczym, choć może być przedmiotem fascynacji, inspiracji czy analizy. Ponieważ jednak artystka skupia się na znakowej ekspresji ciała, unika tak mocno utrwalonego w sztuce zachodniej, a związanego przede wszystkim z aktem, uprzedniotowienia kobiecej cielesności i samej kobiety. Zaskakujący jest za to, co widać zwłaszcza w pracach z początkowego okresu i w performance'ach, wpływ na jej twórczość body artu, który przejawia się nie poprzez naśladowanie metody i rozwiązań formalnych takich artystów, jak Urs Lüthi czy Marina Abramović, ale w osiągnięciu podobnie głębokiej spójności artystycznej „gry” ze stanowiącym jej podstawę przeżyciem egzystencjalnym w wymiarze cielesnym. Ponadto, tak jak artyści tego kierunku, również Gustowska od samego początku dobrze wieǳiała, jak istotnym medium dla tego rodzaju działań jest fotografia oraz nowsze od niej wideo. Rozumiała, że znaczenie leży w takim samym stopniu p o m i e d y ciaiem i działa niem a obrazem ciała i śladem działania, co w obrazie i śladzie, przy czym te ostatnie posiadają swoje własne znaczenia, częściami abstrahujące od tych, jakie niosły tamte, ale retrospektywnie na nie rzutujące. To, że Gustowska obraca się prawie wyłącznie w ich kręgu, różni ją zasadniczo od body artu.

With the exception of the earliest works which do not belong to particular cycles, Izabella Gustowska's entire oeuvre so far has been tied the most closely with the image of the body. This image is its basic construction material and keystone, simultaneously a theme, a means of expression, and the culminating point. Gustowska does not examine the body as such and does not dissect its anatomy or physiology. Nor does she use the body's sensitivity against it, fracture its integrity, enter zones of shame or disgust, or break restrictions related to it. First and foremost, however, she does not discredit its credibility. She intends to show the visibility of the body and aims at examining the image of the body and use this image to refer to the existence of an individual, to speak about a person by means of the image of their body, to spin their story.

While the body in this sense acquires textual features<sup>2</sup>, the artist does not focus only on its role as a linguistic tool or see in it a universal cultural code such as body language, which can be learned, mastered, and used in non-verbal communication. Gustowska does not analyse hackneyed body “ciphers”. If she is able to capture their presence, it is because of the value they possess – just like other “natural” components of interpersonal relations – at the level of the sign. The artist gives priority over other characteristics of the image of the body as transmitters of a story precisely to this semiosis, invoking universally understood signals. It is on this semiosis that she rests the weight of the story, the weight of the body of the story, one might say. At the same time she ties this body with its image as a transmitter of the culture-specific gender identity and also as an artistic identification<sup>3</sup> of women who touch upon this issue in visual arts.

For a woman a female body, to which Gustowska refers almost exclusively, is not as such a mysterious object, even if it may be an object of a fascination, inspiration or analysis. However, since the artist concentrates on the semiotic expressiveness of the body, she shies away from the objectification of female corporality and of the woman herself, so conspicuous in Western art, and connected primarily with the female nude. What does surprise, however, especially in her earliest works and in performances, is the impact of body art on her output. This can be seen not in the imitation of the method and formal solutions adopted by such artists as Urs Lüthi or Marina Abramović, but rather in the achievement of a similarly profound cohesion of an artistic “game” with an existential experience of a carnal nature, on which it rests. Furthermore, like the artists representing this trend, Gustowska was from the very start well aware of the importance of photography and later of video for such actions. She understood that the significance lies both b e t w e e n the body and the action and the image of the body and a trace of the action and in the image and the trace, with the last two having their own significances, partly separate from those of the former features, but retrospectively influencing them. That Gustowska is confined nearly exclusively to them makes her dramatically divergent from body art.

Ciało jest początkiem. Innego ciała – życia, spotkania z innym (inną), ze światem. Na początku życia – źródłem samoidentyfikacji. W sztuce Gustowskiej staje się symbolem życia, jego etapów i stanów, i symbolem przekształcania ich w opowieść, opowieść, która należy do sfery w najwyższym stopniu twórczej, a może nawet stwórczej. Jednak obraz ciała – wraz z jego pozą, ekspresją i dodanymi atrybutami – choć jest nośnikiem stanu fizycznego czy emocjonalnego, niechętnie odsłania swoje znaczenia. Wyraźnie wskazuje na jakiś tajemnicę, daje odczuć jej energię, lecz do niej nie dopuszcza. Wtajemniczoną zdaje się być artystka, która jest jedyną powiernicą opowieści, gdyż jedynie dla niej przedstawione ciało nie jest anonimowe. Poznając je w trakcie tworzenia obrazu, poznaje jego opowieść, którą może przekazać innym lub zachować dla siebie, przekształcając w opowieść ukrytą. Tak zresztą niekiedy ostentacyjnie czyni, na użytek odbiorców redukując do minimum dodawane czasem jako podtytuł znane jej personalia modelek i modeli (*Względne cechy podobieństwa – siostry S., Względne cechy podobieństwa – bracia M.*, 1980), odbierając mówiącym głosom wyrazistość (...*szepatem...*, 1999) czy zmieniając ich rytm aż do zatrzymania czytelności (*Repetitions I*, 1998). Z opowieści jednostkowej powstaje opowieść „uogólniona”, nie tyle obiektywna, co prawdziwa i nie tyle zdepersonalizowana, co dająca się przez każdą (każdego) odczytać jako własna lub przynajmniej znajoma, tak jak każdej (każdemu) dane jest poznac cierpienie (*Ofiara I–III*, 1989–1990, il. s. 15, 119), siłę więzi międzyludzkich (*Tout autour*, 1999, il. s. 154) i erotyki (*Secret I–III*, 1989, il. s. 15, 42–43, 122). Jest w niej indywidualizm przeżycia i wspólnota doświadczeń, które uchwycione i wzmacnione środkami ściśle artystycznymi, stawiają przed naszymi oczyma obraz rzeczywistości „prawdziwszy niż prawda”, mówiąc słowami samej artystki.

Kiedy w wizerunku ciała odnajdujemy cechy indywidualne, kiedy ujawnia on znaki szczególne, asymetrie, piętna, blizny i zmarszczki, wtedy staje się wizerunkiem osoby, prawie portretem, lecz dopóki ciało nie ma twarzy, identyfikacja postaci jest niemożliwa. Dopiero twarz pozwala rozpoznać, do kogo należy ciało, kim jest. W cyklu *Kobiety* Gustowska pokazała ciała podobne do siebie, choć zróżnicowane, o twarzach ukrytych w cieniu, przesłoniętych czymś w rodzaju kominiarki. Ich tożsamość była nieważna, ale one same nie podlegały uprzedmiotowieniu. Zachowywały indywidualizm, miały – w domyśle – swoje historie, na które wskazują faldy skóry, jej defekty, koloryst. Historia „zapisana na ciele”<sup>4</sup>, którą opowiadały, nie była sielanką, a ich obraz zbliżał się do obnajających, naturalistycznych wizerunków hiperrealistów, dramatycznych w swojej szczerości kosztem podmiotowości modeli. Zbliżał się, ale nie przekraczał granicy dosłowności, pozostając po stronie dociekania znaczenia, które jest przeciwieństwem czystego postrzegania.

The body is the beginning – of another body, another life, an encounter with another person and with the world. At the beginning of life it is a source of self-identification. In Gustowska's art it becomes a symbol of life with its stages and states, as well as a symbol of their transformation into a story, a story which belongs to the realm of the creative, possibly in the sense of original creation. Still, the image of the body with its pose, expressiveness, and added attributes, while a carrier of a physical or emotional state, reluctantly reveals its meanings. It clearly points to some mystery, allows us to experience some energy but nevertheless does not let us approach it. Only the artist, the sole confidante of the story, seems initiated, since only for her is the represented body not anonymous. Getting to know the body in the course of creating an image, she gets to know its story, which she may transmit to others or preserve for herself, transforming it into a hidden story. Incidentally, this is what she ostentatiously does, reducing to the minimum for the benefit of the viewers the personal data of the models, added at times as subtitles (Relative Similarities – the S. Sisters, Relative Similarities – the M. Brothers, 1980). Thus she strips the speaking voices of their clarity (...In a Whisper..., 1999) or changes their rhythm until they become unintelligible (Repetitions I, 1998). A single, particular story transmogrifies into a “generalised” story, not so much objective but true and not really depersonalised but capable of being read by each and everyone as their own or at least familiar, just as everyone is capable of experiencing suffering (Sacrifice I–III, 1989–1990, ill. p. 15, 119), the power of interpersonal relations (Tout autour, 1999, ill. p. 154), and eroticism (Secret I–III, 1989, ill. p. 15, 42–43, 122). What one can find in the story is both individual and collective experiences which, captured and enhanced by purely artistic means, display before our very eyes an image of reality “truer than the truth”, to use the artist's words.

When the image of the body displays individual traits, when it reveals distinguishing features, asymmetries, birthmarks, scars, and wrinkles, it becomes an image of a person, nearly a portrait, but as long as the body has no face, the identification of the person is impossible. Only the face allows us to recognise who the body belongs to, who the body is. In the *Women* cycle Gustowska showed bodies similar to, but still differing from, one another, their faces hidden in the shade, screened by some kind of balaclava helmet. While their identity was of no consequence, they themselves were not objectified. They retained their individual character, they implicitly had their own histories, indicated by the folds of the skin, its defects, and hues. The history they told, “written on the body”<sup>4</sup>, was no pastoral, and their image was close to the exposing, naturalist images of the Hyperrealists, dramatic in their honesty at the expense of the subjectivity of the models. They approached hyperrealism but never went beyond the threshold of the literal, remaining on the side of searching for significance, which is the opposite of pure perception.

W kolejnym cyklu Gustowskiej, **Względnych cechach podobieństwa**, ciała mają już twarze. Choć nie zawsze i nie wszystkie, a te, które mają, nie zawsze w takim samym „stopniu”. Tam, gdzie artystka wskazuje na wagę podobieństwa wewnętrznego – duchowego pokrewieństwa – jak w **Bliźniaczości zastępczej**, formalne zakrycie twarzy „upodobnia” ciała, a właściwie upodobnia osoby. A może daje im jedną twarz?

Twarz bywa zatem zasłonięta i odsłonięta, ale także zwielokrotniona. Ten ostatni zabieg artystka szczególnie chętnie stosuje wobec siebie. W performance'ie **Portret wielokrotny** (1985; il. s. 124) wcieliła się w postacie Ingeborg Bachmann i Sylvii Plath, z którymi prowadziła „rozmowę” jednocześnie w nagraniu i na żywo. A ponieważ obydwu pisarkom użyczyła swojej twarzy bez aktorskiego przetworzenia, kierunek owego „wcielenia” naznaczony został niepewnością: czy to Gustowska utożsamiała się z Bachmann i Plath, czy może one były jej „bliźniaczkami z wyboru”? I gdzie, w jakim miejscu nastąpiło to przemienienie – w zamiarze artystki, w jej myśl czy tylko na ciemnym ekranie sztuki?

Twarz ma większą zdolność metaforyzacji niż ciało, a przez to lepiej służy autokreacji. Kiedy artystka pokazuje swą twarz, ciało ukrywa, by odwrócić uwagę od intymnej opowieści, by przenieść ciężar z treści dających się odczytać na to, co chce, by się wydostało w świat. Występuje wówczas nie tylko w roli modelki w jednym czy drugim ze swych przedstawień, a więc nie tylko w roli jednej z szeregu postaci zaludniających cykl, ale też w roli twórczyni – i to w roli zdwojonej. Po pierwsze, jako artystka-kreatorka ma władzę nad swoim dziełem (tak samo jak w wypadku wszystkich innych obrazów), po drugie, jako twórczyni siebie w swym wizerunku ma władzę nad spojrzeniem widza, nad postrzeganiem jej przez innego. Jej siła najwyraźniej uzewnętrzniła się w dwóch parach przedstawień, **Poza sobą – Ja I-II i Poza sobą – Ja Ia-IIa** (1986; il. s. 15), z własnym portretem. W jednym wizerunku z pierwszej pary postać autorki zasłania twarz rękoma, w drugim ma podniesioną głowę i patrzy na widza, a w dodatku na wysokości piersi trzyma swój (auto)portret, który również patrzy wprost na widza. W drugiej parze przedstawień, **Ja Ia-IIa** (zniszczonej), na drewnianej sylwecie, odpowiadającej zarysem pierwszej z wizerunku, pozostały tylko znaczące ręce zakrywające (w domyśle) twarz oraz – w drugim elemencie – twarz o spojrzeniu na wprost. Nie jest jednak pewne, a to za sprawą przekształceń formalnych, czy jest to wizerunek twarzy, czy wizerunek wizerunku. W ten sposób spojrzenie artystki nie tylko podlega jej woli, ale narzeka swą wolą patrzącą na nią i z obiekty, po którym błądzi wzrok widza, przemienia ją w podmiot świadomości patrzący na siebie i świadomie ukazujący siebie innym<sup>5</sup>. Z motywów świadomego spojrzenia artystka uczyniła w zasadzie główny temat innej pracy, mianowicie **Cytaty I-II** (1985), a występuje on też w pracach (omówię je niżej), które poświęcone są odmiennym obszarom znaczeń.

In Gustowska's subsequent series, *Relative Similarities*, the bodies have faces, even if not always and not all of them, and those "endowed" with faces do not share them to the same "degree". Where the artist indicates the importance of inner similarity – a spiritual kinship – as in *Surrogate Twinness*, a formal concealment of the face makes the bodies, or rather persons, look the same. Or perhaps this gives them one face?

The face can be, then, concealed, displayed, and multiplied. The artist makes use of the last measure especially willingly with respect to herself. In the *Multiple Portrait* performance (1985; ill. p. 124) she presented herself as Ingeborg Bachmann and Sylvia Plath, with whom she was holding a "conversation" both in the recording and live. Interestingly, since she loaned her face to both writers without any transformations typical of acting, the direction of this "incarnation" is doubtful: was it that Gustowska identified with Bachmann and Plath, or rather were they her "twins by choice"? Furthermore, a question arises as to where, at which point, did the transformation occur – in the artist's intention, in her thought, or solely on the dark screen of the play?

The face can be more metaphorical than the body, and thus better serves self-creation. When the artist shows her face, she conceals the body to divert attention from the intimate story, to shift the weight from the readable content to what one wants to reach out to the world. On such occasions she acts not only in the capacity of a model in one or another of her performances, thus being cast as one of the many figures that inhabit a given cycle, but also in the capacity of a creator, to the second degree, at that. First of all, as the artist-creator she holds power over her work (just like in the case of all the other images), second of all, as the self-creator of the image of herself she holds sway over the gaze of the viewer, over the perception of herself by the Other. This power of hers became the most prominent in two pairs of representations *Beyond Myself – Me I-II* and *Beyond Myself – Me Ia-IIa* (1986; ill. p. 15) with her own portrait. In one image from the former pair the figure of the author is screening her face with the hands, in the other she raises her head and looks at the viewer, additionally holding her (self-)portrait which also looks ahead at chest-level. The latter pair of representations *Me Ia-IIa* (destroyed) preserves only the significant hands on the wooden silhouette that corresponds to the first figure of the image, the hands that are supposed to conceal the face and – in the other element – a face looking ahead. It is not certain, though, because of formal transformations, whether this is an image of a face or an image of an image. In this way the stare of the artist is not only subject to her will, but also imposes on those looking at her and changes her from an object that attracts a cursory glance of the viewer to a subject deliberately looking ahead and consciously showing herself to others<sup>5</sup>. Actually, the motif of a deliberate look is made by the artist the principal motif of another work, *Quotes I-II* (1985), and it can also be found in the works to be mentioned later on, devoted to other fields of significance.

## ■ An Image of a Story: Part, Repetition, Whole

# Obraz opowieści: część, powtarzanie, całość

Ewa Hornowska

Gdyby wybrać dla opowiadania o twórczości Izabelli Gustowskiej klasyczną formę narracji, należałoby zacząć od jej prapoczątków, czyli pamięci genealogicznej, od której zaczynała sama artystka. To, co chciała przekazać, nie mogło pochodzić bezpośrednio od niej, gdyż jej opowieść wewnętrzna dopiero się rodziła. Zaczepnęła więc z historii rodzinnej, stosunkowo niedawnej w perspektywie jej życia i z nim się zazębającej, ale nie należącej jeszcze do jej własnego doświadczenia, tylko do kogoś bliskiego, z kim dzieliła świat. Świadoma niedostępności cudzych przeżyć, wpisała cudzą – czyjaś – opowieść w koło życia, którego fragment starała się zarejestrować i przez to uczynić siebie, obserwatką i emocjonalną uczestniczką, jego częścią. Na takim uczestnicztwie oparła cykl **Przemianie, powtarzanie** (1972), który swą polimorficzną (składał się z grafik, obiektów malarstwo-reliefowych i filmu) zapowiadał późniejsze, dużo bardziej złożone formalnie i tematycznie, ale przede wszystkim był wprowadzeniem do opowieści wcale nie mającej struktury liniowej.

Współuczestnictwo albo raczej współpodmiotowość, które się w niej pojawiły, cechuje przede wszystkim pierwszy duży cykl **Względne cechy podobieństwa** (1979–1990). W nim opowieść rozdziela się na mniejsze, takie jak **O niebie, o ziemi i o sobie też** (1987–1988), czy oboczne, na przykład **Ofiara** (1989–1990), i zyskuje wyraźnie odrębne wątki, opowiadane różnymi głosami. Trudno jednak te głosy do końca rozdzielić, nie było tu już bowiem powodu, dla którego w dyplomowym cyklu Gustowska podjęła się reprezentacji kogoś. Tutaj jej opowieść jest równoprawna w stosunku do innych, a ona uznaje równoprawnosc innych opowieści w stosunku do swojej. Ponieważ zaś cykl traktuje o względności postrzeganych różnic i podobieństw<sup>1</sup>, to i stałość podmiotu wydaje się względna. Opowieść zaczyna się powtarzać, powtarzać i mnożyć. Artystka mówi za siebie i za innych (inne), ale pozwala też innym mówić za siebie, oddaje innym głos, sobie wszakże zastrzega prawo do nadania ostatecznej formy opowieści. W jej coraz bardziej zagęszczającej się materii zostawia miejsca do wypełnienia. Przerzuca też mosty między wątkami i ponad cyklami.

If one were to chose the classical form of narration for a story about Izabella Gustowska's art, one should start from the distant origins of this art, namely from genealogical memory, from which the artist herself started. What she wished to convey could not possibly be born in herself since her inner story was only being conceived. Therefore she drew on family history, relatively new from the perspective of her life and intertwined with it, even if not related to her own experience but to that of someone close to her, a person she shared the world with. Aware of the inaccessibility of others' experience, she inscribed another's – someone else's – story into the cycle of life, whose fragment she tried to record and thus make herself, an observer and emotional participant, its part and parcel. This kind of participation was the foundation of her cycle of works **Transition, Repetition** (1972), which due to its polymorphous character (it was composed of prints, painting and relief objects and a film) foreshadowed subsequent series, far more complex as far as their form and themes went, but was first and foremost an introduction to a non-linear story.

The aforementioned co-participation or rather co-subjectivity is characteristic primarily of her first big cycle **Relative Similarities** (1979–1990). It is there that the story bifurcates into smaller ones – such as **About the Sky, Earth and Myself** (1987–1988), or alternative offshoots, for instance **Sacrifice** (1989–1990), and acquires new and separate themes, told in different voices. It is hard, however, to fully separate these voices one from another, since there was no longer any reason for Gustowska to represent someone else, as was the case in her diploma series. Here, her story is on a par with other stories, and she recognises the equal status of those other stories with respect to hers. In addition, since the cycle refers to the relativity of perceived differences and similarities<sup>1</sup>, the immutability of the subject itself seems relative. The story starts to repeat itself, bifurcate, and multiply. The artist speaks for herself and for other men (women), but at the same time allows others to speak up for her; she renounces her own voice reserving the right to the final say as far as the form of the message is concerned. She leaves places to be filled out in the ever thicker matter of the story and draws bridges across themes and cycles.

W kolejnych cyklach, **Płyńac i Sny**, oprócz twarzy Gustowskiej pojawiają się twarze innych konkretnych osób, o łatwym do rozpoznania, choć przekształconych rysach, twarze jej znajomych i przyjaciółek, a także nieznajomych, które jednak na chwilę zawierzyły artystce swą tożsamość. Manipulacje formalne dokonywane przez Gustowską na ich wizerunkach – najwyraźniej w **Snach lustrzanych** (1994) i **Kobietach źródłach** (1995–1996) – prowadzą do uogólnienia „kobiecej opowieści”: najpierw jej podwojenia, następnie zarchetypizowania. Kobieta, która jest fizycznie i symbolicznie źródłem życia, jest tutaj przede wszystkim źródłem opowieści. To opowieść każdej z nich, nie tylko przewidziana, ale również przez nie kreowana, jest właściwą materią sztuki Gustowskiej.



Lecz opowieść wypowiedziana, zapisana i zobrazowana może też zostać ukryta przed odbiorcą. To zdarza się z historiami wielu bohaterek Gustowskiej, która świadomie zaciera ich indywidualność jak we wskazanych przeze mnie pracach ...szepinem... (il. s. 22–23) i **Repetitions I** (il. s. 152–153). Artystka dokonuje też takiej operacji na sobie, można zauważyc, że wielokrotnie, gdy wizerunkom siebie ujmuje cech charakterystycznych, niekiedy tylko zostawiając ułamek jednej, najbardziej rozpoznawalnej (nie zmieniającej się prawie przez lata fryzury), jakby mówiła, że jej obecność jest najważniejsza, a gubienie tropów służy wciąganiu odbiorcy w poszukiwania pełni znaczenia. Taka gra nie zawsze jednak wystarczająco służy wyrazistym sensom. Dlatego czasem Gustowska całkowicie ukrywa twarz, a ponieważ jest to jej własna twarz, zabieg ten ma wartość demiurgiczną. Twarz ukryta nie przestaje istnieć, ale istnieje już w innym wymiarze, niedostępnym zmysłom odbiorców. Wśród **Kobiet źródeł** jest jedno **Źródło puste**, które tak naprawdę nie jest puste, ale występuje w znamiennej roli ekspozycyjnej: zamiast być pokazywane, jest odwracane „twarzą” do ściany. Ta irytuująca wizualnie manifestacja sprowadza widza do roli profana, któremu nie wolno spojrzeć w twarz bogini. To już nie „każda” kobieta-źródło, to praźródło wszystkiego – gdy wszystkim jest rzeczywistość sztuki – źródło-podmiot, które może uosabiać artystkę. A ona, poprzez zastosowanie niekiedy niebezpiecznie dosłownego tytułu, wabi widza, by podszedł do niej i do jej tajemnicy, by zbliżył się do źródła. **Źródło ukryte – ja** (1996; il. s. 25) dzięki „rozcięciu” formy, która sprawia wrażenie jakoby była pierwotnie jednolita i zwarta, umożliwia zatrzymanie „do środka” i tym samym dopuszcza nas do swego wnętrza, ale tylko pozornie, gdyż wnętrze to jest zarazem zasklepione fizycznie wypełniającym je wizerunkiem, jak i „odpychające” naszą zdolność poznania towarzyszącym mu obrazem wody – kurtyną zmazującą rysy twarzy i wnętrze osoby, czyli tego, co pragniemy rozpoznać. A twarz sprawczyni, kreatorki, artystki, jest w najwyższym stopniu przejawem podmiotowości, z którym spotkanie – jak chcą filozofowie – budzi lęk<sup>6</sup>. Czy zatem artystka pragnie nam tego lęku oszczęścić i tylko podpowiada drogę, którą możemy – na własną odpowiedzialność – wybrać? Czy może przeciwnie: chce go wzbudzić, by doprowadzić do spotkania z innym? A może mówi tylko: jestem źródłem i jestem ukryta, wasz wzrok mnie nie przeniknie.

The subsequent series – **Floating and Dreams** – feature, apart from Gustowska's face, also faces of other individuals with recognisable if transformed features, the faces of her acquaintances, friends and those strangers who temporarily entrusted their identity to the artist. Formal manipulations made by Gustowska in their images – most conspicuous in **Mirror Dreams** (1994) and **Source Women** (1995–1996) – result in a generalisation of the “woman's story”: she first doubles them and thus transforms into an archetype. A woman, physically and symbolically a source of life, is here first of all the source of a story. It is the story of each of them, not only experienced but created by them, that is the proper matter of Gustowska's art.

Yet the story told, recorded, and depicted may also be hidden from the viewer. This is what transpires with the stories of many of Gustowska's heroines, whose individual traits are deliberately effaced by the artist, as is the case in the aforementioned works ...In a Whisper... (ill. p. 22–23) and **Repetitions I** (ill. p. 152–153). The artist likewise repeatedly performs such an operation on herself; one may observe that frequently the self-images are deprived of characteristic features, only incidentally does she leave a fraction of one single, most recognizable hairstyle, virtually unchanged through the years, as if she was saying that her presence is the most important and the covering up of traces is meant to draw the viewer into the search for the fullness of significance. Such a game, however, is not always sufficiently conducive to unequivocal significations. Therefore sometimes Gustowska conceals the face entirely, and since this is her own face, this gesture has a demiurgical dimension. The face, even if concealed, does not stop to exist, even if it exists in a different dimension, inaccessible to the senses of the recipients. Among the **Source Women** there is one **Empty Source**, which in reality is not empty, but performs a significant exposition role: instead of being displayed, it is hung “facing” the wall. This visually irritating manifestation casts the viewer in the role of a layman who is not allowed to look at the face of the goddess. This is no longer “any” woman-source; this is the Ur-source of everything – everything being the reality of art – a subject-source, which may personify the artist. The artist herself, sometimes using dangerously literal titles, entices the viewer to come closer to her and her mystery, to approach the source. Due to the “incision” of form, which gives the impression of being originally uniform and close, **Hidden Source – I** (1996; ill. p. 25) makes it possible to peek “inside” and thus allows us to enter it, even if only apparently, since the inside is at the same time physically sealed with the image that fills it out and retracts our cognitive capability with the attendant image of water – a curtain erasing facial features and the interior of the person, i.e. precisely what we want to recognise. The face of the author, the artist, and the creator is the acme of subjectivity, and an encounter with it inspires awe, as philosophers would have it<sup>6</sup>. Does, then, the artist wish to spare us this awe and only hints at the way we can choose at our own risk? Or, on the contrary: does she want to inspire fear in order to facilitate an encounter with the Other? Or maybe she only says: I am the source and remain hidden, your eyes cannot pierce through me.

Te wszystkie podpowiedzi, odsłanianie i zasłanianie, mówienie o sobie z pozycji innego (przede wszystkim innej kobiety: bliźniaczki duchowej) i o innych z pozycji „innej siebie” (programowo w cyklu **Względne cechy podobieństwa**), prowadzą z jednej strony do wyartykułowania kobiecej perspektywy i własnej autonomiczności artystycznej, z drugiej – nie pozwalają widzowi stańć po stronie męskiego spojrzenia. Nie tylko w oczywisty sposób wtedy, gdy Gustowska jako autorka przedstawień mających za modelki (modeli) inne osoby przyjmuje na siebie rolę „aktywnego oka”, ale także przedstawiając siebie, nie umyka wzrokiem w przestrzeń – patrzy i obserwuje nie tyle świat, co tych, którzy patrzą na nią. Jej spojrzenie, czasem zapośredniczone w lustrze, czasem w szybie lub taflie wody, spotyka się z naszym i już nas nie opuszcza, wszechwidzące. Obraz oka, pojawiający się w wielu projekcjach i instalacjach, zwraca nam natrętnie uwagę, że musimy wykonać współtwórczą pracę: oddzielić siebie-jednostkę od kulturowego sposobu widzenia i klasyfikowania „spojrzeń” na męskie-sprawcze i kobiece-odbierające<sup>7</sup>. Dopóki będziemy tym zniewoleni (zniewolone), dopóty nie zobaczymy tego, co w rozbudowanych, rozproszonych w przestrzeni i poukrywanych w zakamarkach instalacji projekcjach się dzieje. Z taką właśnie grą spojrzeń i intencji mamy do czynienia, kiedy czuwające oko – jej oko – zatopione w fosforyzującym świetle przezroczystego ostrosłupa w instalacji **Odbicia** (1994; il. s. 20–21) nie dopuszcza naszego wzroku do pozostałych obrazów, spokojnie czekając aż uporamy się z jego obecnością i znaczeniem.

W grę znaczeniowych odbić, tym razem bardziej przyjazną i zrozumiałą, sprowadzoną do bardziej „ludzkich” wymiarów, Gustowska wciąga odbiorcę także wtedy, gdy eksponentem swej opowieści czyni nie całe ciało i nie swoje ciało, ale jakąś jego część, „wymowny” fragment. Mogą to być usta, mogą też ręce. Najczęściej jako spełniające zasadę *pars pro toto* występują dłonie<sup>8</sup>. Pojawiają się one na wczesnych pracach z cyklu **Względne cechy podobieństwa** (np. **Szklanka herbaty** z 1985, il. s. 117, **Conversation** z 1989, il. s. 119) i na późniejszych: **Kubek herbaty** (1993, instalacja; il. s. 135), **Conversations** (1998, instalacja z cyklu **Śpiewające pokoje**; il. s. 152), **Repetitions I i Repetitions II** (il. s. 154), **Tout autour I** (il. s. 155), **Wyliczanka** (1998, performance; il. s. 156). Ręce od czasu wykształcenia się malarstwa portretowego znajdowały się, tak jak i oczy modela, w centrum uwagi portrecistów. Gustowska nie poprzestaje na ich zdolności niemego wyrażania (czego najlepszym przykładem są wyraziste gesty całkowicie wpasowujące się w ekspresyjność sztuk przedstawieniowych), lecz dosłownie zmusza je do „zabrania głosu”. W instalacji **Tout autour I** i performance’ie **Wyliczanka** dłonie przekazują nam konkretne treści językiem migowym, ale niestety, nie wiemy, co mówią, chyba że ten język znamy. Autorka podejmuje trud powie-

All of the hinting, revealing and concealing, speaking of herself from the position of the Other (first of all from that of another woman: a spiritual twin) and speaking of others from the position of “another self” (programmatically in the **Relative Similarities** cycle) result on the one hand in the articulation of the feminine perspective and the author’s own artistic autonomy, on the other hand do not allow the viewer to identify with the male perception. Not only explicitly, when Gustowska as the author of the performances with the participation of other persons as models assumes the role of an “active eye”, but also when representing herself, does she not avert her gaze but rather looks and observes, not so much the world but those who look at her. Her gaze, sometimes mediated through a mirror, a window pane or a water surface, meets ours and – all-seeing – does not leave us. The image of the eye that appears in many projections and installations persistently draws our attention to the fact that we must take the action of co-creating, namely to separate ourselves as individuals from the culture-specific way of perception and classification of “gazes” as the causative male and recipient female ones<sup>7</sup>. As long as we are enslaved by it, we will not be able to see what transpires on the screens, extended and scattered in space and hidden in the nooks and corners of the installation. This is the play of gazes and intentions we deal with when the vigilant eye – her eye – immersed in the fluorescent light of the transparent pyramidal glass prism in the **Reflections** installation (1994; ill. p. 20–21) does not permit our gaze to reach the other images, patiently awaiting the moment we will come to terms with its presence and significance.

Gustowska entices the viewer to take part in a game of reflections of signification, this time more friendly and understandable, of a more “human” dimension, also when she makes the exponent of her story not so much the entire body and not her own body, but rather one of its parts, a “telling” fragment, such as the mouth or the hands; hands appear the most frequently in the *pars pro toto* function<sup>8</sup>. They can be found in the early works of the **Relative Similarities** cycle (e.g. **Glass of Tea** of 1985, ill. p. 117, **Conversation** of 1989, ill. p. 119), and in later ones: **Cup of Tea** (1993, installation; ill. p. 135), **Conversations** (1998, installation from the **Singing Chambers** series; ill. p. 152), **Repetitions I** and **Repetitions II** (ill. p. 154), **Tout autour I** (ill. p. 155), **Counting-out Rhyme** (1998, performance; ill. p. 156). Ever since the birth of portraiture, the model’s hands and eyes have invariably been the focus of portraitists. Gustowska does not limit herself to their ability of mute expressiveness (best exemplified by the clear gestures that fully match the expressiveness of performing arts), but literally makes them “speak with their own voice”. In the **Tout autour I** installation and in the **Counting-out Rhyme** performance the hands transmit to us a particular message by means of a sign language but regrettably, unless we know the language, we cannot possibly know what they say. The author

dzenia nam czegoś – w jej przekonaniu – ważnego, wiedząc, że prawdopodobnie trud ten pójdzie na marne. I znowu podejrzewam, że z jednej strony chce nas zmusić do przekraczającego nasze siły wysiłku rozpoznania jej przekazu, a z drugiej uchronić (lub przynajmniej przestrzec) przed osiągnięciem celu. Jeśli zaś potraktujemy „nieme” dłonie jako drogowskaz kierujący nas ku twórczości Gustowskiej w pełnym jej zakresie (jeszcze jedna interpretacja zabiegu „części za całość”), to stanie się jasna nadzwyczajna – bo równoprawna wobec strony wizualnej – rola dźwięku w innych pracach.

Kobiectym żywiołem ekspresji społecznej w widzeniu popularnym – przybierającym niekiedy cechy paternalistycznego traktowania kobiecości – jest mowa. Obraz ust, jej synonimu, Gustowska wykorzystuje również często jak obraz oka, jednak usta spełniają funkcję dużo bardziej złożoną. Są obdarzone jedną w swoim rodzaju właściwością i mocą: władają głosem, który jako nośnik mowy ludzkiej ma – przynajmniej po części – cechy magiczne, a wśród nich, poprzez zaklęcie, zdolność powoływania do życia nowych bytów, ale też uśmiercania – fizycznego i symbolicznego, jakim jest choćby odbieranie mowy. W dziełach Gustowskiej usta szepczą, ale ich opowieść jest ściszaona poniżej granicy rozróżniania słów; „rodzą” wodę, ale jej strumień zanika i gubi się w rzeczywistości; rozmawiają, ale nie słyszać o czym, bo zagłusza je otoczenie. W ustach pojawia się też znamienny w swej symbolice przedmiot: lśniąca kula. Kula, która przez swój kształt przybiera wartość uniwersalną, tutaj reprezentuje głos kobiety, jest jego zamiennikiem. W przestrzennej projekcji w instalacji *Life is a story* (2003; il. s. 10–11) wyłania się z ust i z powrotem w nich znika: forma doskonała i skończona – pełna – przywodząca na myśl sferę ziemską, jest już dojrzałą kosmiczną opowieścią, która jednak nie może wyrwać się w świat. Trudno o piękniejszą, intensywniejszą, bardziej skondensowaną i bardziej przygnębiającą wizję „egzystencjalnego stanu” kobiecej opowieści.

Co się dzieje z ciałem w najnowszych pracach Gustowskiej? Nie przestają być nasycone jego obecnością i nadal ich istotą jest jego obraz. Jednak tym razem coraz częściej zaczyna pojawiać się obraz obrazu zaczerpnięty z pop kultury i wszechogarniającej sfery informacji wizualnej, sprowadzony do wymiaru ikonicznego i rozmnożony w nakładających się na siebie warstwach percepcji, od reakcji na perswazję podprogową poczawszy, przez stosunek do manipulacji emocjonalnej stosowanej w reklamie i polityce, a skończywszy na nieświadadamianym utożsamieniu z bohaterami i idolami filmowymi czy estradowymi. Życie ciała w tych obrazach mieści się całkowicie w sferze wirtualnej, a więc i życie jako takie się do niej przeniosło. Nie opowiadamy już własnej historii, tylko szukamy kawałków, z których układamy opowieść o sobie na użytek innych, a sztuka opowieści stała się „sztuką trudnego wyboru”, w której bardziej chodzi o satysfakcję z podjętej decyzji niż o zbudowanie prawdziwej tożsamości.

endeavours to tell us something she deems important, knowing that this is not a labour lost. Again, I suspect that on the one hand she wants us to take the superhuman effort of recognizing her message, on the other hand she wishes to prevent (or at least warn) us against the attainment of the goal. If, however, we choose to treat the “mute” hands as signposts showing the way to the fullness of Gustowska’s art (one more interpretation of the *pars pro toto* idea), then the extraordinary role of sound, treated on a par with the visual side of her oeuvre, in other works by the artist will become apparent.

In the popular perception it is speech that is the feminine element of social expression, assuming sometimes the features of paternalistic treatment of femininity. The image of the mouth, the synonym of speech, is used by Gustowska as frequently as she uses the image of the eye. Still, the mouth plays a far more complex function. It possesses a unique property and power: it utters a voice, which as a carrier of human speech has – partly at least – magical properties, among them the ability to call to life new beings through a magic spell, but also through putting to death – physically and symbolically – by rendering mute. In Gustowska’s works the mouths whisper, but their stories are hushed down beneath the threshold of word recognition; they “give birth” to water, but its current vanishes and gets dissipated in reality; they talk, yet one cannot hear what they are talking about since they are muffled by the surrounding environment. The mouth also features an object of telling symbolism: a luminous ball. A ball, whose shape makes it acquire a universal value, represents here the woman’s voice and functions as its substitute. In the spatial projection in the *Life is a Story* installation (2003; ill. p. 10–11) it emerges out of the mouth and disappears there: a perfect, finite, and complete form, bringing to mind the earth’s sphere, is a full-fledged cosmic story, which nevertheless cannot break free into the world. It is hard to obtain a more beautiful, intense, more condensed and depressing vision of an “existential state” of a woman’s story.

What happens with the body in the more recent works by Gustowska? Her oeuvre does not cease to be full of its presence and its image continues to be their essence. This time, however, we can witness more and more often the image of an image borrowed from pop culture and the ubiquitous sphere of visual information, in its iconic dimension and multiplied in superimposed layers of perception, starting from a reaction to subconscious persuasion, through an attitude to emotional manipulation used in advertising and politics, to an unknowing identification with movie or music heroes and idols. The life of the body in these works is confined solely to the virtual sphere, and thus life as such has moved there, too. We no longer tell our own stories but instead look for bits and pieces out of which we spin our own tales for the benefit of others, and the art of storytelling has become an “art of a hard choice”, where what really matters is not so much the construction of a true identity but the satisfaction with the decision taken.

## Sen Dream

W pewnych okolicznościach ciało milczy. Zamyka się, nieruchomieje i zagłębia w siebie, w swój byt wewnętrzny, psychosomatyczny. Izabella Gustowska nie przestaje go w takich stanach obserwować. Jednemu z nich – stanowi snu – poświęciła cały cykl, w którym splotła wszystkie wykorzystywane dotąd media i techniki, od graficznych poprzez instalację multimedialną do performance'u.

Sen jest stanem niedostępnym z zewnątrz i niepodzielnym. Artyści – najusilniej surrealiści – na różne sposoby próbowali przedostać się przez granicę snu, a właściwie otworzyć ją władzą swej wyobraźni, co nigdy się nie udało, ale przyniosło rozmaite korzyści sztuce. Izabella Gustowska w zasadzie nie korzysta z tych doświadczeń, choć w jej twórczości – nie tylko w **Snach**, ale i we wczesnych pracach z cyklu **Względne cechy podobieństwa** – mocno zaznaczają się te właściwości przedstawienia, które łączą je z onirycznością, przede wszystkim pominięcie bądź zatarcie szczegółów, zamazanie lub zwielokrotnienie konturów, nałożenie na siebie obrazów, przesunięcie, odbicie, hybrydyzacja form organicznych i nieorganicznych, materializacja cienia, zmiana skali, powtórzenie. Oczywiście, każda z nich występuje przy tym w postaci właściwej dla użytej techniki. Ogromne nasycenie tego rodzaju obrazowaniem, zderzające ponadto wirtualność przedstawienia z fizycznością jego prezentacji, skłania do traktowania go jako nadrzędnej kategorii porządkującej tę twórczość<sup>9</sup>. Jednak artystka, chociaż przyznała, że w czasie powstawania cyklu była „uwięziona w snach”, to nie próbuje ich wynieść na powierzchnię, nie odtwarza też cudzych snów, świadoma niemożności przeniknięcia do ich opowieści. Przebywa we własnej opowieści, która należy do głębokich pokładów jej jaźni, niedostępnych w pełni nawet dla niej, ale w tajemniczy sposób łączących się z opowieściami innych, oraz w sferze „pomiędzy”, która nie należy ani do snu, ani do jawy. Ponieważ jedyne, czego może doświadczyć z zewnątrz, to „nasze opuszczone ciała, porzucone w pościelach i ogrodach”<sup>10</sup>, dlatego Gustowska nie analizuje i nie opisuje snu-narracji, ale rejestruje stan fizyczny i składa opowieść z tego, czym dysponuje – ze wspomnienia. Wspomnienie z kolei, pamięć własnych snów, wraz z właściwą artystce poetyką powtórzeń, przywołań i przemieszczeń, staje się w jej rękach precyzyjnym narzędziem przeтворzenia śnionej opowieści w opowieść dzieła. Jego forma jak skóra do ciała zdaje się przylegać do rzeczywistości snu, którą chciałoby się nazwać – gdyby nie jej „samostność” i wpływ, jaki ma na naszą jawę – rzeczywistością wirtualną. Jest tak doskonała i silna, że osadza się w dziełach Gustowskiej poświęconych w zasadzie innym tematom w cyklach **Płyńac i Śpiewające pokoje, Namiętności i inne przypadki**, wreszcie w **Life is a story**. A osadzając się w nich, przenosi na nie warstwę oniryczną. I znów powraca opowieścią. We **Śnie Ia** (2004; il. s. 16–19), z podjętego po raz trzeci cyklu **Względne cechy podobieństwa**, artystka wprowadza widzów raz jeszcze (podobnie jak we **Śnie** z 1990) „do środka” snu-opowieści.

Under some circumstances the body remains silent. It closes up on itself, becomes motionless and self-immersed, deep in its own inner, psychosomatic existence. Izabella Gustowska continues to observe it in such states, too. One of such states, dream, is the subject matter of an entire series of works where she combined all the previously used media and techniques, from graphic design through multimedia installation to performance.

Dream is a state that is inaccessible from outside and impossible to be shared. Artists, most notably the Surrealists, have in various ways tried to transcend the dream threshold, or rather to pry it open through the power of their own imagination. This has invariably proved futile but has turned out beneficial for art. In principle, Izabella Gustowska does not take advantage of such experiences, even if her art – not only the **Dreams**, but also the early works of the **Relative Similarities** series – clearly displays those features of representation that combine them with the oneiric. These are, first of all, the omission or deletion of details, the erasure or multiplication of outlines, the superimposition of images one upon another, dislocation, reflection, hybridisation of organic and inorganic forms, materialization of the shade, change of scale, or repetition. At the same time each of the above appears in the form fitting the technique used. The extensive use of such imagery, additionally clashing the virtual aspect of representation with the physical aspect of its presentation, makes us treat it as an overriding ordering category of this oeuvre<sup>9</sup>. Nevertheless, the artist, even if she has admitted that at the time of the coming to life of the series she was “dream-bound”, does not try to make them surface. Nor does she try to reconstruct the dreams of others, fully aware of the impossibility of reaching into their story. She resides in her own story, which belongs to the profound strata of her consciousness, inaccessible in full even to herself, but in an uncanny way combined with others’ stories, and residing in the intermediate sphere, which belongs to neither dream nor waking reality. Since the only thing experienced from outside is “our abandoned bodies, discarded in bed sheets and gardens”<sup>10</sup>, Gustowska neither analyses nor describes the dream-narrative, but records the physical state and pieces together a story out of what she has at her disposal, namely her memory. A memory, in turn, a remembrance of one’s own dreams along with the poetics of repetitions, recalls, and shifts peculiar for the artist, becomes in her hands a precise tool for the re-creation of the dream tale into the story of the work. Like skin to a body, its form seems to cling to the dream reality which could be called – were it not for its “autonomy” and the influence it exerts on our waking reality – a virtual reality. It is so perfect and powerful that it makes its way also to Gustowska’s works devoted in principle to other subjects in the cycles **Floating and Singing Chambers, Passions and Other Cases**, finally in **Life is a Story**. Settling there, it colours them with an oneiric hue, only to return in a story. In the **Dream Ia** (2004; ill. p. 16–19) from the **Relative Similarities** cycle, taken up by the artist for a third time, she once again leads the viewers (as in the 1990 **Dream**) “into”

W zaciemnionym całkowicie wnętrzu przesuwają się wokół nas, opływają nas i płyną przez nas obrazy ze snu, zamknięte w świetlne kule, bąble przestrzeni. Izolowane od siebie, wyraźnie wyodrębnione z tła, ale jakby przezroczyste, mogą być też otwierającymi się na chwilę dziurami w jednej rzeczywistości, pozwalającymi zatrzymać się do innej jakby przez wypukłą soczewkę. Z drugiej strony nieodparcie przypominają lśniącą kulę w ustach z *Life is a story*, choć tu nie ma ust, a sama kula przestała być jednolicie gładka i nienaruszona. Czy zatem kłębiące się w zwolnionym tempie kuliste obrazy są uwolnioną wreszcie opowieścią, czy może opowieścią kobiecą jeszcze „nie obudzoną” do życia na jawie, ciągle zamkniętą w ciemnej szkatułce, do której zostaliśmy wpuszczeni jak do przedsionka i możemy pójść dalej, o ile nie boimy się spotkania z innym (inną) w cudzej opowieści.

Dla widzów (niezależnie od płci) kobieca historia jest więc tutaj opowieścią cudzą. Dziurawiąc rzeczywistość, wpuszcza do niej siły zdolne odwrócić jej porządek, co oczywiście budzi lęk, a wywołując na powierzchnię to, co zakryte, odwraca hierarchie, jeszcze bardziej niepokojąc, zwalaszcza tych, którzy są do nich przywiązani. Żeby znaleźć miejsce w świecie, trzeba nie tylko mieć swoją historię, ale i móc ją opowiedzieć. Kobiety podmiot Gustowskiej, który nie jest kategorią ani ścisłe artystyczną, ani wyłącznie fenomenologiczną, wędruje pomiędzy światem biologicznej wspólnoty z innymi kobietami a światem wspólnot kulturowych, zbierając cząstki opowieści i ciągle ją przekształcając. Najboleśniejsze przeżycia osobiste włączone zostały do niej właśnie dlatego, że kulturowe role kobiet są tak głęboko zapisane w świadomości zbiorowej, że czynią je postaciami archetypowymi. Sięgnięcie do postaci żałobnicy w *Snach czarnych II – Lamentacjach* (1994) jest znaczącym gestem. Z jednej strony pozwala Gustowskiej na użycie nietypowej dla niej nadeks-presyjności, która pochodzeniem sięga starogreckiego dramatu (gdzie służyła sprowokowaniu katharsis), z drugiej jest wkroczeniem w historię powszechną kobiet i poddaniem własnej opowieści procesowi zdepersonalizowania. Dwa te elementy w *Lamentacjach* nie tyle się ścierają, co nawzajem wzmacniają. Czerń sylwetek *Placzących* i ich ponadludzka skala (powiększona nawet w stosunku do innych prac figuratywnych, wielkością przewyższających postać człowieka, z wyjątkiem późniejszych *Łodzi* z cyklu *Pływą*) monumentalizują całą instalację i przykuwają uwagę z niebywałą siłą. Praca żałoby odbywa się na naszych oczach, uczestniczymy w rytuale tyleż intymnym, co ekshibicjonistycznym – jak wystawione na pokaz martwe ciało u stóp płaczek, które są jedną, zwielenioną osobą przeżywającą kolejne stany emocjonalne. Martwe ciało ma zresztą swą własną historię (starą jak egipskie mumie), której jednak nie poznamy.

Ziszczony zły sen – czarny sen – to sen, który wkroczył do rzeczywistości, objawszy we władanie świat artystki i jej świadomość. Żeby odzyskać swą przestrzeń egzystencjalną i emocjonalną, Gustowska musiała podjąć z nim grę na jawie,

the dream-story. Within an entirely blacked-out interior oneiric images confined to luminous balls, bubbles of space, move all around us, float by and through us. Separated from one another, clearly carved out from the backdrop but seemingly transparent, they might actually stand also for holes that open up for but a moment in one reality, affording access to another reality as if through a convex lens. On the other hand they unmistakeably resemble the luminous ball in the mouth of the *Life is a Story*, even if there is no mouth here and the ball itself is no longer uniformly smooth and intact. Are, then, the spherical images swirling in slow motion a finally freed story, or rather a female story not yet “awakened” to real life, still confined to a dark box into which we were introduced as if into a vestibule and we can go on provided we are not afraid to meet the Other in their story.

For the viewers, then, irrespective of the sex, the feminine story is another's story. Puncturing reality, introducing into it forces capable of reversing its order, naturally inspiring fear, bringing to the surface what is hidden, she reverses hierarchies, which is still more alarming, especially for those attached to them. In order to find one's place in the world one not only needs to have their own story but also must be able to tell it. Gustowska's female subject, neither a purely artistic nor exclusively phenomenological category, wanders between the world of a biological community with other women and the world of culture communities, collecting bits and pieces of a story and constantly transforming it. The most painful personal experiences have been incorporated into it precisely because culture-specific roles of women are so deeply ingrained in the collective consciousness that they make them archetypal figures. Making use of the figure of a mourner in *Black Dreams II – Lamentations* (1994) is a telling gesture. On the one hand Gustowska takes the liberty to use hyper-expressiveness, so atypical of her, harking back to ancient tragedy (where it was meant to induce *katharsis*), on the other hand she enters the general history of women and depersonalises her own story. These two elements in the *Lamentations* enhance each other rather than wear each other out. The black of the figures of the *Lamenters* and their superhuman scale (augmented even with respect to other figurative works, bigger than human figures, with the exception of later *Boats* from the *Floating* series) make the entire installation monumental and rivet our attention. The labour of mourning is taking place before our very eyes; we are co-participants of the intimate and exhibitionist ritual, as is the displayed dead body at the foot of the mourners, who themselves are one multiplied person experiencing successive emotional states. The corpse itself has its own history (as old as the Egyptian mummies), but we will not get to know it.

A bad, black dream come true is a dream that has entered reality, taking possession of the world and the consciousness of the artist. In order to regain her living and emotional space, Gustowska had to engage into a game with it in her

narzuając własne zasady, czego w świecie snu pozbawiony woli podmiot nie jest w stanie uczynić. Wydaje się, że zrobiła to na takich samych zasadach, na jakich oswajania traumy dokonują dzieci, zdolne do rozróżnienia realności prawdziwego świata od realności zabawy. W zabawie dziecko, mające poprzez swe wyobrażenia władzę nad wykreowanym światem, przekształca swoje relacje ze światem rzeczywistym i zyskuje wiarę w możliwość takiego działania poza zabawą. Prawda kreowanej rzeczywistości przemienia się w prawdę rzeczywistości, a skutkiem jest integracja doświadczenia negatywnego. W sztuce, która ze swej istoty ma inne założenia i cele, z perspektywy psychoanalizy odbywa się podobny proces, choć udział w nim ma przede wszystkim świadomość twórcy i to wynikiem jej pracy jest ostateczny kształt dzieła<sup>11</sup>. Gustowska subtelnie i głęboko sprzęga obie sfery jaźni – świadomość i nieświadomość – by pokazać, że opowiadającym podmiotem jest integralne ja, osobowość pełna i rozwijająca się.

waking reality, imposing her own rules, which is impossible for a will-less subject in the dream world. It seems that she did it according to the same principles as children use when taming a trauma. Capable of distinguishing between the reality of the real world and the reality of play, the child at play, having power over the created world thanks to his imagination, transforms his relations with the real world and gains faith in the feasibility of such action outside the situation of the play. The truth of the created reality transforms into the truth of the actual reality, with the attendant integration of negative experience. In art, which by its very nature is based on different principles and has different goals, a similar process takes place from the perspective of psychoanalysis, even if participating in it is first of all the consciousness of the artist and it is this consciousness that is responsible for the final shape of the work<sup>11</sup>. Gustowska subtly and profoundly conjoins both spheres of psyche – consciousness and unconsciousness – in order to indicate that the storytelling subject is the integral "Self", a complete and developing identity.

### Ciemność

Czerń w pracach Izabelli Gustowskiej poza ugruntowaną w potocznej świadomości symboliką, taką jaką występuje między innymi w *Lamentacjach*, ma dwojaką status: materialnej zasłony i niematerialnego źródła. Jako pierwsza przybiera wartość ujemną i bierną, jako drugie – dodatnią i czynną. Między nimi mieści się cała skala znaczeń, ale moim zdaniem ciągłą one ku dodatniemu biegunowi, ogniskując się w pojęciu ciemności, wyznaczającym – przynajmniej w pewnym stopniu – podstawowy warunek działań medialnych w sztuce, choć także genetycznie ciąjącym ku metafizyce.

Ciemność to nie zwykły brak światła czy też przeciwwieństwo tego ostatniego –nieruchomy, negatywny mrok – a jej istnienia nie warunkuje istnienie czegoś poza nią. W kosmogoniach dawnych i współczesnych kultur najczęściej występuje jako synonim prachaosu, którego istotą jest bezforemność, ale zazem też zdolność do samorodztwa: o początkach świata mówią, że z prachaosu emanował kosmos (porządek), z ciemności – światło, z niebytu – byt. Z bezkształtnej, niezróżnicowanej jedni wyłoniło się wielopostaciowe, bujne, ruchliwe i ciągle odradzające się życie. Powstanie świata nie wyeliminowało ciemności, przeciwnie – musi ona istnieć i zachować swój potencjał, by jako praźródło podtrzymywać istnienie różnicy, fundamentalnej zasady życia. Ich związek jest nierozerwalny nie tylko w znaczeniu manichejskim czy mistycznym, ale i ściśle, powiedzmy, perceptualnym: aktywna ciemność, która kształtuje życie na poziomie kosmicznej energii, kształtuje też jego widzialny obraz, a ten nigdy do końca nie wypiera z pola widzenia swego tła, tak jak podlegające działaniu ciemności życie nie jest zdolne do jej unicestwienia ani całkowitego zaabsorbowania.

W sztuce wideo, ale nie tylko w niej, bo także w sztuce nowych mediów, w filmie, niektórych odmianach performance'u, a nawet w pewnych dziedzinach pozaartystycznych, ciemność występuje jako czynnik niemal autonomiczny i „pierwsza

### Darkness

Darkness in Izabella Gustowska's works, apart from the commonly understood symbolism represented, e.g. in the *Lamentations*, has a two-fold status of a material screen and a non-material source. As the former, it assumes a negative and passive value; as the latter it adopts a positive and active one. In between there is a whole range of meanings, but in my opinion they incline towards the positive pole, focusing in the notion of darkness that delineates, at least to some extent, the precondition for media actions in art, even if also genetically inclined towards metaphysics.

Darkness is no mere lack of light or its opposite – a motionless negative murkiness – and its existence is not contingent on anything beyond it. In the cosmogonies of old and contemporary cultures it most often appears as the synonym of primordial chaos, essentially amorphous, but at the same time self-begetting: they say that at the beginning of the world primordial chaos gave birth to cosmos (order), darkness developed light, while non-existence developed existence. Out of the amorphous and undifferentiated oneness emerged a multifaceted, eventful, effervescent, and ever-regenerating life. The emergence of the world did not eliminate darkness; on the contrary, darkness must exist and retain its potential so that, as the Ur-source, it might sustain the existence of difference, life's fundamental principle. There is an unbreakable bond not only in the Manichean or mystical sense, but also in the purely, say, perceptual one: active darkness which influences life at the level of cosmic energy likewise influences its visible image. The latter, in turn, never fully effaces its own background, just like life, subject to the impact of darkness, is incapable of its total erasure or full absorption.

In video art, but not exclusively there, since also in the art of the new media, in film, some variations of performances, or even in certain fields unrelated to art, darkness exists as a nearly autonomous factor and the "first principle" of creation. It develops

zasada" kreacji. Wyłania z siebie byty i ukazuje ich chwilowy obraz. Pojawia się on wewnątrz niej lub na jej powierzchni, a wtedy ciemność przyjmuje funkcję ekranu<sup>12</sup>. W twórczości Izabelli Gustowskiej mamy do czynienia właśnie z taką jej rolą, przy czym podwójne, wywiedzione z etymologii znaczenie ekranu od razu odsyła nas do dwóch jego aspektów – do zasłaniania i ukazywania<sup>13</sup> – które odnoszą do wprowadzonego wyżej rozróżnienia na materialną i niematerialną stronę czerni-ciemności.

Ciemność-czerń posiada różne własności. Jej namalana gęstość buduje kompozycje w pierwszym cyklu Gustowskiej **Przemijanie, powtarzanie** (il. s. 106), zwłaszcza w należących do niego pracach graficznych z właściwą technice akwaforty miękką czernią w partiach głęboko trawionych. Już jednak w **Kobietach** artystka posługiwanie się czernią w zgodzie z charakterem tradycyjnej techniki zamienia na wydobycie z niej nowych możliwości, pozwalając farbie zyskać fizyczność na granicy całkowitego wyzwolenia spod artystycznej kontroli. Gustowska – nie tylko w tym cyklu, w następnych także – kładzie farbę tak, żeby jednocześnie skryć pod jej warstwą już stworzony obraz (właściwie jego fragment) i dobrze podkreślić właśnie jego istnienie, istnienie pod nią jakiegoś kawałka rzeczywistości. Kawałek ów dzięki takiemu zabiegowi natarczywiej niż reszta domaga się naszej uwagi, zmusza do zastanowienia nad swoją rolą i istotą, próbuje dojść do głosu. Możemy to zaobserwować na przykładzie twarzy w **Kobietach** i w niektórych pracach ze **Względnych cech podobieństwa**. Twarze te bowiem nie zostały wymazane, ale ukryte, na postaciach nie dokonano symbolicznego aktu dekapitacji, ale odebrano im symbolicznie wolę. Ich opowieść przedstawia ktoś inny. Skoro jednak twarz ukryta, to może być ona również dobrze twarzą opowiadającego (opowiadającej), więc usilnie staramy się dociec jego (jej) tożsamości, czego pewnie nie robiliśmy, gdybyśmy nie musieli szukać twarzy i gdyby stale nie umykała naszym oczom.

Czerń zasłaniająca fragment obrazu rzeczywistości pochłania barwę i kształt tam, gdzie artystka narusza tożsamość opowiadającego podmiotu i strukturę samej opowieści, zostawiając więcej miejsca na działanie wyobraźni odbiorcy. W pracach na papierze dokonywała tego drogą manipulacji manualnej, kiedy na naniesiony ręcznie na odbitkę kolor był jeszcze raz zadrukowywany i ginął pod warstwą gęstej farby, natomiast w obiektybach malarskich kolor najmocniej wsiąkał w płótno w miejscach, w których wypłukana została nie naświetlona emulsja, czyli w partiach jasnych. Ciemne, czarne pola w sensie technicznym stanowiące tło dla barwy, dla przedstawienia nabierały jednak znaczenia koloru – środka wyrazu i symbolu. I znów mamy tu do czynienia ze wzajemnym wzmacnieniem: im bardziej spójna i rozleglejsza czerń, tym ważniejsze wydają się ukryte pod nią elementy, im bardziej czerń „wydobywa” kolory, tym wyraźniejsza sama się staje. I tym większą wagę zaczynamy przywiązywać do czerni i związanych z nią skojarzeń. Dlaczego lusterko, w któ-

beings out of itself and shows their temporary picture. It appears inside it or on its surface, and then darkness assumes the function of a screen<sup>12</sup>. In Izabella Gustowska's oeuvre we deal precisely with this role of darkness. At the same time the double coding of the word screen derived from its etymology refers us to its two aspects – hiding from view and displaying<sup>13</sup> – which I tie to the aforementioned differentiation between the material and non-material side of blackness-darkness.

Darkness-blackness has various properties. Its tangible density constructs compositions in Gustowska's first series **Transition, Repetition** (ill. p. 106), especially in the prints of the series, with the soft blackness, a distinguishing characteristic of etchings, in the deeply etched parts. However, as early as in the **Women** the artist shifts from the use of blackness in line with the character of the traditional technique to the emphasis of new possibilities, allowing the paint to gain a physical dimension at the threshold of complete emancipation from artistic control. Gustowska – not only in this series, also in subsequent ones – applies paint to conceal beneath it the already created picture (or rather its fragment) and to underline precisely its existence, an existence of a bit of reality under this paint. Thanks to such an action, this fragment of reality clamours for our attention more vociferously than the rest, making us reflect on its role and essence, trying to make itself heard. We may observe this taking as an example the face in the **Women** and in selected works from the **Relative Similarities**. These faces were not erased but hidden; the figures were not subject to symbolic decapitation, but were symbolically deprived of will. Their story is told by somebody else. If, however, the face is hidden, it might as well be the face of the one telling the story, and so we are taking every effort to find out his (her) identity, which we probably would not be doing if we were not forced to look for the face and if it did not elude our gaze constantly.

The blackness screening a fragment of the picture of reality absorbs colour and shape where the artist violates the identity of the storytelling subject and the structure of the story itself, leaving a broader leeway to the viewer's imagination. In works on paper she achieved this by means of manual manipulation, when the manually applied colour of the impression was printed once more and lost under the layer of thick paint, while in the painting objects colour soaked into canvas the strongest in the light spots, where the unexposed emulsion was washed away. The dark, black fields which in the technical sense were the background for the colour, acquired the significance of colour – a means of expression and a symbol – in objects. Again, we deal here with a mutual enhancement: the more cohesive and expansive the blackness, the more significant the elements hidden beneath it; the more this blackness brings out colours, the more distinct it becomes itself. We also tend to attach more and more importance to blackness and the associations it provokes. Why is the mirror

rym przegląda się artystka i od którego się odwraca (*Względne cechy podobieństwa – Poza sobą VIII–XI*, 1985, prace na pap.; il. s. 40–41) jest czarne? Dlaczego zawsze czerń przebija przez zielień, tak soczystą we *Śnie Gerdy* i *Śnie Ofelii*, w ogrodzie *Tout autour* i tylu innych? Czym jest to, co zaczernia i niweczy obraz twarzy Gustowskiej na zdjęciu w performance'ie ...99... (il. s. 124), czy tylko mocniejszą wersją szarości?

W tym ostatnim wypadku przedziwny i niepokojąco spójny sens w zestawieniu z ciemnością zyskiwał światło. Artystka, ujawniając swój wizerunek na nie utrwalonym zdjęciu, wystawiała go jednocześnie na działanie światła i tym samym powodowała jego zniknięcie. Twarz na fotografii na krótko najpierw się pojawiała, następnie z niej znikała, wyłaniała się z wizualnego niebytu i znów się weń pograżała. Światło nie sprawiało, że była widoczna, ale że znikała w czerni, w ciemności. Światło zastępowało ciemność i w nią się przemieniało, i ta ontologiczna transformacja z woli artystki odwracała na chwilę porządek rzeczy: nie ciemność pochłaniała obraz, ale światło, zatem nie oczekujmy, że światło go zrodzi. Przeciwnie, to „mroczna” siła jest płodna i to ona zawiera w sobie także to wszystko, co światło nam tylko na chwilę z jej łona „ujawnia”.

Ciemność w dziełach Gustowskiej nie pożera ani obrazu, ani ciał, nie jest sarkofagiem. Paradoks ciemności polega w jej pracach na tym, że kształty i kolory rozpływają się w niej i giną, aby w tej samej chwili się z niej narodzić, że obrazy odbywają wieczną, kolistą drogę między sferą bytowania ich desygnatów a powierzchnią dzieł, na których bytują same (co odnosi się nie tylko do obrazów „zmaterializowanych” w obrazach wideo, ale do przedstawień we wszystkich technikach). W ciągłym przepływie od jednej strefy i stanu do innej znajduje się zwłaszcza ciało wraz ze swymi rozmaitymi, nakładającymi się na siebie wizerunkami, na przemian zasłaniane i odsłaniane, zawsze dość biernie (lub mechanicznie) uczestniczące w rozgrywających się wydarzeniach. Lecz to nie ciemność odebrała mu zdolność do działania, co symbolizować mogłyby zatarcie konturów, i to nie ona przeszkadza nam w śledzeniu jego wędrówki. Ciało – które bardzo szybko straciło u Gustowskiej fizyczną wyrazistość na rzecz specyficznego *sfumato*, wynikającego nie tylko z przetworzenia obrazu uwarunkowanego decyzją artystyczną, ale też z fizycznych właściwości materii użytej do przedstawienia (np. piaskowane szkło, ciemnej fizieli) – jako obraz cały czas „świeci”. Świeci w *Snach zielonych, czerwonych i niebieskich*, lśni w *Namiętnościach i innych przypadkach* (2000) i w *L'amour passion* (2001), bieleje w *Śnie Gerdy* (1991) i *Śnie Ofelii* (1994). Osobno jaśnieją w różnych, czasem psychodelicznych kolorach twarze, dłonie, stopy. W *Snach* na ciele kładzie się barwna poświata rzeczywistości, trzymająca ciemność na dystans. Stosując kontrastujący z nią kolor, artystka ujarzmia ją, a opowieść podporządkowuje ustalonemu przez siebie prawom, zgodnie z którymi rozbita na frag-

the artist looks at herself in and which she turns away from (*Relative Similarities – Beyond Myself VIII–XI*, 1985, works on paper; ill. p. 40–41) black? Why is it that blackness invariably shows through the lush verdant green, as in *Gerda's Dream* and *Ophelia's Dream*, in the garden of the *Tout autour* and so many others? What is it that blackens and erases the picture of Gustowska's face in the photo in the ...99... performance (ill. p. 124)? Or is it only a more decisive version of greyness?

In this last case light gained a unique and disturbingly coherent sense in juxtaposition with darkness. The artist, displaying her picture on an unfixed photograph, exposed it at the same time to the action of light and thus led to its disappearance. The face in the photograph first emerged for a short spell only to disappear, emerging from visual non-existence only to return to it again. Light did not make it visible but rather caused its disappearance in blackness, in darkness. Light replaced and turned itself into darkness and this ontological transformation, of the artist's will, reversed for awhile the order of things. It was not darkness but light that consumed the picture, thus let us not expect of light to bring it to life. On the contrary, it is the “dark” power that is potent and it is this power that contains also everything that light only temporarily reveals from its depth.

Darkness in Gustowska's works does not devour the picture or the bodies; it is no sarcophagus. For her the paradox of darkness lies in the fact that shapes and colours dissolve in it and perish, only to be born out of it this very moment. Images are on a never-ending circular route between the sphere of existence of their designates and the surface of the works, in which they themselves exist (which applies not only to images “materialised” in her video images, but to representations in all techniques). The constant flow from one sphere and state to another applies in particular to the body along with its various, superimposed images, alternately screened and exposed, invariably rather passively (or mechanically) participating in the events taking place. However, it is not darkness that has deprived the body of the ability to act, as could be symbolised by the erasure of contours, and it is not darkness that prevents us from following its movement. The body, which in Gustowska quickly lost its physical clarity at the expense of a unique *sfumato* resulting not only from the transformation of the picture conditioned by the artist's decision, but also by the physical properties of the matter used for the representation (e.g. sanded glass, dark-coloured non-woven woollen fabric) – it “glimmers” all the time as a picture. It shines in *Green, Red and Blue Dreams*, glistens in *Passions and Other Cases* (2000) and *L'amour passion* (2001), appears as white in *Gerda's Dream* (1991) and *Ophelia's Dream* (1994). Faces, hands and feet shine forth separately in various, sometimes psychedelic colours. In *Dreams* a varicoloured glimmer of reality that wards off darkness clings to the bodies. Making use of a colour contrasting with this darkness, the artist tames it and subordinates the story to the laws she herself lays down, pursuant to which the fragmented narration does not return to its original structure but settles in it with new significations. Hold-

menty narracja nie wraca do swej pierwotnej struktury, tylko osadza się w niej nowymi znaczeniami. Oddalenie ciemności jest jakby odsunięciem lęku przed nieznanym, nowym. I osiągnięciem stanu wewnętrznej integralności.

Opowieści – jak bijące źródła – biorą się z wnętrza, ale dzieją się już na zewnątrz. W twórczości Izabelli Gustowskiej mieszcza się jednak i wewnętrz, i zewnątrz jednocześnie, a właściwie raz tu, a raz tu, tak subtelnie i niepostrzeżenie przemieszczając się pomiędzy tymi strefami, że postrzegamy je w s z e - d z i e – z trudem nadążając za ich biegiem. Wijąca się, płynna i zmienna struktura, a także fragmentaryczna i nieciągła narracja znajdują doskonałe medium w projekcji wideo, której immanentne cechy, takie jak choćby łatwość pętlenia wewnętrznego czasu czy mnożenia podmiotów przedstawienia ściśle odpowiadają zamiarom artystki. Trafnie owo przyleganie formy i medium do myśli artystycznej ujęła Anna Jamroziakowa, pisząc, iż to, czym Gustowska „dysponuje poprzez ekran (...) dlatego jest tak warte uwagi, ponieważ rzutowane jest w głęb całości dzieł, które zrealizowane zostały z udziałem wielu artystycznych (ale i paraartystycznych) materii, opracowanych w taki sposób, że aż zadziwia umiejętność wydzwignięcia ich piękna”<sup>14</sup>, ale podkreślając, że rola ekranu nie sprawdza się w tym wypadku do jego sensu instrumentalnego. Uwaga ta z powrotem odsyła nas do prac (zwłaszcza wcześniejszych prac na papierze i płótnie oraz do performance'ów) powstały w technikach nie wykorzystujących obrazowania wideo, w których ekran nie jest elementem warsztatowym czy narzędziem, a jakością zmysłową, w równym stopniu związaną z własnościami dzieł, co z procesem percepacji. Jest tym, co odpowiada ciemności-czerni jako środkowi wyrazu i jako wrażeniu, tworząc w rezultacie bardziej fenomenologiczny niż fizyczny „ekran blasku”<sup>15</sup>. Blask reprezentowałby tutaj świecenie obrazu, ale też aurę, która powstaje w trakcie obcowania z obrazem ekranowym, pewnego rodzaju powidok, w którym zapamiętujemy zmieniający się obraz, czyli mówiąc inaczej – pamięciowy (i fizjologiczny) obraz tego, z czym się zetknęliśmy<sup>16</sup>. Swą siłę zawdzięcza kosmicznej głębi ciemności, rozrastającej się stale w pracach Gustowskiej od płaszczyzny pierwszych akwafort do skompresowanej czerni wszystkich krążących w przestrzeni wirtualnej filmów i animacji, po które raz po raz artystka sięga, opierając kompozycję swych obrazów na technice *found-footage*, polegającej na korzystaniu z gotowych ujęć i fragmentów filmów. Analogowe, magnetyczne i cyfrowe byty, które bytuły na „ekranie bez głębi” (jak chciałby Jean Baudrillard), u Gustowskiej przybierają jednak znacznie bardziej określony charakter, gdyż przenoszą się pomiędzy światami właśnie dzięki ich nieustannemu przenikaniu się poza i pod „powierzchnią” ekranu, w jakimś miejscu poza doświadczeniem jednostkowym, za każdym razem w trakcie przejścia przez nie, wchłaniając w siebie coś nowego, co je obciąża, choć nie czyni bardziej ziemskimi czy dotykalnymi. Kiedy ich obrazy pojawiają się na błonie ekranu, staje się ona ścianą Platońskiej jaskini, gdzie „cieniem” prawdziwej rzeczywistości jest cyfrowy blask, a prawdziwa rzeczywistość rozciąga się poza dotychczasowy wymiar (wszakże niezbadany).

ing darkness at bay seems to be tantamount to warding off the fear of the unknown, of the new, and to achieving a state of inner integrity.

Stories – like wellsprings – originate from within but take place outside. In Izabella Gustowska's oeuvre, however, they can be found simultaneously inside and outside, or rather alternately here and there, so subtly and imperceptibly moving between the two zones that we perceive them everywhere—hardly able to catch up. The writhing, fluid and changeable structure, as well as the fragmentary and non-continuous narration find a perfect medium in a video projection, whose inherent features, such as for instance the ease of looping inner time or the multiplication of objects of representation are fully compatible with the artist's intentions. This perfect match of form and medium to the artist's idea was succinctly referred to by Anna Jamroziakowa, who wrote that what Gustowska “has at her disposal thanks to the screen (...) is worthwhile since it projects into the depth of the whole works, which were completed with the use of multiple artistic (and para-artistic) matter, worked out in such a way that the very ability to bring out their beauty is surprising”<sup>14</sup>. Furthermore, Jamroziakowa emphasises that the role of the screen is not limited in this case to its instrumental sense. This remark again refers us to the works (in particular the earlier works on paper and canvas and to performances) executed in techniques that do not take advantage of video imaging, where the screen is not an element of the technique or a tool, but rather a sensual quality, tied in equal measure with the properties of the works and with the perception process. The screen is what matches the darkness-blackness as a means of expression and as an impression, creating as a result a phenomenological rather than physical “screen of light”<sup>15</sup>. Light here would represent the shining of the picture, but also the aura that comes into being in the course of watching a screen image, some kind of after vision, where we remember the changing image, in other words an image created in our memory (and physiology) of what we have experienced first-hand<sup>16</sup>. It owes its power to the cosmic depth of darkness, constantly expanding in Gustowska's works from the plane of the first etchings to the compressed blackness of all the movies and animations circulating in the virtual space, which the artist uses from time to time, basing the composition of her images on the *found-footage* technique, consisting in the use of ready movie stills and fragments. Analogue, magnetic and digital beings which exist on a “depthless screen” (as Jean Baudrillard would have it), assume in Gustowska a far more definite character, since they travel between the worlds precisely thanks to their incessant intermingling beyond and beneath the “surface” of the screen, in a place beyond an individual experience, each time incorporating during their passage something new, which weighs them down, even if it does not make them more earthly or tangible. When their images appear on the film of the screen, it becomes a wall of Plato's cave, where the digital glimmer is a “shadow” of true reality, and the true reality stretches beyond its previous limits (even if unexplored).

Czy więc byłoby uprawnione zrównanie ciemności z głębią rodzącą byty, czy raczej z pustką jako kulturowym aspektem kobiecej tożsamości, jak proponuje w stosunku do twórczości Gustowskiej Denise Carvalho? Analizując instalację **Namietności i inne przypadki** (2000) oraz inne z cyklu pod tym samym tytułem, Carvalho zauważa, że artystce nie chodzi w nim o powrót do przeszłości jako źródła prawdziwej kobiecej tożsamości, tylko o uznanie „pustki za miejsce, w którym wszelkie interpretacje prawdy w odniesieniu do tożsamości kobiecej ulegają zaprzeczeniu”, a także, iż jej „namiętność nie ujawnia niczyjej prawdziwej tożsamości (tożsamości, która nie może być prawdziwą, skoro jest lustrzanym odbiciem), tylko proces, w którym tożsamość się kształtuje”<sup>17</sup>. W ten sposób proces ów w pracach Gustowskiej uzyskuje znamiona przedmiotu obserwacji, ale ponieważ artystka sama mu podlega, to jako znajdujący się w jego centrum podmiot obserwuje również siebie i siebie opowiadającą o sobie. Zamiast więc budować swą opowieść w opozycji do obrazu kobiecości wytworzonego przez kulturę (fallocentryczną), przejmuje należącą dotąd do mężczyzn rołę aktywnego podmiotu. Nie podejmuje się dekonstrukcji narzuconego kobiecie obrazu siebie, ale wybiera konsekwentne posługiwanie się własnym i właściwym dla kobiecego podmiotu językiem, uwewnętrznionym, ale nie izolowanym, czerpiącym z całej kultury, ale oryginalnym i twórczym, wreszcie: idiomatycznym, ale plastycznym i otwartym. Ciemność byłaby dla niego swoistym zasobnikiem strukturalnych cząstek, a dla dzieła źródłem języka, może nawet metatekstem, pustka – negatywnym układem odniesienia dla jego sensów i dla tożsamości artystycznego podmiotu Gustowskiej.

Dwie funkcje ciemności: funkcja ujawniania (ekranu) i funkcja ekspresji zlewają się ze sobą bez reszty w dwóch najnowszych pracach mających swą premierę na wystawie (il. s. 58–61). Składają się one na wieloznaczną, a przy tym jednorodną instalację przestrzenną, której elementy – zacytowane i zarejestrowane przez artystkę obrazy – rytmicznie, naprzemiennie uszeregowane na ścianach w postaci kolistych obiektów i projekcji, dają wrażenie uczestniczenia w niekończącej się opowieści. Jej puls wyznacza usytuowanie względem siebie nie tylko poszczególnych ujęć, ale także prac w całości. W ciemności, która jest tutaj przede wszystkim kompozycyjnym spoświatem dwóch „siostrzanych”, odbijających się w sobie rzeczywistości – „kinowej” w **Sztuce trudnego wyboru** i życiowej w **Sztuce łatwego wyboru** – odbywa się też ich „wymieszanie” pozwalające widzowi przemieszczać się z jednej do drugiej i dokonywać kolejnych wyborów prowadzących do ułożenia ze strzępek zdań i urwanych scen własnej narracji.

Sztuka Izabelli Gustowskiej ma charakter polimorficzny pod każdym względem. Budują ją wątki rozrastające się i pączkujące, które artystka przepracowuje, pogłębia i przeplata. Ich porzucenie nie oznacza całkowitego odrzucenia, raczej zawieszenie do czasu, w którym objawiają – nierzadko po długiej przerwie – swą dojrzałą postać (**Względne cechy podobieństwa III** są takim nowym początkiem dawnego cyklu). Niektóre wra-

Could we, then, identify darkness with the depth that creates beings or rather with a void and emptiness as a cultural aspect of feminine identity, as Denise Carvalho proposes vis-à-vis Gustowska's oeuvre? Analysing the installation **Passions and Other Cases** (2000) and others from the cycle by the same title, Carvalho notes that the artist does not imply going back to the past to search for the true female identity, but only “to accept the void as a location where to negate every possible construction of the truth for the feminine identity”, as well as that her “passion is not an unveiling of anyone's true identity, an identity which cannot be true since it is a mirror reflection, but a process in which an identity is formed”<sup>17</sup>. In this way in Gustowska's works this process acquires the features of an object of observation, but since the artist herself is subject to this process, as such, being in its pivotal position, she observes herself too and observes herself telling a story about herself. Thus, rather than construct her story in opposition to the image of femininity created by the (phallocentric) culture, she assumes the role of an active subject, a role hitherto reserved for men. She does not aim at the deconstruction of the self-image imposed on women, but rather consistently chooses to use her own language, unique for a feminine subject. This language is internalised rather than isolated, drawing on the entire culture and still remaining original and creative, finally idiomatic yet pliable and open. For such a language darkness would function as a kind of repository of structural particles, and for a work it would be the source of language, possibly also a metatext, while a void would be a negative frame of reference for its senses and for the identity of Gustowska's artistic subject.

Two functions of darkness: the function of exposure (of the screen) and the function of expression merge into one seamlessly in the two most recent works, having their debut during the exhibition (ill. p. 58–61). They make up an ambiguous yet uniform spatial installation whose elements – images quoted and recorded by the artist – rhythmically and alternatingly spaced on the walls in the form of circular objects and projections, give the impression of participation in a never-ending story. It pulsates not only with the juxtaposition of individual takes, but also with the works in their entirety. Darkness is here primarily a binding agent of the composition of “sister” realities reflected in each other – the “cinematic” reality in the **Art of a Hard Choice** and the life one in the **Art of an Easy Choice**. In addition, in the dark the two realities are “mixed up”, allowing the viewer to move between them freely and make successive choices leading to the creation of his own narration out of the chunks of sentences and the disrupted scenes.

Izabella Gustowska's art is in every respect polymorphous. It is founded on expanding and budding themes, which the artist processes, deepens and interconnects. Their abandonment is not tantamount to a total rejection but rather to a suspension until a time when they reveal – sometimes after a lengthy break – their mature form (**Relative Similarities III** are such a new beginning of an old cycle). Some of them re-ap-

cają w różnych cyklach, a cykle zachodzą na siebie. Wiele prac nie osiąga nigdy stadium ostatecznej formy albo zmienia status i „miejsce przebywania”: raz pojawia się w instalacji, kiedy indziej w innym obiekcie, po czym znowu bytuje samodzielnie. Niepewna jest ich przynależność gatunkowa, od samego początku przez artystkę celowo podważana jako najmniej znacząca w procesie kreacji, całkowicie wobec niej służebna. Narracja zatacza kręgi układające się w spiralną drogę ku górze, ale zawsze po obrzeżach. Nigdy, w żadnej z rejestrowanych i przekazywanych opowieści nie jest pełna, zamknięta – nawet w tych mówiących o przeszłości. Czasem zaciera się w oddali i na jakiś czas ginie z oczu, ale nie przestaje się rozwijać. Rozszczepiona na obraz, dźwięk i ruch, rywalizuje sama ze sobą o zmysłową uwagę odbiorcy.

pear in various cycles, and the cycles themselves overlap. Many of the works never make it to the stage of final shape or change their status and “place of residence”: on one occasion they can appear in an installation, on another in another object, to finally stand on their own. Their generic classification is dubious, purposefully undermined by the artist herself from the very beginning as the least important in and totally subservient to the creation process. Narration marks circles spiralling upwards, but always along the edges. Never, in none of the recorded and transmitted stories, is it full and complete, not even in those referring to the past. It sometimes becomes effaced in the distance and disappears from sight for a spell, but never stops developing. Split into image, sound, and motion, it competes against itself for the sensory attention of the viewer.

## PRZYPISY NOTES

<sup>1</sup> Cyklowi temu poświęcone są liczne teksty krytyków towarzyszących jego powstawaniu (por. katalogi wystaw indywidualnych i opracowania monograficzne ujęte w Bibliografii, s. 172).

<sup>2</sup> Na tekstualny charakter ciała, w jakim występuje ono w twórczości Gustowskiej, powołała się w bardzo ciekawym eseju Denise Carvalho. Por. „Namiętności i inne przypadki” Izabelli Gustowskiej, w: *Izabella Gustowska. Namiętności i inne przypadki*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 29.6.–26.8.2001, Warszawa 2001, s. 12–23.

<sup>3</sup> Dla Gustowskiej identyfikacja artystyczna pochodząca z zewnątrz, przede wszystkim od krytyki, jest przedmiotem sprzeciwu, gdyż narzuca ograniczenia na sposób odczytania treści zawartych w twórczości poszczególnych artystek. Wielokrotnie zwracała na to uwagę w wywiadach (por. m.in. *Zostałyśmy zidentyfikowane przez ciało*. Z Izabellą Gustowską rozmawia Barbara Limanowska, „Ośka” 1999, nr 3(8), s. 33–34).

<sup>4</sup> *Written on the Body* (zapisane na ciele) jest tytułem powieści Jeanette Winterson.

<sup>5</sup> Może „zniknięcie” podmiotu w drugiej z kolejnej parze zachwala spójnością przekazu semantycznego i dlatego artystka zdecydowała się te prace zniszczyć jako nie odpowiadające jej zamysłowi? W innym aspekcie te same prace Gustowskiej analizuje w swej książce Agata Jakubowska (*Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2002, s. 56–59).

<sup>6</sup> Lęk ten przypomina w swoim eseju Tadeusz Ślawek, który powołuje się na rozważania Emmanuela Lévinasa, omawiając różne „gradacje procesu dekonstruowania się twarzy” możliwe do wizualnego przedstawienia (por. Tadeusz Ślawek, *Byt bez twarzy?*, „Punkt po punkcie (Twarz)” 2000, Rok pierwszy, zeszyt pierwszy, s. 19–30).

<sup>7</sup> Kwestię spojrzenia odbiorcy i podmiotu przedstawionego w dziełach sztuki zachodniej podnosiło wielu autorów i wiele autorek, którzy poddawali krytyce podział na podmiot obserwujący i obserwowany, wiążąc go z podziałem ról społecznych i posiadaniami władzy (por. np.: John Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997; Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998). Liczne przykłady krytycznej analizy problemu przywołała Agata Jakubowska (*Na marginesach...*, op. cit.).

<sup>8</sup> O fragmentaryzacji ciała kobiecego w twórczości artystek polskich pisала Jakubowska (por. *Na marginesach...*, s. 85 i n.).

<sup>9</sup> Na tej kategorii Ryszard Kluszczyński oparł analizę prac Gustowskiej w książce *Obrazy na wolności* (rozdział: *Gdy sen nadchodzi, z kątów wypelza śmierć*), Warszawa 1998, s. 113–122.

<sup>10</sup> Izabella Gustowska, *Sny*, w: *Izabella Gustowska. Sny*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 1994, s. nlb.

<sup>11</sup> Na zabawę dziecka w kontekście podobieństwa kreacji artystycznej do pracy psychiki zwraca za Freudem uwagę m.in. psychoanalityczka Hanna Segal w książce *Marzenie senne, wyobrażenie i sztuka*, Kraków 2003.

<sup>12</sup> Występowanie ekranów w różnych sferach działalności człowieka, ich zróżnicowanie funkcjonalne i metaforeczne analizowali uczestnicy konferencji *Wiek ekranów* (por. *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia* pod red. Andrzeja Gwoździa i Piotra Zawojskiego, Kraków 2002).

<sup>13</sup> Odwołuję się do rozróżnienia Anny Jamroziakowej, monografistki Izabelli Gustowskiej, która w książce *Brzmienie – barwa – blask w sztuce Izabelli Gustowskiej* (Poznań 2002, s. 31–64) wnioskliwie i wyczerpująco zanalizowała miejsce i rolę ekranu w jej instalacjach i projekcjach.

<sup>14</sup> Anna Jamroziakowa, op. cit., s. 38.

<sup>15</sup> Jamroziakowa wiąże właściwości videoinstalacji Gustowskiej z tendencją „luminizacji” przestrzeni (por. op. cit., s. 52 i n.).

<sup>16</sup> Na marginesie warto zauważać, że intensywność blasku jest tym większa, im głębsza ciemność; siła stroboskopowo pulsującego światła w działaniach konceptualistów badających naturę mediów (np. percepcję obrazu filmowego) wydaje się ograniczona w swym działaniu wobec kontrastu blasku i ciemności kreowanego przez Gustowską.

<sup>17</sup> Denise Carvalho, op. cit., s. 16 (tlum. moje – E.H.).

<sup>1</sup> This series was a subject matter of numerous texts by critics who accompanied its coming into being (cf. catalogues of solo exhibitions and monographs listed in the Bibliography, p. 172).

<sup>2</sup> The textual character of the body in the oeuvre of Gustowska was referred to by Denise Carvalho in her intriguing essay. Cf. “Izabella Gustowska’s Passions and Other Cases”, in: *Izabella Gustowska. Namiętności i inne przypadki*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 29.6.–26.8.2001, Warsaw 2001, pp. 12–23.

<sup>3</sup> For Gustowska an artistic identification coming from outside, first of all from critics, is objectionable since it imposes limitations on the way of reading the content of individual women-artists’ works. She has repeatedly pointed this out in interviews (cf. ex. “Zostałyśmy zidentyfikowane przez ciało. Z Izabellą Gustowską rozmawia Barbara Limanowska” [We women have been identified through our bodies. Barbara Limanowska speaks with Izabella Gustowska], *Ośka* 1999, No. 3(8), pp. 33–34).

<sup>4</sup> *Written on the Body* is the title of a novel by Jeanette Winterson.

<sup>5</sup> Perhaps the “disappearance” of the subject in the second pair disrupted the cohesion of the semantic message and therefore the artist decided on destroying those works as being not in line with her intention? The same works by Gustowska are analysed from a different angle by Agata Jakubowska in her book *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* [In the margins of a mirror. The female body in the works of Polish women-artists], Kraków 2002, pp. 56–59.

<sup>6</sup> This fear is referred to in Tadeusz Ślawek’s essay, where the author invokes Emmanuel Lévinas’s reflections when discussing various “gradations of the process of the self-deconstruction of the face” that can be represented visually (cf. Tadeusz Ślawek, *Byt bez twarzy?* [A Being without a face?], “Punkt po punkcie (Twarz)” 2000, year one, book one, pp. 19–30).

<sup>7</sup> The issue of the gaze of the recipient and the represented subject in Western art has been raised by many authors, criticising the division into the observing and the observed subject, relating it to the division of social roles and the position of power (cf. ex.: John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity, and Sexuality*, London 1992). Numerous examples of critical analyses of the problem were listed by Agata Jakubowska (*Na marginesach...*, op. cit.).

<sup>8</sup> The fragmentarisation of the female body in the art of Polish women-artists was referred to by Jakubowska (cf. *Na marginesach...*, p. 85f).

<sup>9</sup> It is on this category that Ryszard Kluszczyński based his analysis of Gustowska’s works in the chapter “Gdy sen nadchodzi, z kątów wypelza śmierć” [With our Falling Asleep Death is Lurking in the Shadows] of the book *Obrazy na wolności* [Images at Large], Warsaw 1998, pp. 113–122.

<sup>10</sup> Izabella Gustowska, *Sny* [Dreams], in: *Izabella Gustowska. Sny*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 1994, unnumbered page.

<sup>11</sup> A child’s play in the context of similarities between artistic creation and the workings of a psyche is referred to after Freud by, e.g. the psychoanalyst Hanna Segal in her book *Dream, Phantasy and Art*, London 1991.

<sup>12</sup> The existence of screens and their functional and metaphoric differences in various realms of human activity were analysed by the participants of the conference *Wiek ekranów* [The Age of Screens] (cf. Andrzej Gwoźdz and Piotr Zawojski (eds.), *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia* [The Age of Screens. Spaces of the Culture of Seeing] Kraków 2002).

<sup>13</sup> I refer here to the differentiation made by Anna Jamroziakowa, an author of Izabella Gustowska’s monograph, who in her book *Brzmienie – barwa – blask w sztuce Izabelli Gustowskiej* [Sound – Colour – Glimmer in the Art of Izabella Gustowska] (Poznań 2002, pp. 31–64) ventured an in-depth and comprehensive analysis of the position and role of the screen in her installations and projections.

<sup>14</sup> Anna Jamroziakowa, op. cit., p. 38.

<sup>15</sup> Jamroziakowa ties the properties of Gustowska’s video-installations with the tendency to “illuminate” space (cf. op. cit., p. 52f).

<sup>16</sup> Incidentally, it is worth noting that the deeper the darkness, the greater the intensity of the glimmer; the power of the stroboscope pulsating light in the works of the Conceptualists examining the nature of the media (ex. perception of the motion picture) seems limited in its action with respect to the contrast of light and darkness created by Gustowska.

<sup>17</sup> Denise Carvalho, op. cit., p. 16.

## ■ Media Introspections

# Medialne introspekcje

Paweł Leszkowicz

„Atom by atom molecular beings transport me away to the place of my dreams”<sup>1</sup>

### W stronę wnętrza Towards the Interior

Wejdźmy do ciemnego wnętrza wypełnionego projekcjami o ovalnym kształcie i zielonym kolorze. Wejdźmy do ciemni czyjegoś umysłu, ciała i życia, gdzie realność i fantazje przenikają się. Życie to historia do opowiedzenia składająca się z wielu opowieści, jednak w tych historiach słowa i zdania zastępują zatrzymane i ruchome obrazy będące w stanie ciągłej płynności. Zielone ovalne projekcje otaczają widza obrązami z realności a jednocześnie z nieświadomości. Fragmenty ciał i egzystencji przepłcone w ulotnych filmach wyświetlanych w ciemną przestrzeń i otaczające widza. I do tego ten powtarzający się motyw – kobiece usta i szklana kula oraz dźwięk płynącej wody i niezrozumiałych szeptów!

*Life is a story* (2002) to tytuł cyklu realizacji, a także jedna z wielu instalacji wideo Izabelli Gustowskiej, która wprowadzi do przestrzeni, gdzie obraz za obrazem przenoszą nas do strefy snów i wizji zbudowanej z przedstawień fragmentów rzeczywistości i przeszłych dzieł sztuki. Kreowanie takich przestrzeni medialnych jest specjalnością artystki, która przez swe instalacje wideo zamienia świat materialny w wirtualny.

Najważniejsze są kobiece usta: mówiące, malowane szminką, ociekające wodą, obejmujące i wypluwające szklaną kulę. Usta jako organ ciała a równocześnie instrument kultury. To one mówią, ale i wykonują serię irracjonalnych somatycznych ruchów, wypluwają wodę i kulę, a potem znów pochłaniają kulę w obsesyjnej powtarzalności. Usta wypełniają całe pole wizualne, zamieniają powierzchnię obrazu w otwór, ucieleśniają film, lokalizują spojrzenie nie tylko w oku, ale i we wnętrzu trzewiów. Wypływająca z ust woda pochodzi z ciała, w jego otchlaniach rodzi się szklana kula. Praca ciała i kultury przenikają się. Życie to historia, którą opowiadają usta, będące także wejściem do wnętrza, w inny wilgotny świat. Wszystkie obrazy wydają się wirować we wnętrzu kuli i z niej być projektowane na otoczenie, a kula pochodzi z ciała mówiącej szeptem kobiety.

Let us enter the dim interior filled with projections, oval in shape and green in colour. Let us enter the darkroom of someone's mind, body, and life, where reality and phantasy intertwine. Life is a story to be told, made up of multiple histories, but in these histories words and sentences stand for still and motion pictures in a state of constant flux. The green oval projections surround the viewer with images of reality and at the same time of unconsciousness. Fragments of bodies and existences intertwined in fleeting films projected into a dark space and surrounding the viewer. In addition, there is the recurrent motif – women's mouths and a glass ball, the sound of running water and incomprehensible whispers!

*Life is a Story* (2002) is a title of a cycle of projects as well as one of the many video installations by Izabella Gustowska, a work that directs us into a space where image after image transport us to the zone of dreams and visions constructed of representations of fragments of reality and past works of art. The creation of such media spaces is the signature of the oeuvre of the artist, who by means of her video installations transforms the material world into a virtual one.

The women's mouths are the most important here: speaking, with lipstick on, dripping with water, holding inside and spitting out a glass ball. A mouth as a bodily part and at the same time an instrument of culture. The mouth speaks but also performs a series of irrational somatic movements, spits out water and a ball, and then again closes up on the ball in obsessive repetitions. The mouth fills up the entire field of vision, transforms the surface of the image into an opening, embodies the film, locates the look not only in the eye, but also in the entrails. The water that flows out of the mouth comes from the body, in whose entrails the glass ball is born. The labour of the body and of culture intermingle. Life is a story told by the mouth, which is also an entrance to the interior, to another moist world. All the images seem to be whirling inside the ball and to be projected from it onto the surrounding space and the ball is born in the body of the whispering woman.

Izabella Gustowska jest jedną z głównych artystek reprezentujących w polskiej kulturze wizualnej sztukę wideo. To znana część historii, spójrzmy jednak na jej część ukrytą, tę niewypowiedzianą, podobną słowom mówionym szeptem na granicy artykulacji w jej halucynogennych przestrzeniach multimedialnych. We współczesnej sztuce artystka należy do przedstawicieli tych tendencji, które wiążą się z afirmacją humanizmu i podmiotowości. Dzieje się tak jakby wbrew jej środkom wyrazu, czyli tzw. nowym medium wizualnym i elektronicznym, telewizyjnym ekranom i projekcjom, które przez wielu krytyków współczesnej kultury są oskarżane o działanie dehumanizujące i alienujące. Kamera video w sztuce Gustowskiej umieszcza rzeczywistość zewnętrzną we wnętrzu życia psychicznego. W ten sposób przeciwstawia się dystansującemu efektowi technologii wizualnych. Za pomocą narzędzi właściwych mass medium artystka uprawia intymistkę i dokonuje psychicznej introspekcji, nie tylko samej siebie. Jej projekcje są otwarte na fantazje i dopuszczały egzystencje innego. Użycie kamery video do zgłębiania psychiki affirmuje złożoność podmiotowości i jest próbą jej humanistycznej obrony.

Sama artystka określiła ten fenomen prostymi słowami. Stwierdziła, iż ludzie oswoili się z obrazem medialnym, stał się częścią ich intymnego życia codziennego, zatem i ona mówi o tym życiu za jego pomocą. Buduje instalacje z monitorów i projekcji, które otaczają widza i pozwalają mu spojrzeć na siebie zapośredniczonego przez ekran mediów i ruchomych obrazów. Drugą stronę tej samej historii najtrajniej ujęła Alicja Kępińska, pisząc, iż Izabella Gustowska dokonuje interioryzacji mediów elektronicznych, kierując ich działanie do wnętrza naszych uczuć<sup>2</sup>. Mnie będzie interesować właśnie ta kwestia – interioryzacja mediów – którą artystka w całej swojej twórczości bada na wielu poziomach.

Izabella Gustowska is one of the prominent video art authors in Polish visual culture. This is the part of the story that is common knowledge; let us take a look, however, at its covert part, the unexpressed one, just like words are a whisper at the threshold of articulation in her multimedia spaces that hallucinate the viewer. The artist is one of the representatives in contemporary art of a tendency connected with the affirmation of humanism and subjectivity. This seems to have occurred in spite of her means of expression, i.e. so-called new visual and electronic media, television screens and projections, which are censured by many critics of contemporary culture as having a dehumanising and alienating effect. A video camera in her art locates the outside reality in the midst of mental life. In this way she counteracts the distancing effect of visual technologies. By means of the "mass media" tool the artist is capable of conveying the most intimate and performs a mental introspection, not only of herself. Her projections are open up to the phantasies and existences of Another. The introspection of the psyche carried out by means of a video camera affirms the complexity of the subject and is an attempt at its humanistic defence.

The artist herself has dubbed this phenomenon in simple words. She said that people have grown accustomed to the media image, which has become a part of their intimate everyday life, and therefore it is through it that she speaks about intimate life. Therefore, she constructs installations of monitors and projections, which surround the viewers and let them look at themselves mediated through the screen of media and motion pictures. This is, however, only one side of the story; the other one was defined the most adequately by Alicja Kępińska who wrote that Izabella Gustowska interiorizes electronic media, directing their action into the interior of our feelings<sup>2</sup>. I will be interested precisely in this question of interiorization of the media, which the artist consistently pursues throughout her oeuvre on various levels.

#### Prywatna ikonografia i videografia Private iconography and videography

W swej twórczości Izabella Gustowska stworzyła własną ikonografię, która rozwijała się równolegle do eksperymentów z fotografią, grafiką, rzeźbą, instalacją i przede wszystkim wideo. Praca nad medianami wizualnymi przeplatała się z powracającymi wątkami, a wśród tych z zakresu psychologii – z ciągłym przepracowywaniem pewnych tematów egzystencjalnych. Ikonografia Gustowskiej wywodzi się z życia osobistego artystki, z tekstów i przedstawień zaczerpniętych z historii kultury oraz ze współczesnej sfery medialnej.

Pod względem ikonograficznym można wyróżnić kilka zasadniczych motywów.

Wymienimy je kolejno. A więc autoportret, często wprowadzany do instalacji wideo, także jako wideo performance. Dalej – kwestia relacji intymnych w obrębie kobiecości, pomiędzy kobietami, relacji z sobą samą i innymi kobietami, skupienie na psychice i ciele kobiety, fascynacja kobiecością i ciągłe jej przedstawianie. Problem dwoistości,

In her art Izabella Gustowska has worked out her own private iconography, which she developed parallel to her experiments with photography, printmaking, sculpture, installation, and first and foremost video. Work on visual media ran parallel to recurrent motifs; when it comes to the psychological dimension, we can observe a constant reworking of certain existential subjects. This iconography is derived from the artist's personal life, texts and representations from the history of culture, as well as from the sphere of contemporary media.

We can distinguish several principal iconographic motifs.

Let us list them one by one. There is the self-portrait, frequently introduced in video installations also as a video performance. There is the issue of intimate relations within femininity, between women, relations with oneself and other women, focus on the psyche and body of a woman, fascination with femininity and its constant representation. There is the issue of duality, reflection, shadow, twinness, and intertwining of multiplicity into

odbicia, cienia, bliźnictwa i przenikania się wielości w jedność. Zagadnienie eksploracji stanów płynności, przepływów energii, inspiracja wodą i jej materialnymi i symbolicznymi właściwościami. Kwestie związane z zanurzeniem się w irracjonalne wymiary, wizualizacje snu, fantazji, wspomnień. Badanie przeżyć namiętności, bliskości, intymności i miłości oraz ich psychologicznej i obrazowej ekspresji. Problem medialnej transformacji życia codziennego, fascynacja architekturą domu jako drogą do wnętrza i przeszłości, a także kwestia dialogu z teraźniejszością i przeszłością historii kultury. W najnowszych dziełach jest to zainteresowanie przenikaniem rzeczywistości medialnej do indywidualnych fantazji i emocji oraz wpływem na psychikę środków masowej rozrywki i komunikacji wizualnej.

I wreszcie – albo raczej przede wszystkim – jest to kwestia zmagania się ze swoją własną historią, z własną przeszłością, w sensie artystycznym i egzystencjalnym, narracja życia. Wynika z tego tytuł monograficznej wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu – *Life is a story*. W historię życia wchodzi tu również historia własnej sztuki. Artystka zawsze powracała do stworzonych wcześniej fotografii i filmów, w poszczególnych realizacjach cytowała samą siebie. Opowiadanie, a więc interpretowanie życia, dotyczy wyboru wątków z własnego prywatnego wizualnego archiwum i uczynienia ich – wraz z nowymi realizacjami – częścią publicznej przestrzeni muzeum. Muzeum, którego architektura zniknie w wirtualnej sferze projekcji, ekranów i monitorów.

Jeśli chodzi o formę dzieł, to pod względem używanych środków ekspresji określębym metodę artystki jako wychodzenie w przestrzeń, otwieranie na przestrzeń lub rozciąganie w przestrzeni. Wczesne fotograficzne akty kobiet samotnych i w parach z lat 70. miały, dzięki przełożeniu na grafikę offsetową, malarską stylistykę i dużą skalę, i już wydawały się wychodzić w otoczenie na skutek swej ekspresywności i dynamiki planów przedstawienia ciała. Na tradycji reliefu oparty jest monumentalny cykl powstający od 1979 r., **Względne cechy podobieństwa**. W jego ramach istnieje ponad pięćdziesiąt postaci, autoportretów artystki i portretów jej wyimagnowanych sióstr bliźniaczek, odgrywanych przez przyjaciółki. Składają się nań przedstawienia i figury powstające na podstawie fotografii, a wykonane techniką mieszaną, sytuujące się na granicy malarstwa, obiektu i rzeźby. Trójwymiarowe prace z tego cyklu artystka określa jako obiekty malarstkie. Płaszczyzna przedstawienia uwypukla się, miękka niczym poduszka, wysuwając się ku wzroku widza i prowokując do zbadania intrygującej powierzchni dotykiem i naciśnięciem dłoni. Jednocześnie optyczne i haptyczne są te wyobrażenia melancholijnej kobiecości. Obiekty malarstkie są to płótna fotograficzne rozciągnięte na ramach, a zastosowana technika polega na rzeźbiarskiej materializacji fotografii i malarstwa, uwalnia je z geometrycznych ram i wpisuje w antropomorficzne kształty. Dzięki temu wizerunek kobiety staje się jednocześnie jej figurą, mającą nie tylko swoją płaszczyznowość,

unity. There is the issue of exploration of states of fluidity, energy flows, inspiration with water and its material and symbolic potentialities. There is the issue related to the immersion into the irrational, visualizations of dreams, phantasies, memories. There is the issue of examining the experiences of passion, closeness, intimacy, and love as well as their psychological and imagery expression. There is the issue of a transformation of everyday life through media, the fascination with the architecture of the house as a path leading inside and into the past. There is the issue of a dialogue with the present and the past of the history of culture. In the most recent works there is the issue of the intrusion of the media reality into individual fantasies and emotions as well as the impact of mass entertainment and visual communication on human psyche.

Finally – or rather first of all – there is the issue of coming to terms with one's own history, with one's own past in the artistic and existential sense, with the life narrative. This leads directly to the title of the monograph exhibition in the National Museum in Poznań – "Life is a Story". This life story comprises also the history of the artist's own art. Gustowska has invariably returned to the earlier photographs and films and used self-quotation in particular projects. Story-telling, being at the same time an interpretation of life, relates to the selection of motifs from the artist's private visual archive and to making them, along with new projects, a part of the public space of the Museum, whose architecture will disappear in the virtual sphere of projections, screens, and monitors.

When it comes to the form of the works, taking into consideration the means of expression used, I would define the artist's method as reaching out into space, opening up to space, or stretching in space. Early photographs from the 1970s of nude women, in ones and in twos possessed, thanks to a translation into offset prints, a painterly stylistics and a substantial scale, and already seemed to reach out into the surrounding environment due to their expressiveness and dynamics of planes of body representation. The relief tradition is taken advantage of in the monumental cycle which the artist started to work on in 1979, **Relative Similarities**. The suite is composed of over fifty figures, the artist's self-portraits and portraits of her imaginary twin sisters, impersonated by her friends. It is made up of representations and figures based on photographs and carried out in a mixed technique, on the borderline of painting, object, and sculpture. The artist calls the three-dimensional works of the cycle painterly objects. The plane of representation becomes more prominent, soft like a cushion, jutting into the viewers' field of vision and provoking them to examine the intriguing surface with their touch and a pressure of the hand. These representations of melancholy femininity are optical and haptic at the same time. Painterly objects are composed of photographic canvas stretched on frames; this technique consists in the sculptural materialization of photography and painting, frees them of geometrical frames and inscribes into anthropomorphic

ale i trójwymiarową materialność. Portret jest i rzeźbą, i fotografią. Fotograficzne wyobrażenia kobiecych ciał bywają także nanoszone na drewniane ramy i wpisywane w stalowe bryły, np. w seriach videoinstalacji i rzeźb **Pływąc** (1994–1997) **Źródła** (1997) i **Sny** (1990–1994).

W sztuce wideo, którą artystka zaczyna tworzyć od 1985 r., jej realizacje znajdują się na granicy rzeźby i wideo, i zgodnie z regułą wychodzenia w przestrzeń, stopniowo przekształcają się w instalacje, opanowując całe wnętrza galerii. Występuje mnożenie oraz transformacja monitorów, w których wyświetlane są filmy wideo. Monitory otaczają odbiorcę i – ukryte w specjalnych obiektach – wytwarzają w galeriach sztuczne środowisko.

W końcu przejście od monitora do rzutnika multimedialnego, od instalacji wideo do projekcji wideo, to nie tylko wynik postępu technicznego w sztuce wideo, ale i kolejny stopień uwalniania obrazów ze szklanej kuli i wychodzenia w przestrzeń.

Specyfika tematyczna i medialna jej twórczości wyznacza Izabellę Gustowską szczególną miejsce. Jej odrębna pozycja w polskiej sztuce wideo jest tak wyraźna, gdyż artystka wyłamuje się z jej silnego konceptualnego podłoża, gdzie dominowała formalna analiza elektronicznego przekazu lub jego intelektualna bądź ideologiczna dekonstrukcja<sup>3</sup>. Ona natomiast personalizuje sztukę wideo. Można zasugerować pogląd, iż artystka wprowadza nowe technologie obrazu w tradycje humanistyczne i kulturowe, a nie analizuje ich dehumanizującego lub medialnego działania. Za pomocą nowych mediów kontynuuje dawne wątki ikonograficzne i symboliczne, wywodzące się z historii sztuki, np. akt kobiecy, autoportret, martwą naturę, sceny rodzajowe. Zaryzykowałbym uogólnienie, że Izabella Gustowska stworzyła pewną kobiecą linię sztuki wideo, z pełną świadomością wszystkich jej konotacji, w kontraste do linii męskiej, wyznaczonej silnie przez Józefa Robakowskiego. Wyraźny jest w jej realizacjach zamiar feminizacji i biografizacji tego tradycyjnie maskulinistycznego i analitycznego medium.

Odrębność w kontekście sztuki wideo nie powoduje jednak, że Izabella Gustowska jest w obrębie sztuki polskiej postacią samotną. Ze względu na wczesne eksperymenty odnoszące się do technik fotograficznych i przedstawień kobiecości, portretu kobiecego i autoportretu, wiele pokrewnieństw łączy ją z Natalią Lach-Lachowicz, choć obydwie artystki mają zupełnie inne poczucie ciała i erotyzmu. Ja jednak przede wszystkim widzę Izabellę Gustowską jako kontynuatorkę unikatowej tradycji Aliny Szapocznikow, pomimo radicalnej różnicy między tradycyjną rzeźbą a wideo. Obydwie artystki są czołowymi przedstawicielkami zjawiska, które określę „tradycją nieświadomości” w sztuce polskiej. Co to oznacza?

shapes. As a result, the image of a woman becomes at the same time its figure, which not only possesses its plane dimension but a three-dimensional material character. A portrait is simultaneously a sculpture and a photograph. Photographic representations of female bodies were also stretched on wooden frames and inscribed into steel forms, e.g. in series of video installations and sculptures such as **Floating** (1994–1997), **Sources** (1997), and **Dreams** (1990–1994).

In video art, which Gustowska got engaged in since 1985, her projects are situated at the threshold of sculpture and video, and in keeping with the rule of reaching out, gradually transform into installations, taking possession of the entire gallery space. We deal here with a multiplication and transformation of monitors in which video films are screened. The monitors surround the audience and, hidden in special objects, create an artificial environment in galleries.

Finally, a transition from a monitor to a multimedia projector, from a video installation to a video projection is not only a result of technological progress in video art but another step of liberating images from the glass ball and reaching outside.

The uniqueness of themes and media gives Izabella Gustowska a special place in art. Her separate position in Polish video art is indisputable, since the artist breaks free of its powerful conceptual foundations, dominated by a formal analysis of the electronic message or its intellectual or ideological deconstruction<sup>3</sup>. Gustowska, for her part, personalises video art. One may say that the artist introduces new picture technologies into humanistic and cultural traditions, rather than analyse their dehumanising or media impact. By means of new media she continues old iconographic and symbolic motifs derived from the history of art, such as the female nude, self-portrait, still life, genre scenes. I would venture an idea that Izabella Gustowska has created a certain female line of video art, fully aware of all of its connotations, in contrast to the male line, strongly delineated by Józef Robakowski. Her projects are conspicuously intent on the feminisation and biographicalisation of this traditionally masculine and analytical medium.

A separate position in the context of video art does not make Izabella Gustowska, however, an isolated artist in the history of Polish art. Because of the early experiments with photographic techniques and representations of femininity, woman's portrait and self-portrait, there are many affinities between Gustowska and Natalia Lach-Lachowicz, even if both artist have a divergent sensitivity of the body and eroticism. I still see Izabella Gustowska first of all as a continuator of the unique tradition of Alina Szapocznikow, in spite of the radical difference between traditional sculpture and video. Both artists are leading figures of what I call “a tradition of the unconscious” in Polish art. What does this mean?

## Tradycja i przyszłość nieświadomości

Tradycja nieświadomości, tak jak ją rozumiem, zakłada materializację lub wizualizację w dziele stanów psychicznych związanych z ekstazą, bólem, rozpaczą, snem, fantazją, wizją, namiętnościami, rozkoszą, szaleństwem lub melancholią. Stańowiące otwierają na irracjonalne aspekty istnienia i podmiotowości, gdy dochodzi się do granic.

Tradycja nieświadomości wiąże się z pracą nad przeszłością i pamięcią, z rytmem przepracowywania czasu minionego, przeżyć z przeszłości, powrotem do tych samych motywów, zamknięciem w kole powtórzeń, poza czasem, a jednocześnie z wanitatynną kontemplacją upływającego czasu. Jest to poszukiwanie czasu utraconego, a jednocześnie ciągły powrót, gdyż w nieświadomości nie ma czasu.

Tradycja nieświadomości wiąże się z nasiloną introspekcją, manifestującą się w obsesji autoportretowej, w spooglądaniu na siebie poza granicami lustra i realizmu, w pęknięciach i wyciekach przedstawienia, w wychodzeniu poza granice autoportretu.

Tradycja nieświadomości wiąże się z intensywnym za-nurzeniem w kobiecość jako inność, w kulturze patriarchalnej racjonalności i świadomości.

Tradycja nieświadomości wiąże się z eskalacją roli zmyślowości i zmysłowości w dziele sztuki.

I wreszcie tradycja nieświadomości wiąże się z procesami fragmentacji. W odniesieniu do dzieła sztuki jest to fragmentacja formy, wizerunku, figury, obiektu, ciała. Nieświadomość jest bowiem chaosem fragmentów i ich konglomeratów.

W obrębie tradycji nieświadomości Izabella Gustowska jest jednak artystką graniczną, w jej sztuce spotyka się nieświadomość przeszłości i przyszłości. Możemy w niej obserwować przejście od procesów nieświadomych, określonych przez tradycję klasyczną Zygmunta Freuda, po nieświadomość postnowoczesną analizowaną, przez Slavoja Źižka.

Nieświadomość przeszłości opiera się na indywidualnej historii, seksualności, rodzinie i przeżyciach, a przyszłość – na masowo produkowanych i konsumowanych fantazjach kultury popularnej, które podlegają interioryzacji. Z jednej strony patrzymy w siebie, w swą przeszłość, namiętności i związki, z drugiej – na ekran kina i telewizora.

Jeszcze do 2000 r. Izabella Gustowska była konsekwentną orędowniczką tradycji klasycznej introspekcji, patrzyła w siebie, na siebie, na swoje otoczenie, przyjaciół i przeszłość, i wszystko to filmowała, a następnie fragmenty tych filmów wprowadzała w instalacje i projekcje video. Nie czerpała z gotowych przedstawień, tworzyła własne. Prywatne poetyckie narracje były jej specjalnością i – o czym już była mowa – odróżniały ją od dominującej sztuki video analizującej otaczającą sferę medialną.

## Tradition and the future of the unconscious

The tradition of the unconscious as I see it presupposes a materialisation or visualisation in a work of mental states connected to ecstasy, pain, despair, dream, phantasy, vision, passions, bliss, madness, or melancholy. These are states that open up to the irrational aspects of existence and individuality, when one approaches the limits.

The tradition of the unconscious is tied to work on the past and memory, with a rhythm of reworking past time, past experiences, a return to the same motifs, a closure within a circle of repetitions, beyond time, and also a vainglorious contemplation of the passage of time. This is a search of the time past and also a constant return, since there is no time within the unconscious.

The tradition of the unconscious is tied to an intensified introspection manifesting itself in the obsession with the self-portrait, in regarding oneself outside the limits of a mirror and realism, in the cracks and fissures of a representation, in transcending the borders of the self-portrait.

The tradition of the unconscious is tied to an intensive immersion into femininity as otherness in the patriarchal culture of the rational and the conscious.

The tradition of the unconscious is tied to the enhancement of the senses and sensuality in a work of art.

Finally, the tradition of the unconscious is tied to fragmentation processes. In reference to a work of art this is a fragmentation of form, image, figure, object, and body. This is because the unconscious is a chaos of fragments and their conglomerates.

However, within the tradition of the unconscious Izabella Gustowska is by no means a threshold artist; in her art we can witness an encounter of the unconsciousness of the past and of the future. In her art we can observe a transition from unconscious processes defined by the classical tradition of Sigmund Freud to the post-modern unconscious analysed by Slavoj Źižek.

The unconsciousness of the past is contingent on individual history, sexuality, family, and experiences, while the unconsciousness of the future is based on mass-produced and consumed phantasms of popular culture, which are subject to interiorization. On the one hand we look into ourselves, into our past, passions, and relations, on the other hand we look at the screen of the movie theatre and a television set.

Until 2000 Izabella Gustowska was a consistent advocate of the tradition of classical introspection; she looked into and at herself, at her environment, friends and the past and filmed it, subsequently introducing fragments of those films into video installations and projections. She did not draw on already existing representations and created her own ones. Private poetic narratives were the signature of her art and differentiated her from the dominant video art which analysed the omnipresent sphere of the media.

Przełom nastąpił w 2000 r. Wraz z nowym milenium, pojawiły się zapożyczenia z popkultury filmowej. Razem z takimi realizacjami, jak **Gra pozorów** (2003), a przede wszystkim z najnowszą **Sztuką trudnego wyboru** (2005), w jej twórczości pojawiła się technika *found footage*, czyli kreowanie z cytatów filmowych, w które dyskretnie wplecone są fragmenty własnych wcześniejszych, prywatnych nagrani. Życie to historia, ale taka, gdzie wiele wątków się przenika, czasami my opowiadamy/pokazujemy, innym razem jesteśmy opowiadani/pokazywani przez zewnętrzne projekcje. Tylko te dwa punkty widzenia zdolne są dopełnić opowieść, jaką jest życie. Dlatego obydwa typy podejścia – stary i nowy – do nieświadomości i wizualności określają charakter dwóch centralnych wnętrz Muzeum Narodowego w Poznaniu. Nowy hol wypełnią prace odnoszące się do prywatności nieświadomości klasycznej, a stary hol – do zbiorowych fantazji nieświadomości postnowoczesnej. Te dwie postaci nieświadomości współistnieją ze sobą i mieszają się, współtworząc graniczną podmiotowość i percepcję współczesnego człowieka.

The year 2000 as a watershed; the new millennium ushered in borrowings from film pop culture. Projects such as a *Game of Appearances* (2003) and first of all the most recent *Art of a Hard Choice* (2005) introduced into her art the *found footage* technique, consisting in the creative use of film quotations with discretely intertwined fragments of her own earlier recordings. Life is a story, one in which there are a number of intertwined threads; sometimes we speak/show, other times we are told/shown by the external projections. Only the two sides can make the life story whole. That is why the two types of an approach to the unconscious and the visual, the old and the new one, will define the character of two central interiors of the National Museum in Poznań. The new hall of the Museum will be filled out with the privacy of classical unconsciousness, while the old hall will feature collective phantasies of the post-modern unconscious. The two variations of the unconscious coexist and intertwine, creating a borderline subjectivity and perception of the contemporary person.

#### **W poszukiwaniu straconego czasu, przestrzeni i erotyzmu**

#### **In search of time lost, space and eroticism**

Rozważmy model klasyczny.

Dla Izabelli Gustowskiej sztuka wideo jest idealnym środkiem zapisu przemijającego czasu; kamera wideo rejestruje chwile, które uplynęły i zatrzymuje je w wiecznej teraźniejszości, przenosi w przyszłość, ocalą od zniknięcia, ale i poetyzuje. Wideo odgrywa zatem taką rolę, jaką kiedyś przypadała literaturze, a potem przede wszystkim fotografii. W tym znaczeniu Izabella Gustowska jest największą spadkobierczynią Marcela Prousta w polskiej sztuce. Tak jak on opowiadał swoje życie za pomocą literatury, ona opowiada kamerą wideo. Artystka patrzy na swój czas osobisty właśnie przez pryzmat nieświadomości, jako na strzępy wspomnień i marzenia senne.

W videoinstalacjach wszystko oglądamy jak we śnie, zamazane, zdeformowane, fragmentaryczne, falujące, szepczące, niewyraźne, płynne, halucynacyjne, rytmiczne oniryckie. Widz, stojąc we wnętrzu sfery projekcji i transmisji, jest w tym medialnym a jednocześnie „podwodnym” – jak chce artystka – płynnym świecie zanurzony. Same przedstawione w dzielach sztuki kobiety najczęściej śnią. Poprzez takie kreacje Izabella Gustowska przywraca nam kontakt z pewnymi aspektami nieświadomego istnienia i patrzenia. Wszak, jak napisał Freud w swoim klasycznym dziele *Interpretacja marzeń sennych* (1900), sen to złota droga do nieświadomości. Izabella Gustowska stworzyła cały cykl multimedialny, zatytułowany **Sny** (1990–1994).

W celu osiągnięcia efektu nieświadomego widzenia, podobnego do tego jak widzimy we śnie, wykorzystywane są deformacje obrazów fotograficznych i wideo oraz dźwięków, tak aby pokazać inną realność, ukrytą w tej zwyczajnej. Pojawiają się na przykład takie zabiegi optyczne, jak anamorfiza – **Tout autour** (1999), które odrealniają spojrzenie, kompli-

Let us consider the classical model.

For Izabella Gustowska video art offers an ideal means of recording the passing time; the video camera records moments that have passed and preserves them in the eternal present, transports them into the future, saves from disappearance, but also poeticises. For the artist the video plays the role that used to be played by literature, and then first of all by photography. In this sense Izabella Gustowska is Marcel Proust's greatest heiress in Polish art. What he was telling us about his life by means of literature, she does by means of a video camera. The artist looks at her personal time precisely through the prism of unconsciousness, as bits and pieces of memories and dreams.

We watch everything in video installations as in a dream, blurred, deformed, fragmentary, wavy, whispering, fluid, hallucinatory, rhythmically oneiric. Standing within the sphere of projection and broadcast, the viewer is immersed in this media world which, as the artist claims, is at the same time a submarine, fluid world. The women represented in the art works most often dream. Through such projects Izabella Gustowska restores our contact with certain aspects of unconscious existence and perception. After all, as Freud wrote in his seminal work *The Interpretation of Dreams* (1900), a dream is a golden path to the unconscious. Izabella Gustowska created a whole multimedia cycle titled **Dreams** (1990–1994).

In order to obtain the effect of unconscious vision similar to that of our dreams, the author uses deformed photographs and video images and sounds, with a view to showing another reality hidden within the ordinary one. The author uses such optical measures as anamorphosis – **Tout Autour**

kują je, odsłaniają inną przestrzeń przez ukośną odmiennosć punktu widzenia. Patrzenie z ukosa jest niczym wgląd pod powierzchnię wizualną i spojrzenie w otchłanie, które ona przykrywa. Podobne działanie ma konsekwentnie realizowana decyzja, aby przedstawić w formach ovalnych, koła i elipsy, które wprowadzają bardziej płynną geometrię, wytrącającą z realizmu kątów prostych, bardziej oniryczną, bardziej cielesną, bardziej zmysłową. Obok zabiegów opartych na optyce i psychologii soczewek, równie ważny jest kolor, odrealnienie barwy. Wszystkie sceny artystka przedstawia we własnej gamie kolorystycznej – czerni, czerwieni i zieleni, którym to kolorem przypisuje symboliczne znaczenia.

W prywatnym imaginarium Izabelli Gustowskiej centralne wydają się dwie figury: kobiecości i domu. Wszystko rozpoczyna się w domu, zaczniemy zatem od niego. Jest to przede wszystkim duży i stary „labiryntalny” dom rodzinny, otoczony ogrodem i zielenią, gdzie artystka się urodziła, wychowała, o którego zachowanie walczyła i w którym do dzisiaj mieszka. Ten dom jest ważny nie tylko jako kluczowy fakt biograficzny – jego wnętrza i otoczenie, pobliski park i staw pojawiają się w wielu realizacjach wideo. Jest on właśnie tą codziennością, która dzięki interwencji kamery wideo podlega irracjonalnym metamorfozom. Realny dom otwiera się na inny dom, na wymiar psychiczny architektury. Jest to rozumienie domu nie jako budynku, ale jako architektury utkanej z zapamiętanych i wypartych chwil oraz przeżyć. Wnętrze domu to wnętrze psychiki.

Nic zatem dziwnego, że wnętrze domu pojawia się w wielu autoportretowych videoperformance’ach artystki, gdzie wędruje ona po pokojach niczym po kolejnych wnętrzach pamięci, wypełnionych „przedmiotami-wspomnieniami”, odbijając się w lustrach i szybach, powielona w powidokach samej siebie. Jest to wizja zmiennego ja, rozbitego na różne strefy czasowe, a zamkniętego w jednym niezmiennym wnętrzu.

Najbardziej rozbudowana, prawie barokowa domowa fantazja, najpełniej przybliżająca architektoniczną nieświadomość, to videoinstalacja **Sen** (1991). Tym razem Izabella Gustowska przechodzi przez stylowe eklektyczne pokoje łódzkiego pałacu Poznańskich, zatracając się w jego wnętrzach. Jej sylwetka rozmywa się w cieniach, odbiciach, lustrach, blasku światła, wyłania się i znika niczym zjawa, na granicy widzialności, wpisuje się w malarzkie dekoracje lub dematerializuje. W videoinstalacji **Sen IA** (2000), po trzynastu latach, artystka ponownie powróciła do tego samego pałacu i wiernie odtworzyła wędrówkę po tych samych, choć już zmienionych wnętrzach, będąc tą samą, acz już zmienioną osobą. Następnie w instalacji wideo **Względne cechy podobieństwa III** (2004) nadała tym dwóm videoperformance’om formę dwóch kul odbijających się od siebie i powielanych w odbiciach lustrzanych. Z jednej strony w tych dziełach artystka widzi samą siebie, tak jak oglądamy swoją postać w snach, z drugiej – ze względu na pętle czasu, instalacja zdradza jeszcze niedostrzeżony strumień wpływów w jej twórczości – spirytyzmu. Wczesne fotografie i grafiki Izabelli Gustowskiej, autoportrety

(1999) – which make a look less real, more complicated and reveal another space thanks to an oblique point of view. Looking at a slant resembles a peek under the visual surface and a look into the depths it covers. Of similar consequence is a consistent decision to present as ovals circles and ellipsoids, which introduce a more fluid geometry which gets rid of the realism of straight angles and is more oneiric, carnal, and sensual. Apart from tampering with the optics and psychology of lenses, we deal also with another important element – colour, the unreality of it. All the scenes are presented by the artist in her own colour palette of black, red, and green, to which she ascribes a symbolic meaning.

Two figures, of a woman and a house, seem to be central for Izabella Gustowska’s private repository of images. Everything starts in the home, so let us start from it. This is by and large a big and old labyrinthine parents’ home, surrounded by a garden and greenery, where the artist was born and raised, for the preservation of which she fought and in which she resides today. This house is important not only as a key biographical fact; its interior and environs, the nearby park and pond appear also in multiple video projects. This house is precisely the everyday reality which due to the interference of a video camera is subject to irrational metamorphoses. A real house opens up to another house, to the psychological dimension of architecture. This is a conception of the home not as a building but as architecture woven out of memorized and rejected moments and experiences. The interior of the house is at the same time the inner realm of psyche.

No wonder, then, that the interior of the house appears in the artist’s many self-portrait video performances, where Gustowska wanders around rooms as if around successive interiors of memory furnished with “memories-objects”, reflected in mirrors and window panes, replicated in after-visions of herself. This is a vision of a changeable “I” split into different time zones and enclosed in one unchangeable interior.

The most extended, nearly baroque home phantasy which the most adequately reflects the architectural unconscious is a video installation titled **Dream** (1991). This time Izabella Gustowska wanders through the stylish eclectic rooms of the Łódź Palace of the Poznański family, totally submerged by the interior. Her silhouette dissolves in the shadows, reflections, mirrors, and lights; she emerges and vanishes like an apparition, at the threshold of visibility, becomes inscribed into the painterly decorations or dematerialised. In the video installation **Dream IA** (2000), thirteen years later, the artist returned to the same palace and faithfully reconstructed her path across the same if changed interior, being the same yet changed person herself. Subsequently, in the video installation **Relative Similarities III** (2004) she presented the two video performances in the form of two balls bouncing off each other and replicated in mirror reflections. On the one hand in these works the artist sees herself as we see our ourselves in dreams, on the other hand because of the time loops, this installation gives away

i portrety kobiet z cyklu **Względne cechy podobieństwa I** z lat 70. i 80. niepokojąco przypominać mogą wiktoriańskie fotografie duchów<sup>4</sup>.

Ta sztuka w swych halucynogennych metamorfozach i deformacjach ruchomego obrazu jest psychodeliczna, jest jednak również paranormalna. Dlatego mamy do czynienia nie tylko z interioryzacją multimediiów, ale i z ich spirytualizacją. Tekst, odczytywany w videoperformance'ie **Chwila** (1990), czyni subtelne odniesienia do filozofii spirytyzmu, wraz ze słowami: „jesteśmy tym, co się wyłania, co zostało zapomniane”. Domy w tej sztuce to przestrzenie nawiedzone przez wspomnienia, wrażenia i duchy z przeszłości. Powraca to co wyparte, zapomniane, zrepresjonowane; nieświadomość, działając, wyłania na powierzchnię widzialnego prześwit tego, co znajduje się za ciemnością śmierci. Domy są zamieszkałe przez żyjących w nich niegdyś ludzi. Praca nad pamięcią i przemijającym czasem nieświadomie popływa artystkę w stronę innego świata. Cała jej figuracja jest wizyjna, ludzie są w niej duchami siebie samych. Szczególnie jest to widoczne w lightboxach, gdzie ciemne postaci, ukazane w pozornie codziennych czynnościach, prześwietlone są intensywnym i nie-realnym światłem. Najbardziej mroczna seria obiektów malarских – **Sny czarne** (1994) – jest dziełem żałobnym, powstały po śmierci matki artystki. Jest to wyobrażenie płaczek w czerni, kobiet w rozpaczliwym lub powiększoną i trójwymiarową wersja portretów trumiennych. Badając sferę mroku, gdzie indziej odnajdziemy bezpośrednie odniesienia do sensów spirytystycznych – dlonie poruszające odwrócony talerz, niczym podczas seansu – w instalacjach z najbardziej enigmatycznej serii **Tout autour** (1998/1999), **W dzień zaćmienia** (2000) oraz **Czas seansu** (2000). I wreszcie obiekty malarские i grafiki z twarzami kobiet, z których ust wypływa woda, w cyklu **Źródła** (1997), przypominają wyobrażenia kobiet-mediiów, które podczas seansów spirytystycznych wydzielają ze swego ciała ektoplazmę, czyli własne ciało astralne, w które mógł przybrać się duch w celu wizualizacji. Fotografie mediów spirytystycznych, które uwidaczniały to, co niewidoczne, są szczególnie intrigujące w kontekście sztuki artystki multimediiów, obrazującej procesy psychiczne ze swej natury nieuchwytnie.

Drugim wielkim tematem artystki jest kobiecość, przez którą zbliża się do wizualizacji nieświadomości i przedstawień tego, co psychiczne. Izabella Gustowska uważa, że kobiety są bardziej interesujące i złożone, włączone w liczniejsze aspekty życia. Fascynacja kobiecością wiąże się nie tylko z jej własną twórczością artystyczną, ale również z odważną działalnością w roli kuratora. Artystka jest autorką prekursorskich na polskim gruncie wystaw i konferencji poświęconych twórczości kobiet: „Sztuka kobiet” (1980), „Spotkania – Obecność I” (1987), „Spotkania – Obecność III” (1992), „Obecność IV – 6 kobiet” (1994). W tych programowo kobiecych ekspozycjach zaznacza się feministyczny charakter jej filozofii i praktyki sztuki. W jej działalności można nawet dostrzec,

a yet undiscovered stream of influences in her art, namely Spiritism. Early photographs and prints by Izabella Gustowska, the self-portraits and portraits of women of the **Relative Similarities I** series from the 1970s and the 1980s unsettlingly resemble Victorian photographs of spirits<sup>4</sup>.

This art in its hallucinogenic metamorphoses and deformations of the motion picture is psychedelic but also paranormal. Therefore we deal here not only with the interiorization of multimedia but with their spiritualisation. The text read out in the video performance **Moment** (1990) conveys subtle references to the Spiritist philosophy, along with the words "We are what emerges, what has been forgotten". In this art houses are spaced haunted by memories, impressions, and spirits from the past. What has been displaced, forgotten, and repressed returns; on the surface of the visible, the unconscious at work displays a dim sight of what lurks behind the darkness of death. The houses are inhabited by the people who used to live in them. Work on memory and the passing time unconsciously pushes the artist towards a different world. Her whole figuration is visionary; people are here the apparitions of themselves. This is conspicuous in particular in the *light boxes* where dark figures shown at the horizontal level of everyday activities are pierced through with intense and unreal light. The most murky series of painterly objects, **Black Dreams** (1994), is a work of mourning made after the artist's mother's death. This is a representations of lamenters in black, women in despair, or a blown-up and three-dimensional version of coffin portraits. Scrutinising the zone of darkness, we find elsewhere direct references to spiritist séances – hands move an upturned plate as if during a séance – in the installations of the most enigmatic series **Tout Autour** (1998/1999), **Day of the Eclipse** (2000), and **Séance Time** (2000). Finally, painterly objects and prints with women's faces, water flowing out of their mouths, in the **Sources** cycle (1997) resemble representations of women-mediums, who during spiritist séances emanated an ectoplasm out of themselves, or their own astral body, which a spirit could assume to be visualised. Photographs of spiritist psychics, representing the invisible, are especially intriguing in the context of the oeuvre of a multimedia artist showing mental processes which are elusive by their very nature.

The second grand subject taken on by the artist is femininity, through which she approximates the visualisation of the unconscious and representations of the psychological. Izabella Gustowska believes that women are more interesting and complex, connected to a greater number of life aspects. The fascination with womanhood is tied not only with her own artistic activity but also with bold curatorial projects. The artist is an author of unprecedented in Poland exhibitions and conferences devoted to women's art: **The Art of Women** (1980), **Meetings – Presence I** (1987), **Meetings – Presence III** (1992), **Presence IV – 6 Women** (1994). These programmatically feminine exhibits are marked by the feminist character of her philosophy and practice of art. Her activity also displays refer-

charakterystyczne dla pierwszej fali feminizmu w sztuce, przywołanie kultu kobiecych bogiń i sakralnego związku pomiędzy kobiecością i naturą.

Ikonografia kobiecości wiąże się ze snem, płynnością, wilgocią, intymną relacją pomiędzy kobietami i estetyką fragmentu. Figury kobiecości, w tym autoportrety a także portrety przyjaciólek, są pierwszym fundacyjnym tematem, z którego wynikają wszystkie następne wątki i cykle. Rozciagnięty w czasie, oparty na fotografii cykl **Względne cechy podobieństwa** (1979–1990), to studium kobiecego portretu i aktu, gdzie jedną z głównych podejmowanych kwestii jest relacja pomiędzy dwiema kobietami. Dotychczasowe interpretacje szły drogą wyznaczoną przez samą artystkę, która akcentowała swoje zaинтересowanie ideą bliźniaczości<sup>5</sup>, jedności w dwoistości, dwoistości w jedności. W grafikach i obiekty malarskich z tego cyklu został jednak także poruszony problem związku intymnego dwóch kobiet, bliskości emocjonalnej i fizycznej. Na niektórych przedstawieniach par dwóch kobiet wyraźna jest wzajemna fascynacja lub psychiczna bliskość, gdzie indziej okazuje się, że to podwojona ta sama bohaterka lub jej wielokrotny autoportret. Temat dwóch kobiet i łączących je więzów to właśnie poszukiwane względnych cech podobieństwa.

Taka silna linia kobieca ma również podłożę feministyczne, jest kontrnarracją wobec homospołecznych związków, na których opiera się patriarchat, czyli wobec męskich klanów i przyjaźni utrzymujących system maskulinistycznej dominacji. Pejzaże kobiecej bliskości są alternatywą, ale także zawierają w sobie niezwykle silny nieświadomy potencjał kontrastujący z męskością jako świadomością patriarchalną. Właśnie w stronę takich obrazów kobiecości skierowała się Izabella Gustowska w swoich centralnych cyklach videoinstalacji **Sny** (1990–1994) i **Płynąc** (1994–1997). Jej „wirtualne kobiety”, zawsze oparte na portretach konkretnych osób, śnią w podwodnym świecie, zanurzone w wodzie. Ukryte w metalowych rzeźbiarskich bryłach monitory wyświetlają zielone filmy video, pokazujące kobiecość w innym świecie, podwodnym, kosmicznym lub płodowym.

Instalacje video i obiekty malarskie łączące kobiecość z wodnymi źródłami wydają się jakimś poszukiwaniem kobiecego sacrum znajdującego się poza religią, łączącego się z naturą. Są to głównie portrety kobiet, z których ust wypływa woda lub których ciała zanurzone są w wodzie. Oplecone roślinnością kobiece twarze plujące wodą pojawiają się w obiekty malarskich z serii **Źródła** (1993). **Kobiety źródła** (1995–1996) to bryły ze stali, w które wmontowane są naciągnięte na ramy światłoczułe płótna przedstawiające twarze kobiet, z których ust wypływa woda. Pod nimi umieszczone są monitory z filmami video pokazującymi rwące wodospady. W tej akwatycznej linii pojawiają się także video-obiekty autoprztewowe, jak **Źródło (ja)** (1996) – stalowa muszla z fotografią twarzy artystki i monitorem. A zatem Izabella Gustowska w samej sobie odnajduje tę wodną energię i fantazję, która tworzy kobiece sacrum w jej sztuce.

ences to the worship of goddesses and the sacred bond between femininity and nature, so characteristic of the first wave of feminism in art.

The iconography of femininity is connected with the dream, fluidity, moisture, intimate relations between women, and the aesthetics of a fragment. Figures of femininity, including the artist's own self-portraits and portraits of her female friends are the first foundation subject matter from which stem all the subsequent themes and cycles. Based on photographs, an extended cycle **Relative Similarities** (1979–1990) is a study of the female portrait and nude, where one of the main issues is the relation between two women. Earlier interpretations followed the path delineated by the artist herself, who stressed her interest in the idea of twinness<sup>5</sup>, unity in duality, and duality in unity. The prints and painterly objects of this series also touch upon the problem of an intimate relation of two women as well as physical and emotional proximity. In some representations of pairs of women one can observe a clear mutual fascination or mental closeness, elsewhere it turns out that this is the same woman duplicated or a multiple self-portrait. The subject of two women and ties between them is precisely a search for relative similarities.

Such a clear feminine line is also rooted in feminism; it is a counter-narration with respect to homo-social relations on which patriarchy is based, or male clans and friendships that perpetuate the system of masculine domination. Landscapes of feminine proximity are an alternative but also have their inherent unconscious potential in contrast to masculinity as a patriarchal consciousness. It is towards such images of femininity that Izabella Gustowska turned in her pivotal cycles of video installations **Dreams** (1990–1994) and **Floating** (1994–1997). Her “virtual women”, always based on portraits of flesh-and-blood women, dream in a submarine world, submerged by water. Monitors hidden in metal sculpted forms screen green video films showing femininity in another world, submarine, cosmic, or prenatal one.

Video installations and painterly objects combining femininity with water sources appear to be a search of some sort of a feminine *sacrum* tied with nature, situated outside religion. They are mainly portraits of women out of whose mouths flows water or whose bodies are submerged under water. Coiled with plants, women's faces spitting out water appear in the painterly objects of the **Sources** series (1993). **Source Women** (1995–1996) are steel forms into which were built photosensitive canvases on stretchers, representing women's faces out of whose mouths flows water. Under them are located monitors with video films showing water cascading down waterfalls. Within this aquatic line we also find self-portrait video objects, as **Source (Me)** (1996) – a steel shell with the picture of the artist's face and a monitor. It follows, then, that Izabella Gustowska finds in herself the water energy and imagination which makes up the feminine *sacrum* in her art.

Fragmentacja kobiecego ciała jest częstym zabiegiem stosowanym przez artystkę, odpowiadającym nieświadomej fragmentaryzacji. Taki eksperyment obejmuje nie tylko wizerunek, ale i język. Literatura, która inspirowała wiele dzieł, nie przekłada się bezpośrednio na użycie języka w samych instalacjach. W videoperformance'ach, gdzie autorka czyta fragmenty poezji lub prozy, język pełni jeszcze swą racjonalną funkcję komunikacyjną, zdania mają tradycyjne znaczenie. W rozbudowanych instalacjach video wchodzimy w zupełnie inną sferę lingwistyczną, a właściwie prelingwistyczną, w której konwencjonalny komunikat językowy zanika na rzecz różnorodnych wokalizacji i muzykalizacji. Izabella Gustowska znalazła dla tej sfery prelingwistycznej własną metaforę szepstu. Instalacja video *Szeptem* (1999), to kompozycja złożona z siedmiu przezroczystych i siedmiu metalowych brył geometrycznych, z monitorkami w środku, na których wyświetlane są filmy video, pokazujące zbliżenia mówiących ust. Ich wyowiedzi spowijają widza dźwiękami szepłów o trudnym do uchwycenia sensie. W ten właśnie sposób, poprzez komunikat verbalny pozostający na granicy znaczenia, zrozumienia i usłyszenia, działa język w tej sztuce. Dodatkowo efekt ten jest wzmacniony rytmicznym dźwiękiem dziwnej muzyki – przypominającej mantrę lub brzmienie pozytywki – powstałej w wyniku elektronicznego przetworzenia odgłosów codzienności. Pojawia się również kobiecy śpiew i nucenie, jak np. w videoperformance'ie *Powtórzenia* (1998), gdzie projekcje pokazują zbliżenia kobieczych twarzy i ust, malowanych szminką i śpiewających. W innym miejscu można odnaleźć podobieństwa do języka małych dzieci, specyficzne gaworzenie, tak jak w instalacji video *Dzieci dawno już śpią* (1996).

Są to wszystko ekspresje języka, które rozbijają jego racjonalną systemowość i wprowadzają ślady nieświadomej podmiotowości. Język nie funkcjonuje bowiem jedynie w obszarze gramatyki czy słownika, ale również poprzez zmysłowe i emocjonalne wrażenia, czyli zawarte w nim cielesne i psychiczne odciski, które stanowią jego subwersywną i twórczą siłę oraz anarchiczny potencjał przekształcający zastaloną formę. Jest to wpływ nieświadomości, przywołanie przedpalnego poziomu komunikacji, sprzed wejścia w symboliczny system kultury i języka. Objawia się to w poetyckim języku rytmu, rymu, aliteracji, onomatopei, tonu, modulacji. Wypowiedź językowa podlega emocjonalnej i ekspresywnej deformacji, wynikającej z napięcia, nastroju, intonacji i modulacji głosu. Język staje się bardziej somatyczny, ucielesziony przez pulsacje, impulsy, spazmy, melodye i dźwięki. Do tego repertuaru prelingwistycznej nieświadomości należy także krzyk, wokalizacje (pseudosylaby, echolalie), płacz, śmiech, prozodia, gra słów, nonsens. Właśnie takie „antyformy”, wyowiedzi poetyckie lub ściśle dźwiękowe, występują w realizacjach Izabelli Gustowskiej. Jest to specyficzny antyjęzyk lub indywidualny język z własnym alfabetem i fonetyką. Psychoanalytyczne określenie języka przedpalnego lub antyedypalnego, specyficznej lingwistycznej alternatywy psychicznej i symbolicznej, nabiera szczególnego znaczenia w kontekście

Fragmentation of the female body is frequently used by the artist and relates to the unconscious fragmentarisation. Such an experiment relates not only to the image, but also to the language. Literature, an inspired of many works, does not manifest itself directly in the use of language in the installations themselves. In the video performance where the author reads out poetry or prose the language still plays its rational communication function and sentences have a traditional meaning. In the extended video installations we enter a totally different linguistic, or rather pre-linguistic sphere, where the conventional language message gives way to all sorts of vocalisations and musicalisations. For this pre-linguistic sphere Izabella Gustowska found her own metaphor of a whisper. The video installation *In a Whisper* (1999) is a composition of seven transparent and seven metal geometrical figures with small monitors inside, on which we can see video films with close-ups of speaking mouths. Their speech envelops the audience with whisper sounds of an elusive significance. This is the manner language works in this art, through a verbal message at the threshold of significance, understanding, and audibility. This is additionally enhanced by the rhythmic sound of bizarre music resembling a mantra or a music box, created by means of an electronic edition of everyday sounds. There is also female singing and humming, as in the video performance *Repetitions* (1998) where projections show close-ups of women's faces and mouths, applying lipstick and singing. Elsewhere we can find similarities to the language of small children, a characteristic babble, as in the video installation *Children Have Long Been Asleep* (1996).

They are first of all expressions of a language which break up its rational and systematic character and introduce traces of unconscious subjectivity. This is because language does not function on the basis of grammar or vocabulary only, but also through the sensual and emotional impressions, the bodily and mental impressions that constitute its subversive and creative power and an anarchic potential transforming the ossified form. This is the impact of the unconscious, a reference to the pre-oedipal level of communication, prior to the entry into the symbolic system of culture and language. This is manifested in the poetic language of rhythm, rhyme, alliteration, onomatopoeia, tone, and modulation. A linguistic utterance is emotionally and expressively deformed, which arises from the tension, mood, intonation, and the modulation of the voice. Language becomes more somatic, embodied by pulsations, impulses, spasms, melodies, and sounds. This repertoire of the pre-linguistic unconsciousness includes also howl, vocalisations (pseudo-syllables, echolalia), cry, laugh, prosody, word games, nonsense. It is such “anti-forms”, poetic or purely auditory expressions that can be found in Izabella Gustowska's projects. This is a special kind of anti-language or an idiosyncratic language with its own alphabet and phonetics. The psychoanalytical term of a pre-oedipal or anti-oedipal language, a specific linguistic psychological and symbolic alternative, acquires a special significance in the biographical context. Izabella Gustowska is a descendant of a family that has for generations been active in the bookmaking and

biograficznym. Izabella Gustowska pochodzi bowiem z kilku-pokoleniowej rodziny księgarzy i wydawców; także jej ojciec, Zdzisław Gustowski, był znany przed wojną poznańskim wydawcą. Artystka przechowuje w swej sztuce tę rodzinną literacką tradycję, a jednocześnie poddaje ją radykalnej „metamorfozie szeptu”. Jej instalacje są nie tylko wizualne, ale i dźwiękowe; stawiają fascynujący i niezwykle oryginalny problem relacji pomiędzy ruchomym obrazem, językiem i dźwiękiem.

Fragmentacja wizualna i lingwistyczna, eksploracja kobiectości oraz stanów onirycznych i niesamowitych, introspekcja pamięci i podmiotowości, tajemnice indywidualnej biografii, działają wspólnie w otwartej na nieświadomość sztuce artystki. W tym właśnie sensie umieszczam jej twórczość w tradycji nieświadomości w sztuce nowoczesnej, a przede wszystkim postrzegam Gustowską jako jedną z głównych przedstawicieli tej tradycji w sztuce polskiej. Dlaczego jednak owa tradycja nieświadomości jest tak ważna? Między innymi dlatego, że ma konkurencję w postnowoczesnym świecie ekranów.

publishing business; her father Zdzisław Gustowski was a renowned pre-war Poznań-based publisher. The artist preserves in her art this family literary tradition and at the same time subordinates it to a radical “metamorphosis of a whisper”. Her installations are not only visual but auditory, offering a fascinating and extremely original problem of the relations between the motion picture, language, and sound.

Visual and linguistic fragmentation, exploration of femininity and oneiric and bizarre states, introspection of memory and subjectivity, as well as mysteries of individual biography act in unison in Gustowska's art which is open to the unconscious. In this very sense I place her art in the tradition of the unconscious in modern art, and first of all I see her as one of the major representatives of this tradition in Polish art. Why, however, is this tradition of the unconscious so important? Among others because it has competition in the post-modern world of screens.

### Introjekcja i fantazje kultury masowej

### Introjection and mass culture phantasies

Rozważmy model postnowoczesnej nieświadomości.

Najnowsza instalacja wideo Izabelli Gustowskiej, **Sztuka trudnego wyboru** (2006), skonstruowana jest z krótkich fragmentów znanych filmów popularnych, które uporządkowane zostały tematycznie. Jest to zatem filmowe archiwum artystki, odnoszące się do takich tematów, jak: taniec, pocałunki, palenie papierosa, picie wina, płacz, czytanie książki, rozmowa przez telefon, seks, ślub, rozmowa, dzieci, podróże, zwierzęta, strzały, fotografowanie i filmowanie. Fragmenty odpowiadające każdemu tematowi są wyświetlane synchronicznie na ścianę złożoną z rzędów kół zabarwionych na zielono. Każda owalna projekcja prezentuje jeden filmowy moment poświęcony np. pocałunkom lub podrójom. Widz patrzy na mnożenie pocałunków pochodzących z różnych filmów, które pulsują w wielu kołach błyszczących zielenią na ścianach. Do tego dochodzą nakładające się dźwięki. Otrzymujemy totalny chaos obrazów, słów i melodii, wkomponowany w siatkę małych owalnych projekcji. Dodatkowo, niektóre z tych motywów artystka wybrała jako temat dużych kolistych lightboxów, a więc zatrzymała i zaakcentowała pojedyncze wizerunki z tej otchłani rozrywkowych ruchomych obrazków. Trudna sztuka wyboru polegała tutaj na selekcji i zestawieniu fragmentów z filmowej nieskończoności. Łatwo zauważać, że są to w większości przedstawienia życia codziennego, elementarnych emocji i czynności, tyle tylko, że pochodzące z atrakcyjnych fikcji filmowych.

Z takich właśnie, zobaczonych kiedyś i zapomnianych obrazów, głównie filmowych i telewizyjnych, uformowana jest nieświadomość w jej postnowoczesnym modelu epoki mediów wizualnych. Wszystkie te produkcje są przez procesy psychiczne i pamięć przekształcone, deformowane, fragmentaryzowane, zapominane, wypierane bądź fetysyzowane, i właśnie w postaci takiej przerobionej miazgi wizualnej trafiają w najgłę-

Let us consider the model of the post-modern unconscious.

The most recent video installation by Izabella Gustowska, **Art of a Hard Choice** (2006), is constructed on the basis of short fragments of famous popular films grouped thematically. This is, then, her movie archive of such subjects as: dance, kisses, smoking a cigarette, drinking wine, crying, reading books, talking on the phone, sex, wedding, conversation, children, travels, animals, shooting, taking pictures, and filming. Fragments related to each subject are projected simultaneously onto a wall in the form of rows of circles and are coloured green. Each oval projection presents one film moment dedicated to, e.g. kisses or travels. The viewer is watching the multiplications of kisses from various movies, pulsating in many circles glistening with green on the walls. Add to this the application of sounds and we are faced with a total chaos of images, words, and melodies ordered in a network of small oval projections. In addition, some of the motifs were chosen by the artist as the subject matter of big circular light boxes; in other words she held and stressed a single image of this chasm of entertaining motion pictures. The hard art of selection consisted here in the choice and juxtaposition of fragments from the film infinity. It is not difficult to notice that these are in the majority representations of everyday life, elementary emotions and activities, even if they are derived from attractive film fictions.

It is of such images, seen somewhere in the past and then forgotten, mainly from movies and television, that the unconscious in its post-modern model of the visual media age is built. All the productions are transformed, deformed, fragmented, forgotten, rejected, or fetishised by mental processes and memory and then in that processed form of re-worked visual pulp reach the deepest recesses of psyche,

sze pokłady psychiki, gdy zostają już zapomniane jako spójna i logiczna narracja. Stają się swojskie, wewnętrzne. Stają się nieświadome, gdyż niemożliwe jest, aby w swym ogromie i chaosie zostały udźwignięte przez wąską warstwę racjonalnej świadomości; samo ich istnienie temu zaprzecza. W efekcie, tam gdzie kiedyś Freud chciał widzieć matkę i ojca, libido lub popęd śmierci, rezyduje teraz również Sharon Stone, seksowny facet z reklamy, postaci z komiksu lub ulubionego serialu. Rezyduje również, nie zamiast, indywidualne współistnieje ze zbiorowym. W rezultacie przeżywamy np. własną żałobę jako wcześniejszą, atrakcyjną reprezentację czegoś żałoby, i dzięki temu jest ona możliwa do zniesienia i uwznięcia. Podstawowe doznania mają swe reprezentacje w postaci figur z masowej i globalnej wizualnej kultury popularnej. Dzieje się tak dlatego, że nieświadomość jest w dużej części wizualna i trafia do niej wszystko niczym do czarnej kuli, która następnie wyświetla i pokazuje fragmenty swego nieskończonego i absurdalnego archiwum, podłączone do jakiś elementarnych i odwiecznych potrzeb. Najważniejsze są fantazje, czyli wyobrażenia kompensujące to, czego nie mamy i one właśnie są utkane z częsteczek obrazowych tej koszmarnej i rozkosznej mozaiki. W ten sposób świat realny miesza się z wirtualnym.

Taki właśnie stan percepcji, egzystencji i przeżycia wizualizują najnowsze prace Izabelli Gustowskiej. Z jednej strony, poprzez zwielokrotnienie projekcji i ich miniaturyzację, są one dekonstrukcyjne, obnażają ten podwójny stan istnienia, z drugiej, jak zawsze u artystki, sennie halucynują. W swej multisensorycznej spektakularności są więc także afirmacją niezwykłego piękna i perwersji tego nowego psychicznego środowiska obrazów. Ważna jest sama technika projekcji już uwolnionej od monitorów, istniejącej jako czysta przestrzeń lub powierzchnia. Projekcja zawsze odgrywała kluczową rolę w wizualizacji procesów psychicznych.

Strategia projekcji wkraca w przepaść pomiędzy percepcją, wyobraźnią i przedstawieniem, zmagając się z przeniesieniem w obszar reprezentacji obrazów powstających we wnętrzu umysłu. Robert Fludd w swoim neoplatońskim studium nad świadomością i uniwersum, zatytułowanym *Utriusque Cosmi* z roku 1629, zilustrował proces przechodzenia obrazów z wewnętrznych, niewidzialnych przestrzeni na zewnętrzne, widzialne. Na jego diagramie świadomość wygląda niczym mały projektor, którego soczewką jest „oko imaginacji” umieszczone na czole, rzucające obrazy myśli na ekran, który znajduje się za głową. Świadomość, w tym quasi-kinowym doświadczeniu, w którego centrum znajduje się imaginujący podmiot, zostaje zamieniona w wizerunki<sup>6</sup>. Już w hermetycznej filozofii umysłu i wizerunku istniała fascynacja projekcją, która obecnie całkowicie opanowała sztukę współczesną<sup>7</sup>. Metoda projekcji z różnego typu rzutników na ścianę, ekran lub przestrzeń jest często stosowana przez artystów sztuki video. Projekcje zupełnie przekształciły status przestrzeni wystawienniczych – nastąpiło przesunięcie od światła do ciemności. W miejsce *white cube* pojawiła się *black cube*, czyli sala galeryjna pogrążona w ciemności, rozproszonej przez promień rzutnika i projektowane ruchome obrazy.

when they are forgotten as a coherent and logical narration. They become tamed and internalised. They become unconscious since it is impossible that they might be borne in their magnitude and chaos by the narrow stratum of rational consciousness; their very existence negates this consciousness. In effect, where Freud used to see mother and father, libido or the death wish, we have now also Sharon Stone, a sexy guy from a commercial, as well as comic strip or soap opera figures. We can find them there, not instead but in addition; the individual co-exists with the collective. In effect we experience our own mourning as an earlier attractive representation of someone else's mourning and thanks to it this mourning is more bearable and sublimated. The basic experiences have their representations in the form of figures of mass and global visual popular culture. This is because the unconscious is in large measure visual and is a repository of everything, like a black ball which later projects and shows fragments of its infinite and absurd archive, wired to some elementary and perennial needs. Of greatest importance are phantasies, or images that compensate what we are lacking in, and it is they that are woven of picture elements of this nightmarish and blissful mosaic. In this way the real world intermingles with the virtual one.

This is the state of perception, existence, and experience that the most recent works by Izabella Gustowska visualise. On the one hand, through the multiplication of projections and their miniaturisation they are deconstructive, laying bare the dual state of existence, on the other hand they hallucinate in a dream, as usual with the artist. In their multisensory spectacular character they are also an affirmation of extraordinary beauty and perversion of the new mental image environment. What is important is the very technique of projection liberated from monitors, existing as pure space or plane. Projection has always played a key role in the visualization of mental processes.

The strategy of projection enters the chasm between perception, imagination, and representation, grappling with a transition into the area of representation of images born in the mind. In his 1629 *Utriusque Cosmi*, a neoplatonic study over consciousness and the *universum*, Robert Fludd illustrated the process of the transition of images from inner, invisible ones to external visible spaces. In his diagram consciousness looks like a small projector whose lens is the “eye of the imagination” placed in the forehead, projecting thought images onto the screen located in back of the head. Consciousness becomes transmitted into images in this quasi-cinematic experiment, the centre of which is occupied by the imagining subject<sup>6</sup>. It was already the hermetic philosophy of the mind and the image that was fascinated with projection, a fascination which currently is characteristic of contemporary art<sup>7</sup>. The method of projection onto the wall, screen or into space from all types of projectors is often used by video art authors. Projections have totally transformed the status of exhibition rooms, with a shift from light to darkness. Instead of a *white cube* there emerges a *black cube* or a gallery hall immersed in darkness that is only lit by the beam of the projector and the projected moving images.

Najnowsze instalacje i projekcje wideo Izabelli Gustowskiej powstają właśnie w relacji do estetyki i ideologii *black cube*. Model Roberta Fludda zostaje całkowicie przekształcony. W postnowoczesnej przestrzeni projekcji nie jesteśmy już na zewnątrz umysłu, gdzie z dystansu kontemplujemy wysyłane z niego obrazy, ale stojmy w jego wnętrzu, i to w tych najciemniejszych i najgłębszych rejonach związanych z nieświadomością. Funkcję projektora imago-nacji z neoplatońskiego traktatu pełnią nowe technologie wizualne, które otaczają widza obrazami, dosłownie umieszczaając go pod kopułą umysłu, we wnętrzu. We wcześniejszej sztuce artystki było to wnętrze nieświadomości klasycznej i indywidualnej, teraz zaczyna dominować jej zbiorowa postać nowego tysiąclecia.

Dynamika postnowoczesnej nieświadomości zależy od dwóch procesów psychicznych i wizualnych, projekcji i introjekcji. Najpierw obrazy muszą być wyprodukowane i wysłane do naszej świadomości, dlatego we współczesnej kulturze wizualnej jesteśmy otoczeni ich ogromem. Następnie nasza świadomość dokonuje selekcji i przyjmuje te projektowane na nas strumienie światła, my jesteśmy ekranem projekcji. Owe wizerunki, które przenikną do wnętrza i staną się częścią nieświadomości i tkanką fantazji, trafią tam dzięki procesom introjekcji, czyli uwewnętrznenia, gdzie fizjologia percepcji łączy się z jej psychologią. Można to porównać do przenikania cząstek obrazowych przez sito świadomej percepcji, a następnie ich nowy poziom nieświadomej organizacji, która będzie stanowiła materię dla kompozycji fantazmatycznych. **Sztuka trudnego wyboru** wprowadza widza w taką sferę psycho-wizualnej wymiany, przenikania pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym, projekcją i introjekcją, nieświadomością i fantazją, świadomością i nieświadomością. Instalacja oddaje stan totalnego zanurzenia w świecie ruchomych wizerunków, gdzie realności już nie ma, a jedynie przenikanie pomiędzy zewnętrznym wizerunkiem i jego wewnętrznym odbiciem. W realizacji artystki filmy wydają się być pokazane tak, jak istnieją już w naszym wnętrzu: odrealnione, powielone, rozczłonkowane, pomieszane, chaotyczne, podkolorowane. Jednocześnie Izabella Gustowska dyskretnie wprowadziła w tę „sfére soczewek” projekcje, które pokazują fragmenty jej wcześniejszych dzieł dotyczących indywidualności, tych, w których nieświadomość jest jeszcze tradycyjna. Dlatego, że te dwie formuły nieświadomości współistnieją w podmiotowości, wzajemnie do siebie przywiązane. Nie jest to jednak kondycja neutralna!

Inwazyjna i wszechobecna kultura wizualna, która ma taki wpływ na przyszłość nieświadomości, jest przecież przedmiotem radykalnej krytyki. Sławna i fundacyjna dla tego nurtu krytycznego książka Guya Deborda z 1967 r., *Społeczeństwo spektaklu*, oskarża komercyjne wizerunki kultury masowej o alienujące działanie, które wypiera realne życie na rzecz przedstawionego fałsu<sup>8</sup>. Spektakl na usługach rynku wykorzystuje człowieka i zastępuje autentyczne przeżycie. W masowej kulturze wizualnej wszyscy jesteśmy więźniami,

The most recent video installations and projections by Izabella Gustowska are born precisely in the relation to the aesthetics and ideology of the *black cube*. Robert Fludd's model becomes completely transformed. In the post-modern space of the projection we are no longer on the outside of the mind, where we contemplate at a distance the images it projects, but rather stand inside of it, in the darkest and profoundest recesses of it at that, those tied with the unconscious. The function of the projector of the imagination from the neoplatonic treatise is fulfilled here by the new visual technologies which surround the viewer with images, literally locating him under the dome of the mind, in the very midst. In the artist's early works this was an interior of the classical and individual unconscious, now its collective form of the new millennium starts to dominate.

The dynamics of the post-modern unconscious depends on two mental and visual processes, projection and introjection. First the images must be generated and sent to our consciousness and that is why we are surrounded by their multitude in the contemporary visual culture. Subsequently, our consciousness selects and accepts those light beams that are projected onto us; we are the screens of the projection. The images which get inside and become a part of the unconscious and a tissue of phantasies, will make their way there thanks to the processes of introjection, or internalisation, where the physiology of perception merges with its psychology. This may be likened to the penetration of image elements through the screen of conscious perception and then their new level of unconscious organization which will be the matter for the phantasmatic compositions. The Art of a Hard Choice introduces the viewer into such a sphere of psycho-visual exchange and penetration between the external and the internal, projection and introjection, the unconscious and phantasy, the conscious and the unconscious. The installation conveys this state of total immersion into the world of moving images, where there is no reality any longer and where we only deal with an intermingling between the external image and its internal reflection. In the artist's projects films seem to be shown as they already exist inside of us, stripped of their reality, multiplied, anatomised, mixed, chaotic, coloured. At the same time Izabella Gustowska softly introduced projections into the “lenses zone”, which projections show fragments of her earlier works related to the individual, those characterized by the traditional unconscious. This is because the two formulas of the unconscious co-exist in the individual, mutually tied with each other. This is by no means a neutral condition!

The intrusive and ubiquitous visual culture, so powerful in its influence over the future of the unconscious, is subject to vehement criticism. Guy Debord's famous 1967 book *The Society of the Spectacle*, the foundation stone of such criticism, censures commercial images of mass culture because of their alienating action, which displaces real life, giving way to represented sham<sup>8</sup>. A spectacle at the service of the market exploits a man and re-na places an authentic experience. In the mass visual culture we are all prisoners, separated from ourselves and from one another by the terror of the commercial image. Debord's scathing analysis,

oddzielonymi od samych siebie i od innych przez terror komercyjnego obrazu. Przenikliwa analiza Deborda, pomimo późniejszych rewizji dokonanych przez innych myślicieli, wciąż zachowuje swą aktualność. Natomiast samo pojęcie spektaklu zostało uzupełnione, a nawet wyparte, przez afirmatywną hiperrealność *simulacrum* Jeana Baudrillarda<sup>9</sup>. Tam gdzie Debord odczuwał wstręt, Baudrillard znajduje fascynację. Guy Debord genialnie rozpoznał wpływ nowoczesnych rozwiązań wizualnych na podmiotowość i określił go zdecydowanie negatywnie.

Zanurzona w mediach sztuka Izabelli Gustowskiej zachowała część tego analitycznego podejścia, szczególnie w odniesieniu do komunikacji międzyludzkiej, a więc do zapośredniczenia relacji osobistych przez wizualność i jej wysokie technologie. Temat ten najwyraźniej występuje w instalacji video **Communication on Line** (2004), przedstawiającej siedemdziesiąt kobiet w wieku od czterech do siedemdziesięciu lat, tańczących portugalski taniec fado. Kobiety tańczą w parach, w grupach i osobno. Ich ruch emanuje energią, radością, kobiecą solidarnością i międzyludzką bliskością. Forma pokazu tego humanistycznego i kobiecego continuum oddaje natomiast destrukcyjny wpływ technologii komunikacyjnych. Projekcja jest bowiem przerywana, zakłóca ciągłość i bliskość, mimo tego że również je umożliwia, gdyż poprzez obraz i muzykę włącza w te dynamiczne relacje widza. Komfort łączy się z dyskomfortem, spektakl – z jego ukrytą mechaniką. To tak, jakby *matrix* na chwilę się obnażała, aby natychmiast ponownie pochwycić w swoją sieć. Lub jeszcze inaczej, to tak, jakby *matrix* usiłowała interweniować w człowieczeństwo i zawładnąć jego energią. Projekcja nie jest już jednoznaczna, nie obcujemy wyłącznie z kobiecą radością i bliskością, ale z głębszą refleksją nad kondycją emocjonalnego przekazu w epoce mediów.

Do pewnego stopnia jest to tradycja antyfilmu Guya Deborda lub Jeana-Luca Godarda, gdzie spektakl ulega demystyfikacji. Różnica polega na tym, że Izabella Gustowska zachowuje ładunek jego uroku, a przede wszystkim – wiarę w siłę humanizmu, który może emanować nawet z wnętrza spektaklu.

Na poziomie psychiczno-wizualnym podobny problem rozwija Julia Kristeva, która w ślad za Debordem podkreśla, iż widz stał się pasywnym konsumentem, a nie kreatorem. Filozofka zadaje retoryczne pytanie, czy przypadkiem we współczesnej kulturze mediów nie żyjemy w raju fantazji, otoczeni przez środowisko wizualizowanych fantazji, stymulowani przez to do kreacji własnych imaginacji. Można dodać, iż we wnętrzu tego optycznego raju rozkoszy i nadmiaru wydaje się też umieszczać nas Izabella Gustowska we wspomnianej już instalacji **Sztuka trudnego wyboru**.

Jednak dla Kristevey raj jest uludą, gdyż społeczeństwo spektaklu nie jest przyjazne formacji indywidualnych fantazji. Wręcz przeciwnie, dochodzi do destrukcji fantazmatycznych zdolności, które są łącznikiem z nieświadomością. A proces relacji z własną nieświadomością jest dla tej filozofki, zorientowanej na psychoanalizę, kluczowy!

despite later revisions carried out by other thinkers, is still on target. The very notion of the spectacle, in turn, was supplemented if not supplanted, by Jean Baudrillard's affirmative hyperreality of the *simulacrum*<sup>9</sup>. Where Debord felt repugnance, Baudrillard finds fascination. Guy Debord expertly recognised the influence of modern visual solutions on the individual and regarded it as decisively negative.

Immersed in the media, Izabella Gustowska's art has partly preserved this analytic approach, especially with respect to interpersonal communication, i.e. to the mediation of interpersonal relations by visuality and its high technologies. This subject features the most prominently in the video installation **Communication on Line** (2004), representing seventy women between the ages of four and seventy dancing the Portuguese Fado dance. The women dance in pairs, in groups, and by themselves. Their movements give off energy, joy, women's solidarity and human closeness. The form of displaying this humanistic and female continuum reflects, in turn, the destructive impact of communications technologies. This is effected by means of interruptions in the projection, interferences with the continuity and proximity, despite the fact that it also makes them possible since it includes the viewer in these dynamic relations through image and music. Comfort is combined with discomfort, the spectacle is combined with its hidden mechanics. It is as if the matrix were laid bare for a moment only to immediately snatch us into its net. Or, to present it differently, it is as if the matrix tried to interfere with humanity and take possession of its energy. The projection is no longer unequivocal. This is no longer exclusively feminine joy and closeness, but a more profound reflection on the condition of the emotional message in the media age.

To a certain extent this is the tradition of the anti-movie of Guy Debord or Jean-Luc Godard, where the spectacle becomes demystified. The difference lies in the fact that Izabella Gustowska retains the charge of its charm, and first of all the faith in the power of humanism, which may emanate even from within a spectacle.

At the psychological and visual level a similar problem is taken up by Julia Kristeva, who follows Debord and emphasises the fact that the viewer has become a passive consumer rather than a creator. The philosopher poses a rhetorical question whether we do not happen to live in the contemporary media culture in the paradise of phantasies, surrounded by an environment of visualised phantasies, thus stimulated to the creation of our own imaginations. One may add here that Izabella Gustowska seems to locate us within this optical paradise of pleasure and excess in her installation **Art of a Hard Choice**.

For Kristeva, however, this paradise is a delusion since the society of the spectacle is not friendly towards the formation of individual phantasies. On the contrary, what happens is a destruction of phantasmatic abilities which connect one to the unconscious. And the process of relations with one's own unconscious is of paramount importance for a psychoanalytically oriented philosopher!

Przedstawienia mają wpływ na kreacje naszych fantazji, ale gdy są wciąż powielane i stereotypowe, a więc takie jak w kulturze masowej, to pozbawiają nas wyobraźni, gdyż przez swoją natarczywość i siłę blokują tworzenie własnych fantazji. Indywidualne imaginarium zanika na rzecz tego zbiorowego, fantazje nie są już zakorzenione w osobistej nieświadomości, ale w coraz większym stopniu – w tej masowej. Kristeva obawia się zatem, że postnowoczesna nieświadomość, która jest dla niej nieautentyczna i fałszywa, zupełnie wyprze tę tradycyjną. Przemiana ta doprowadzi do redukcji fantazji, do ograniczenia ich wewnętrznej głębi, do odcięcia ekranu projekcji od przestrzeni psychicznej. Ekran wizualny jest dla życia wewnętrznego rodzajem blokady, a twardy i fetyszystyczny wizerunek ciągu kopii wypiera bardziej miękką, głębinową i autorską wizualność fantazji. Mamy do czynienia z kontrastowo różną twardą i miękką postacią wizualności.

Świat fantazji wizualnych jest dlatego tak ważny, gdyż w społeczeństwie obrazu współkreją one intymność. Tymczasem dla Kristevey tylko poprzez intymność może dojść do stworzenia i ocalenia podmiotowości. Intymność jest strategią oporu wobec unifikacji społecznej, psychicznej alienacji i fundamentalizmu politycznego. I tu Julia Kristeva stawia swoje wielkie pytanie, na ile możliwa i czy w ogóle możliwa jest rewolta intymna we współczesnym społeczeństwie obrazu<sup>10</sup>. Jest to również problem, z którym własnymi środkami, właśnie za pomocą multimedii, zmaga się w swojej sztuce video Izabella Gustowska. Artystka konsekwentnie skierowuje technologie wizualne przeciwko ich własnemu, alienującemu i homogenizującemu efektowi, uwewnętrznia ruchomy obraz, zmiękcza go, pogłębia, personalizuje i łączy z nieświadomością indywidualną oraz diagnozuje masową. Mamy zatem dwie drogi rewolty intymnej – obrazową w sztuce i tekstuową w filozofii, psychoanalizie i literaturze.

Representations impact the creations of our imagination, but when they continue to be constantly replicated and stereotypical, thus identical to those of mass culture, they strip us of our imagination since due to their persistence and power they effectively block the creation of our own phantasies. An individual's *imaginarium* gives way to the collective one, phantasies are no longer rooted in the personal unconscious but more and more so in the unconscious of the mass. Kristeva, then, is afraid that the post-modern unconscious, which she deems inauthentic and fake, will completely edge out the traditional one. This transformation leads to the reduction of phantasies, to the limitation of their inner depth, to the severance of the projection screen from mental space. The visual screen is like a block for inner life, and the hard and fetish image of a succession of copies displaces a softer, deeper and authorial visuality of phantasies. This is a contrast between the hard and the soft forms of visuality.

The world of visual phantasies is so important because within the society of the image they co-create intimacy. For Kristeva, in turn, only through intimacy can we arrive at the creation and preservation of the individual. Intimacy is a resistance strategy against social unification, psychological alienation, and political fundamentalism. Julia Kristeva poses, then, a grand question about how and whether an intimate revolt is possible in the contemporary society of the image<sup>10</sup>. This is also a problem that Izabella Gustowska has grappled with in her own way in her vide art precisely with the help of multimedia. The artist consistently pits visual technologies against their alienating and homogenising effect, internalises a moving picture, softens it, deepens and combines with individual unconsciousness and diagnoses mass unconsciousness. We have then two ways of intimate revolt, i.e. visual in art and textual in philosophy, psychoanalysis, and literature.

#### Rewolta intymna Intimate revolt

W koncepcji Julii Kristevey intymność jest drogą do auto-kreacji i rewolty, gdyż tworzy, a także ocalą przestrzeń psychiczną, która we współczesnej kulturze masowej i politycznej znajduje się w opozycji i w stadium zaniku. Właśnie w przestrzeni psychicznej realizuje się indywidualna podmiotowość.

Kristeva podkreśla konieczność rewolty intymnej, niezbędną, by rozwijać i kultywować życie psychiczne; rewolta jest wręcz wymogiem życia intymnego. Bez rewolty psychika ludzka jest zagrożona zanikiem. Aby stworzyć i utrzymać przestrzeń psychiczną, podmiot musi dokonać rewolty przeciwko kulturze show, przeciwko sztywnym symbolicznym strukturom spektaklu i zamkniętym, homogenicznym wzorom tożsamości.

Aby przeżyć tak rozumianą rewolę, konieczne jest otwarcie na nieświadome, psychiczne i somatyczne, energie we wnętrzu siebie, aby poprzez fantazje dojść do indywidualnego przedstawienia, które jest blokowane przez zbiorowy system symboliczny społeczeństwa spektaklu. Ów system opiera się na mediach wizualnych, konieczna jest więc interwencja w te media, podejmowana z pozycji intymnego życia psychicznego. Rozwijając myśl

For Julia Kristeva intimacy is a path to self-creation and revolt, since it creates and saves a mental space, which is disappearing and is in opposition to the contemporary mass and political culture. It is in the mental space that individual subjectivity takes place.

Kristeva stresses the need for an intimate revolt with a view to developing and cultivating mental life; a revolt is a necessity for intimate life. Without it human psyche is in danger of disappearance. In order to create and preserve mental space, the individual must rebel against the show culture, against constricting symbolic structures of the spectacle and the closed, homogenous identity patterns.

In order to experience such a revolt it is indispensable to open up to the mental and somatic unconscious energies within oneself and, through phantasies, to reach individual spectacle which is blocked by the collective symbolic system of the society of the spectacle. This system being based on visual media, we need an intrusion into them from the position of intimate mental life. Expanding on Kristeva's idea, I would like to stress that there is no better intrusion than the one from the very centre of visual technologies. There-

Kristeva akcentuje, że trudno o lepszą interwencję niż ta, dokonująca się z samego wnętrza technologii wizualnych. Dlatego sztuka wideo może zawierać szczególny potencjał rewolty intymnej. Mało tego, być może, jest jej idealną drogą realizacji, umożliwia bowiem jednostkową i indywidualną wizualność, osiąganą środkami masowej wizualności. Uważam, iż kamera wideo w społeczeństwie ruchomego obrazu może być złotym środkiem rewolty intymnej. Tą właśnie drogą od samego początku podążała i odkrywała ją Izabella Gustowska, dokonując interioryzacji nowych mediów, przekładając życie wewnętrzne na język przekształconych obrazów medialnych. Podjęta przez nią eksploracja tradycyjnie rozumianej nieświadomości miała charakter rewolty intymnej.

Zapytajmy zatem, w jaki sposób wizerunek może aktywizować procesy nieświadome, które rozbiją masowe, ujednolicone przedstawienie. Wychodząc z twórczości Izabelli Gustowskiej, proponuję jako alternatywę nie wizerunek-fetysz, twardy, zwierciadlany, mimetyczny, uformowany i jednoznaczny, ale wizerunek-ślad, zapis procesu prowadzącego do jego powstania. Jest to wizualność polegającą na przemieszczeniach, kondensacji, rytmie, ruchu, przestrzenności, ucielesnieniu, fragmentaryzacji i muzykalizacji obrazów. Chodzi o dojście do archaicznego podłożu obrazu, miejsca, gdzie on płynie, faluje, pulsuje, rozmywa się, migocze, dźwięczy. Jest to subwersywny spektakl we wnętrzu spektaklu. Wszystkie te strategie deformacji, rozproszenia i sensualizacji obrazu, jego wizyjności i niejednoznaczności występowały w instalacjach wideo Izabelli Gustowskiej.

Sama instalacja wideo jest w jej sztuce sceną życia psychicznego w jego wielości fragmentów codzienności, przekształconych przez fantazję, sen i pamięć. Złożone i multimedialne inscenizacje ruchomych obrazów, barw i dźwięków oddają zmienność, paradoksalność i tajemniczość życia wewnętrznego, w tym pracy nieświadomości oraz jej relacji ze świadomością, zmysłami i ciałem. Instalacja jako przestrzenna forma oddaje psychosomatyczną wielowymiarowość. To rozbicie – niemal w nieskończoność – punktu widzenia, rozproszenie sensorycznej uwagi, jest najlepszym środkiem przekładającym procesualność, zmienność i sprzeczność psychicznych aktów. Na przykład w instalacji wideo **Względne cechy podobieństwa III** (2004) filmy były wyświetlane w lustra, powodując, że całe wnętrze wypełniło się odbitymi obrazami. Wykreowana w ten sposób wizualność jest odległa od jakiekolwiek linearności i jednoznaczności, staje się enigmatyczna i spowijająca niczym mgła. Jest to wizualność odkryta we wnętrzu. W związku z autobiograficzną ikonografią rodzaj otwartej wizualności przekłada się na otwartą podmiotowość.

W tym kontekście warto przywołać myśl Julii Kristevę, że rewolta intymna wiąże się z subiektywnym rozumieniem polityki. Jest to polityka na poziomie jednostki, uprawiana w mikroskali, co prowadzi w stronę psychicznego i artystycznego systemu otwartego. Polityki nie można wyłącznie traktować na poziomie zbiorowym. Odkrycie i afirmacja złożoności życia psychicznego działa przeciwko fundamentalizmom. Trzeba zatem wyjść od elementarnych kwestii, które konstytuują podmiot. Dla Kristevę jedną z nich jest miłość.

fore, video art may have a special potential of intimate revolt. What is more, it might be an ideal way of its implementation since it facilitates an individual visuality achieved by means of mass visuality. I believe that the video camera in the society of the motion picture may be the golden means of the intimate revolt. This is the way walked since the very beginning and discovered by Izabella Gustowska when interiorising new media, translating inner life into the language of transformed medial images. Her exploration of the traditionally understood unconscious had the character of an intimate revolt.

How, then, can an image set in motion unconscious processes, which break the mass uniform representation. Deriving from Izabella Gustowska's oeuvre, I propose as an alternative not an image-fetish, hard, mirror-like, mimetic, shaped and unambiguous, but an image-trace, a record of a process leading to its creation. This is the visuality of transitions, condensations, rhythm, motion, spatiality, embodiment, fragmentarisation, and musicalisation. What is at stake is access to the archaic foundation of an image, a place where it floats, waves, pulsates, dissolves, flickers, and resounds. This is a subversive spectacle inside a spectacle. All these strategies of deformations, dispersal, and sensualisation of an image, its visuality and ambiguity could be found in Izabella Gustowska's video installations.

Within her oeuvre the video installation is a stage of psychological life in its multiplicity of fragments of everyday reality transformed by phantasy, dream, and memory. Complex and multimedia staging of moveable pictures, colours, and sounds reflect the changeability, paradox, and mystery of inner life, including the work of the unconscious and its relation to consciousness, the senses, and the body. An installation as a spatial form reflects the psychosomatic multifacetedness. The nearly indefinite break-up of the point of view, the dispersal of sensory attention is the best means that translates the processes, changes, and paradoxes of mental acts. For instance, in the video installation **Relative Similarities III** (2004) films were projected onto mirrors, filling the entire interior with reflected images. The visuality created in this way is distant from any linearity and unambiguity, becoming enigmatic and nebulous. This is a visuality discovered inside. In connection with autobiographic iconography, the kind of open visuality can be translated into open subjectivity.

In this contexts it is worthwhile to refer to Julia Kristeva's observation that the intimate revolt is tied with a subjective understanding of politics. This is a politics at the level of the individual, on a micro scale, which leads towards a mental and artistic open system. Politics cannot be discussed exclusively on a collective level. The discovery and affirmation of the complexity of mental life is a counterpoint to fundamentalisms. What we need, then, is to start from elementary questions that are constitutive for the individual. For Kristeva love is one of them.

Instalacja wideo pt. **Miłość (Róża)** (2006) w strukturze czerwonego kryształu zamyka różnorodne sceny miłosne lub intymne, będące cytatami z arcydzieł historii malarstwa, od Рафaela do prerafaelitów, włączając Maneta, Ingres, Girodet-a. Wyłaniają się zbliżenia twarzy kobiecych w ekstazie, całujących się Aniołów, bliskości ust dwóch postaci, Amor i Psyche, Nawiedzenie, Olimpia, Ofelia. Wciąż jednak powraca ten sam obraz lub jego fragmenty, sławny anonimowy, enigmatyczny portret **Gabrielle d'Estrées z siostrą** (1595) ze Szkoły Fontainebleau. Jest to alegoria, a także scena erotyczna pomiędzy dwiema kobietami, z których jedna dotyka sutka drugiej, prezentującej pierścienie. Różne oblicza miłości zostały wyrażone połączonym językiem sztuki malarstwa i wideo.

Jeszcze wyraźniej w instalacji wideo **L'amour passion** (2000/2001) Izabella Gustowska zanurza odbiorców w głębi czułości, w nieświadomość erotyczną, w otchłań tytuowej miłości i namiętności. Artystka przesyca emocjami wirtualny świat, przekształcając elektroniczne impulsy w miłosne pieszczoty. W ramach jej wystawy **Namiętności i inne przypadki** (2001), w przyciemnionym wnętrzu, w zielonej poświacie, stały trzy maszyny erotyczne, wielkie zamykające się i otwierające konstrukcje ze stali i pleksiglasu w kształcie muszli, z projekcjami wyświetlonymi w środku obiektu. W pierwszej muszli do pocałunku zbliżały się twarze dwóch kobiet, zatopionych w miłosnym ciemnym wnętrzu, w drugiej – dwóch mężczyzn, w trzeciej – kobiety i mężczyzny<sup>11</sup>. Inna wersja tej instalacji wideo składa się z trzech ovalnych lightboxów przedstawiających te trzy pary jako zatrzymane portrety, a na umieszczo-nych poniżej trzech monitorach wyświetlane są filmy odsłaniające ich intymny dotyk i pocałunki. Pisząc metaforecznie, jest to świat zmysłów, świat marzenia a jednocześnie przestrzeń wirtualnej sieci. Ciała postaci wydają się błyszczeć częsteczkami *pixli* – komputerowych jednostek obrazowych. Atom po atomie, molekularny strumień przenosi nas w rzeczywistość naszych snów o miłosnym spełnieniu i wolności, a jednocześnie w przyszłość ciała. W tej realizacji najlepiej widać, jak artystka, ukazując i aktualizując historie miłości, humanizuje technologię obrazu, i jak za pomocą sztuki wideo dokonuje rewolty intymnej na mikro- i makropoziomie.

**L'amour passion** przywraca kontakt z wieloraką seksualnością i miłością. Znajdujemy się w zupełnie nowym rodzaju *matrix*, gdzie dawne dualizmy i konflikty zanikają w strumieniu przepływających atomów rozkoszy, w jedności czułości. Jest to wkroczenie do *science fiction* świata erotycznego niezróżnicowania, zejście do pierwotnej polimorficznej seksualności, a także – aktualny projekt miłosnej demokracji. Powiązanie seksualności i miłości z nieświadomością jest oddane poprzez charakterystyczną dla artystki wizyjność i mgłowicowość wykreowanych obrazów oraz przez pewien trudny do nazwania rodzaj nieskończoności i nieokreśloności przestrzeni, w których znajdują się pary. Jest to sztuka poświęcona różnorodności i głębi erotyki, wywodząca się wprost z zasady przyjemności, a nie opresyjnej rzeczywistości. W ten sposób intymność

The video installation titled **Love (Rose)** (2006) encapsulates within the structure of a red crystal a variety of love or intimate scenes being quotations from masterpieces of the history of painting, from Raphael to the Pre-Raphaelites, with the inclusion of Manet, Ingres, and Girodet. Close-ups of women's faces in ecstasy show up; there are kissing Angels, we can see mouths of two figures close to each other, there is Eros and Psyche, the Visitation, Olympia, Ophelia. Invariably, however, there recurs one painting or its fragments, the famous anonymous enigmatic portrait **Gabrielle d'Estrées and One of Her Sisters** (1595) of the Fontainebleau School. This is an allegory, as well as an erotic scene involving two women, where one touches a nipple of the other one presenting a ring. Different manifestations of love were expressed by means of a combined language of the art of painting and video.

In the video installation **L'Amour Passion** (2000/2001) Izabella Gustowska immerses the audience still more conspicuously into the depth of affection, into the erotic ignorance, into the chasm of the love and passion indicated in the title. The artist saturates the virtual world with emotions, transforming electronic impulses into amorous caresses. Her *Passions and other cases* exhibition featured (2001) three erotic machines in a dim interior, standing in a green glow, gigantic closing and opening steel and Plexiglas constructions in the shape of a shell, with projections running into the middle of the object. The first shell showed faces of two women about to kiss each other, both lost in an amorous dark interior, the second one showed two men, the third one a woman and a man<sup>11</sup>. Another version of this video installation is composed of three oval *lightboxes* representing the three pairs as still portraits, while the three monitors located below show films revealing their intimate touch and kisses. Writing metaphorically, this is a world of the senses, a world of a dream and at the same time the space of a virtual network. The figures' bodies seem to glisten with particles of *pixels* – computer picture elements. Atom by atom, the molecular stream transports us into the reality of our dreams about fulfilment in love and freedom, and at the same time into the future of the body. This project shows best how the artist, by displaying and updating love histories, humanises the technology of an image and how by means of video art she carries out an intimate revolt at the micro and macro levels.

**L'Amour Passion** restores contact with multifaceted sexuality and love. We find ourselves in a totally new kind of matrix where old dualisms and conflicts vanish in the stream of flowing atoms of bliss, in the unity of affection. This is an entry into the science fiction of a world of an erotic non-differentiation, a descent into the primary polymorphous sexuality, as well as the current design of a love democracy. The combination of sexuality and love with the unconscious is conveyed by the artist's characteristic visionary and nebulous manner of the created images and by a certain inexpressible kind of infinity and indeterminacy of space where the couples can be found. This is an art devoted to the diverse and profound char-

przechodzi w politykę wolności i równości, a przestrzeń psychiczna staje się sceną sztuki i miłości. Być może, koncepcja rewolty intymnej nie jest utopią, gdyż daje się realizować w sztuce i w życiu prywatnym, i z tego marginalnego mikropoziomu zdolna jest przekształcać rzeczywistość.

Tytuł cyklu realizowanego od 2002 r. oraz wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2006 r. brzmi: **Life is a story** (Życie jest opowieścią). Jest to historia opowiadana za pomocą wizerunków. O tym, że życie jest opowieścią, pisała Julia Kristeva, gdyż jej filozofia tworzyła historie życia – *BIOS-grafie*. Są to przede wszystkim opowieści o psychice, gdyż życie nabiera sensu jedynie przez interpretacje, przekład wewnętrzności, odrodzenie narracyjne; życie odradza się w narracji<sup>12</sup>. Inspirowana psychoanalizą Kristeva myślała przede wszystkim o języku jako medium nadającym znaczenia. Życie wewnętrzne trzeba wypowiedzieć, aby je odkryć i sublimować. Z tej pozycji Kristeva krytykuje kulturę wizualną, której fantazje odnoszą się wprawdzie do nieświadomości, ale nie potrafią nas wyzwolić, brak bowiem interpretacyjnego słowa. W tym punkcie i poprzez doświadczenie sztuki Izabelli Gustowskiej można się z filozofką nie zgodzić!

Twórczość artystki to właśnie sztuka przekładu, interpretacji życia wewnętrznego za pomocą wizualności, nadawanie sensu poprzez fotografię i film wideo, komponowane w instalacje. Dlatego w **Life is a story** obsesyjnie powracają mówiące kobiece usta, z których wydobywa się kula emanująca projekcjami. Język zastępowany jest obrazem wideo, który pokazuje życie jako narracje złożone z fragmentów prywatnych i zbiorowych (filmowych) fantazji, czyli ruchomych obrazów zapośredniczonych przez dwa różne typy nieświadomości.

Julia Kristeva zaproponowała koncepcję mówiącego podmiotu rozpostartego pomiędzy świadomością i nieświadomością, manifestującego się w języku, dla którego przetrwania konieczna jest rewolta intymna. Opierając się na twórczości Izabelli Gustowskiej można zaproponować komplementarny model podmiotu widzącego, podmiotu spojrzenia i obrazu. Bardziej archaiczny wobec podmiotu mowy, a jednocześnie będący przeczuciem przyszłości. W kulturze wizualnej to widzenie jest równoważnym fundamentem dla konstytucji podmiotowości i również dla jej afirmacji, a nie wyłącznie głoszonej alienacji i destrukcji. Rewolta intymna w świecie wizerunków poszukuje nieświadomego i indywidualnego wymiaru w obrazie i w widzeniu. **Life is a story** wprowadza w przestrzeń wewnętrzną podmiotu spojrzenia, gdzie oko kamery video skierowane jest do wnętrza, z którego wydobywa się strumień projekcji, ze szklanej kuli wychodzącej przez kobiece usta.

acter of eroticism derived directly from the pleasure principle, rather than from the oppressive reality. In this manner intimacy is transformed into a policy of freedom and equality and the psychic space becomes a stage of art and love. Perhaps the idea of an intimate revolt is no utopia since it may be implemented in art and in private life and from this marginal micro level it might transform reality.

The title of the cycle in progress since 2002 and of the exhibition in the National Museum in Poznań in 2006 is "Life is a Story". This is a story told by means of images. Julia Kristeva wrote that life is a story since her philosophy created life stories – *BIOS-graphies*. These are first and foremost stories about the psyche, since life acquires sense only through interpretations, a translation of the innermost, a narrative rejuvenation; life becomes reborn in a narrative<sup>12</sup>. Inspired by psychoanalysis, Kristeva thought primarily about language as a medium of assigning significance. Inner life must be expressed in words so that it might be discovered and sublimated. From this stand Kristeva criticizes the visual culture whose phantasies relate to the unconscious but cannot liberate us as they are lacking in the word of interpretation. Izabella Gustowska may disagree with the philosopher at this point and through the experience of art!

The artist's oeuvre is precisely the art of translation, interpreting inner life by the visual, imparting significance through photography and video film composed in installations. That is why **Life is a Story** obsessively recurs to speaking female mouths out of which emerges a ball radiating projections. Language replaces a video image which shows life as narrations woven of fragments of individual and collective (film) fantasies, i.e. motion pictures mediated by two different types of the unconscious.

Julia Kristeva proposed a concept of a talking subject spread between the conscious and the unconscious, manifesting itself in language which needs an intimate revolt in order to survive. On the basis of Izabella Gustowska's art one may propose a complementary model of the seeing subject, the subject of the look and of the image. It is more archaic with respect to the subject of speech and at the same time is an intimation of the future. In the visual culture this vision is an equivalent foundation for the constitution of subjectivity and also for its affirmation, rather than only for the proclaimed alienation and destruction. The intimate revolt in the world of images seeks the unconscious and individual dimension in the image and in the vision. **Life is a Story** introduces us into the inner space of the subject of vision, where the video camera eye looks inwards, out of where, out of the glass ball emerging out of a woman's mouth, gushes forth a projection stream.

## PRZYPISY NOTES

- <sup>1</sup> Gillian Anderson, *Extremis*, skomponowane przez Derycke/Raheen/Savage/Staid, zmiksowane i nagrane przez Hiwatt Marshall, Virgin Records Ltd, 1997.
- <sup>2</sup> Alicja Kępińska, w: *Izabella Gustowska. Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 19.
- <sup>3</sup> Na temat historii polskiej sztuki wideo i instalacji wideo patrz: *Polska sztuka wideo*, Museum Inner Spaces, Poznań 2006.
- <sup>4</sup> Fotografie duchów, związane z prądem kulturowym jakim był spirytyzm, zaczęły pojawiać się od lat 60. XIX w., a największą popularność zyskały na przelomie wieków. Por. *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale University Press, New Haven and London 2005.
- <sup>5</sup> Zachodzą tu pewne odniesienia biograficzne. Artystka faktycznie jest bliźniaczką, ale brata, związana jest jednak także ze starszą siostrą.
- <sup>6</sup> Marina Warner, *Making Secret Visions Visible*, w: *The Inner Eye. Art Beyond the Visible*, The South Bank Centre, 1996, s. 12.
- <sup>7</sup> Por. Darsie Alexander, Charles Harris, Robert Storr, *Slide Show. Art and the Projected Image*, Tate Publishing, London 2005.
- <sup>8</sup> Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przel. Anna Ptaszewska, Słowo/Obraz/Tekstoria, Gdańsk 1998.
- <sup>9</sup> Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przel. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- <sup>10</sup> Julia Kristeva, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, translated by Jeanine Herman, Columbia University Press, New York 2002, s. 63.
- <sup>11</sup> Por. *Izabella Gustowska. Namiętności i inne przypadki*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2001.
- <sup>12</sup> Tomek Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevey*, Aureus, Kraków 2001, s. 222.
- <sup>1</sup> Gillian Anderson, *Extremis*, composed by Derycke/Raheen/Savage/Staid, mixed and recorded by Hiwatt Marshall, Virgin Records Ltd., 1997.
- <sup>2</sup> Alicja Kępińska, in: *Izabella Gustowska. Płynąc [Floating]*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warsaw 1996, p. 19.
- <sup>3</sup> On the subject of Polish video art and video installations see: *Polska sztuka wideo* [Polish Video Art], Museum Inner Spaces, Poznań 2006.
- <sup>4</sup> Photographs of spirits tied with the cultural trend of Spiritism began to appear in the 1860s and had the heyday of their popularity at the turn of the century. Cf.: *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, Yale University Press, New Haven and London, 2005.
- <sup>5</sup> As far as biography is concerned, the artist in fact has a twin, but a brother, and is also strongly attached to her elder sister.
- <sup>6</sup> Marina Warner, *Making Secret Visions Visible*, in: *The Inner Eye. Art Beyond the Visible*, The South Bank Centre, 1996, p. 12.
- <sup>7</sup> Cf.: Darsie Alexander, Charles Harris, Robert Storr, *Slide Show: Art and the Projected Image*, Tate Publishing, London 2005.
- <sup>8</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Éd. Gallimard, Paris 1967.
- <sup>9</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Éd. Galilée, Paris 1981.
- <sup>10</sup> Julia Kristeva, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, translated by Jeanine Herman, Columbia University Press, New York 2002, p. 63.
- <sup>11</sup> Cf.: *Izabella Gustowska. Namiętności i inne przypadki* [Passions and other cases], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw 2001.
- <sup>12</sup> Tomek Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevey* [The other is within us. To love according to Julia Kristeva], Aureus, Krakow 2001, p. 222.



Robert Fludd, Supernaturali (z neoplańskiego traktatu autorstwa Fludda *Utriusque Cosmi*, 1629)

Robert Fludd, Supernaturali (from the Neo-Platonic by Fludd *Utriusque Cosmi*, 1629)