

Izabella Gustowska Sny



Często myślę, że to, co najważniejsze, jest jeszcze przede mną, a to, co było, blaknie, kurczy się w czasie, jakby nie znaczyło się latami, a małą chwilą. Okres pomiędzy 1972 a 1979 nazwałabym latami incydentalnych sytuacji, z których ważniejsze to inspirowany body artem cykl *Kobiety* czy *Zmieniam się...*, czy szukanie drogi między fikcją a prawdą w cyklu *Ogrody* lub *Zobacz mnie w czerwieni* oraz praca w grupie OD NOWA związana z realizacjami przestrzennymi o charakterze parateatralnym. **Rok** 1979 uznałabym za przełomowy dla szukania idei względności podobieństw w cyklu *Względne cechy podobieństwa*. Było to właściwie poszukiwanie własnej tożsamości w wątkach takich jak: podwójność bliźniacza (sama jestem bliźniakiem), sobowtór czy dubler, cień - wieczna obecność, widmo i odbicia lustrzane. Każdy z tych problemów znajdywał odzwierciedlenie w pracach, z których kilkanaście uznałabym za ważne i w sposób istotny popychające mnie na drogę nowych poszukiwań i doświadczeń. To co zaintrygowało mnie w tym okresie najbardziej, to specyficzna mimetyczna rzeczywistość w pracach wykorzystujących zapis fotograficzny, w których dochodziłam do budowania nowej własnej formy realności. Zacierająły się granice prawdy pierwotnej, prawdy zapisanej fotograficznie i prawdy ostatecznej, stwarzanej przezem mnie. Była to dla mnie fascynująca gra, która mnie pochłonęła, a nawet w pewnym stopniu pozwoliła mi żyć w kilku nieznacznie różnych od siebie światach. Myślę, że nie bez znaczenia była tu świadomość ciągłej zmienności i płynącego czasu. Prowadzona przeze mnie gra doprowadziła do przedziwnych konfiguracji, gdzie fakt staje się ulotny, fikcja i rzeczywistość przeplata się na zmianę. A w konsekwencji prowadzi do zadawania pytań: czym właściwie jest fikcja, czym prawda, gdzie leży granica, jak i prawo do jej przekraczania. To prawo ustanowiłam sama i uznałam za najważniejsze; prawo własnej decyzji, a przede wszystkim prawo własnej wyobraźni. **Lata** 1985 - 90 do wszystkich wcześniejszych wątków dodaję element gry, przypadku, śladowości, a przede wszystkim prywatności. Ta perspektywa prywatna coraz silniej dochodzi do głosu. Powstaje cykl prac związanych z elementami autokreacji (1985 - 90). Czas subiektywny, ale może też i tok uniwersalny - moja Maria, Magdalena, Salome czy Judyta. Powraca myśl o tajemnicy życia, czy może o tajemnicy obsesji, wcieleniach, wiecznej powtarzalności. Zaczyna się seria video-performance. Okres ten podsumowuje jedna z ważniejszych moich wystaw indywidualnych w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1986 r. (*Względne cechy podobieństwa* - około 50 prac). Po tej wystawie pewne wątki kończą się definitywnie (np. wątek bliźniaczy). **Coraz** silniej pragnę wyjść poza wizerunki. Dręczy mnie myśl o płynnym oddaniu czasu, o zmiennym brzmieniu głosu, o odczuciu zapachu. Muszę przejść poza odbicia lustrzane, konkret fotografii, muszę ocalić chwilę. Powstają tak ważne dla mnie zapisy video, a właściwie video-performance. Pierwszy - *Portret wielokrotny* Galeria AKUMULATORY II w 1985 r. - zmusza mnie do wielkiej odwagi mówienia wprost. Łączę teksty własne z Sylwią Plath, Ingebor Bachman. Ukrywam w tych wymiesza-

nych tekstach prawdy, o których boję się powiedzieć, że są moje własne. Ryzykuję balansowanie na granicy cudzego i własnego życia, zyskując coraz większą odwagę. I chyba jestem szczęśliwa. Drugi video-performance - 99... prezentowany jest na spotkaniach *Obecność I* w Galerii ON w 1987 roku. Oparty jest w całości na własnych tekstach. Moja wyobraźnia odmienia myśli, nadaje inny wymiar rzeczywistości, sprawia, że to co niemożliwe, staje się. W tym czasie realizuję serię „fruwających” czerwonych postaci. I ten lot zastygłych w ruchu figur jest częścią opowieści „o niebie, o ziemi, o wodzie, i sobie też”. Pokazuję go na Biennale w Wenecji w 1988 roku i jeszcze później rozbudowuję. Wprowadzam światło czerwone - neonowe, powtarzające ruch postaci kobiecych, będących jakby moim wcieleniem, zatrzymanych w realnych gestach. Czerwone światło przepływa, nasyca energią, jest erotyczne i tajemnicze. To jedna z lepszych prac - zarówno w przestrzennych sylwetach, jak w dwumetrowych postaciach zapisanych na papierze - *Secret I, II i III* - 1989 rok. Wcześniej istniejący już problem bieli, czerwieni, czerni - drogi zamykającej się pomiędzy narodzinami i śmiercią, narasta i finalizuje się wystawą w 1990 r. Wśród postaci pojawi się mała dziewczynka, z którą się utożsamiam, kobieta dojrzala to ja i inne znane i nieznane moje przeszłe i przyszłe wiadomości, kobiety realne, ziemskie i te zatrzymujące się w pół drogi, i te odważne, które próbują się wzbijać ponad wszystko. Wystawa z 1990 roku *Względne cechy podobieństwa II* - BWA Poznań (w podtekście białe, czerwone, czarne) zamyka się jedynym innym kolorystycznie - zielonym obrazem - to letni upalny sen Ofelii. Zarazem pierwszy z cyku *Sny*. **Od** tej chwili do dnia dzisiejszego jestem uwięziona w snach. Sny to moje drugie życie toczące się poza mną. Nie wiadomo tak naprawdę z jakich inspiracji powstają, skąd bierze się ich intensywność, powtarzalność, kolory i dźwięki. Sny to takie nasze opuszczone ciała, porzucone w pościelach i ogrodach, w gorące lato i chłód zimy. To rzeczywistość przemieszana z marzeniem sennym. Czasem chwila na granicy wieczności. Właśnie *Chwila*, jej ulotność, to nowy video-performance, inspirowany prozą Salvatore Elizondo (*Krótki chwila*), pokazany w 1990 roku. *Sen I* - inspirowany prozą Julio Cortazar (*Ostatni etap*), zrealizowany w pałacu Poznańskich w Łodzi (na spotkaniach Hotel Sztuki) w 1991 roku. **Wędrówka** przez pokoje, odkrywanie tajemnicy wnętrz, przejście przez długie korytarze, warstwę cieni, i jej koniec w bilardowym pokoju. Na uśpionej postaci (obiekt) odbija się obraz wędrówki. Trwa sen z monotonnie przelewającym się dźwiękiem. W pokojach pałacu Poznańskich zaczyna się inne odliczanie czasu. Coraz głębiej wchodzę w sny; i tak naprawdę nie wiem dlaczego, chociaż są barwne - w pracach powracają czarno-białe. Dlaczego osaczają mnie dziesiątki śniących swoje sny dziewczynek, młodych, starszych i bardzo starych kobiet? Dziesiątki snów śnionych przez wiele osób w tym samym czasie. **Postaci** otulonych w białe prześcieradła i nagie ciała z letnich nocy, zapisane na czarnych szkłach, zatopione w szklanych taflach. Nieodgadnione - tak jak to wszystko, co jeszcze jest przede mną.

Tekst ten napisałam w 1991 roku. Pisząc o nieodgadzionym czułam, że zbliżam się do największego, a i najbardziej tragicznego doświadczenia życia - śmierci człowieka najbliższego. Moje sny lekkie i prze-

WZGLĘDNE CECHY PODOBIEŃSTWA II (BIAŁE, CERWONE, CZARNE), GALERIA STUDIO, WARSZAWA.



wrotne, letnie i erotyczne zaczęły zbliżać się do szukania prawdy - snu ostatecznego. Jedynego snu, który tylko można przeczytać. Śmierć najważniejszego człowieka w moim życiu - mojej Mamy, przeraziła mnie, a i spowodowała, że otoczyły mnie wszystkie nieznane dotąd lęki, cienie, kruche skrawki pamięci. Z tej przerażającej pustki zaczynały wyłaniać się ulotne, cząstkowe ślady - światło, cienie, wszystkie nieuchwytnie stany fizyczne uzyskiwały swoją materialność. Powstały prace, w których światło, wędrujący dźwięk i przegroda szklana oddzielały świat żywych od nieznanego świata zmarłych. Błękitne światło, zapisane na taśmie video, ręka mojej Mamy unosząca z drżeniem, w spowolniającym rytmie kubek herbaty, powracała i znikała w swoim wielokrotnym powieleniu. A i ja zatapiałam w wodzie swoją rękę i ciało, przestrzenie domu i ogrodu, po których nie tak dawno wędrowałyśmy razem, tak jakbym chciała przejść na drugą stronę. Przechodziłam wprawdzie dzięki możliwości kamery, miksera, monitora i świadomości zafałszowanej rzeczywistości, stwarzając złudną szansę połączenia dwóch światów - światła i mroku, światów, których nigdy nie można złączyć. **Moja** wystawa *Sny* (styczeń 1994, Galeria ARSENAŁ w Poznaniu i później jeszcze pełniej zrealizowana w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie) pozwoliła mi na chwilę zatrzymać czas, dotknąć spraw najważniejszych, pokazać ich kruczość. „Czuć, że bezsenność jest też snu odmianą co śni, że nie śni i że nawet śmierć ta, której się ciała lękają, jest śmiercią naszej nocy powszedniej i też snu odmianą”. (J. L. Borges)

IZABELLA GUSTOWSKA

A few words about...

Sometimes I think that what is most important is still ahead of me, and what has passed has been fading, diminishing in time, as if it was not years but only a while. I would call the years 1972-1979 a period of incidental situations, the most important of which were the series *Women or I am changing...* inspired by body-art, looking for a way between fiction and the truth in the series *Gardens* or *See Me In Red*, and also working with the group OD NOWA what was connected with the spatial realizations of the paratheatrical character. I would point to the year 1979 as a turning-point in looking for the idea of the relativity of similarities in the series *Relative Features of Similarity*. As a matter of fact I was seeking my own identity in: twin doubleness (I am a twin myself), second self or a double, phantom and mirror reflections. Each of these matters could be found in my works, several of which I would consider important in pushing me towards new searches and experiences. What puzzled me most in this period was a characteristically mimetic reality which was to be seen in the works using photography, in which I came to build my own form of reality. The boundaries of primary truth were blurring, as well as those of the truth photographically recorded, and those of the absolute truth, which was created by me. It was a fascinating game for me; it absorbed me, it even, to a large degree, let me live in a number of slightly different worlds. I think that the consciousness of continuous variability and the passing of time were not without meaning. The game that I played has created quite odd configurations, where a fact becomes transitory, fiction and reality are woven together. It leads us to ask such questions as: what is really fiction, what is the truth, where is the border line between them, and do I have the

STUDIO, WARSZAWA,



right to cross it. This right, which I established myself, and recognized as the most important; the right to my own decision, and above all the right to my own imagination. **The** years 1985-90 added an element of game, chance, transience, and, above all, privacy to the earlier motifs. This private perspective was expressed more and more strongly. As a result a series of works connected with selfcreation elements was done (1985-1990) . The subjective time, and maybe its universal flow as well - my Mary, Magdalene, Salome or Judit. Thoughts of life's mystery, or rather obsession's mystery, incarnations and eternal repetition are coming back. The series of video-performance begins. This period is summarised by one of my most important individual exhibitions - in the National Museum in Wrocław in 1986. (Relative features of Similarity - about 50 works) . After this exhibition some motifs definitively stopped appearing (for example the motif of twins). **M**ore and more I want to go beyond depicting of reality. Thoughts of time flowing, of the sound of voices changing, of the sense of smell are rankling in my mind. I have to cross the mirror's reflection, the concrete of photography. I have to save the moment. I make video records, or rather video-performance, which are very important for me. The first one - *Multiple Portrait*, Gallery AKUMULATORY II in 1985 - forced me to act courageously, to talk openly. I joined my own texts with those of Sylwia Plath and Ingebor Bachman. In these mixed texts I hid various kinds of truth, which I was scared to say were my own. I balanced on the border of somebody else's and my own life, gaining greater courage. I suppose I was happy. The second video-performance - 99... was presented at the meetings called *Presence I* in Gallery ON. It was based only on my own texts. My imagination changed thoughts, it gave another dimension to reality, it caused the impossible to become possible. At that time I created a series of "flying" red figures. This flight of the figures petrified in movement, was part of a story "about the sky, the earth, the water and myself, too". I showed it at the Biennale in Venice in 1988, and later I extended it. I introduced red neon light, female figures which repeated some movements, and which were my own incarnations held in real gestures. The red light flows, it fills with energy, is erotic and mysterious. It is one of my best works - both the special profiles and the two-metre high figures, recorded on paper - 1989 - Secret I, II and III. The existing problem of white, red and black - the way which is surrounded by birth and death - accumulates and comes to an end in the exhibition in 1990. Among the figures appears a small girl which whom I identify myself. I am a full-grown woman. There are also other - known and unknown, past and future images of me, real women, down to earth, and those stopped half way, and brave ones, who try to rise above it all. The 1990 exhibition *Relative Features of Similarity*



WZGLĘDNE CECHY PODOBIEŃSTWA II (BIAŁE, CZERWONE, Czarne), GALERIA STUDIO, WARSZAWA, 1990

ty - BWA Poznań (in the implied meaning: white, red, black) is closed by the green object - the only one that differs in colour - it is summer, Ophelia's torrid dream. It is at the same time the first picture in the series *Dreams*. **Since** then I have been dream-bound. Dreams are my second life which flow beyond me. I do not really know what they are inspired by, where their intensity, repetition, colour and sound comes from. Dreams are our discarded bodies, abandoned in bedding and gardens, in hot summer and cold winter. It is reality mixed up with dreams. Sometimes it is a moment on the edge of eternity. *Moment*, with its transitory nature, is my new video-performance, inspired by Salvatore Elizondo's prose (*A Short While*), was shown in 1990. Dream I - inspired by Julio Cortazar's prose (*The Last Stage*), created in Pałac Poznańskich in Łódź (at the meetings of *Hotel Sztuki*) in 1991. **Wandering** through the rooms, discovering the mysteries of the interior, going along long corridors, the layer of shadows, and its end in the billiard room. The image of this wandering is reflected in the sleeping figure (object). The dream, with a monotonous flowing sound, still lasts. In the rooms of Pałac Poznańskich there is a different pace of time. Deeper and deeper I enter the dreams; and I really do not know why, though they are coloured, in my works they return as black-and-white. Why am I beset by dozens of girls, young, old, and very old women dreaming their dreams? Dozens of dreams dreamt by many people at the same time. **Figures** wrapped in white sheets, and naked bodies on summer nights, recorded on black glass, sunk in glass panels. Impenetrable, like all which is still ahead of me.

I wrote this text in 1991. Writing about the impenetrable I felt myself approaching the greatest and at the same time the most tragic experience of my life - the death of someone close. My dreams, light and deceitful, warm and erotic began to get near to seeking the truth - the definite dream. The only dream that can be sensed. The death of the most important person in my life - my Mother, terrified me, and also caused that previously unknown fears, shadows, fragile shards of memory surrounded me. From this horrifying emptiness, transitory, fragmentary traces - light, shadows, all those elusive physical states started to emerge acquiring their materiality. Works in which light, wandering sound and a glass barrier separated the world of the living from the unknown world of the dead. Blue light, recorded on the film reel, my Mother's hand, which shakily, at a slower rate, raised a cup of tea and kept returning and disappearing in its repeated duplication. And I sank my hand and my body in the water, the interiors of the house and the garden, in which not so long ago we wandered together, as if I wanted to cross and be on the other side. I actually crossed it thanks to the possibilities of a camera, a mixer, a monitor and the consciousness of the falsified reality that created an illusory chance of connecting these two worlds - that of light with that of darkness, worlds that never can be connected. **My** exhibition *Dreams* (January 1994, Gallery Arsenał in Poznań, and later exhibited in the State Gallery of Art in Sopot) let me stop time for a while, touch the most important matters, show their fragility. "Feel that sleeplessness is also a kind of dream that dreams that it does not dream, and even death, which bodies are scared of, is the death of common night and a kind of a dream also". (J. L. Borges)

TRANSLATED BY BEATA MACIEJEWSKA

Malina: Co to jest życie?

Ja: To, czym nie można żyć.

Malina: Co to jest?

Ja: (*piu mosso forte*) Zostaw mnie w spokoju.

Malina: Co?

Ja: (*molto meno mosso*) To, na co ty i ja możemy się złożyć, to jest życie. Wystarczy ci?

Malina: Wydawało mi się niemal, że przede wszystkim nie lubisz już żadnego „ja”.

Ja: (*soavemente*) Czy to sprzeczność?

Malina: Właśnie.

Ja: (*andante con grazia*) To nie jest sprzeczność.

Malina: To twoja najbardziej niebezpieczna przygoda. Ale już się zaczęła.

Ja: (*tempo*) No właśnie, dawno się zaczęła, była dawniejsza niż życie. (*vivace*) Wiesz, co u siebie zobaczyłam? Że moja skóra nie jest już taka jak dawniej, jest po prostu inna, chociaż nie mogę doszukać się ani jednej zmarszczki więcej. Mam ciągle te same, które pojawiły się już koło dwudziestki, robią się tylko głębsze, wyraźniejsze. Czy to wskazówka i co ona oznacza? Na ogół wiadomo, dokąd prowadzi, mianowicie do końca. Ale dokąd zaprowadzi nas? W jakiej pomarszczonej twarzy znikniesz ty, zniknę ja? Nie starzenie zadziwia mnie, lecz nieznajoma, która nastąpi po nieznajomej. Jaka wtedy będę? Zadaję sobie to pytanie, jak przed wiekami zapytywano się, co będzie po śmierci, z równie wielkim znakiem zapytania, który nie ma sensu, ponieważ nie sposób sobie tego wyobrazić. Myśląc rozsądnie nie potrafię sobie tego w ogóle wyobrazić. Wiem tylko, że nie jestem już taka, jaka byłam dawniej, ani o włos bardziej sobie znajoma, ani odrobinę sobie bliższa. Jedną nieznajomą zastępowała mi zawsze inna. Nie zapomnę, że ta nieznajoma dzisiaj ma jeszcze coś na myśli, kocha może, kto wie, nienawidzi może, chciałaby może jeszcze raz zatelefonować...

INGEBORG BACHMANN MALINA [FRAGMENT]

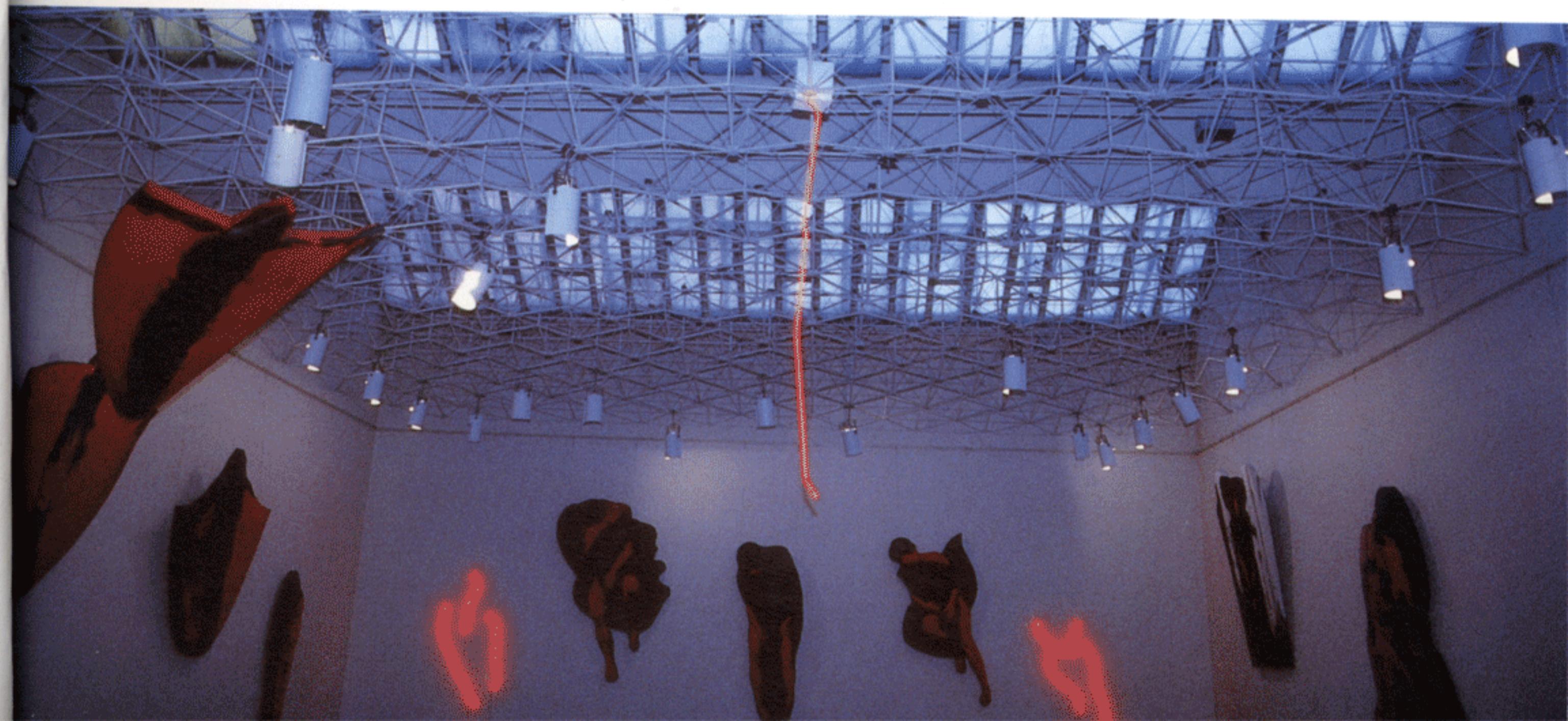
MARIUSZ HERMANSDORFER

Po raz pierwszy zobaczyłem prace Izabelli Gustowskiej w roku 1979. Były to dwie kompozycje: Łąka I i Łąka II. Każda z nich składała się z czterech części prezentujących różne sposoby widzenia tego samego fragmentu pejzażu - od najbliższych rzeczywistości zdjęć czarno-białych i kolorowych do jaskrawych układów barwnych stanowiących bardzo swobodną i subiektywną wizję przyrody. W towarzyszącym obrazom komentarzu Gustowska pisała między innymi: „... Łąka w moim ogrodzie, następnie jej autonomiczna fotrzeczywistość, wreszcie moja interpretacja... w końcowym momencie proponuję obraz prawdziwszy niż prawda samej natury Łąki” (podkreślenie moje - M. H.). Ta romantyczna deklaracja o wyższości prawd sztuki nad prawdami natury powstała w wyniku wcześniejszych działań artystycznych autorki i wniosków, jakie z nich wyprowadziła. Od debiutu w roku 1972 do zrealizowania Łąki wykonała ona kilka serii prac, w których interpretowała różne sytuacje z rzeczywistości. W cyklu dyplomowym nawiązała do dziejów swojej rodziny w czasie wojny. Stwierdziła wówczas, że to, czego doświadczyli, co opowiadają, na co istnieje dokument i co w końcu ona może na ten temat stworzyć - za każdym razem jest czymś diametralnie różnym, jest zupełnie inną prawdą, inną rzeczywistością. Czy ta doświadczona bezpośrednio, od początku częstкова, indywidualna; czy druga - zobiektywizowana w dokumencie; trzecia - zweryfikowana przez czas i fantazję opowiadającego; czwarta - tworzona z dystansu, oparta na poprzednich, ale też najbardziej sztuczna, wolna od emocji życia, przesycona natomiast emocją aktu kreacyjnego? Podobne doświadczenie przyniosły autorce prace oparte na fotografiach z dzieciństwa. Zmieniając proporcje zdjęć, ich układy, tło, na którym je umieszczała, dodając lub odejmując kolor, aranżowała szereg sytuacji, z których każda mogła być prawdziwa, z których każda była odrębną rzeczywistością, powtórzeniem tamtej - realnej, jej odbiciem, a równocześnie jej deformacją. Zmiany punktu widzenia, czasu, środków użytych do realizacji - kreowały inny obraz, inny świat. Ten, który powstał w imaginacji, był dla artystki coraz bardziej fascynujący, coraz bardziej rzeczywisty i prawdziwy - tak jak fascynująca, bardziej rzeczywista i prawdziwa może stać się bajka dla dziecka. Nałożona na codzienność przenika ją, uzupełnia, poszerza jej granice w nieskończoność, niweluje podziały między możliwym a niedostępnym, między prawdą a zmyślением. Stąd jej atrakcyjność, a także z faktu, że ten, który ją wymyśla, ma siłę równą mocy demurga. W konsekwencji prawda świata kreowanego wyparła w sztuce Izabelli Gustowskiej doświadczenia empiryczne i otworzyła nieograniczone pole gry, teatr totalny, w którym można mieć każdą rolę, integrować się z każdą postacią. Na ile artystka w sposób świadomy, intuicyjny lub bezwiedny doszła do stworzenia tego teatru, pozostaje jej sprawą osobistą. Od dzieciństwa była i jest osobą wrażliwą, zamkniętą w sobie, w świecie własnej wyobraźni. Od dzieciństwa fascynuje ją problem podwójności. Łączy się to z posiada niem brata bliźniaka, z powtarzaniem się podobnych sytuacji w każdym pokoleniu jej rodziny, ze stosunko-



wo częstym spotykanie bliźniąt w swoim najbliższym otoczeniu - w szkole, w sąsiedztwie. Z tych oraz innych powodów rozpoczęła w pewnym momencie grę z sobą i z „bliźniaczką zastępczą” - siostrą, z „bliźniaczką z wyboru”, przyjaciółką artystką, z osobami wybranymi na alter ego. Jest to teatr prawie wyłącznie żeński. Jeżeli czasem, zupełnie sporadycznie, pojawi się w nim przedstawiciel płci odmiennej, to jest on nieletnim chłopcem, prawie dzieckiem. Panuje kobiecość. Kobiecość różnych okresów życia - dzieciństwa, młodości, lat dojrzałych. W obrazach Gustowskiej zdublowana Ona wykonuje różne gesty, jest radosna, poważna, smutna, jest całkowicie erotyczna, jak w *Kobietach* z 1978 roku, gdzie wizerunek postaci sprowadzony został głównie do stref erogennych, jest uduchowiona, jak w pracy *Poza sobą* z 1986 roku, w której - mimo nadmiernego nawet eksponowania cech płci - to co najbardziej istotne spełnia się poza sferą fizyczną, jakby w mistycznym zatraceniu. Postacie są takie same - nie te same. Są autoportretami artystki i portretami jej wyimaginowanej siostry bliźniaczki. Ten podwójny portret otrzymuje czasem swoje powtórzenie w tle kompozycji, gdzie jak cień, a może zmaterializowana aura pierwszego wizerunku, pojawia się druga para bliźniaczek - tych samych, co poprzednio, ale różnych; podobnych, ale nie identycznych. Liczba możliwych kombinacji, zmultiplikowanych wersji, wydaje się być nieograniczona. Od roku 1979, od początku cyklu pn. *Względne cechy podobieństwa* powstało ich dotychczas ponad pięćdziesiąt. Zmieniają się scenariusze sztuk, kostiumy, atmosfera spektakli. Początkowo wszystko rozgrywa się w bieli i czerni, w strojach codziennych, prostych. Jest Ona i jej alter ego. Postacie mogą być dodatkowo zmultiplikowane lub występują tylko parami. W kolejnym okresie twórczości następuje rozbicie ciał. Oderwane głowy, nogi, ręce, korpusy mieszają się ze sobą, łączą w nowe, zmienione układy. Ostatnio coraz częściej występuje tylko jedna postać, która jednak sprawia wrażenie jakby rozdwojonej, jakby ta druga (jej bliźniaczka, jej sobowtór, jej cień...) była w niej. **Zmiana** ta w sposób zasadniczy modyfikuje też formę prac. Czerń i biały ustąpiły miejsca ostrym czerwieniom, zieleniom, fioletom. Dawna elegancja prostych strojów zamieniona została na suknie bogate, nie zawsze w dobrym stylu. Przedstawienie rozgrywa się na granicy kiczu. Przed przekroczeniem tej granicy chroni jednak osobowość „tej drugiej” - obecnej jakby we wnętrzu, skupionej, poważnej, czasem ironicznej. Jest w tych pracach rzadko spotykana siła ekspresji plastycznej o bardzo współczesnym wyrazie, jest znakomite opanowanie techniki i technologii środków przekazu, jest wreszcie oryginalna, nowa wersja dwoistości bytu, który to problem występuje w różnych kulturach, epokach, wierzeniach, mitach, dziełach artystycznych. Gustowska, spadkobierczyni i kontynuatorka tej idei idzie drogą, którą nie tak dawno przed nią szli Musil i Borges, Buñuel, Kurosawa i Polański, a z artystów jej profesji Arbus, Beuys, Hanson, Pistoletto... Każdy z nich widział to zagadnienie inaczej, każdy proponował inny sposób konkretyzacji idei, wszystkich jednak fascynowała podwójność istnienia, mistyczna idea dwoistości bytu.

ZGLEDNE CECHY PODOBIEŃSTWA II (BIAŁE, CZERWONE, CZARNE), BWA POZNAŃ, 1990



It was in 1979 that I first saw Izabella Gustowska's works. Those were two compositions: Meadow I and Meadow II (*łąka I* and *łąka II*). Each piece comprised four parts reflecting four different ways of looking at the same fragment in a landscape - starting from black and white and colour photographs which were the closest to reality, through intense and lively colour compositions constituting a free and very subjective vision of nature. In the enclosed commentary Gustowska wrote: "... a meadow in my garden, then its autonomous photo-reality, and finally my interpretation... in the final stage I offer a truer image than the truth of the nature of the meadow itself." (underlined by M. H.). This romantic declaration which ranks the truths of art higher than the truths of nature results from the artist's earlier artistic activities and conclusions she drew from them. Since her debut in 1972 till the realisation of Meadow, she made several cycles of works in which she interpreted various situations in life. In her diploma cycle she made references to the fate of her family during the war. She learnt then that what they had experienced, what they were telling, what could be found in documents, and, finally, what she could make of it in her work were all entirely divergent things, totally diverse truths, different realities. Is this the one that is directly experienced, partial from the very beginning and individual; or is this the second one - made objective by a document; the third - verified by time and the teller's fancy; or the fourth - created from a distance, based on previous three, however, the most artificial, free from the emotions of life and permeated with the emotion of the creative act instead? **Similar** experience had the artists with works based on the photographs of her childhood. By changing the proportions of photographs, their arrangement, and the background against which she placed them, by adding or subtracting colour she created series of situations. Each of the situations might have been true, each of them was an independent reality, each was the repetition of that real one, its reflection, and simultaneously its distortion. The shifts in the point of view, time, and applied means in each work created a different image, different world. This world which appeared in her imagination became fascinating for the artist, it was gradually becoming more and more real and true - similarly to a fairy tale which can become more fascinating, real and true for a child. When it overlaps everyday reality, it filters through it, supplements it and expands its borders up to the infinity; it abolishes the distinction between possible and unattainable, between truth and fantasy. And that is why it is so attractive. Moreover, it is attractive because the person who coins it is Demiurge's equal in their creative power. Consequently, the truth of the created world replaced the experience (the empirical) in Izabella Gustowska's work and opened an unlimited possibility of playing, a total theatre in which one can get any role and can integrate with any of the characters. It remains the artist's personal matter to what extent she was conscious of it or was acting intuitively and unconsciously when creating her theatre. From her childhood she has been a sensitive person. She is an introvert who lives in the world of her own imagination. Since her childhood she has been fascinated with the idea of duality. It is so

because she has a twin brother. The twins appear in each generation of her family; moreover, she has often met twins in her closest environment - at school, in the neighbourhood. It was for these and some other reasons that she started a game with herself and "the substitute-twin" - a sister, "the chosen twin" - a friend woman-artist, with persons elected her "alter ego". This theatre is almost exclusively feminine. If sometimes, by chance, there appears a representative of the opposite sex, he is always a young boy, almost a child. Femininity dominates. It is the femininity in various stages in life - childhood, youth, adulthood. In Gustowska's works the doubled She performs miscellaneous gestures - she is joyous, serious, sad, or absolutely erotic - as in *Kobiety* (*The Women*) of 1978 where the portrait is almost limited to erogenous spheres. She can be soulful, e.g. in *Poza sobą* (*Beyond oneself*) of 1986 where, despite too strong an exposition of sexuality - the most essential part seems to be fulfilled beyond one's physical sphere, as if in a mystic rapture. The people are similar - dissimilar. They are the artist's self-portraits and the portraits of her imagined twin sister. With time, this double portrait becomes repeated in the background where, as if a shadow or materialised aura of the first image, appear the other pair of twins - the same as before, however - different; similar, however - not identical. The number of possible combinations, of multiplied versions, seems unlimited. Since 1979, since the beginning of the series *Relative features of similarity* (*Względne cechy podobieństwa*), more than fifty such works have appeared. The scripts of plays change, as well as the costumes and the atmosphere of the spectacles. At first everything is acted in black and white, in everyday, plain clothes. Both She and her alter ego are present. The characters can be additionally multiplied or they appear in pairs only. In the next period of her work, she makes the body de-fragmented. Severed heads, legs, hands and torsos intermingle with one another; they appear in new, changed relations. Recently, only one figure has been appearing; however, we cannot resist the impression that the person is somehow dichotomised, as if the other one (its twin, its double, its shadow) rested... within her. **This** change modifies the form of the works in principle. The black and white yielded to intense reds, greens and purples. Former elegance of simple clothing has been exchanged to rich dresses, not always revealing a good taste. The performance occurs on the verge of kitsch. However, there is a protection against trespassing the border - it is the personality of "the other one" - as if internally present, concentrated, serious, sometimes ironical. These works are saturated with a rarely seen power of a visual expression that seems extremely contemporary in its message. We can see a superb mastering of techniques and technologies of the means of expression. Finally, it is an original, new version of the dual character of existence - the issue that is present in various cultures, epochs, beliefs and myths, as well as artistic creation. Gustowska, the heir and the apprentice to this idea, follows the path on which Musil and Borges, Buñuel, Kurosawa and Polański, and among the artists of her trade - Arbus, Beuys, Hason, Pistoletto... preceded her not so long ago. Each of them viewed the issue differently, each proposed their own method of making the idea concrete: however, they all were fascinated by the twofold character of existence, mythical idea of the duality of being.

TRANSLATED BY MARZENA BEATA GUZOWSKA

W jednej z nowel Grahama Greena opisana została nocna przygoda sąsiadów pewnej kobiety, którzy - zaalarmowani hałasem - zauważali uciekającego z jej domu złoczyńca i zapamiętali jego odrażająco brzydką twarz. Na rozprawie sądowej, powołani na świadków, rozpoznają go bez trudu. Ale oto adwokat przygotowuje niespodziankę: przed ławą sędziów pojawia się brat oskarżonego - identyczny z nim w swej szpetocie. Świadkowie, przed chwilą pewni swych oczu, teraz się wahają; żaden nie chce zaryzykować wskazaniem „to ten” na jednego z braci. Postępowanie dowodowe zostaje uniemożliwione i obaj bracia muszą zostać wypuszczeni na wolność. Tłum jednak, wzburzony brakiem kary nie daje za wygraną. „Coś” musi się zdarzyć, co wyjaśni sprawę i z matni dwójcy uczyni jedność. I otóż zdarza się: wśród tumultu, wznieconego przez oczekującą na ulicy gawiedź, jeden z braci, ku nieopisanej rozpacz drugiego, ginie pod przejeżdżającym autem. Czy wiecie teraz, który z bliźniaków był winien? Czy wiecie, co się teraz stało z drugim bratem? Czy Narcyz może istnieć bez swego odbicia?

...ilekroć oglądał siebie na fotografii, czuł się zepchnięty na krawędź niepewności. Widział, że to on, ale zarazem nie on. Odnajdywał siebie poprzez irracjonalną wiarę w adekwatność fotografii; ale jednocześnie czuł, że ma do czynienia nie z obiektywną repliką, lecz z podejrzany podobieństwem. Jako podmiot, jako jednostka niepowtarzalna, czuł się za każdym razem uwikłany w podwójność istnienia. To utajone bliźniactwo, które nigdy nie objawiłoby się bez pomocy fotografii, stało się nieodłącznym towarzyszem jego życia; nie potrafił już odnaleźć siebie poza tym niezawinionym braterstwem. Czuł się zawsze przesunięty ze swego miejsca ku „temu drugiemu” i nie potrafił zidentyfikować się z żadnym z nich do końca. Cieszył się, kiedy inni rozpoznawali go na fotograficznym wizerunku, ale cieszył się także, kiedy wątpili: „to naprawdę jesteś ty?” Rozterka naszego bohatera trwała tak długo, aż zrozumiał on, że nie może istnieć samotność i pojedynczość na świecie, w którym wszystko istnieje poprzez swój obraz i w którym obrazy rzeczy są ważniejsze niż rzeczy same. Pojął też, że obraz - wbrew etymologii tego słowa - nie obrazuje rzeczy lub osoby, lecz stwarza jej towarzysza, którego trzeba przyjąć do swego domu.

Fotografia - czworokątny kawałek papieru, który wypromieniuje podobieństwo - od dawna kusiła jego wyobraźnię i jego rękę. Te gotowe obrazy stanowczo nadawały się do dalszej obróbki. Zastanawiał się, jak np. będzie wyglądała jego postać, kiedy dokona na niej drobnych zmian. Czy mógłby pozostać sobą, stając się zupełnie kimś innym? Narastanie tych myśli kazało mu wziąć do ręki pędzel i czerwoną farbę. Użycie koloru popchnęło fotografię w kierunku malarstwa. Wraz z inną materialnością pojawił się inny sposób egzystencji postaci. Nie sposób było powstrzymać się od wprowadzania dalszych zmian. Pomyślał, że

WZGLĘDNE CECHY PODOBIEŃSTWA II (OFIARA II; SECRET II; ANIOŁ II; POZA SOBĄ. BOGNA I POZA SOBĄ II; LECĄC II; SECRET I; OFIARA II), 1988 - 1990



fotografię można dowolnie powiększyć, a przez to rozproszyć zapisane w niej kształty. Można je przenieść z papieru na płótno, można na płótnie poczynić pewne wypukłości anatomiczne, które popchną postać w kierunku egzystencji trójwymiarowej, nie pozwalając jej wszakże w pełni tam zamieszkać. Oznacza to, że można postać wprowadzić w byt dowolnie nie określony. Oznacza też, że można w sposób dowolny powstrzymać natarczywość bliźniactwa.

Miał tylko jedną fotografię, na której wydawał się być sobie doskonale podobny. Nie udało mu się jednak odnaleźć tej właśnie kliszy - jedynej, która obiecywała identyczność w miejsce bliźniactwa. Trzeba było zatem zrobić fotografię z fotografii. Gdy porównywał potem obie odbitki okazało się, że powstała niewielka różnica w ostrości obrazu i trochę inaczej rozłożyły się akcenty cienia. Tylko trochę, ale różnica była dostatecznie drażniąca, aby chcieć posuwać się dalej tym tropem. Postanowił robić kolejne fotografie - każdą następną z uprzednio powstałej odbitki - i to tak długo, aż zatrze się wspomnienie pierwszego obrazu i powstanie echo czegoś, czego nie daje się już usłyszeć. W rzeczy samej, po nieskończeniu długim ciągu reperacji powstał obraz, na którym nasz znajomy nie mógł już siebie rozpoznać. Mógł natomiast rozpoznać możliwości, których istnienia przedtem nie podejrzewał. Sprawiło to, że zapomniał i o sobie, i o swoim bliiskim bracie, albowiem pojawił się byt trzeci, podminowany obietnicą, która spełnić się może tylko w domyśle.

... Odnalazł swego bliźniaka nagle i przypadkowo, kiedy ujrzał swoje odbicie w szybie wystawowej jakiegoś magazynu. Uderzyło go bowiem, że w odbiciu tym rozpoznał nie tyle swój naturalny wizerunek, co postać utrwaloną na fotografiach, które tylekroć oglądał w rodzinnym albumie. Czy można oglądać zachód słońca bez natychmiastowego przywołania w pamięci wszystkich filmów, fotografii i pocztówek, na których już kiedyś widzieliśmy „to samo”? Niepokojony tą myślą (jeżeli on tak siebie widzi, to jak widzą go inni?), zaczął poszukiwać odbitek swoich wizerunków u wszystkich ludzi, u których mogłyby się one znaleźć. Plon był nadspodziewanie obfitý. Powstała rozległa mapa, wedle której funkcjonował nie on sam, lecz jego bliźniacze postacie. Uświadomił też sobie istnienie czujnej pamięci urzędników z biur paszportowych i przejść granicznych, przez które nikt nie przejdzie bez swego fotograficznego uwarygodnienia... Pojął wtedy, jak wszechobecność naszego obrazu wśród ludzi sprawia, że każde poruszenie pamięci jest nie przywołyaniem nas samych, lecz obudzeniem widma. Fotografia - ten nieadekwatny cień osoby, krąży wśród ludzi, których już nie znamy lub już nie kochamy. Jest cieniem, który porzucił swego dawcę, aby stać się fundatorem jego istnienia w pamięci. Niepodobny bliźniak jest tym, który ocala nas od zapomnienia. Składinqd stała obecność nieuchwytnego brata wcale nie musi podważać naszego poczucia „jedyności”. Do dziś istnieją plemiona, które kultywują pradawną mądrość i dla których nie pojedynczość, lecz podwójność jest fundamentem istnienia całości. Tak pojmują „dwójkę” Kanakowie: tylko liczba „2” jest dla nich liczbą całkowitą,



poniżej której rozciąga się dziedzina ułamków. Jednostka izolowana, wyodrębniona z elementarnej dwoistości - to istota zgubiona, nie jedność, lecz okaleczony szczątek pełni:

ALICJA KĘPIŃSKA

In one of his short stories Graham Greene describes a night adventure of neighbours of a certain woman. Alarmed by noise they saw a man running away from her house. They remembered his hideous face. The case is at court and people called for witnesses easily recognize the criminal. But the attorney for the defence prepared a surprise: in front of the bench shows up a twin brother of the accused, identical in his ugliness. Witnesses, so certain until now, have doubts. None of them wants to run the risk of pointing at either of the brothers and say: "it was him". Legal proceedings have been made impossible and both brothers were set free. The mob, however, upset with such verdict and no punishment, does not give up. "Something" must happen, something that will explain the case and resolve the problem which of the brothers was guilty. And something really happens. In the turmoil raised by the mob gathered outside the courthouse, one of the brothers gets killed by the passing car. The other brother falls into unspeakable despair. Do you know now which of the twin brothers was guilty? Do you know now what will happen with the other brother? Can Narcist exist without his reflection?

... Whenever he saw himself on some photograph he felt doubts piling up in him. He knew that it was him, and yet not him. He found himself through irrational faith in adequacy of photography, and yet he felt that he had to do not with an objective replica but rather with suspicious similarity. As a subject, as an unique individual, he felt each time involved in duality of existence. That hidden twinness that would never be revealed if not a photographer, has become inseparable companion of his life. Existence without this uncommitted brotherhood turned out impossible. He always felt moved from his own position toward "the other one", and could not fully identify himself with either of them. He was happy when friends would recognize him on the photograph, but he was equally happy when they expressed their doubts "is it really you?" Irresolution of our protagonist lasted until he understood that loneliness and uniqueness could not exist in the world/pictures of objects are more important than objects themselves. He also understood that a picture - despite ethymology of the word - did not depict an object or a person but created its/his companion to be welcomed to one's home.

A photograph - a tetragonal piece of paper radiating with similarity - for a long time has tempted his imagination and hand. Those ready pictures were asking for further treatment. He wondered, for instance, what his figure would look like if he subjected it several small changes. Could he remain himself while becoming someone else? Thoughts like this accumulated and prompted him to take a brush and red paint into his hands. The application of color pushed photography toward painting. Apart from a different type of materiality there



SEN II, VIDEO-INSTALACJA: CZĘŚĆ I CAŁOŚĆ, POZNAN, 1990

appeared a different mode of existence of figures. It was impossible to stop now from introducing further changes. He thought that a photograph could be freely enlarged and thus forms registered on it would get dispersed. Then from paper they may be transferred onto canvas. Anatomical convexities allowed on canvas will direct a figure toward three-dimensional existence. It means that a figure can be introduced into indefinite existence. It also means that the insistence of twinness can be stopped in any way.

He had only one photography on which he seemed to himself perfectly alike. He failed, however, to find this particular plate - the only one that promised identity instead of twinness. Hence a photograph of the photograph had to be taken. When afterwards he compared the two prints, it turned out that they slightly differed in sharpness and disposition of shadows. Slightly, yet irritating enough to make him follow this path. He decided to take further photographs, where each next photograph was developed from the previous print until the memory of the original image got dissolved. The result being echo of something that no longer can be heard. As a matter of fact, after indefinitely long cycle of repetitions there was created a picture on which our friend could no longer recognize himself. He could, however, recognize the possibilities of which he has never thought before. It made him forget about himself and his twin brother. The third being came into existence, a being filled with promise which could be redeemed only in speculation.

... He happened to find his twin brother unexpectedly when he saw his reflection in some shop window. It stroke him that in that reflection he could recognize not so much himself but rather a person fixed on photographs in family albums that he looked through so many times. Can one watch a sunset without immediate recollection of all the films, photographs and postcards on which we have already seen "the same"? Troubled with this idea (if he sees himself in such a way them in what way other people see him?) he began to look for prints of his images among his friends. An extensive map was the result. According to this map, he did not function himself but his twin figures. He once more remembered the vigilant watch of clerks in a passport office and frontier customs post which noone can pass through without his photographic authentication. He realized then, that omnipresence of our image among people means in fact that a touch on the memory does not recall us but wakes up phantoms. A photograph - inadequate shadow of a person circulates among the people whom we do not know any more or whom we do not love any longer. It is a shadow that deserted his owner in order to become a founder of his existence in one's memory. Dissimilar twin brother is the one who saves us from oblivion. The stubborn presence of the evasive brother does not have to shake our feeling of "uniqueness". There still exist tribes which cultivate primaeval wisdom, and for which duality - not singularity - is the base for functioning of the wholeness. That is how Kanakas (natives of South Sea Islands) understand "a two" only number "2" is whole number for them. Below "2" the domain of fractions spreads. A individual isolated from the elementary duality is lost; represents not unity but a mutilated remnant of fullness.

TRANSLATED BY MARIA SPIK-DZIAMSKA

... Po co zatrzymywać się w dwóch pierwszych pokojach, gdzie światło nie straciło jeszcze swej ostrości, sprawdzić, że stoły stoją jak stały, że może ona sama zamknęła drzwi, wchodząc do trzeciego pokoju, wiedziała, że wystarczy je pchnąć, wejść bez przeszkode i zobaczyć stół, i krzesło. Usiąść raz jeszcze, by wypalić papierosa (popiół z poprzedniego starannie ułożył się na rożku stołu, niedopałek widać rzuciła na ziemię), opierając się bokiem, aby uniknąć światła padającego wprost. Poszukała w kieszeni zapalniczki, popatrzyła na pierwsze kółka dymu, zaczepiające się o światło. Jeżeli cichy śmiech był wtedy śpiewem ptaka, teraz w ogrodzie nie śpiewał żaden ptak. Ale miała dużo papierosów, mogła oprzeć się o stół i pozwolić, by jej spojrzenie zgubiło się w ciemnej, przeciwniejszej ścianie. Mogła wyjść kiedy zechce, mogła też zostać. Może będzie cudownie, gdy światło słoneczne zacznie wspinać się po ścianie, powiększając coraz bardziej cień jej ciała, stołu i krzesła, a może wszystko pozostanie tak, nic się nie zmieni, światło nieruchome jak reszta, nieruchome jak ona, jak dym...

JULIO CORTAZAR KONIEC ETAPU [NIKT, BYLE KTO]



Sny Dreams

Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme de regret, elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible. La vie n'a de contenu que dans la violation du temps. L'obsession de l'ailleurs, c'est l'impossibilité de l'instant; et cette impossibilité est la nostalgie même.

(Wszelka nostalgia wykracza poza czas teraźniejszy. Nawet w formie żalu nabiera charakteru dynamicznego: pragniemy wymusić coś na przeszłości, działać wstecznie, protestować przeciw temu, co nieodwracalne. Tylko gwałt zadany czasowi jest wypełnieniem życia. Obsesja „gdzieś”, „kiedyś” - to niemożność chwili obecnej i ta niemożność właśnie jest nostalgią.)

EMIL CIORAN PRÉCIS DE DÉCOMPOSITION

Stosunek do snu jest stosunkiem do życia duchowego, które wymyka się racjonalnym kategoriom. We śnie obowiązuje inna logika, logika metafory i metonimii. Sen zagęszcza obrazy, przemieszcza wydarzenia, abstrakcyjnym pojęciem nadaje figuratywną postać, znosi przeciwnieństwa, jest niepochwytny dla myśli. Czy potrafimy uchwycić sens sennej wizji, myśl ukrywającą się w obrazie człowieka, który stracił głowę i powiada, że byłoby lepiej dla niego, gdyby nie żył, ponieważ w życiu zawsze otrzymywał wszystko, czego zapragnął? Czy za jawną treścią marzenia sennego skrywa się utajona myśl, jak chciał Freud? Kiedy Iza Gustowska przechodzi przez korytarze i pokoje pałacu Poznańskich, a kamera śledzi jej odbicia w lustrach, szybach, mamy poczucie, że obcujemy z inną rzeczywistością, która nie jest snem, choć podlega logice snu - postać podwaja się, staje się swoim własnym odbiciem, by po chwili powrócić do siebie, zatrzymać się przed czymś i ponownie ulecieć w widmowy świat odbić. Nie pada przy tym ani jedno słowo. Nic nie tłumaczy, nic nie objaśnia przepływających przed naszymi oczami obrazów. Sami musimy je rozszyfrowywać. Ale jak mamy to zrobić, skoro nie jest to nasz sen? Skoro to w ogóle nie jest sen ani nawet wspomnienie snu, a jedynie symulacja snu. **Symulacja** nie jest prostym udawaniem, lecz sztucznym wzbudzaniem symptomów symulowanego zjawiska. A jak odróżnić prawdę od fałszu, jeśli symptomy są takie same? Ta sama sekwencja zdarzeń, powtarzająca się bez końca na kilku monitorach, przypomina repetytywną strukturę snu; zmieniający się kolor szyby przesłaniającej ekrany nadaje tym samym obrazom odmienną tonację uczuciową, a drobne przesunięcia w odtwarzaniu taśmy na poszczególnych monitorach wywołują, dobrze znane z sennych doświadczeń uczucie rozpoznawania czegoś znajomego, już wcześniej widzianego, bliskiego, a nawet nieznanego. Na kolejnych monitorach oglądamy tę samą akcję, bez początku i końca, która nie zmierza do żadnego finału, żadnego rozwiązania, którą gubi się co chwilę w nieczytelnych i niezrozumiałych zdarzeniach. Wygląda to tak, jakby od znaku odkleiło się znaczone (signifié) i pozostało samo znaczące (signifiant), jakby ktoś do nas mówił przez grubą szybę wytlumiającą głos; wiemy, że mówi, ale nie wiemy, co mówi. **Pomiędzy** rozwieszonymi monitorami lewitują ciała kobiet uwięzione w pojemnikach przypominających akwaria; niektóre z nich wyglądają jak martwe, inne - jak zatopione w głębokim śnie. Ciała podświetlone, wyzbyte naturalnego blasku bijącego od ludzkiej osoby. Ciała porzucone, opuszczone przez jaźń (duszę), która odkleiła się od ciała i wcieliła w trupiozielone lub krwistoczerwone światło neonowej lampy. Świadomość uwolniona od ciała, bezciosna, niewidocznie przemieszczająca się w czasie i przestrzeni. Dokąd ulatują myśli tych martwych lub śpiących tylko kobiet? Może otaczają autorkę i wspólnie z nią wędrują przez pałac Poznańskich jak niewidzialne anioły Laurie Anderson i Wima Wendersa? „Dlaczego otaczają mnie dziesiątki śniących swoje sny dziewczynek, młodych, starszych i bardzo starych kobiet?”, pyta Gustowska. „Dziesiątki snów śnionych przez wiele osób w tym samym czasie”. **Anioły**

Wendersa chcę pomagać ludziom, ale są całkowicie bezradne, niczemu nie mogą zapobiec, przed niczym nie mogą uchronić, ponieważ ludzie nie mogą ich zobaczyć ani usłyszeć; anioły muszą towarzyszyć ludziom, smucić się ich kłopotami i marzyć o kolorowym świecie ludzkich emocji. Anioły Anderson wpadają, jak niezapowiedziani goście i opowiadają ciągle te same historie o niebie, które jest zrobione ze świata jak telewizja; ale ten doskonaty, niebiański świat wcale nie potrzebuje ludzi, to ludzie chcą ciągle słuchać opowieści o niebie, tak się przynajmniej zdaje aniołom. A co mówią kobiece sny otaczające Gustowską? Że tylko godziny ranne są godzinami prawdziwymi? Kiedy budzimy się i mówimy: to tylko sen, jeszcze jeden sen przed następnym snem? **Ze** snu nie można się wymknąć, można go najwyżej przerwać. Ze snu, w który wciągają nas prace Gustowskiej, również nie można się wymknąć; z jednych sennych obrazów wpadamy w inne - w sen o kubku, o wodzie... Ruchome obrazy video znajdują przedłużenie w tych samych, ale już unieruchomionych, wtopionych w szare tafle obrazach fotograficznych, coraz mniej wyraźnych, jakby zamazanych, zatartych, wyblakłych. Obrazy wyłaniają się i zamierają, i znowu ożywają. Jesteśmy otoczeni obrazami; mamy obrazy śpiących, mamy obrazy snów. Jedne obrazy odsyłają do innych obrazów. Peter Greenaway marzył o wystawie, która byłaby filmem, i o filmie, który byłby wystawą, oraz o poruszającym się swobodnie w przestrzeni widzu, który z filmu robiłby wystawę, a z wystawy film, zależnie od swojej woli. W taką właśnie przestrzeńennego simulacrum wciąga widzów Gustowska. **Gustowską** od samego początku bardziej interesowały obrazy rzeczywistości niż rzeczywistość sama, a spośród obrazów najbardziej interesowały ją te, które w powszechnym przekonaniu uchodzą za prawdziwe, bezdyskusyjne, autorytatywne przedstawienia rzeczywistości - obrazy fotograficzne i filmowe. Artystka proponowała znamienne i pozornie tylko paradoksalne odwrócenie, uznając wizerunki rzeczywistości za bardziej realne od samej rzeczywistości; to obrazy dostarczają nam wiedzy o rzeczywistości. Tymczasem nie jest to żaden paradoks; świat dostępny jest nam poprzez obrazy, które traktujemy jako mniej lub bardziej wierne i wiarygodne odzwierciedlenie rzeczywistości; to obrazy dostarczają nam wiedzy o rzeczywistości. Można więc powiedzieć, że widzimy obrazy, a skrywającej się za nimi rzeczywistości jedynie się domyślamy. Ale istnieje jeszcze i taka możliwość, że obrazy ukrywają nieobecność, brak czegoś, co minęło, odeszło lub nigdy w rzeczywistości nie istniało. Tego właśnie obawiali się ikonoklaści, którzy przeczuwali możliwość autonomiczacji obrazu, a więc tego, że obraz wyprze i zastąpi rzeczywistość, że nie będzie już rozpatrywany w kategoriach prawdziwego lub fałszywego wizerunku, bo nie będzie miał punktu odniesienia do rzeczywistości, będzie czystym pozorem. Przejście od obrazów, które coś ukrywają, do obrazów, które ukrywają, że poza obrazem niczego nie ma, jest punktem zwrotnym, powiada Baudrillard, początkiem epoki simulacrum, kiedy nie możemy już odróżnić rzeczywistości od jej sztucznych, obrazowych przedstawień jawiących się, jako prawdziwsze i bardziej realne od samej rzeczywistości. W „Snach” Gustowskiej mamy obrazy obrazów - sny śnione przez obrazy śpiących kobiet, które nawiedzają autorkę, kiedy śpi lub tylko marzy na jawie. Gdzie zatem jest rzeczywistość? Tam, gdzie nie ma snu. To sen mówi nam, co jest rzeczywistością.

GRZEGORZ DZIAMSKI

What Dreams Tell Us?

An attitude towards dreams is an attitude towards spiritual life that escapes rational categories. Dreams are subordinated to a different logic, the logic of metaphor and metonymy. They condensate and displace events, change abstract ideas into figurative forms, cancel oppositions; they are ungraspable for thought. Can we grasp a thought hiding in the dreamy vision of a man who lost his head and says that it would be better for him if he died because he always got what he wanted? Is there a thought hidden behind the evident content of the dream, as Freud claimed? When Gustowska is walking along the corridors and rooms in the Poznańskis' palace and a camera follows her reflections in mirrors, windows, polished table-tops, we have the feeling that we encounter a different reality which is not a dream though it is subordinated to the logic of dreams - a figure gets doubled, becomes her own reflection, after a while returns to herself, stops in front of something and flies away into the ghostly world of reflektions. Not a single word, not a single sentence is uttered in the course of this. There are no explanations or comments to the images floating before our eyes. We have to decipher them ourselves. But how can we do it if it is not our dream? And if it is not a dream at all, or a memory of a dream but merely a simulation of a dream? **Simulation** is not simple imitation but artificial induction of the symptoms of the simulated phenomena. But how to differentiate truth from falseness if the symptoms are the same? The same sequence of events repeated over and over again on several monitors reminds the repetitive structure of a dream; the changing color of glass which covers the screens gives the pictures different emotional tones and the small time-shifts in playing the tape on various monitors evokes in us the feeling of recognizing something familiar, already seen, close and yet unknown. We walk from one monitor to another and watch the same action, without beginning or end, that does not aim at any conclusion, any solution, that gets lost every now and then in incomprehensible and unclear events. It looks as if signified has been separated from the sign and only signifier remained; as if someone was talking to us through a thick glass panel - we know that he is saying something but we do not know what he is saying. In the space between the monitors levitate women's bodies imprisoned in aquarium-like containers; some of them seem dead, others to be sunk in a deep sleep. The bodies illuminated, deprived of the natural shine radiating from a human being. The bodies rejected, abandoned by self (soul) that has left the flesh and turned into death-green or blood-red light of a neon lamp. Awareness liberated from the body, bodyless and invisibly moves in time and space. Where to the thoughts of these dead or asleep women fly? Maybe they surround the artist and walk together with her through the Poznańskis' palace? Like the invisible angels of Laurie Anderson and Wim Wenders? "Why am I encircled by dozens of girls, young, old and very old women who dream their dreams?" Gustowska is asking. "Dozens of dreams dreamt by many people at the same time". **Wenders'** angels want to assist people but they are completely helpless; they cannot prevent anything, they cannot protect anyone from anything because people can neither see or hear them. The

angels can only accompany people, feel sorry for their problems and dream about a colorful world of human emotions. Laurie Anderson's angels look people up and tell the same stories all over again, about heaven that is made of light, like TV; but this perfect world does not need people - it is the people who want to listen about heaven, at least as it seems so to angels. And what do the dreams tell that surround Gustowska? That only morning hours are true hours? The hours when we wake up and say "it was just a dream, another dream before the next dream?" **Nobody** can escape dreams. Dreams can be only stopped or interrupted. Similarly, no one can escape the dreams evoked by Gustowska's works; from one series of dreamy pictures we fall into another - a dream about a cup, about water... Video motion pictures find their extension in the same, yet immobilized photographic images submerged in the glass panels, less and less clear, somewhat blurred and faded. The images appear and disappear and come to life again. We are surrounded with images; we have pictures of the sleeping women and we have pictures of dreams. One picture refers to another. Peter Greenaway dreamt about the exhibition as cinema and cinema as exhibition. He dreamt about the audience, freely moving in space, who might turn an exhibition into cinema and vice versa as they wished. This is the dreamy simulacrum that Gustowska used to attract her audience. **Gustowska**, from the very beginning, has been more interested in images of reality than in reality itself, and especially in those images which could be considered as true, unquestionable and authoritative representations of reality - photographs and film stills. The artist suggested a symptomatic and seemingly paradoxical reversal recognizing the images of reality as more real than reality itself. Yet it is not a paradox at all - the world is accessible to us through pictures which we treat as more or less faithful and credible reflection of reality; it is pictures that provide us with knowledge about reality. Therefore, we can say that we see pictures and we try to think the reality that hides behind them. But pictures do not have to be a simple reflection of reality. They can mask and transform it, and then instead of making us come close to reality they carry us away from it - such ambiguity of pictures has always caused unrest. Another possibility is that pictures mask absence, a lack of something that has either passed away or has never existed in reality. That is what iconoclasts worried about. They intuitively felt the threat that a picture can become autonomic, that it can forces out reality in order to replace it, and that it will not be considered in the categories of true or false image because it would lack a point of reference to the real world, that it would become pure appearance. The transition from pictures that dissimulate something to pictures which dissimulate that there is nothing marks a decisive turning point, Baudrillard claims. It inaugurates the age of simulacrum - where we cannot differentiate between reality and its artificial, figurative representations which - thanks to modern replicative techniques - seem as more real than reality itself. In Gustowska's "Dreams" we encounter pictures of pictures - dreams dreamt by the pictures of sleeping women who haunt the artist when she is asleep or when she is day-dreaming. Where, then, is a reality? There where there are no dreams. It is dreams that tell us what reality is.

TRANSLATED BY MARIA SPIK-DZIAMSKA

SEN WODNY - SEN RUTH, VIDEO-INSTALACJA; SNY, PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI, SOPOT, 1994



Izabella Gustowska od lat buduje swoją sztukę wokół zjawiska podwójności i nas także czyni uczestnikami tego doświadczenia. U jego podstaw legła rodzinna historia często powtarzającego się bliźniactwa i szczególnych doznań, jakie ono niesie: podobieństwa i różnicy, nakładania się wzorów, bliskości alter ego, jawy i jej sennych dopełnień. Natura tego doświadczenia integruje się w sztuce Gustowskiej z charakterem używanych przez nią mediów „replikacyjnych”. Są to przede wszystkim fotografia oraz wideo i im podporządkowane inne media (elementy malarstwa i konstruowane specjalnie obiekty). We wcześniejszych pracach - fotografiach często podszytych malarstwem - postać autorki, która jest główną osobą wywoływaną obrazów, doznawała podwojenia za pomocą technicznych „przesunięć”: stawała się sobą i jednocześnie swoim bliźniaczym cieniem. Z czasem z tej dwójcy wyłoniła się postać pojedyncza, jak gdyby druga „ona” zamieszkała w pierwszej, niewidoczna, a wciąż niepokojąco obecna. I ta właśnie osoba, powstała z nałożenia się konturów dwóch tych samych postaci, zaczęła ulegać dekonkretyzacji, a to za sprawą „uwięzienia w snach” - jak to określa sama autorka. Sny nie są dla niej przypadkowym i chwilowym porzuceniem realności, lecz biegącym równolegle bliźniaczym życiem, nad którym wszakże nie daje się sprawować kontroli. Sny - to także miejsca, które opuściły nasze ciała, ale nie nasze uczucia. Sny - to także śnienia innych ludzi; to także dotyk przyszłości, której jeszcze nie znamy. **Fotografie** „śniących” postaci autorki zostają teraz uwięzione w różnych obiektach, np. zatopione w czarnych taflach szkła, w podłużnych drewnianych formach, napomykających o bliskości śmierci. Wyłaniają się także niebezpiecznie, halucynacyjnie z monitorów wideo; przefiltrowane światłem, nacechowane przezroczystością, bezszelestne, lewitują po taflach ekranów, jak gdyby nie podlegały prawu grawitacji. W zwolnionym tempie wykonują powtarzające się czynności. Śniają, marzą, przypominają sobie coś? Tego nie wiemy i nie możemy wiedzieć; może nawet - nie powinniśmy... **Sen** rozprzestrzenia się bowiem poza krawędzią realności, tam gdzie dociera wyobraźnia i przemyka się śmierć. Sen penetruje tereny naszej niepamięci, łowiąc w niej okruchy, z którymi nie możemy się do końca rozstać. Ulatniają się one, kiedy się budzimy, ale nie znikają całkowicie; w jakiś niepojęty sposób biegą obok nas jak cień, który pierzcha, kiedy nań spojrzymy. Utwory Gustowskiej noszą znamiona tej pierzchliwości i podwójności przestrzeni: są zbudowane z pojawiń się i zanikań, z przezroczystości, z wątków nieostrych kształtem i znaczeniem, z lustrzanych odbić, z ciszy i czasu uwolnionego ze swych wymiarów. Obrazy i sekwencje zdarzeń przypływają i odpływają, pojawiają się ponownie w sensnym, niespiesznym rytmie - jak ręka, sięgająca wielokrotnie po to samo lub ponownie napełniająca filiżankę herbatą. W szczelinach snu dokonują się ujawnienia rzeczy, których brakuje na jowie. Sztuka Gustowskiej syci się tymi ujawnieniami. Jest przez to tak samo trudno uchwytna jak one: nie można jej opisać, bo nie można jej do końca „zobaczyć”, aby się utwierdzić w przekonaniu o jej konkretności. Jest melodią, która

nie mąci ciszy. Można co najwyżej opisać niektóre wątki tej melodii - jak ową „Studnię”, gdzie obraz emitowany przez video odbija się w tafli wody, czyli wodę, która przepływa przez ekran i wraca do siebie samej jako żywiołu. W utworze tym nakładają się na siebie trzy warstwy rzeczywistości. Jedną jest obraz ręki, obmywającej wodą zabrudzoną powierzchnię okna i odkrywającej świat wyłaniający się spoza tafli szyby; warstwa druga - to obraz kamienia wrzucanego do wody i kręgów, które wydobywają się z jej głębi, z dna, jak gdyby z zatopionego baśniowego królestwa. W warstwie trzeciej wszystko „wraca” do wody, która jest zwierciadłem tego obrazowania. Nadający obrazy monitor pozostaje nie ujawniony, ukryty w konstrukcji studni; funkcjonuje jedynie jako emanacja światła. Kiedy indziej, w innym utworze rzqd ustalonych obok siebie monitorów opowiada o jednym śnie, ale przepływającym na każdym ekranie w innym zabarwieniu: zmiana koloru sprawia, że ten sam wątek jawi się jako coraz to inna opowieść. **Izabella Gustowska** w niezwykły sposób używa techniki video. Dla autorki video - to nie tyle źródło obrazów, co źródło światła. W jej pracach wszystko - technika, obraz, obiekt - zmienia się w światło i przestrzeń, przez którą ono podróżuje, a to sprawia, że oko nie jest w stanie potwierdzić realności tego, na co patrzy. Wszystko jest bowiem odbiciem, przezroczystością, zmianą. Wszystkie wątki i motywy, postaci, fragmenty obiektów i sytuacji lewitują w przestrzeni i płyną: są, a za chwilę może ich nie być. Mogą też wrócić, wyłonić się ponownie z tajemnicy, aby w tajemnicy zginąć. Stają się przez to prawie nierozpoznawalne, choć bywają wzięte z potocznej rzeczywistości. Nie wiadomo jednak, gdzie ta rzeczywistość się znajduje: na tafli wody, w jakiejś zieleni, w naszym śnie lub śnie kogoś innego? Utwory Gustowskiej sprawiają, że nabieramy podejrzeń co do natury realności, w której przyzwyczailiśmy się wierzyć; sprawiają też, że podejrzanie tych nie jesteśmy w stanie sprawdzić. Ukażają, że naszą rzeczywistą przestrzeń jest niepewność, że nasze postrzeganie, uczucia, zasoby pamięci i zapominania nie mają stałych punktów odniesienia, ponieważ realność nie jest już dla nich miejscem zakotwiczenia. **Sztuka** ta, wyprowadzając nieustannie sen na powierzchnię zjawisk i zamieniając je w światło, sprawia, że nie tylko realna przestrzeń, ale i czas realny stają się ideami szczegółowymi. W ten sposób autorka dokonuje, niejako mimochodem, swoistej dekonstrukcji medium elektronicznego, ujawniając jego prawdziwy, derealizujący charakter. W jego blasku widzimy, jak wyczerpuje się realność „prawdziwa”; czujemy też, że minęły już czasy, kiedy „zobaczyć” znaczyło „uwierzyć” i że kończy się nasza wiara w potęgę „bezpośredniego doświadczenia”, ponieważ „doświadczenie” znaczy już dzisiaj, w dobie elektronicznych przekaźników, coś innego niż dawniej znaczyło. Czujemy też, że wyczerpały się kulturowe modele naszego widzenia, że twarde niegdyś „znaczenia” zamieniają się w przelotne, płynne „możliwości znaczeń”, że tożsamości stają się trudne do ustalenia i że coraz bardziej staje się dyskurs o świecie. **Wywołana** takim użyciem mediów „senna” jakość obrazowania utrzymuje nas w przestrzeni granicznej między snem a obudzeniem się: nie pogrużamy się w śnie całkowicie, ale też nie budzimy się do końca. Jesteśmy zdezorientowanym podmiotem, rozpięтыm pomiędzy dwiema możliwościami. Nie jesteśmy ani całkiem „wewnętrz”, ani całkiem „na zewnątrz” którejkolwiek z nich. Jesteśmy

w między-przestrzeni, nad którą nie jest możliwa kontrola krytycznego dystansu. Jesteśmy zawsze „za blisko” albo „za daleko”: między-przestrzeń jest bowiem niemierzalna i nie stanowi terytorium. Jest tylko jego możliwością, echem lub niepewną nadzieję.

ALICJA KĘPIŃSKA

Beyond the Edge of Reality

The art of Izabella Gustowska has for years oscillated around the concept of doubleness making us the participants of that experience. At its root lies a family history of repeated twinness and the specific sensations carried with it: similarity and dissimilarity, overlapping of examples, closeness of alter ego, consciousness and its dreamy complements. The nature of this experience in Gustowska's art is integrated with the character of the "replicative" media she applies. Mostly they are photographs and video together with other subordinated media (elements of painting and specially constructed objects). In her earlier works, mostly photographs aided by painting, the artist's figure - in result of various technical "shifts" - is subjected to duplications; she is becoming herself and, at the same time, her own twin shadow. With time a singular figure emerged from that doubleness, as if the other "she" settled down in the former, invisible yet distressingly present. And that figure born from the imposture of the contours of the two identical figures begins to fall to "deconcretization" due to its "imprisonment in dreams" - as the artist herself described it. Dreams do not mean to her an incidental or temporary rejection of reality but rather a twin life that runs parallel to but escapes our direct control. Dreams are also areas that have left our bodies but not our emotions. Dreams are also dreams of other people; they are also a touch of the unknown future. The artist's photographs of the "dreaming" figures now become imprisoned in various objects, for example submerged in black panels of glass or in oblong wooden forms suggesting the closeness of death. They also emerge, without haste, in a somewhat hallucinatory manner from video monitors; filtered with light, marked with transparency and silent they levitate on the screens as if they were not subject of the law of gravitation. At a slower pace they perform repeated activities over and over again. Do they dream, or recall anything? We do not know and we cannot know, maybe we even should not know. Dreams expand beyond the edge of reality where imagination can reach and death passes by. Dreams penetrate areas of our non-memory picking up pieces with which we are resistant to part. They vanish the moment we wake up but they do not disappear altogether - in some evasive way they run along us like a shadow which runs away whenever we look at it. Gustowska's works bear the marks of such dissipation and doubleness of space; they are constructed with appearances and disappearances, with transparency, with threads unclear in form and meaning, with mirror reflections, with silence and with time liberated from its dimensions. Images and sequences of events come and go, to reappear in dreamy, slow-rhythm visualization - like a hand reaching many times for something or filling up a cup of tea. In slits of a dream things not present in reality become disclosed. Gustowska's art satiates itself with such disclosures. It is like a melody that does not disturb silence. At best one can describe some motifs of this melody - like "A Well"

where a picture emitted by a video monitor gets reflected on a sheet of water, water which flows onto the monitor screen and returns to itself. In this particular work three layers of reality overlap one another: one of them is a picture of a hand that cleans a dirty window with water and discovers the world emerging from behind a glass panel, the second layer constructed with a picture of a pebble thrown into water with circles thus generated from the depths as if from some submerged fairy kingdom. In the third layer everything "comes back" to the water which is the mirror of the whole picture. The monitor emitting the pictures remains hidden all the time in the well construction; it function as a emanation of light. At another time, in a different work, a row of monitors tell the story of only one dream but presented in a different color on every screen. The change in color makes the same motif turn into a different story each time. **Izabella Gustowska** uses video technique in an extraordinary way. Video for this artist is not so much a source of pictures as a source of light. Everything in her works; technique, picture, and object change into light and space through which the former travels and which makes our eye unable to be sure of the reality it perceives. Everything is a reflection, transparance, transformation. All threads and motifs, figures, fragments of objects and situations levitate in space and float: they are but soon they may disappear. They may also come back, re-emerge from the secret and die in the mystery. In that way they become hardly reccognizable though borrowed from everyday reality. It is not certain, however, where the reality exists: on the sheet of water, in some green, in our dream or in a dream of somebody elses? Gustowska's works make us suspicious about the nature of reality in which we used to believe, but they also make us unable to verify those suspicions. They show that our real space is uncertainty, that our perceptions, feelings, potential of memory and forgiveness have no stable points of reference because reality is no longer a place of anchorage for them. **Gustowska's** art of bringing dreams onto the surface and turning them into light causes not only the real space but also real time to become rudimentary ideas. In that way, the artist carries out, as if by the way, a peculiar deconstruction of an electronic medium. In its shine we can see how "genuine" reality exhausts itself; we can also feel how that the time when "see" meant "believe" has passed by and that our belief in the power of "direct experience", because "experience" today, in the time of electronic transmitters, means something else than it meant in the past. We also feel that cultural models of our perception have been exhausted, that strict "meanings" turn into transient and fluent "possibilities of meanings", that identity becomes difficult to determine and that discourse about the world becomes more and more difficult. The "dreamy" quality of visualization generated by the artist keeps us within a border space between dreaming and waking up; we do not fall completely into a dream, neither do we completely wake up. We are a disoriented subject spread between two possibilities. We are neither "inside" nor quite "outside" of them. We are in the inter-space over which control of critical distance is no longer possible. We are always "too close" or "too far" because the inter-space is immeasurable and does not constitute a territory. It only offers a possibility, echo or uncertain hope.

za zapomnienie, które przekreśla lub przekształca czasy byłe,
za zwyczaj,
co nas powtarza i przechowuje jak lustro,

...
za minuty poprzedzające sen,
za sen i śmierć,
te dwa utajone skarby,
za intymne dary, których nie wyliczam.
za muzykę, tę tajemniczą formę czasu

JORGE LUIS BORGES INNY POEMAT O DARACH [ANTOLOGIA OSOBISTA]