

Izabella Gustowska

Wybór prac 1977–1996

Izabella Gustowska

Selected Works 1977–1996

Pamiętam jak...

Pamiętam że...

I Remember how...

I Remember that...

Państwowa Galeria Sztuki
w Sopocie / 2015

M

M

...

R

...

R

...

I R E

Izabella
Gustowska:
w stronę
wolności!

Paweł
Leszkowicz

4

M E M

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Paweł
Leszkowicz

44

B E R

Prace

Works

72

Biografia

Biography

146

H O W ...

Spis prac
eksponowanych

List of Exhibited
Works

154

Izabella
Gustowska:
w stronę

wolności!

Paweł
Leszkowicz

Wystawa *Pamiętam jak... Pamiętam że...* jest powrotem do przeszłości Izabelli Gustowskiej. Powrotem do czasów sprzed sztuki wideo, instalacji multimedialnych, projekcji i wirtualnego obrazu, czyli tych wszystkich wizualizacji, z którymi artystka identyfikowana jest dzisiaj, jako jedna z prekursorów nowych mediów w sztuce polskiej i wschodnioeuropejskiej. Wystawa jest powrotem do okresu, gdy eksperymentowała z takimi tradycyjnymi technikami jak fotografia, grafika, malarstwo i rzeźba, wydobywając z ich mieszania i połączenia zupełnie nową jakość plastyczną i symboliczną. Jest to powrót do lat 70. i 80. oraz do początku lat 90. XX wieku, czyli do historycznego już okresu w sztuce polskiej, ale też powrót do ówczesnych postaci, fascynacji i lektur w jej życiu, oraz wreszcie powrót do czasów PRL-u.

Aktualnie panuje moda w kulturze na lata 70. i 80. W historii sztuki nowoczesnej, są one szczególnie znaczące, gdyż wówczas wykrystalizowało się wiele problemów podejmowanych do dzisiaj. Lata 70. są także dekadą, gdy debiutowało wielu dzisiejszych klasyków sztuki współczesnej. Jest to również przypadek Izabelli Gustowskiej. Dla niej to zatem powrót nie tylko do trochę zapomnianych obiektów, ale też do własnej młodości i źródeł jej wyobraźni artystycznej. Jest to wreszcie także powrót do Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, gdzie artystka już wystawiała¹. Takie powroty nie są jednak niczym nowym. Praca nad pamięcią jest jednym z głównych tematów jej twórczości, która powraca nieustannie do stałego repertuaru motywów, krąży wokół nich za pomocą różnych eksperymentów medialnych. Jak mówi sama artystka: „Życie moje to jedna praca”.

Za pośrednictwem swoich dzieł i wystaw Izabella Gustowska przypomina i zapamiętuje nie tylko swe życie i sztukę, ale również

twórczość innych autorek i autorów, którzy ją w tych dekadach fascynowali i inspirowali. W tym przypadku są to ważne postacie literackie zachodniej kontrkultury lat 60. i 70. Sam tytuł *Pamiętam jak... Pamiętam że...* nawiązuje do poetyckiego pamiętnika *I Remember* (1970–1975) amerykańskiego artysty i poety, przedstawiciela szkoły nowojorskiej – Joe Brainarda. Wspomina on swoje dzieciństwo i młodość zaczynając każde zdanie od „Pamiętam...”, następnie przechodząc do ówczesnych codziennych doświadczeń, emocji i przemyśleń, oddając w ten sposób skojarzeniową naturę pamięci, która polega na swobodnych asocjacjach².

Dla Izabelli Gustowskiej sztuka od początku jest pamiętnikiem i archiwum własnej egzystencji, archiwum, do którego powraca, przemieszcza i wydobywa elementy, powtarza i przepisuje na nowe techniki, cytuje samą siebie. Dlatego ta wystawa będąc historyczną jest również aktualną częścią pewnego totalnego dzieła, jednej kuli, z której niczym projekcje wylaniają się i w której znikają korespondujące ze sobą obrazy³. Ponadto nie tylko poszczególne prace artystyczne, ale i każda duża wystawa obejmująca jakąś grupę obiektów jest dla artystki dziełem sztuki, w którym przygląda się swojej przeszłości.

Tym razem Izabella Gustowska powraca do wybranych dzieł ze swoich najważniejszych wczesnych serii *Kobiety* (1975–79), *Względne cechy podobieństwa* (1979–84), *Względne cechy podobieństwa – Poza sobą* (1984–90) i *Sny* (1990–94), które stworzyły fundament jej autorskiej ikonografii opierającej się na autoportretach, aktach oraz grupowych i jednostkowych portretach kobiet. Eksploracja figuracji kobiecości jest głównym, powtarzanym i powracającym tematem artystki, do którego konsekwentnie od lat 70. podchodzi z nieustającą inwencją. Wystawa *Pamiętam jak...*

² Joe Brainard, *I Remember*, wstęp Paul Auster, przełożył Krzysztof Zabłocki, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2014.

³ Motyw kuli, z której wylaniają się wideo-obrazy artystka zastosowała w swojej największej dotychczasowej mono-

graficznej wystawie *Life is a Story* w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2007.

Pamiętam że... dokumentuje właśnie te wczesne eksperymenty i przypomina, jak i dlaczego kobiecość stała się obsesyjną fascynacją, która zaowocowała takim poszerzeniem obrazów kobiecości w sztuce polskiej.

K O B I E C A M I S T Y K A

Jako że pamiętanie jest głównym celem tego projektu, przypomnijmy jedną z wystaw z lat 80. W 1988 roku Izabella Gustowska była jedną z reprezentantów Polski na Biennale Weneckim⁴. Zaprezentowała wówczas instalację *O niebie, o ziemi, o sobie też*,

⁴ Pozostali zaprezentowani polscy artyści to: Władysław Jackiewicz i Antoni Porczak.

z cyklu *Względne cechy podobieństwa*, składającą się z kilkunastu figur kobiecych w formie trójwymiarowych obiektów malarskich w kolorach bieli, czerni i czerwieni, zaaranżowanych w przestrzeni. Nad całością, zawieszona w powietrzu unosiły się na poły abstrakcyjne postaci aniołów z rozpostartymi skrzydłami – był to element niebiański. Sferę ziemską reprezentowały znajdujące się na ścianach po bokach wyobrażenia kobiety z dzieckiem, dziewczynki z białym światłem oraz kobiet erotycznych w formie ekspresyjnych aktów. Natomiast postać samej artystki (*o sobie*) wprowadzają dwa autoportrety – jako kobieta z białym światłem i kobieta dojrzała w czarnym całunie. Instalację dopełniał leżący pośrodku na podłodze biały wydłużony obiekt malarski – akt kobiecy. Był on oparty na dużej prostokątnej i odbijającej tafli wody, w której znajdowała się dekoracyjna czerwona tkanina, która, jak mówi artystka, „wyglądała trochę, jak porzucone ciało, trochę jak skrzydła upadłego anioła”.

Całą wieloczęściową kompozycję można interpretować jako rodzaj złożonego i rozciągniętego autoportretu, który obejmuje świat wewnętrzny i zewnętrzny artystki, wzbogacony o pewne kosmiczne i naturalne elementy symboliczne⁵. Nie tylko inne kobiety i ich przeżycia, od erotycznych po macierzyńskie i duchowe, ale i fantastyczne niebiańskie byty są częścią tego totalnego obrazu podmiotowości (ja-siebie / innego). W tej inscenizacji znajduję paralele z filozofią hermetyzmu i tradycją mistyki europejskiej, ale poddanych feministycznej rewizji – kobiecemu ucieleśnieniu lub używając stosownej metafory – kobiecej alchemii! Jeden z głównych mistyków tej tradycji i prekursor nowożytnej medycyny, tworzący w XVI wieku Paracelsus, stworzył sławną formułę odzwier-

5

Tego typu interpretację sugeruje już Grzegorz Dziamski w pierwszych recenzjach. Patrz: Grzegorz Dziamski, *Nieusuwalna dwoistość istnienia. O twórczości Izabelli Gustowskiej*, „Sztuka” 1989, nr 1, s. 8; przedruk fragmentu w: *Izabella Gustowska, Względne cechy podobieństwa I-II*, red. Wojciech Markowski, Marianna Michałowska, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2000, s. 134.

cielania się makrokosmosu natury i kosmosu w mikrokosmosie – człowieku: „Niebo bowiem to jest człowiek, a człowiek to jest niebo, a wszyscy ludzie jedno niebo, a niebo tylko jeden człowiek”⁶.

Wydaje się, iż Izabella Gustowska w swojej sztuce przekształciła tę afirmacyjną mistyczną maksymę w jej feministyczną wersję „Niebo bowiem to jest kobieta, a kobieta to jest niebo, a wszystkie kobiety jedno niebo, a niebo tylko jedna kobieta”. Punktem wyjścia tego makrokosmosu wizerunków kobiecości, uczyniła dostępny sobie mikrokosmos – czyli samą siebie. Nieustannie powtarzana kobiecość wylaniająca się z jej wewnętrznego świata jest materializowana poprzez obrazy siebie i poddane metamorfozie przedstawienia otaczających ją i znaczących dla niej kobiet. Ten rodzaj feministycznej alchemii nazwała swoją własną formułą mikro i makrokosmicznego podobieństwa, czyli „względnymi cechami podobieństwa”. Z powtarzających się figur wchodzących w skład tego rozbudowanego cyklu, w ramach licznych swoich wystaw, artystka stworzyła wiele tego rodzaju instalacji opartych na pokrewieństwach pomiędzy mnogą i jednostkową (własną) kobiecą psychocieleśnością a światem kosmicznym i naturalnym.

Tradycja mistyki jest zatem warta rozważenia w odniesieniu do sztuki artystki, szczególnie w związku z jej późniejszym wyjściem w wizyjne obrazy medialne i ich symboliczne kolory. Dzieło Izabelli Gustowskiej ma niewątpliwy aspekt cielesny, psychologiczny i technologiczny, ale również trudny do wyartykułowania wymiar duchowy. Jest to rodzaj spirytualności, do którego nie sposób dotrzeć wyłącznie poprzez zastosowanie psychoanalizy, choć i ona jest niezbędna do zrozumienia *Względnych cech podobieństwa* [skrót WCP] wywiedzionych z osobistego życia. Obok

6

Na temat europejskiej tradycji hermetyzmu patrz: Carl Gustav Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, wstęp, wybór i przekład Jerzy Prokopiuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

języka współczesnej humanistyki, w której lekturach autorka jest zanurzona, za znaczącą uważam również tradycję hermetyzmu w kulturze. Tym bardziej, iż pisarzem, do którego się odwoływała w latach 80. jest Argentyńczyk Jorge Luis Borges, którego esystryka i literackie opowiadania wywodziły się z alternatywnego nurtu mistyki europejskiej.

W katalogu do wystawy *Sny*, wyjaśniając poszukiwanie idei „względnych cech podobieństwa” w 1979 roku, Izabella Gustowska napisała: „Jest to właściwie poszukiwanie własnej tożsamości w wątkach takich jak: podwójność bliźniaczości (sama jestem bliźniakiem), sobowtór czy dubler, cień – wieczna obecność, widmo i odbicia lustrzane”. Następnie wyjaśnia, iż poprzez transformacje zapisu fotograficznego interesowała ją fascynująca gra stwarzania nowej własnej rzeczywistości, która pozwalała żyć „w kilku nieznacznie różnych od siebie światach”⁷. Podobnie w fantastycznych i erudycyjnych opowiadaniach Borgesa mamy do czynienia z takimi powracającymi motywami jak odbicia, zwierciadła, podwojenia, sobowtóry, powtórzenia, sny, fikcje udające rzeczywistość i odwrotnie, wszystko wykorzystywane po to, aby oddać doświadczenie egzystencji jako labiryntu wielu rzeczywistości, w których jesteśmy zagubieni, ale i powielani, przekraczamy swoje życie, istniejemy w wielu wymiarach. Jest to model otwarcia na bogatą imaginacyjną wielość rzeczywistości oraz rodzaj wewnętrznej i intelektualnej wolności.

Ryszard Kluszczyński nazwał tę jakość sztuki Izabelli Gustowskiej syndromem onirycznym, który charakteryzuje się licznymi odniesieniami do problematyki snu, czasu, pamięci i wyobraźni. Związany jest z wykorzystywaniem technik wizualizacji, które dają efekt odrealnienia, transformacji i przenikania, napięcia pomiędzy

tym, co uznane za realne, a tym, co wyobrażone obrazowo. Psychologicznie, oniryzm jest doświadczeniem jednostki odkrywającej wielość światów, przekraczającej granice między nimi, żyjącej w międzyprzestrzeni⁸. Spróbujmy ten fenomen umieścić w kontekście historycznym.

L I T E R A C K I E I N S P I R A C J E

Charakter lat 80., czyli dekady, gdy Izabella Gustowska tworzyła fundamenty *Względnych cech podobieństwa*, jest szczególnie istotny dla zrozumienia potrzeby podwójności, wielości i różnych

światów. W tym okresie, wielką popularnością cieszyła się literatura iberoamerykańska z nurtu tzw. realizmu magicznego takich autorów jak Gabriel García Márquez, Julio Cortázar i Jorge Luis Borges, z których cytaty, pojawiają się na łamach jej katalogów. Pisarze ci, zapewniali ucieczkę od światopoglądu komunistycznego materializmu, połączonego z materialnym niedostatkiem. Wybitna i działająca na wyobraźnię literatura, szczególnie taka, która przenosiła w inne rzeczywistości i wymiary, stanowiła oparcie i ucieczkę w trudnych, szarych i opresyjnych realiach późnego PRL-u, ze stanem wojennym, biedą i brakami wszystkiego. Artystka wspomina, iż były to czasy dobrych książek i czytania. Dominowała tęsknota za odmienną rzeczywistością, która wydawała się niedostępna, lecz można ją było znaleźć w lekturze. Obok sztuki, literatura stanowiła drogę ku wyzwoleniu.

Nie bez znaczenia, jest fakt biograficzny, iż artystka pochodzi z kilkupokoleniowej rodziny księgarzy i wydawców – jej ojciec, Zdzisław Gustowski, był znanym przed wojną poznańskim wydawcą. Literacka tradycja jest zatem integralna z jej sztuką, szczególnie w jej pierwszych dekadach. Można zasugerować, iż początków feminizmu w jej twórczości można się dopatrywać nie w zachodniej feministycznej sztuce i teorii, ale w fascynacjach

życiem i egzystencjalną wizją kultowych pisarek i poetek, od sławnej Virginii Woolf po nowe pokolenia: Austriaczkę Ingeborg Bachmann i Amerykankę Sylwię Plath, które w swojej poetyckiej literaturze, często autobiograficznej, przedstawiały dramatyczny obraz przeżyć kobiet-pisarek. Była to więc literatura o życiu artystek, dlatego Izabella Gustowska się z tymi autorkami identyfikowała. W performance *Portret wielokrotny* (1985) w Galerii Akumulatory w Poznaniu wcieliła się w Bachmann i Plath, którym na filmie wideo nadała swą twarz i siedząc na przeciwko ekranów telewizora z tym nagraniem, prowadziła z nimi rozmowę⁹.

W swej powieści *Malina* (1971) Bachmann ukazuje tragiczny los kobiety zmagającej się z historią, miłością, jak i własną twórczością. Powieść *Szklany klosz* (1963), jak i poezje oraz dzienniki Sylwii Plath oparte są na codziennym kobiecym doświadczeniu i przejściach, a jednocześnie wprowadzają w wewnętrzny świat psychiki opanowanej przez depresję, która w końcu doprowadziła ją do samobójstwa. Głębia doznań, zmaganie się z uczuciami i emocjami, miłosne tragedie oraz przedwczesna samobójcza śmierć pisarek, nadały ich erudycyjnej i psychologicznej literaturze legendarnego statusu. Obydwie wybitne autorki z kobiecego punktu widzenia stworzyły rodzaj twórczości wyznaniowej, opartej na odsłanianiu emocji oraz konfrontacji z męskim światem. Własne prywatne doświadczenie postawiły w centrum czasów, w których żyły, burzliwych pod względem społecznych przemian i politycznych przełomów. Były to również intelektualistki i autorki ważne dla rodzącej się w latach 60. w świecie zachodnim kontrkultury, z której wyrasta sztuka polskiej artystki.

POLITYKA PRYWATNOŚCI

Nie znajdziemy w realizacjach Izabelli Gustowskiej bezpośrednich śladów politycznych okresu transformacji lat 80. Dramatycznych wydarzeń związanych z Solidarnością, strajkami,

Co oznacza ta prywatność oporu, którą odnajdujemy w grafikach i obiektach malarskich Izabelli Gustowskiej? Przede wszystkim akcent położony jest na intymne relacje pomiędzy ludźmi, na rolę pokrewieństwa, przyjaźni i miłości w jej grupowych portretach kobiet oraz interakcjach pomiędzy kobiecymi postaciami w instalacjach. Przestrzeń domowa i przyjaźń miała w tamtym okresie wielkie znaczenie, była tworzeniem innej, własnej rzeczywistości, we wnętrzu rzeczywistości, która nie należała do ciebie. Rola przyjaźni, spotkań z bliskimi osobami, była niezwykle ważna, była przestrzenią autentycznego i głębokiego życia.

Względne cechy podobieństwa można interpretować jako poszukiwanie różnic, ale i innego rodzaju relacji bliskości, podobieństwa pomiędzy jednostkami, dlatego w swojej subwersji wobec zewnętrznej rzeczywistości musiał się oprzeć na kobiecości, gdyż ona panuje nad sferą prywatności i wnętrza. Figury kobiecości, autoportrety, a także portrety przyjaciółek i znajomych kobiet, są pierwszym fundacyjnym tematem, z którego wynikają wszystkie następne wątki i cykle.

Jedną z głównych podejmowanych kwestii są związki pomiędzy kobietami. Portrety stają się autoportretami, autoportrety portretami, relacje wobec własnej i innej kobiecości wprowadzają w labirynt tożsamości i mnogich rzeczywistości. Mamy tutaj do czynienia z poszerzaniem granic portretu i autoportretu, otwierania *ja* na *innego*, rozmywaniem ram podmiotowości, a przez to jej poszerzaniem. Kobiety na portretach przenikają się z autorką, zarówno portrety, jak i autoportret są relacyjne, oparte na podobieństwach i różnicach. Są to obrazy mnogiej, wielorakiej, złożonej kobiecości, która nie jest zamknięta, lecz ma pewną płynność.

Amelia Jones, amerykańska badaczka sztuki performace, w swojej książce na temat autoportretów i nowych mediów *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, sugeruje, iż taka strategia autoprzedstawienia oparta na procesie i zależnościach ma charakter polityczny. Podważa bowiem fundamentalistyczną koncepcję tożsamości, która często ma męski charakter, opierając się na ostrej granicy pomiędzy pojedynczym *ja* oraz tym wszystkim (i wszystkimi), co znajduje się na zewnątrz. Jest to model odcięcia od innych i własnej nieświadomości. Za takim zamkniętym modelem tożsamości, kryją się różne antydemokratyczne formacje społeczne, polityczne i religijne. Ich roz-

bicie może nastąpić poprzez otwieranie granic pojedynczej tożsamości jako zamkniętego systemu, jej transformacja w pluralną podmiotowość. Dlatego polityczne jest badanie granic tożsamości, ich kwestionowanie, ale i jak podkreśla Jones, rozmywanie granic obrazu – jako przedstawiania *ja*¹⁰. W tym sensie, w bardziej psychologiczny sposób można rozumieć polityczność kobiecego autoportretu. Właśnie w taki psychopolityczny proces otwierania, rozmywania, kwestionowania granic tożsamości były zaangażowane portreto-autoportrety z cyklu *WCP*, w dekadzie lat 80., czyli właśnie wtedy, gdy powolnie rozpadał się system totalitarny w PRL-u. Sam tytuł *Względne cechy podobieństwa* podkreśla model relacyjny tożsamości, polegający na negocjacji pomiędzy innością i swojskością w podmiotowości. Dlatego ten tekst jest poświęcony poszukiwaniu innej, psychologicznej polityki wolności i wyzwania się we wczesnej twórczości Izabelli Gustowskiej, gdy tak jak wszyscy w Polsce wówczas, tkwiła ona w pewnego rodzaju więzieniu, gdzie jedynie kultura dawała otwarcie wewnętrzne, ale również łączność ze światem zewnętrznym. Wyprowadzała poza systemem ideologiczny w Polsce. Sztuka stanowiła dla artystki jej własne poszukiwanie wolności, wskazując na przestrzenie wyzwolenia również dla innych.

Dlatego w grafikach i obiektach malarskich z cyklu *WCP* został także poruszony problem związku intymnego, przyjacielskiego lub miłosnego dwóch kobiet, bliskości emocjonalnej i fizycznej. Jest to część jej wielkiego tematu związanego z badaniem kobiecych przeżyć namiętności, intymności i miłości oraz ich psychologicznej i obrazowej ekspresji. Na niektórych przedstawieniach par dwóch kobiet wyraźna jest wzajemna fascynacja lub psychiczna łączność, gdzie indziej okazuje się, że to podwojona ta sama

bohaterka lub wielokrotny autoportret. Takie silne kobiece *continnum* ma podłoże feministyczne, jest kontrnarracją wobec homospołecznych związków, na których opiera się patriarchy, czyli wobec męskich klanów, przyjaźni i konkurencji utrzymujących system maskulinistycznej dominacji. Pejzaże kobiecej bliskości są alternatywą, ale także zawierają w sobie niezwykle silny nieświadomy potencjał kontrastujący z męskością jako świadomością patriarchalną. Pomimo celowej i wywrotowej apolityczności sztuki artystki, związanej z estetyką oporu prywatności, jest w tym akcencie na pluralne kobiecości inny rodzaj zaangażowania społecznego, związany z polityką płci.

W O B E C P R L - U

Dla młodych ludzi, nie pamiętających czasu PRL-u, trudno nawet sobie dzisiaj wyobrazić jak męskocentryczny był ten system polityczny i społeczny, którego wszystkie instytucje były totalnie

¹¹ Anna Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s.11–12.

kontrolowane przez mężczyzn. Anna Markowska, pisząc o zachowawczym i konserwatywnym charakterze tego państwa, nazywa go „rezerwatem tradycyjnych wartości”¹¹. Dzisiejsza świadomość „genderowa” praktycznie nie istniała lub należała do sfery tabu. Shana Penn w książce *Podziemie kobiet* podkreśla, iż kobiety stanowiły połowę z dziesięciu milionów członków Solidarności i przypomina ich celowo zapomniane historie. Zwraca uwagę na to, jak ze zwycięstwa Solidarności skorzystali głównie mężczyźni, jak z polityki i życia publicznego w latach 90. zostały usunięte liczne kobiety, które działały w opozycji w czasach PRL-u¹². Jak dojsć dzisiaj do tej wypartej kobiecej siły i energii tamtych lat, jak odczuć „podziemie” kobiet, jakimi metaforami i obrazami się posłużyć. Być może sztuka Izabelli Gustowskiej wypełniona kobietami lat 70. i 80. jest taką alternatywną wizją „kobiecej solidarności” i obecności?

Ponadto od lat 70., socjalistyczna pop kultura była wypełniona erotyzującymi wyobrażeniami kobiet, które pełniły rodzaj dekoracyjnego sztafażu dla polityki PZPR. Był to rodzaj oficjalnej socjalistycznej sztuki promowanej przez państwo. Akt kobiecy w Polsce Ludowej pełnił nie tylko rolę rozrywkowo-erotyczną, ale i propagandową. Bezpiecznie skoncentrował on w sobie całą wywrotową problematykę erotyzmu w kulturze, służył jako znak pozornej okcydentalizacji kraju, był rozrywką dla mas. Potwierdzał również i zaspokajał system patriarchalny, gdzie kobieta jest przedmiotem ekspozycji. Wiązał się z tym sukces odbywającej się od 1970 roku w Krakowie, cyklicznych wystaw aktu kobiecego *Wenus*, gdzie autorami fotografii byli głównie mężczyźni, tworzący konwencjonalne artystyczne akty kobiece¹³. Do tego w latach 80. promowano wulgarne, heteroseksistowskie komedie

¹² Patrz: Shana Penn, *Podziemie kobiet*, Wydawnictwo Rosner, Warszawa 2003.

¹³ Najczęściej pojawiające się nazwiska to: Marek Piasecki, Zbigniew Łagodźki, Wojciech Plewiński, Wacław Nowak, Maksymilian Myszkowski, Michał Sowiński. Patrz: *Akt. Album fotograficzny*, Mikołaj Kozakiewicz (red.), Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984.

erotyczne *Och, Karol* (1985), *Luk Erosa* (1987), *Porno* (1989). Rozrywka normatywną seksualność wykorzystwała tu do utrzymania społeczeństwa w ryzach, dania pozorów wolności i zapowiadała rynkową komercjalizację seksu. Taka prymitywizacja seksualności również stanowiła zabieg polityczny, poniżając erotyzm, w tym szczególnie kobiecość, jako sferę ludzkiej indywidualności, wolności i wartości.

To właśnie jest dominujący kontekst wizualny i ideologiczny, w obrębie którego Izabella Gustowska tworzyła swe introspekcyjne, oniryczne i intelektualne akty i portrety kobiece. W latach 70., wraz z Natalią Lach-Lachowicz, Marią Pinińską-Bereś¹⁴ i Ewą Partum, zanim jeszcze przyjęto w Polsce pojęcie sztuki feministycznej, dokonywały one feministycznej rewizji aktu, portretu i autoportretu kobiecego, przedstawiając kobiecą cielesność i tożsamość z kobiecego punktu widzenia. Natalia LL i Maria Pinińska-Bereś wybrały drogę erotyczną, Ewa Partum – konceptualną, a Izabella Gustowska – psychologiczną, również w podejściu do aktu.

EROTYZM

Wczesne akty w sztuce artystki są same w sobie warte przypomnienia, np. seria grafik na papierze pt. *Kobiety* (1975–1979) i obiekt malarski *Ona I – Kobieta I* (1977), która wyraźnie różni się od wielu późniejszych prac, będących studiami nad kobiecą twarzą i ciałem. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z samym anonimowym i ekspresyjnym ucieleśnieniem. Modelką była kobieta o obfitych kształtach, w swym rubensowskim charakterze daleka od nowoczesnych ideałów. Jej twarz została zakryta „terrorystyczną” balaklawą – dzisiaj znakiem charakterystycznym Pussy Riot. Wyeksponowane piersi i brzuchy kojarzą się z pierwotnym erotyzmem oraz rolą matki – rodzicielki i karmicielki¹⁵. Ta Wenus z Willelendorfa z lat 70. wskazuje na pokrewieństwo wizji polskiej artystki z zachodnią sztuką feministyczną tej dekady, która była związana

z esencjonalnym podejściem do kobiecej cielesności, przywoływała kult archaicznych bogiń i skupiała się na studiach realnego, a nie idealnego, kobiecego ciała¹⁶. W ramach swojej ewolucji, w *WCP*, artystka przekroczyła tę perspektywę i ją wysubtelniła. Uczyniła to poprzez otoczenie kobiecości gęstą siecią kulturowych referencji, pogłębiając psychologię i potęgując artystyczne transformacje. Dlatego dzisiaj *Kobiety* wydają się tak bezpośrednio mocnym i prostym dziełem, uderzającym naturalizmem.

W ramach cyklu *WCP* fotograficzne przedstawienia ciała i twarzy kobiecej zostają odrealnione, a przez to w specyficzny sposób ukryte poprzez kolor, fragmentaryczność, niezwykle ujęcia perspektywiczne, zasłony, deformacje związane z zastosowanymi technikami graficznymi i malarskimi. Nadaje to aktowi wymiar psychiczny. Akty są portretami psychologicznymi kobiet, a nie obnażeniem ich ciała. Cielesność nigdy nie jest materialistyczna, ale zawsze wiąże się z pewną wyobraźniową, duchową lub intelektualną grą z medium wypowiedzi lub z wizją kobiecości. Na trzech fotograficznych aktach *WCP XXV*, *WCP XXVI* i *WCP XXVII* (1983) artystka wykorzystuje odciski ciała wykonane z papier-mâché. W czarnej otchłani unoszą się razem, trzymające się za ręce dwie nagie kobiety, których twarze i fragmenty ciała są ukryte pod białymi odciskami. Na trzeciej fotografii w przestrzeni zawieszono są same odciski, pozostał ulotny ślad.

Grupa prac graficznych *WCP XVI*, *XVII*, *XVIII*, *XIX*, *XX*, *XXI*, *XXII*, *XXIII*, *XXIV*, *XXXI*, *XXXII* (1981–1983) to podwójne akty, do których pozowały dwie bliźniaczki: Wichna i Hanka. Wydają się one wykonywać wspólny performance. Nagie kobiety pozują w relacji do siebie i swych cieni. W tle znajdują się ich odrysowane na ścianie sylwetki. Bohaterki ukryte są za różnymi zabarwieniami lub zasłonami.

Na pierwszym planie znajdują się fotograficzne przedstawienia ich sylwetek, w tle obecny jest zawsze jakiś rodzaj podwojenia, cienia, zarysu. Widać, że konceptualna refleksja o medium reprezentacji, łączy się z prywatną symboliką *Względnych Cech Podobieństwa* w uniwersum kobiecości.

Krystyna Piotrowska (artystka i przyjaciółka Izabelli Gustowskiej) pozowała również do serii późniejszych obiektów malarskich *Secret I, II, III* (1989–1990), gdzie jej postać zaakcentowana czerwienią wyłania się z ciemniej plastycznej materii, niczym z całunu. Pod względem emocji i kompozycji ciała, kobieta wydaje się zawieszona pomiędzy snem i jawą, erotycznym marzeniem a żalobą. Jej stan jest właśnie dla nas sekretem, którego nigdy nie poznamy. Jest to esencja kobiecości jako tajemnicy. W tego typu dziełach widać mistrzostwo portretowe Izabelli Gustowskiej, należącej do wielkiej tradycji enigmatycznego portretu kobiecego. Jedynym odpowiednikiem w sztuce polskiej mogą być modernistyczne portrety autorstwa Olgi Boznańskiej, gdzie również postać zlewa się z formą obrazu, a abstrakcja łączy się z figuracją.

W ramach swych eksploracji wymiarów kobiecości i poszukiwania innego kobiecego świata, Izabella Gustowska wkraczała także na obszary tabu i jest prekursorką w sztuce polskiej wyobrażeń związków miłosnych pomiędzy kobietami. Pocałunki i dotyk pojawiają się w kilku ówczesnych realizacjach. W sztuce tzw. bloku wschodniego, porównywalną tematykę, podejmowała tak wcześnie przede wszystkim słowacka artystka fotografii Anna Daučiková¹⁷. Polska ma tu również pewną prekursorską rolę w historii filmu, gdyż znane aktorki Grażyna Szapołowska i Jadwiga Jankowska odegrały lesbijską parę w sławnym i dziś kultowym węgierskim filmie *Inne spojrzenie* (1982) reżysera Károly Makka.

Prawdziwie przełomowa i dlatego ważna w polskiej historii sztuki jest seria obiektów malarskich *Ofiara I–III* (1989–1990) Izabelli Gustowskiej, do której pozowała para kobiet będących w związku. Znamienny jest tu czas wykonania tych trzech dzieł: 1989 – zmiana systemu w Polsce, trudne początki demokracji. Już od wczesnych lat 90. rozpoczyna się w kraju otwarta debata nad prawami tzw. mniejszości seksualnych, uaktywniają się organizacje i czasopisma gejowskie oraz lesbijskie, działające w latach 80. na marginesach sfery publicznej¹⁸.

Cykl *Ofiara*, pokazywany na licznych wystawach w końcówce PRL-u, zapowiada te zmiany. Dlatego można w apolityczności sztuki artystki, z tamtych czasów, odkrywać głębszy rodzaj polityki prywatności i intymności, aktualny do dzisiaj. *Ofiara* jest tak znacząca w 1989 roku, jak w 2015, gdy toczą się nieskuteczne debaty nad legalizacją związków partnerskich. Izabella Gustowska, w afirmatywny i erotyczny sposób, takie związki portretowała już w latach 80.! *Względne Cechy Podobieństwa* między kobietami obejmowały również ten rodzaj bliskości, jedności i inności.

Oparte na podwójnym akcie kobiecym prace z tego cyklu, zgodnie z tytułem, mają w sobie pewien patos i dramat. Przede wszystkim wykorzystane są nieliczne w sztuce artystki odniesienia do ikonografii chrześcijańskiej. *Ofiara I* i *II* to wyraźnie rodzaj kobiecej Piety. Nagie partnerki wtulone są w siebie, a jedna siedzi i leży na kolanach drugiej. W schemat Maryi z martwym synem – Chrystusem wpisana została miłosna scena pomiędzy dwoma kobietami, dzięki czemu jej uczuciowy charakter się pogłębia. Dobrze rozpoznawalna ikonografia cierpienia może wskazywać nie tylko na radykalną bliskość tego związku, ale również jego trudną sytuację społeczną w tamtych czasach.

Podkreśla to kompozycja pracy graficznej *Ofiary III*, gdzie jedna naga kochanka niesie na plecach drugą, niczym ciężar. Pomimo pewnego tragizmu tego dzieła, kobiece ciała oddane są w intensywnych czerwono-różowych barwach, które oddają zmysłowość i energię kobiecego partnerstwa. Jest to temat, do którego artystka będzie powracać również w późniejszych realizacjach wideo, takich jak *L'Amour passion* (2001–2005) i *Miłość (Róża)*, 2005.

ARTYSTKA - KURATORKA

To zaangażowanie w kwestię afirmacji i emancypacji kobiecości, we wszelkich jej postaciach, przekłada się również na działalność społeczną na rzecz sztuki kobiet, jej odkrywanie i promocję.

W 1978 roku, artystka wraz z Anną Bednarczyk i Krystyną Piotrowską, zorganizowała wspólną kobiecą wystawę w BWA w Poznaniu¹⁹. Izabella Gustowska i Krystyna Piotrowska jako kuratorki były autorkami jednej z pierwszych²⁰ na polskim powojennym gruncie wystaw sztuki kobiet pt. *Sztuka kobiet* (1980). Późniejsze wystawy i konferencje poświęcone twórczości polskich artystek organizowała sama Izabella Gustowska, są to: *Spotkania – Obecność I* (1987), *Spotkania – Obecność III* (1992), *Obecność IV – 6 kobiet* (1994). Wydarzenia te były organizowane przez Galerię ON, należącą do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu, którą artystka współprowadziła w latach 1979–1994²¹. W okresie, z którego pochodzi większość dzieł pokazywanych na wystawie *Pamiętam jak... Pamiętam że...* artystka była zajęta nie tylko własną bujną działalnością artystyczną i wystawienniczą, ale również umożliwiała wielu innym kobietom pokazywanie ich sztuki. Dlatego w żmudnej dekadzie zmierzchu PRL-u, sztuka stała się ratunkiem (!) na wielu poziomach. Wystawy twórczości kobiet w tamtym okresie zdecydowanie były manifestacją wolności i niezależności myślenia, ponownie stanowiły odmienny, mniej oczywisty, rodzaj politycznego zaangażowania w proces wyzwiania się i zmianę kultury na bardziej demokratyczną. Dla porównania pierwsza duża muzealna i historyczna ekspozycja poświęcona artystkom polskim, została zorganizowana dopiero po przełomie politycznym, w 1991 roku, przez Muzeum Narodowe w Warszawie²². Izabella Gustowska, od początku lat 80., konsekwentnie realizowała swe intymne akty kuratorskie, w niewielkich instytucjach wystawienniczych w Poznaniu, tworząc fundamenty dla współczesnej feministycznej historii sztuki w Polsce. Mimo że nie definiowała wówczas tych ekspozycji jako feministyczne, gdyż

19

Ania Bednarczyk, Iza Gustowska, Krynja Piotrowska, [katalog wystawy], BWA Poznań, Arsenal 1978. Wystawa ta zaistniała w ówczesnej prasie pod tytułem *Trzy kobiety*. Otwarcie ekspozycji towarzyszył ironiczny performance, wśród publiczności przechadzały się modelki w strojach królicz-

ków *Playboya*, które wniosły różowy tort w kształcie piersi z różowego kremu. Patrz: Ewa Toniak, *Artystki w PRL-u*, w: *Artystki polskie*, Agata Jakubowska (red.), Park Edukacja, Wydawnictwo Szkolne PWN, Bielsko-Biała 2011, s. 106.

²⁰ Za pierwszą w Polsce wystawę sztuki feministycznej uważa się ekspozycję *Sztuka feministyczna* zorganizowaną w 1978 roku przez Natalię LL we Wrocławiu w Galerii Jatki. Oprócz swojej sztuki pokazała tam ona prace Noemi Maiden, Suzy Lake i Carolee Schneemann.

21

Patrz: *Drobne narracje. XV lat Galerii ON*, Izabella Gustowska, Grzegorz Dziamski (red.), Galeria Miejska Arsenal, Galeria On, Poznań 1994. W tym okresie Galerię ON Izabella Gustowska współprowadziła z Krystyną Piotrowską, Andrzejem Peplńskim i Sławomirem Sobczakiem.

22

Artystki polskie, Agnieszka Morawińska (red.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1991.

większość zaproszonych twórczyń nie identyfikowało się z tym nurtem w sztuce i polityce, to jednak zdawała sobie sprawę z odrębności sztuki kobiet. Pisała: „Mogłabym powiedzieć, że opieram się na naiwnym przeczuciu odmienności, wrażliwości, emocji, intuicji, biologii, instynktu, wreszcie poczucia siły i niezależności”. Pragnęła „odkryć zmysłowość, wyobraźnię, zapomniane przeczucia i życiową mądrość”²³. W swoich poszukiwaniach języka dla tej sztuki, używała zatem pojęć, wokół których oscylowała feministyczna krytyka artystyczna.

Zorganizowany przez nią wieloczęściowy projekt *Obecność III* (1992) miał najbardziej rozbudowany charakter i odbywał się w trzech poznańskich instytucjach. W Galerii ON pokazała artystki najmłodszego pokolenia: Zuzannę Baranowską, Agatę Michowską, Małgorzatę Sufletę, Annę Tyczyńską. W BWA zaprezentowano średnie pokolenie: Zofię Kulik, Annę Kutere, Natalię LL, Małgorzatę Niedzielko, Krystynę Piotrowską, Annę Płotnicką oraz samą kuratorkę Izabellę Gustowską. Najciekawszy wydaje się projekt w Muzeum Etnograficznym, gdzie artystka wystawiła selekcję kobiecych prac z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Były to następujące autorki: Magdalena Abakanowicz, Halina Chrostowska, Wanda Gołkowska, Aleksandra Jachtoma, Maria Jarema, Janina Kraupe-Świdorska, Ewa Kuryluk, Natalia LL, Jadwiga Maziarska, Zuzanna Pawlicka, Teresa Pągowska, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Alina Szapocznikow, Danuta Waberska, Magdalena Więcek-Wnuk. Inne artystki, które Izabella Gustowska pokazywała w ramach wcześniejszych projektów *Obecność* to: Teresa Tyszkiewicz, Aleksandra Hołowina, Joanna Przybyła, Danuta Mączak, Teresa Murak, Anna i Irena Nawrot, Olga Sz wajgier, Lidia Zielińska, oraz spoza Polski – Eva-Maria

23

Obecność III, Izabella Gustowska (red.), Galeria ON, Poznań 1992, s. 1. Pomimo że projekt ten nie był definiowany jako feministyczny, tylko jako „sztuka kobiet”, to w katalogu znajduje się *Kalendarium Sztuki Feministycznej* przygotowane przez Grzegorza Dziamskiego. W ramach projektu

referaty wygłosiły takie intelektualistki jak: Jolanta Brach-Czaina, Bożena Czubak, Alicja Kępińska, Anna Maria Potocka i Maria Szyszowska.

30

Schon i Adriena Simotova. Po tym przeglądzie widać wyraźnie, że przygotowała dokumentację twórczości kobiet w Polsce po 1945 roku, była to zatem pionierska kuratorska praca²⁴!

24

24

Na uwagę zasługuje fakt, że wiele stowarzyszeń i wystaw artystek oraz wyłącznie kobiecych projektów, zrealizowano w okresie dwudziestolecia międzywojennego i tam należy szukać początków polskiego feminizmu w sztuce. W powojennej Polsce tendencja ta odrodziła się ponownie dopiero

w latach 70., dzięki Natalii LL i Izabelli Gustowskiej. Patrz: Joanna M. Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu*, w: *Artystki polskie*, Agata Jakubowska (red.), dz. cyt., s. 65–93.

I N T E R M E D I A

Lata 80. były również dla Izabelli Gustowskiej okresem intensywnej pracy pedagogicznej w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie prowadziła pracownię rysunku

31

poszerzoną o performance, instalacje, fotografie i technologie nowych mediów. Eksperyment z technikami, a szczególnie ich mieszanie, od początku znamionowały jej podejście do kreatywności plastycznej, która w końcu zaowocowała stworzeniem w 2001 roku pierwszej w Polsce Katedry Intermediów w poznańskiej PWSSP²⁵. Kontrkulturowe pojęcie intermediów najlepiej oddaje charakter jej realizacji w technikach mieszanych²⁶. Przyjrzyjmy się bliżej tym wczesnym autorskim „intermediom artystki”, z lat 70. i 80., gdyż je właśnie sopocka wystawa przypomina.

Niezależnie od zastosowanych technik, cechą charakterystyczną wszystkich prac Izabelli Gustowskiej, jest ich naturalna lub częściej ponadnaturalna wielkość. Mają one formę antropomorficzną, a ich wielkość odpowiada rozmiarom kobiet, nigdy nie są stosowane pomniejszenia. Pojawia się raczej wrażenie monumentalizacji, ze względu na tła otaczające postać oddaną w rozmiarach przeskalowanych. Duże rozmiary tych realizacji mogą stanowić przeciwwagę do pomniejszania znaczenia i statusu sztuki kobiet, przesądów, z którymi tak wiele kobiet artystek musiało się zmagać w obliczu mitów wielkości męskiego geniusza w historii sztuki.

Na wystawie możemy oglądać takie unikalne i dawno nie pokazywane realizacje graficzne z lat 70. jak np. cykl *Kobiety* (1975–1979) czy *WCP I–XIII* (1979–1980), lub autoportretowe *WCP – Poza sobą I–IV* (1984–1985). Są to prace na papierze, powstałe w oparciu o fotografie kobiet przełożone na grafikę offsetową lub akwafortę z akwatintą, pt. *Zobacz mnie w czerwieni I–IV* (1978). Na wydrukowaną kompozycję nanoszone były ręcznie farby. Powstały obraz jeszcze raz był zadrukowywany, co wzmacniało barwy

25

Izabella Gustowska współtworzyła Katedrę Intermediów wraz z innymi artystami-pedagogami: Leszkiem Knaflwskim, Piotrem Kurką, Andrzejem Syską, Sławomirem Sobczakiem i Markiem Wasilewskim.

26

Koncepcja intermediów wprowadzona została w 1965 roku przez Dicka Higginsa, artystę związanego z ruchem Fluxus. Wynikała ona z ducha otwartości i eksperymentów lat 60., rozwoju sztuki interdyscyplinarnej, przekraczającej gatunki i konwencje, poszukującej w obszarze zarówno nowych technologii, jak i performatywnego wykorzystania ciała artysty. Dla Higginsa intermedia oznaczały dzieła sztuki wykonane przy użyciu kilku połączonych tradycyjnych mediów, powstające w obszarze granicznym pomiędzy np.

Niezależnie od zastosowanych technik, cechą charakterystyczną wszystkich prac Izabelli Gustowskiej, jest ich naturalna lub częściej ponadnaturalna wielkość. Mają one formę antropomorficzną, a ich wielkość odpowiada rozmiarom kobiet, nigdy nie są stosowane pomniejszenia. Pojawia się raczej wrażenie monumentalizacji, ze względu na tła otaczające postać oddaną w rozmiarach przeskalowanych. Duże rozmiary tych realizacji mogą stanowić przeciwwagę do pomniejszania znaczenia i statusu sztuki kobiet, przesądów, z którymi tak wiele kobiet artystek musiało się zmagać w obliczu mitów wielkości męskiego geniusza w historii sztuki.

jednocześnie jej figurą, mającą nie tylko swoją płaszczyznowość, ale i trójwymiarową materialność. Cieleśność na fotografiach jest uzupełniona o miękkie „ciało” obiektu malarskiego. W ramach wystawy możemy oglądać takie przykłady obiektów malarskich jak *Ona I – Kobieta I* (1977), *O niebie II* (1987–1988), *Secret I–III* (1989–1990), *Sny czarne I i II* (1992 i 1994), *Sen Joli*, (1990) *Łódź Bogny i Łódź Krystyny* (1996).

W efekcie prace te są bliskie miękkiemu reliefowi, jednocześnie optyczne i haptyczne. To pobudzanie zmysłu dotyku dodatkowo wychodzi poza maskulinistyczny wzrokocentryzm i otwiera na bardziej zmysłowo-dotykowe przestrzenie kobiecości. W latach 90. polska filozofka Monika Bakke poświęciła sztuce artystki wiele uwagi, analizując ją poprzez odniesienia do tekstów filozoficznych Henri Bergsona na temat czasu, ale i feministycznych rozważań Luce Irigaray o kobiecym ucieleśnieniu. Wykorzystując koncepcje Irigaray, Bakke podkreślała rolę dotyku w realizacjach malarskich i medialnych Izabelli Gustowskiej, gdyż zmysł dotyku jest bliższy kobiecości, niż męski akcent na wizualność²⁸. Kontynuując tę refleksję można dodać, iż przywoływana przez Amelię Jones, teoretyczka filmu i nowych mediów – Laura U. Marks proponuje model haptycznej wizualności. Wydaje się on zbliżony do fenomenu obiektów malarskich. Haptyczna wizualność obejmuje nie tylko synestezję zmysłów, ale również twórcze rozmywanie granic tożsamości, otwarcie na jej relacyjny model, rozbitcie ja i jego zapośredniczenie w inności²⁹. Eksperyment z formą, łączy się tutaj z eksperymentem z podmiotowością.

Wśród technik artystycznych, które artystka stosowała od samego początku w swojej twórczości był również film eksperymentalny, czyli działania z ruchomym obrazem. Już w ramach pierw-

szej instalacji multimedialnej *Przemijanie, powtarzanie* (1971–1972), która była jej dyplomem na PWSSP w Poznaniu, wykorzystowała 6 minutowy film (16 mm). Był on projektowany w obraz i dotyczył tematu pamięci rodzinnej związanej z wojną³⁰. *WCP – Bliźniaczki* (1981) jest filmem o siostrach bliźniaczkach Wichnie i Hance, które były w tym okresie jej częstymi modelkami. Ponadto w swoich performance'ach przed publicznością wykorzystywała wcześniej nagrane filmowe wideo-performance, które były autoportretami artystki wypowiadającej egzystencjalne teksty, np. w takich pracach jak: *...99... (7 dni tygodnia)* (1987) i *Chwila II* (1990)³¹.

Obecna ekspozycja przypomina także jedną z pierwszych instalacji, która łączyła obiekt malarski i film wideo. To połączenie, od multimedialnego cyklu *Sny* (1990–1994), będzie zajmował centralne miejsce w sztuce artystki, zanurzającej się w coraz głębsze, bardziej płynne aspekty kobiecości. Jest to dzieło zatytułowane *Sen Joli I* (1990), jeden z pierwszych *Snów*³². Figura śpiącej-śniącej kobiety znajduje się nad pleksiglasową taflą, w której odbija się film z monitora telewizora. Na filmie 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, wylania się i znika niczym zjawą, na granicy widzialności, wpisuje się w malarskie dekoracje lub dematerializuje. Zgodnie z ideą przypominania i powtarzania, po latach, w wideo-instalacji *Sen Ib* (2006), 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 – Sen Ia i Ib* (2006) nadała tym dwóm wideo-performance'om formę dwóch kul odbijających

się od siebie i powielanych w odbiciach lustrzanych. W ten sposób labirynt wymiarów istnienia, jeszcze bardziej się zagęszcza w odzwierciedleniach, cieniach i zapętłonym czasie. A sama postać artystki, nabiera prawie niematerialnej, duchowej jakości. Ma to również swoją tradycję w jej sztuce.

N I E S A M O W I T E

Wczesne fotografie i grafiki Izabelli Gustowskiej, autoportrety i portrety kobiet z cyklu *WCP I* z lat 70. i 80. niepokojąco przypominają mogą fotografie duchów, jako specyficzny gatunek fotografii, który rozwijał się szczególnie na przełomie wieku XIX i XX³³. Jest to fenomen wizualny, gdzie również poprzez figurację

33

Fotografie duchów, związane z prądem kulturowym, jakim był spirytyzm, zaczęły pojawiać się od lat 60. XIX w., a największą popularność zyskały na przełomie wieków. Patrz: *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale University Press, New Haven and London 2005.

kobiecości, próbowano obrazować procesy psychiczne i duchowe ze swej natury nieuchwytnie, znajdujące się poza widzialnością. W późniejszych instalacjach wideo *Tout autour* (1998–1999), *W dzień zaćmienia – Czas seansu* (2000) oraz *W dzień zaćmienia – Czas herbaty* (2000) będą się pojawiały bezpośrednie odniesienia do seansów spirytystycznych. Wiele grafiki z lat 1979–1980 wyglądają niczym fotografie rodzinne wykonywane przez wiktoriańskich spirytualistów. Szczególnie, gdy dziewczęce postacie ukazane są w maskach, ich twarze zostały wybielone, a czarny cień tła pochłania figury. Niewiadomo, która z kobiet jest realna, a która wyłania się z innej rzeczywistości lub jest fotografią w fotografii. Przedstawienia kobiet poddane są wizualnej irracjonalności poprzez transformacje graficzne oraz repertuar gestów i grymasów performowanych przez portretowane. Ciągła praca nad pamięcią i przemijającym czasem popycha artystkę w stronę innego świata. Jej figuracja jest wizyjna, kobiety są w niej również duchami siebie samych. W twórczości artystki, już wówczas, zaczyna pojawiać się ważna dla postmodernistycznej sztuki współczesnej kultura gotycyzmu, jako zainteresowanie tym, co mroczne, irracjonalne, nieświadome i nienormatywne³⁴.

Cała twórczość Izabelli Gustowskiej jest przeniknięta nieświadomością, wprowadza nieświadome w to, co wizualne. Dzieje się tak poprzez obrazowanie stanów psychicznych związanych ze snem, fantazją, wizją, melancholią. Ta integracja nieświadomości poprzez sztukę wiąże się także 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 wanitatywną kontemplacją upływającego czasu. Jest

34

Patrz: *Gothic*, Christoph Grunenberg (red.), Institute of Contemporary Art, Boston 1997.

34

to poszukiwanie czasu utraconego, a jednocześnie ciągly powrót, gdyż w nieświadomości nie ma czasu. Akcent na nieświadomości wiąże się z także z nasiloną introspekcją, manifestującą się w relacyjnym autoportrecie, w spoglądaniu na siebie poza granicami lustra i realizmu, w pęknięciach i powieleniach, w wychodzeniu poza granice autoportretu. Wreszcie nieświadome jest intensywnym zanurzeniem w kobiecość. W sensie politycznym nieświadomość jest również czymś, czego nie można poddać kontroli!

Jedną z podstawowych cech obrazu, który otwiera się na nieświadomość jest estetyka niesamowitości. Cykl *WCP* jest sztandarowym dziełem w sztuce polskiej zrealizowanym w estetyce niesamowitości. Kategorię tą zdefiniował Zygmunta Freud w swoim klasycznym tekście *Das Unheimliche (Niesamowite)* z 1919 roku³⁵. Filologicznie rozważa tam tytułowy termin, aby dojść do jego znaczeń. Okazuje się, iż semantyka niemieckiego przymiotnika „heimlich” ewoluuje ku ambiwalencji, aż zbiega się ze znaczeniem swego pierwotnego antonimu, wyposażonego w prefiks negatywny, „unheimlich”. To, co jest „heimlich”: swojskie, domowe, ojczyście, intymne, familiarne jest zatem jednocześnie tym, co skryte, tajemnicze, podejrzane, demoniczne, dziwne, niepokojące i obce, czyli „unheimlich”. Niemieckie „unheimlich” jest słowem określającym specyficzny stan „swojskiej obcości”, korespondując z angielskim „uncanny” oznaczającym niesamowitość. Anglojęzyczny nacisk na tajemniczą stronę „unheimlich”, kojarzoną z czymś niepokojącym, odpowiada freudowskiej psychoanalitycznej wykładni. U Freuda przymiotnik „unheimlich” obejmuje to, co powinno zostać sekretem, znajdować się w cieniu, a jednak stamtąd wychodzi i objawia się wzbudzając niepokój. Dzieje się tak,

³⁵ Zygmunta Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 235–262.

dlatego iż będąc swojskim i bliskim, uległo stłumieniu, represji do nieświadomości, skąd powraca w aurze niesamowitości i obcości.

Interpretacja ta wyprowadzona zarówno z językoznawstwa, jak i z psychoanalizy, ukazuje, iż obcość / inność jest immanentnie związana ze swojskością, znajdując się w jej wnętrzu. Ponadto według Freuda, wśród głównych katalizatorów doświadczenia niesamowitości znajduje się właśnie kobiecość, repetycje, przymus powtarzania, ale również postaci sobowtóra, bliźniaka, wszystko co się wiąże z niepokojącą podwójnością i odbiciami ja. Czym innym zatem są *Względne cechy podobieństwa* niż wizualnym traktatem niesamowitości, z niesamowitą kobiecością oraz estetyką, z figuracją przenikniętą przez nieświadome procesy psychiczne. Tylko sztuka może dać wgląd zmysłom w to, co nieświadome, a Izabella Gustowska, najdalej poszła w tę stronę we współczesnej sztuce polskiej, odnawiając tradycję surrealizmu.

Psychoanalityczną jakość twórczości artystki, tego typu intuicje w jej portreto-autoportretach ponownie można odnieść do tych wszystkich obszarów kultury i doświadczenia, które były alternatywą w PRL-u, wiązały się z tęsknotą za wyzwoleniem. Kryje się za tym afirmacja jednostkowego doświadczenia. W pełni psychoanaliza odrodziła się w Polsce, dopiero w latach 90., po przełomie politycznym, wówczas wznowiono lub dopiero opublikowano wiele rozproszonych tłumaczeń, pojawiła się jej popularność jako metody w humanistyce oraz w terapii³⁶. Nacisk, który kładła na indywidualność, erotyzm, rozwój osobisty, przeszłość, poznanie, traumę i refleksję krytyczną, był głęboko sprzeczny z komunistycznym kultem pracy i działalności grupowej, zakłamaniem historii-przeszłości i naciskiem na fałszywie optymistyczną i naiwną wizję przyszłości. Psychoanaliza nie mieściła

³⁶ Ważna dla świata sztuki książka Zofii Rosińskiej, z obrazem Luciana Freuda na okładce, ukazała się już w 1985 roku: Zofia Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie w sztuce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985.

się w partyjnym światopoglądzie ani w ówczesnym paradygmacie scjentystycznym. Była bowiem uważana za zbyt burżuazyjną i emancypacyjną.

Przywołując *Das Unheimliche*, nie sugeruje jednak, że cykl artystki jest ilustracją sławnej freudowskiej koncepcji lub nawet, iż jest nią inspirowany. Nie chodzi o bezpośrednią zależność i zamykanie sensu. Niesamowitość jako kategoria estetyczna, pomaga jedynie dotrzeć do części potencjału znaczeń tego dzieła, które mogą się na różne sposoby odradzać i zmieniać w przyszłości. WCP są jednak zakorzenione w przeszłości, również osobistej, i niewątpliwie celowe intuicje psychoanalityczne mają liczne znaczenia. W tle znajduje się cały czas problem rodziny, szeroko rozumiany, ale obecny poprzez tworzenie konstelacji kobiet sugerującej ich powiązania: rodzinne, siostrzane, przyjacielskie i wreszcie miłosne. Niesamowity jest sam problem bliźniactwa, podkreślany zarówno przez artystkę, jak i w wielu wczesnych interpretacjach³⁷. Doszło tu bowiem do psychicznego przesunięcia, artystka ma bliźniaka, ale brata (!), jej drugi brat zmarł, ma również siostrę. Świat jej sztuki należy jednak wyłącznie do kobiecej rodziny artystki: siostry i matki, powielanych w nieustannych konfiguracjach. Są to kobiety, z którymi się przyjaźni lub które ją zafascynowały jako potencjalne modelki do portretowania, czyli projekcji emocji i znaczeń. Można by zasugerować, iż tym elementem wypartym, który nadaje niesamowitość jej sztuce, jest męskość jako bliźniaczość, niewidzialni bracia!? Bez stłumienia nie byłoby efektu niesamowitości, mimo że to kobiecość jest jego nośnikiem.

Wątki biograficzne, nie wyczerpują tej sztuki, ale w oczywisty sposób pojawiają się w twórczości skupionej na prywatności

i relacjach z innymi. Na podstawowym poziomie biograficzna jest ciągła pasja autoportretowa, od lat 70. do dzisiaj artystka dokumentuje siebie i swoje psychocieleśne przemiany. Dlatego jej sztuka jest rodzajem autobiografii. Z tych dzieł poznajemy również twarze kobiet, które z różnych powodów były ważne lub obecne w życiu artystki. Ich identyfikacja sama w sobie może stanowić nowy klucz do analiz. Czasami pojawiają się bezpośrednio odniesienia do wydarzeń w życiu, które ujawnia autorka. Taka niewątpliwie jest mroczna seria obiektów malarskich *Sny czarne* (1992–1994), która wydaje się być inspirowana tradycją portretów trumiennych lub portretów fajumskich³⁸. Jest to dzieło żałobne, powstałe po śmierci matki. Dwa wyobrażenia płaczków w czerni, kobiet w rozpaczliwych twarzach, możemy oglądać w ramach wystawy *Pamiętam jak... Pamiętam że...* Pozwala to również postawić pytanie, w jaki sposób pamięć o matce jest obecna w tej sztuce, jak ona jest ukryta w dziełach z lat 70. i 80., za którymi z tych studiów kobiecości przeblyskuje?

W Y Z W O L E N I E A F E K T Ó W

Ukoronowaniem aktualnej wystawy są niewątpliwie monumentalne, dekoracyjne i ekspresyjne autoportrety z serii WCP – *Poza*

sobą (1984–1990). Wykonane w kolorach czarnym, czerwonym, białym i żółtym, grafiki i obiekty malarskie stanowią przykład performatywnego autoportretu, a jednocześnie stadium psychologicznych przeżyć. Aby je wykonać, przed obiektywem aparatu autorka performowała różne pozy i gesty. Z jednej strony oddają one całą skalę melancholijnych emocji, z drugiej w subtelny sposób są inspirowane historią sztuki. Jej twarz wyraża stany zamyślenia, snu, żaloby, rozpacz lub ciekawości. Natomiast pozycje ciała, stroje, kompozycje, atrybuty nawiązują do sztuki. Z ikonografii religijnej pojawia się motyw płaczki, Piety, Salome / Judyty, chusta Weroniki – gdzie miejsce twarzy Chrystusa zajmuje twarz autorki. Powtarza się wanitatywny i introspekcyjny autoportret z odbiciem zwierciadlanym, motyw kobiety w lustrze, który znamy z obrazów wielkich mistrzów, ale i ze sztuki malarek surrealistek. Nawet szaty wydają się być cytatami, jako czerwone i zmysłowe barokowe draperie, lub proste i czarne tuniki żałobne. Artystka gra i wyraża całą skalę emocji głównie za pomocą swojej twarzy lub odsłoniętych ramion i dłoni. W autoportretowych seriach z tego okresu występuje również jej akt, na którym, jako performerka, zawsze wydaje się uchwyciona w chwili działania, wykonując czynności z repertuaru sztuki kobiecego performance lat 70.

Za pomocą tych narracyjnych autoportretów autorka opowiada historie, nie tylko o sobie, ale i o kobiecości, o sztuce i o przeżyciach, o ważnych doświadczeniach w życiu. Dlatego mogą one stanowić również lustro dla odbiorców, którzy i które zidentyfikują się z uzewnętrznionymi tutaj emocjami i uczuciami. Powracając do literackich porównań, sugeruję, iż poprzez sztuki wizualne, Izabella Gustowska usiłowała stworzyć taki efekt identyfikacji, związku osobistego ze światem przedstawionym, jaki jej ulubione

pisarki z tego okresu Sylwia Plath i Ingeborg Bachmann stworzyły w swej dramatycznie autentycznej autobiograficznej literaturze. Prawa do emocji i uczuć są prawami człowieka, dlatego emocje są tak ważne w sztuce współczesnej. Wyrażone przez Izabellę Gustowską stany psychiczne mają poważny, często dramatyczny lub refleksyjny charakter, dotyczą bowiem istotnych egzystencjalnych kwestii. Cała sztuka artystki, jest takim archiwum i studium afektów, uczuć i emocji, i na tym poziomie nawiązuje kontakt, szuka łączności z widzem. Przeżycia i emocje są podstawą nie tylko życia prywatnego, ale i społecznego. Ich wyrażanie, ekspresja stanów psychicznych jest również rodzajem wolności, często takiej, o którą trzeba walczyć! Wyrażenie swoich prawdziwych przeżyć jest odwagą. Szczególnie w układzie, gdzie trzeba milczeć, udawać, pozostawać obojętnym, czyli we wszystkich takich, które są oparte na przemocy, hierarchii, lęku i kłamstwie, gdzie życie uczuciowe jest celowo lekceważone, gdyż stwarza problemy. Izabella Gustowska rozumie siłę emocji, autoportrety i portrety artystki je oddają i afirmują, a przez to dają prawa do ich wyrażania i odczuwania. Przedzierają się w ten sposób przez alienację i grę pozorów, są prawdą o człowieczeństwie i darem autentycznego kontaktu z innym³⁹. Uczucia i emocje są również ważne w politycznym życiu, gdyż ono często polega na emocjonalnej manipulacji i wizualizacji, gdzie ideologia wnika w najbardziej intymne poziomy egzystencji. Artystka upodmiotowia emocje, wydobywa je z systemu i lokalizuje w jednostce, uwalnia z propagandy i przywraca kulturze. Pokazuje, jak je odczuwać. Afektywne natężenie jej sztuki było także alternatywnym politycznym wymiarem suwerenności w PRL-u i co znaczące może mieć taki charakter również dzisiaj!

Izabella
Gustowska:
towards

Freedom!

Paweł
Leszkowicz

¹
In October and November 2015, there will be two exhibitions summing up her achievement, held simultaneously in two venues: at the Arsenał – Elektrownia Gallery in Białystok (*Przypadek Edwarda H..., przypadek Izy G...* [*The Case of Edward H..., The Case of Iza G...*], 2008–2012) and at the Art Station Gallery in Poznań (*Nowy Jork i dziewczyna* [*New York and the Girl*], 2013–2015).

The exhibition *I Remember how... I Remember that...* revisits Izabela Gustowska's past. It is a return to the times predating video art, multimedia installations, projections and virtual image, or all those visualisation with which the artist is identified nowadays, as one of the precursors of new media in Polish and Eastern European art. The exhibition returns to the period when she experimented with traditional techniques, such as photography, graphic arts, painting and sculpture, extracting entirely new visual and symbolic quality from their mixtures and combinations. It is a return to the 1970s and the 1980s, as well as to the early 1990s, already a historical period in Polish art, and in equal measure a return to the then figures and characters, fascinations and books in her life. Finally it is a return to the times of the People's Republic of Poland.

The current fad in culture readily looks back to the 1970s and the 1980s. These decades are particularly important in the history of contemporary art, as they witnessed crystallization of numerous issues which continue to be addressed today. The 1970s are also a period when many of the present-day classics of contemporary art had their debuts, which is also the case with Izabella Gustowska. Hence, for this particular artist this is not only a return to somewhat forgotten objects but also to her own youth and sources of her artistic imagination. Finally, it is also a return to the State Gallery of Art in Sopot, where the artist has already exhibited previously.¹ Still, such returns are nothing new. In her oeuvre, working with memory is one of the major themes, recurring continually in the enduring repertoire of motifs, a matter she approaches multilaterally by means of various media experiments. As the artist herself observes: "This life of mine is one work."

Through her works and exhibitions, Gustowska recalls and consigns to memory not only her life and art, but also the oeuvre of other authors who were her fascination and inspiration in those decades. In this case, these are eminent literary figures of Western counter-culture of the 1960s and the 1970s. The very title *I Remember how... I Remember that...* draws upon the poetic diary entitled *I Remember* (1970–1975) by Joe Brainard, artist and poet, a representative of

2

Joe Brainard, *I Remember*,
preface by Paul Auster, transl. by Krzysztof Zabłocki,
Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2014.

3

The motif of sphere from which
video-images emerge was used by the artist in *Life
is a Story*, her largest monographic exhibition
to date, held in 2007 at
the National Museum in Poznań.

Female Mysticism

4

Władysław Jackiewicz and Antoni Porczak
were the two other Polish artists
exhibiting there.

Izabella
Gustowska

the New York school. He recollects his childhood and the days of youth, beginning each sentence with “I remember”, and then sharing everyday experiences, emotions and reflections he had at the time, thus rendering the associative nature of memory, where thoughts and recollections are freely coupled and juxtaposed.²

For Izabella Gustowska, art has been a diary and an archive of one’s own existence from the very beginning, a archive to which she returns, whose elements she rearranges and takes out, repeats and translates in other techniques, or quotes herself. Therefore this exhibition, while being a historical one, is also an up-to-date part of a total work, a single integral sphere, from which mutually corresponding images seem to emanate like projection only to sink back again.³ Moreover, not only particular works but every large exhibition spanning a group of objects is a work of art for the artist, through which she looks at her own past.

This time, Izabella Gustowska returns to selected to selected pieces from her most important early series, i.e. *Women (1975–79)*, *Relative Similarities (1979–84)*, *Relative Similarities – Beyond Myself (1984–90)* and *Dreams (1990–94)*, which laid the foundations of her original iconography based on self-portraits, nudes as well as group and single portraits of women. The exploratory inquiry into female figuration is the main, repeated and recurrent theme with the artist, an issue she has consistently been addressing since the 1970s with constant inventiveness. The exhibition *I Remember how... I Remember that...* documents precisely those early experiments and reminds the viewer how and why femininity became an obsessive fascination, which resulted in such a broadening of feminine imagery in Polish art.

Since remembering is the principal goal of this project, let us recall one of the exhibitions held in the 1980s. In 1988, Izabella Gustowska was one of the artists representing Poland at the Venice Biennale.⁴ She appeared there with the installation *About the Sky, Earth and Myself...*, from the series *Relative Similarities*, which comprised several

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

5

An interpretation along these lines is
already suggested by Grzegorz Dziamski in the first
reviews. See Grzegorz Dziamski, “Nieusuwalna
dwoistość istnienia. O twórczości Izabelli Gustowskiej”,
Sztuka 1989, no. 1, p. 8; fragment reprinted in: *Izabella
Gustowska, Względne cechy podobieństwa I–II*,
Wojciech Markowski, Marianna Michałowska (eds),
Poznań: Galeria Miejska “Arsenał”,
2000, p. 134.

6

Walter Pagel, *Paracelsus*.
*An Introduction to Philosophical Medicine in the Era
of the Renaissance*, 2nd revised edition, Basel;
New York: Karger, 1982, p.207.

female figures in the shape of three-dimensional painterly objects in white black and red, displayed in a particular spatial arrangement. Floating above it, there were suspended, half-abstract figures of angles with their wings fully unfolded – which represented the heavenly element. The earthly domain, occupying the walls on the sides, consisted of representations of woman with child, a girl with white light and erotic women shown in expressive nudes. Meanwhile, the figure of the artists herself (*About Myself*) is ushered in by two self-portraits – as a woman with white light and the mature woman in a black shroud. The final element of the installation was a white, elongated painterly object – a female nude – on the floor in the centre of the arrangement. It was based on a large, rectangular and reflective water surface with a piece of decorative, red fabric inside which, as the artist says, “looked a little like discarded body, and a little like the wings of a fallen angel”.

The entire, multipartite composition may be interpreted as a kind of complex and extended self-portrait, which subsumes the internal and external world of the artist, enriched by cosmic and natural symbolic elements.⁵ Not only other women and their experiences, from erotic to maternal and spiritual, but also fantastic heavenly beings are a part of this total portrayal of subjectivity (the self and the other within). What I discern in this piece are parallels with the philosophy of hermetism and the tradition of European mysticism, yet subjected to feminist revision – a female embodiment or, to use a suitable metaphor – female alchemy! One of the leading mystics of the tradition and the forerunner of modern medicine, Paracelsus, a 16th-century scholar, devised the well-known formula of the macrocosm of nature and universe being reflected in a microcosm – the human being: “Heaven is man and man is heaven, and all men one heaven and heaven but one man.”⁶

It appears that in her work Izabella Gustowska transformed that affirmative mystical maxim into its feminist version, namely “Heaven is woman and woman is heaven, and all women one heaven and heaven but one woman.” As a point of departure for this macrocosm of representations of femininity, she embraced the microcosm that was

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Izabella
Gustowska

accessible, which was herself. The constantly repeated female element emerging from her internal world is materialised through the images of herself and subjected to the metamorphosis of the representation of women she is surrounded by and whose significance she acknowledges. She chose to refer to this kind of feminist alchemy by means of her own formula of micro- and macrocosmic similarity, known as “relative similarities”. From the recurrent figures of this extensive series, in the course of numerous exhibitions the artist created many installations of this kind, based on the affinities between the collective and individual (her own) female psycho-corporeality and the cosmic and natural world.

The mystical tradition is therefore worth being taken into consideration with respect to the artist’s body of work, especially given her later shift towards display-based media images and their symbolic colours. The oeuvre of Izabella Gustowska possesses an undeniable corporeal, psychological and technological aspect, although there is also a spiritual dimension that is difficult to articulate. It is a kind of spirituality which cannot be grasped only through psychoanalysis, although it does prove indispensable in comprehending *Relative Similarities* derived from one’s personal life. Apart from the language of contemporary humanities, in whose writings the author is immersed, I find that the tradition of hermetism in culture is a significant one. Even more so that the writer on whom she drew in the 1980s is the Argentinian Jorge Luis Borges, whose essays and literary short stories were rooted in the alternative current of European mysticism.

In the catalogue to the exhibition *Dreams*, when elucidating the explorations of the idea of “relative similarities” in 1979, Izabella Gustowska wrote: “It is in fact a quest for one’s own identity in themes such as: the twosomeness of gemelarity (I am a twin myself), a doppelgänger or a double, a shadow – permanent presence, a phantom and mirror reflections.” Then she goes on to explain that she was interested in the fascinating game of creating one’s own new reality, which she achieved through transformations of the photographic record. This reality enables one to live

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

7

Izabella Gustowska, “Kilka słów o...”,
[in:] Sny, [catalogue], Sopot: Państwowa
Galeria Sztuki, 1997, fragment reprinted in:
Izabella Gustowska, *Względne
cechy podobieństwa I–II*, op. cit., p. 131.

8

Ryszard W. Kluszczyński, “Pasaże pomiędzy
światami. Uwagi na temat najnowszej twórczości Izabelli
Gustowskiej”, [in:] *Izabella Gustowska. Względne
cechy podobieństwa I–II*, op. cit., pp. 15–17.

Literary Inspirations

“in several worlds which differ slightly from one another.”⁷ Just as in the fantastic and erudite stories of Borges, we are faced with such recurrent motifs as reflections, mirrors, duplications, lookalikes, reiterations, dreams, fictions pretending to be reality and vice versa, all employed with a view to rendering existence as a labyrinth of many realities in which we are lost and duplicated as well, where we transcend our own life, and exist in multiple dimensions. It is a model whereby one opens themselves to the imaginary multitude and realities and a kind of internal and intellectual freedom.

Ryszard Kluszczyński described that quality of the work of Izabella Gustowska as oneiric syndrome, which is characterised by numerous references to dreaming, time, memory and imagination. It is associated with techniques of visualisation which produce the effect of the unreal, of transformation and interpenetration, a sense of tension between what is considered real and represented through imagery. In terms of psychology, oneirism is an experience of individual who discovers the multitude of worlds, who transcends their boundaries, exists in the interspace.⁸ Let us situate this phenomenon in a historical context.

The nature of the 1980s, the decade when Izabella Gustowska developed the foundations of the *Relative Similarities* is particularly important if one is to understand the need for duplexity, multiplicity and different worlds. Ibero-American literature, especially the so-called magical realism of such authors as Gabriel García Márquez, Julio Cortázar and Jorge Luis Borges enjoyed tremendous popularity at the time, and quotes from their writings appear in her catalogues. The writers ensured an escape from the worldview of communist materialism combined with material privation. Brilliant literature which stimulated imagination, especially one which was capable of transporting the mind into different realities and dimension offered both support and an avenue of escape in the difficult, grey and oppressive realities of late socialist Poland, with its martial law, poverty and shortages of just about everything. The artist remembers that those were times of good books and

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

reading. A longing after a different reality was predominant, a reality which seemed unattainable, but which could be found in reading. Next to art, literature was the way to liberation.

One cannot fail to mention a certain biographical fact: the artist comes from a family of several generations of booksellers and publishers. In the pre-war times, her father, Zdzisław Gustowski, was a renowned Poznań publisher. Literary tradition is therefore an integral component of her art, especially in its first decades. One could hazard a suggestion that the origins of feminism in her oeuvre should not be sought in Western feminist art and theory but in the fascination with life and existential vision of cult female writers and poets, from famous Virginia Woolf to the new generations: Austrian Ingeborg Bachmann and American Sylvia Plath, whose poetic, often autobiographical literature drew a dramatic picture of experiences of women-writers. It was literature about the life of female artists, therefore Izabella Gustowska identified herself with the authors. In the performance *Multiple Portrait* (1985), which took place at the Akumulatory Gallery in Poznań, she personated Bachmann and Plath in the video and then, sitting in front of TV screens which displayed the recording, conversed with the characters who had her face.⁹

In the novel *Malina* (1971), Bachmann describes the tragic fates of a woman struggling with history, love and her own art. Sylvia Plath's *The Bell Jar* (1963), as well as her poetry and diaries are based on everyday female experience and ordeals, at the same time acquainting one with the inner world of the mind dominated by depression, which ultimately drove her into suicide. The depth of experience, the tribulations of feelings and emotions, tragedies of love and the premature, suicidal death of the writers resulted in their erudite and profoundly psychological works becoming legendary. The work of both outstanding authors combined female perspective and confessional paradigm, based on disclosure of intimate emotions and confrontation with the male world. Their own private experience was set in the midst of times in which they lived, times marked by the turbulence of social transformation

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Privacy Policy

and political upheavals. They were also intellectuals and authors whose work proved vital for the counter-culture burgeoning in the Western world in the 1960s, whence the work of the Polish artist takes its roots.

The oeuvre of Izabella Gustowska does not betray any direct traces of the political transformations of the 1980s: dramatic events associated with the Solidarity movement, strikes, the church, the ubiquitous police forces, propaganda and politics. There are no portraits of the then heroes and villains, people from the TV screen. Change and struggle are present, but on a different level, as her work is a testimony to a different, alternative path chosen by many people – I would call it a withdrawal into privacy, seeking a meaning of existence in privacy, in the life of the mind and imagination, while the public sphere remained hostile, repugnant or precarious. In this very sense, the art is a witness to a history different than the grand events described in schoolbooks, a unique record of psycho-history of private life, an intimate history of that decade. In socialist Poland at the time, privacy constituted a kind of social alternative, a domain of freedom and creativity, a sphere of humanity not tainted by ideology and a conformist deal with the reality outside. This withdrawal into privacy meant opening a different world for oneself. The work of the artist documents this kind of resistance and deliverance, as well as freedom. Therefore it can be valid today, when Poland once again approaches a period when only withdrawal into privacy will enable survival, thinking and creativity.

What does this privacy of resistance, which may be found in prints and painted objects by Gustowska, actually consist in? First and foremost, the emphasis is placed on intimate relationships between people, on the role of kinship, friendship and love in her group portraits of women and interactions between female figures in the installations. Home and its space as well as friendship was crucial at that time: it was a creation of a different reality of one's own in a reality which did not belong to you. The role of friendship, meetings with persons close to you was exceptionally important, being a domain of genuine and

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

⁹
Ewa Hornowska, "Obraz opowieści: część, powtarzanie, całość", [in:] *Izabella Gustowska. Life is a Story*, Ewa Hornowska (ed.), Poznań: Muzeum Narodowe, 2007, p. 68.

profound life. The series *Relative Similarities* may be interpreted as a search for differences and a quest of another kind of closeness, similarity between individuals, therefore in its subversion of the reality outside, it had to be based on femininity, because it is femininity that holds sway over privacy and the inner life. Figures of femininity, self-portraits, as well as portraits of friends and women the artist knew are the first core theme, from which all other threads and series arise.

One of the main issues addressed by the artist are relationships between women. Portraits become self-portraits and self-portraits morph into portraits, attitudes and approaches to her own and other women's femininity spawn a labyrinth of identities and multiple realities. We are confronted here with an expansion of the boundaries of portrait and self-portrait, an opening of *self* to the *other*, a blurring of the lines circumscribing subjectivity, which thereby is extended. The women in the portraits and the artist seep into one another, both the portraits and the self-portraits are relational, based on similarities and differences. Those are images of multiple, manifold, complex femininity, which is not a finite one but possesses a certain fluidity.

In her *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, a study on self-portraits and the new media, Amelia Jones, an American researcher of performance art, suggest that such a strategy as self-representation based on process and dependencies is inherently political, as it undermines the fundamentalist concept of identity, whose nature is not infrequently masculine, being founded on an acutely drawn boundary between the single *self* and all things (and people) outside. In this model, the individual is cut off from others and one's own unconscious. Behind such a fenced model of identity there lurk various anti-democratic social, political and religious structures, which may be disintegrated by opening the frontiers of individual identity as a closed system, its transformation into a plural subjectivity. It is thus political to explore the boundaries of identity, to question them and – as Jones underlines – to blur the edges of the image which serves to represent the self.¹⁰ In this sense, the politicality of a female portrait

10

Amelia Jones, *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, London, New York: Routledge, 2006, pp. XIII–XX, 19–23.

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Izabella
Gustowska

may be understood in a more psychological fashion. In the 1980s, as the totalitarian system of socialist Poland slowly crumbled, the portraits-self-portraits of the *Relative Similarities* series were involved exactly in such a process of opening, blurring and challenging the boundaries of identity. The very title, i.e. *Relative Similarities*, emphasized the relational model of identity, consisting in a negotiation between otherness and self-ness within subjectivity. Therefore this text is devoted to the quest for a different, psychological policy of freedom and self-liberation in the early oeuvre of Izabella Gustowska, when the artist, just as everyone in Poland at the time, experienced an imprisonment of sorts, where only culture offered an open inner vista as well as a link to the outside world, leading one beyond Poland's ideological system. Art afforded Gustowska her own search of freedom, while also suggesting domains of liberation for others.

This is the reason why the prints and painterly objects from the *Relative Similarities* series also address the issue of intimate, friendly or amorous relationship of two women, their emotional and physical closeness. Some of the representations of pairs of women clearly convey mutual fascination or psychological bond. Elsewhere, it turns out that we are seeing the same heroine duplicated or her multiple portrait. Such a powerful female *continuum* has feminist foundation, being a counter-narrative with respect to homo-social relationships on which the patriarchy is based, i.e. toward male clans, friendships and competition which sustain the system of masculine domination. The landscapes of female closeness are an alternative, but also harbour an exceedingly powerful, unconscious potential which contrasts with masculinity as a patriarchal consciousness. Despite the deliberate and seditious apoliticality of Gustowska's work, which is associated with the aesthetics of resistance of privacy, this emphasis on plural female entities demonstrates a different kind of social commitment, related to the gender policy.

People too young to remember the times of the socialist Poland have very little idea how deeply male-centric

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Izabella
Gustowska

Socialist Poland – the Response

11

Anna Markowska,
Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, pp. 11–12.

12

Shana Penn, *Solidarity's Secret: the Women who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

13

The most frequently encountered names include Marek Piasecki, Zbigniew Łagodzki, Wojciech Plewiński, Wacław Nowak, Maksymilian Myszowski, Michał Sowiński. See Akt. *Album fotograficzny*, Mikołaj Kozakiewicz (ed.), Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984.

was that political and social system, whose all institutions were totally controlled by men. Anna Markowska, writing about the conservative nature of that state, calls it a “sanctuary of traditional values”.¹¹ Today’s “gender” awareness was either non-existent or qualified as taboo. In *Solidarity's Secret: the Women who Defeated Communism in Poland*, Shana Penn underlines that women constituted half of the members of Solidarity and recalls their deliberately forgotten stories. The author draws attention to the fact that it was men who chiefly benefited from the victory of the movement, and how numerous women who had been active in the former opposition were removed from politics and public life in the 1990s.¹² How would one find today that repressed female strength and energy of those years, how to experience that “underground” of women, what metaphors and images should one use? Perhaps the oeuvre of Izabella Gustowska, populated with women of the 1970s and the 1980s is an alternative vision of “female solidarity” and presence?

In addition, since the 1970s, socialist popular culture was filled with eroticising representations of women, which served as a kind of decorative staffage for the policies of the PZPR, the socialist workers’ party in power. It was a variety of official socialist art promoted by the state. Female nude in People’s Poland played not only an entertainment-erotic role but also a propaganda one, since all subversive issues of eroticism in culture were concentrated in it, it served as a sign of apparent Occidentalisation of the country, an entertainment for the masses. It also validated and satisfied the patriarchal system, where a woman was the object of display. This was more than well reflected in the success of *Venus*, a series of exhibitions of female nudes held since 1970 in Cracow, where the authors of photographs were predominantly men, who created conventional, artistic female nudes.¹³ On top of that, in the 1980s much publicity was given to vulgar, heterosexist erotic comedies: *Och, Karol* (1985), *Luk Erosa* (1987), *Porno* (1989). Entertainment exploited normative sexuality to keep the people in check contained, to give them semblances of

Paweł Leszkowicz

Izabella Gustowska: towards Freedom!

Izabella Gustowska

14

Natalia Lach-Lachowicz and Maria Pinińska-Bereś debuted in the 1960s, a decade before Gustowska.

Eroticism

15

Ewa Hornowska, “Kobiety, since 1976”, [in:] *Izabella Gustowska. Life is a Story*, op. cit., p. 110.

16

The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact, Norma Broude, Mary D. Garrard (eds), New York: Harry N. Abrams Publishers, 1994, pp. 174–189.

freedom, and heralded market commercialisation of sex. Such a primitivisation of sexuality was also a political device, degrading eroticism and femininity in particular as a sphere of human individuality, freedom and value.

This was the dominant visual and ideological context in which Izabella Gustowska created her introspective, oneiric and intellectual female nudes and portraits. In the 1970s, along with Natalia Lach-Lachowicz, Maria Pinińska-Bereś¹⁴ and Ewa Partum, Gustowska effected a feminist revision of female nude, portrait and self-portrait, presenting female corporeality and identity from a woman’s point of view, before the notion of feminist art was even adopted in Poland. Natalia LL and Maria Pinińska-Bereś opted for the erotic path, Ewa Partum a conceptual one, while Izabella Gustowska took the psychological approach – also towards the nude.

Early nudes of the artist are in themselves worth going back to, e.g. the series of prints on paper entitled *Women* (1975–1979) and the painterly object *She I – Woman I* (1977), which is palpably distinct from many later works, studies of female face and body. However, in this case we are dealing with the anonymous and expressive embodiment as such. The model was a woman of ample figure, remote from contemporary ideals in her Rubenesque nature. Her face was covered with a “terrorist” balaclava – today the trademark of Pussy Riot. The exposed breasts and bellies evoke the association with primeval eroticism and the role of mother – the one who gives birth and feeds.¹⁵ That 1970s Venus of Willendorf demonstrates an affinity between the vision of the Polish artist and the Western feminist art of that decade, which was associated with an approach that sought to perceive the essence of female corporeality, invoked the cults of archaic goddesses and focused on studies of actual, not ideal female body.¹⁶ In the course of evolution which took place throughout *Relative Similarities*, the artist transcended that perspective and made it more subtle. She achieved it by surrounding femininity with a dense network of cultural references,

Paweł Leszkowicz

Izabella Gustowska: towards Freedom!

Izabella Gustowska

adding depth to the psychology and intensifying artistic transformations. This is why today *Women* seem so directly powerful and simple work, striking with its naturalism.

In *Relative Similarities* the photographic portrayals of female body and face lose their realness, obscured in a singular fashion by colour, fragmentariness, unorthodox perspectives, screens, deformations introduced by the graphic and painterly techniques the artist employed. Thus the nude obtains a psychological dimension. Corporeality is never materialistic but always entails a game of imagination, spirit or intellect with the medium of expression of a vision of femininity. In three photographic nudes, *Relative Similarities XXV*, *Relative Similarities XXVI* and *Relative Similarities XXVII* (1983), the artist utilises imprints of the body *papier-mâché*. In a black abyss, there float together, hand in hand, two naked women whose faces and fragments of bodies are hidden under white impressions. In the third photograph only the imprints are suspended, a fleeting trace is left.

The group of graphic works entitled *Relative Similarities XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXXI, XXXII* (1981–1983) are all double acts with Wichna and Hanka, the twins who posed for them. They appear to be making a joint performance. The naked women pose in relation to one another and their shadows. In the background, their silhouettes traced on the wall. The heroines are hidden behind a selection of colourings or screens. In the foreground, one sees photographic representations of their figures, and there is always a kind of redoubled trace, a shadow or outline in the background. Clearly, the conceptual reflection about the medium of representation intertwines with private symbolism of *Relative Similarities* within a universe of femininity.

Krystyna Piotrowska (an artist and friend of Izabella Gustowska) posed to a later series of painterly objects *Secret I, II, III* (1989), where here figure, accentuated with red colour, emerges from a dark plastic matter, as if from a shroud. In terms of emotion and composition of the body, the woman seems to be suspended between dream and waking, between erotic daydream and mourning. To us,

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

17

See Paweł Leszkowicz,
“New Media and Intimate Democracy. Video Art
of Female Homoeroticism”, [in:] *Sexing the Border:
Gender, Art and New Media in Central and Eastern
Europe*, Katarzyna Kosmala (ed.),
Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars
Publishing, 2014, pp. 153–177.

18

See Agata Fiedotow, “Początki ruchu
gejowskiego w Polsce (1981–1990)”, [in:] *Kłopoty
z seksem w PRL*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu
Warszawskiego, 2012, pp. 241–359.

her state is a secret we will never divine. This is the essence of femininity as a mystery. Such works demonstrate Gustowska’s masterly portraiture, belonging to the great tradition of enigmatic female portrait. Their only equivalent in Polish art are the modernist pieces by Olga Boznańska, where the figure blends with the form of the painting and abstraction combines with figuration.

As she explored the dimensions of femininity and sought a different female realm, Izabella Gustowska also encroached upon taboos, being a precursor of representation of love relationships between women in Polish art. Kisses and touch appear in several works from that period. As regards the art of the so-called Eastern bloc, similar themes were embarked on that early by the Slovakian artist photographer Anna Daučíková.¹⁷ Poland also boasts a certain pioneering role in the history of film, with two well-known actresses Grażyna Szapołowska and Jadwiga Jankowska playing lesbian scene in the famed and now cult motion picture *Another Way* (1982), by the director Károly Makk. Here, Gustowska’s *Victim I–III* (1989–1990), with two women who actually were in a relationship posing for it, is truly ground-breaking and therefore an important piece in Polish art. The year when the three works were created is a significant one: 1989 was the year of a great systemic shift in Poland, with the difficult beginnings of democracy ensuing. Already in the early 1990s Poland witnesses an open debate concerning the rights of the so-called sexual minorities, gay and lesbian organizations as well as magazines, having existed on the fringe of the public sphere in the 1980s, now operate freely.¹⁸

The *Victim* series, shown at numerous exhibition during the final days of socialist Poland, heralds those changes. Therefore the apoliticality of Gustowska’s oeuvre of that time is a domain where one can discover a more profound kind of policy of privacy and intimacy, which still remains relevant. *Victim* was as meaningful in 1989 as it is in 2015, with the ongoing ineffectual debates about legalization of gay partnerships. Meanwhile, Izabella Gustowska, in an affirmative and erotic fashion, portrayed such relationships as early as the 1980s! *Relative Similarities* between

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

women also encompassed that kind of closeness, oneness and otherness.

The *Victim* pieces, based on a double female nude do have a certain degree of pathos and drama. First and foremost, the imagery makes use of references to Christian iconography, which in general are infrequently encountered in Gustowska's oeuvre. *Victim I* and *II* are clearly a variation of a female Pietà. Naked partners are locked in an embrace, with one sitting and lying on the lap of the other. The artist inscribed the love scene of two women into the motif of Mary and her dead son – the Christ, thanks to which the emotional nature of the scene becomes more profound. The well recognisable iconography of suffering may not only be indicative of radical closeness in the relationship, but also the difficult social circumstances of the period. This is further emphasized in the composition of *Victim III*, where one naked lover carries the other on her back, like a burden. In spite of a certain tragic component, the female bodies are rendered in vivid, red-pink colours, which convey the sensuality and energy of female partnership. This was a theme to which the artist would return in her later videos, such as *L'Amour Passion*, 2001–2005, and *Love (Rose)*, 2005.

This commitment to affirmation and emancipation of femininity in all its varieties was also reflected in social undertakings supporting women's art, its discovery and promotion. In 1978 the artist organised a joint female exhibition at the BWA (Bureau for Art Exhibitions) in Poznań, together with Anna Bednarczyk and Krystyna Piotrowska.¹⁹ As curators, Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska were the authors of one of the first²⁰ shows of women's art in post-war Poland, an exhibition entitled *Sztuka kobiet [Women's Art]* (1980). The later exhibitions and conferences devoted to the oeuvre of Polish female artist were organised by Gustowska on her own, including: *Spotkania – Obecność I [Encounters – Presence I]* (1987), *Spotkania – Obecność III [Encounters – Presence III]* (1992), *Obecność IV – 6 kobiet [Presence IV – 6 Women]* (1994). Those events were organised by ON Gallery, a venue belonging to the State Higher School of Fine Arts in Poznań, which the art-

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

²¹
See *Dropne narracje. XV lat Galerii ON*
Izabella Gustowska, Grzegorz Dziamski (eds),
Poznań: Galeria Miejska Arsenal, Galeria ON,
1994. At the time, Izabella Gustowska ran ON Gallery
together with Krystyna Piotrowska,
Andrzej Pepłoński and Sławomir Sobczak.

²²
Artystki polskie, Agnieszka Morawińska (ed.),
Warszawa: Muzeum Narodowe, 1991.

²³
Obecność III, Izabella Gustowska (ed.), Poznań:
Galeria ON, 1992, p. 1. Although the project was
not designated as a feminist one but as "women's art",
the catalogue features a "Timeline of Feminist Art"
prepared by Grzegorz Dziamski. As part of the project,
papers were delivered by such intellectuals as Jolanta
Brach-Czaina, Bożena Czubak, Alicja Kępińska,
Anna Maria Potocka and Maria Szyszkowska.

ist co-ran in 1979–1994.²¹ The period which brought forth most of the works show at the exhibition *I Remember that... I Remember how...*, the artist was not only involved in her own prolific creative work and exhibitions, but also made it possible for many other women to display their art. Therefore in the arduous decade when People's Republic of Poland declined, art meant deliverance (!) at a number of levels. Exhibitions of women's art at the time were decidedly a manifestation of freedom and independence of thought, being yet again a different, less obvious kind of political involvement in the liberation process and in the changing of culture into a more democratic one. For the sake of comparison, it should be noted that a first extensive historical exhibition devoted to Polish female artists was organised only after the political breakthrough, in 1991, by the National Museum in Warsaw.²² Izabella Gustowska, since the beginning of the 1980s, consistently performed her intimate curatorial acts, in small exhibition venues in Poznań, laying the foundations for contemporary feminist history of art in Poland. Although at the time she did not define those shows as feminists ones, because most invited artist did not identify or subscribe to that particular current in art and politics, she did realize that women's art was an art apart. She wrote thus: "I could say that I rely on a naive sense of distinctiveness, sensitivity, emotion, intuition, biology, instinct and finally a sense of strength and independence." She desired to "discover sensuality, imagination, forgotten feelings and life's wisdom."²³ In her quest for a language of this art, she used the notions which were the focus of attention for the feminist art criticism.

Gustowska's multi-part *Obecność III [Presence III]* (1992) was the most extensive project and took place in three institutions across Poznań. ON Gallery exhibited the works of the youngest generation: Zuzanna Baranowska, Agata Michowska, Małgorzata Sufleta, Anna Tyczyńska. The achievement of the middle generation was presented at the BWA, including Zofia Kulik, Anna Kutera, Natalia LL, Małgorzata Niedzielko, Krystyna Piotrowska, Anna Płotnicka and the curator, i.e. Gustowska, herself. It seems that the most interesting part of the project was to be found at the

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Artist-curator

¹⁹
Ania Bednarczyk, Iza Gustowska,
Krynia Piotrowska, [exhibition catalogue], bwa Poznań,
Arsenal 1978. In the newspapers at the time, the
show was known as *Three Women*. The opening was
accompanied by an ironic performance: models dressed
as Playboy bunnies strolled among the audience,
bringing in a pink cream cake in the shape of female
breasts. See Ewa Tonia, "Artystki w PRL-u", [in:]
Artystki polskie, Agata Jakubowska (ed.),
Bielsko-Biała: ParkEdukacja, Wydawnictwo
Szkolne PWN, 2011, p. 106.

²⁰
The exhibition entitled *Sztuka feministyczna*,
organised in 1978 by Natalia LL in Wrocław's
Jatki Gallery is considered the first exposition dedicated
to feminist art. Apart from her own works, Natalia LL
showed pieces by Noemi Maiden, Suzy Lake and
Carolee Schneemann.

24

Interestingly enough, numerous associations, exhibitions and exclusively female projects were in evidence in the interwar decades. It is in that period that one should seek the origins of Polish feminism in art. It post-war Poland, the tradition was brought to life again in the 1970s, thanks to Natalia LL and Izabella Gustowska. See Joanna M. Sosnowska, "Artystki w dwudziestoleciu", [in:] *Artystki polskie*, Agata Jakubowska (ed.), op. cit., pp. 65–93.

25

Izabella Gustowska co-created the Department of Intermedia with other artist-teachers: Leszek Knaflewski, Piotr Kurka, Andrzej Syska, Sławomir Sobczak and Marek Wasilewski.

Intermedia

26

The concept of intermedia was introduced in 1965 Dick Higgins, an artist associated with the Fluxus movement. It was occasioned by the spirit of openness and experimentation which characterised the 1960s, the development of interdisciplinary art which surpassed genres and conventions, and explored the domains of both new technologies as well as performative uses of the artist's body. For Higgins, intermedia meant works of art created using a combination of several traditional media, which came into being in the borderline area between e.g. painting and music, graphic art and poetry or sculpture and happening. The artist diagnosed the blurring of genres, so typical of contemporary art, adulterations of pure sculpture and painting by the encroaching text, sound and new technologies. Intermedia not only combined various techniques of expression and production, incorporated new technologies but also broadened the scope of perception and responded to the volatile social realities. See Dick Higgins, "Synesthesia and Intersenses: Intermedia (1965)", [in:] Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory Of the Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

Ethnographic Museum, where the artist exhibited a selection of works of female artists from the collection of the National Museum in Poznań. The show featured works by such artists as Magdalena Abakanowicz, Halina Chrostowska, Wanda Gołkowska, Aleksandra Jachtoma, Maria Jarema, Janina Kraupe-Świdorska, Ewa Kuryluk, Natalia LL, Jadwiga Maziarska, Zuzanna Pawlicka, Teresa Pągowska, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Alina Szapocznikow, Danuta Waberska, Magdalena Więcek-Wnuk. Other artists whose oeuvre was shown as part of the earlier *Presence* projects included Teresa Tyszkiewicz, Aleksandra Hołowina, Joanna Przybyła, Danuta Mączak, Teresa Murak, Anna and Irena Nawrot, Olga Sz wajgier, Lidia Zielińska, as well as foreign artists: Eva-Maria Schon and Adriana Simotova. The above listing clearly demonstrates that Gustowska prepared a documentary review of women's art in Poland after 1945, by all means a pioneering curatorial undertaking!²⁴

For Gustowska, the 1980s in Poznań, where she headed a drawing studio whose scope was extended to include performance, installation, photography and new media technologies. Experimentation with techniques, especially mixing and combining those, was a hallmark of her creative approach, which ultimately led to the establishment of Poland's first Department of Intermedia in 2001.²⁵ The counter-cultural notion of intermedia.²⁶ Let us therefore take a closer look at the artist's early "intermedia" from the 1970s and the 1980s, as those are the ones which the Sopot exhibition revisits in particular.

Regardless of the technique employed, the characteristic train of all works by Gustowska are their life-size or even greater dimensions. They are anthropomorphic in form, and their size corresponds with the actual dimensions of the women portrayed – no downsizing was ever used. Instead, one has the impression of monumentalization, due to the backgrounds surrounding a figure rendered in oversized dimensions. The magnitude of those works may offer a counterpoise to the practice of belittling the significance and status of women's art, to the prejudices

with which so many female artists had to contend, confronted with the myths of greatness of male genius in the history of art.

The exhibition brings back such unique and long-unseen graphic works from the 1970s, such as the series *Women (1975–1979)*, *Relative Similarities I–XIII (1979–1980)*, or the self-portraits *Relative Similarities – Beyond Myself I–IV (1984–1985)*. These are pieces on paper, created based on photographs of women transposed into offset print or etching with aquatint, e.g. See *Me in Red I–IV (1978)*. The printed composition would then be manually painted. The resulting image would be printed over once again, which added intensity to the colours and enhanced contrasts. Consequently, we obtain a representation which fluctuates between photography, print and painting. For a different reason, those mixed techniques are also a testimony to the 1980s, particularly the period of the martial law. Most goods were in acutely short supply, and acquiring art materials proved very difficult. For instance paper, if available, was of the wrapping type, greyish and inferior in quality. Its deficiencies had to be somehow overcome or hidden, or else deliberately highlighted, as e.g. in *Relative Similarities XVI–XVII (1981)*. Thus one of the underlying themes of the series is struggling with material shortages which art had to surmount.

Given the above, the incredibly visually engaging, three-dimensional painterly objects characteristic of the long-running *Relative Similarities* series started in 1979 are even more fascinating. The series comprises over 50 figures, self-portraits of the artist and portraits of her imaginary twin sisters, played by her acquaintances. The figures are based on photographs, were made using mixed techniques and verge in equal measure on painting, object and sculpture. Photographic canvas, covered with photosensitive emulsion were stretched on frames, filled with synthetic layer and in the final staged subjected to painting procedures where the artist added intense colouring, e.g. by laying on red paint. The technique consists in sculptural materialisation of photography and painting. The work is freed from geometrical constraints and assumes a more

27
Reconstruction of techniques employed
by the artist following Izabella
Gustowska. *Life is a Story*, op. cit., p. 110.

body-like shape.²⁷ The surface of representation bulges out, like a soft cushion, reaching out to the eye of the viewer and provoking them to explore the intriguing exterior with touch and pressure of the hand. Consequently, the portrait of a woman simultaneously becomes her figure, endowed not only with planarity but also with three-dimensional materiality. The corporeality of photographs is complemented with the yielding “body” of the painterly object. Examples of such works at the exhibition include *She I – Woman I* (1977), *About Sky II* (1988), *Secret I–II* (1989–1990), *Dreams in Black I and II* (1992–1994), *Jola’s Dream* (1990), *Bogna’s Boat* and *Krystyna’s Boat* (1996).

In effect, the works approach a soft relief, being optical and haptic at the same time. In additions, this arousal of the sense of touch denotes a departure beyond the masculine vision-centrism and an opening to the more sensual-tactile modalities of femininity. In the 1990s, Monika Bakke, a Polish philosopher, devoted much attention to art analysing it through references to philosophical writings of Henri Bergson concerning time, and in the light of feminist deliberations of Luce Irigaray about female embodiment. Relying on Irigaray’s concepts, Bakke underlined the role of touch in the media and painterly works of Izabella Gustowska, as the sense of touch is closer to femininity than the masculine emphasis on visuality.²⁸ Following this direction of reflection further, one may add that Laura U. Marks, a theorist of film and the new media, quoted by Amelia Jones, suggests a model of haptic visuality which is by no means remote from the phenomenon of painterly objects. Haptic visuality encompasses the synaesthesia of senses and well as creative blurring of the boundaries of identity, its opening to a relational model, disintegration of the self and its mediation in otherness.²⁹ Experimentation with the form combines here with experimentation with subjectivity.

One of the artistic techniques which Gustowska employed from the very outset was experimental film, in other words creative explorations of the moving picture. Already in her first multimedia installation *Transition, Repetition* (1972–1972), the graduation work Gustowska presented at the PWSSP in Poznań, the artist made use of a 6-minute film

In effect, the works approach a soft relief, being optical and haptic at the same time. In additions, this arousal of the sense of touch denotes a departure beyond the masculine vision-centrism and an opening to the more sensual-tactile modalities of femininity. In the 1990s, Monika Bakke, a Polish philosopher, devoted much attention to art analysing it through references to philosophical writings of Henri Bergson concerning time, and in the light of feminist deliberations of Luce Irigaray about female embodiment. Relying on Irigaray’s concepts, Bakke underlined the role of touch in the media and painterly works of Izabella Gustowska, as the sense of touch is closer to femininity than the masculine emphasis on visuality.²⁸ Following this direction of reflection further, one may add that Laura U. Marks, a theorist of film and the new media, quoted by Amelia Jones, suggests a model of haptic visuality which is by no means remote from the phenomenon of painterly objects.

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

ressed
rities –
Hanka,
Further-
the art-
video,
works
(1990).³¹
first in-
o were
imedia
e in the
r, even
stion is
e figure
s sheet,
he film,
oms of
ally im-
blurred
nce of
e verge
s or de-
on and
ne pal-
ich she
e same,
ne, yet
entitled
towska
pheres,
d in mir-
stance
looped
almost
adition

Gustow-
relative

Ghost photography, associated with the cultural current of spiritism, began to appear in the 1860s, and its popularity climaxed at the turn of the centuries. See *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Similarities I series dating to the 1970s and the 1980s may bear a disquieting resemblance to ghost photography, a singular genre whose development reached its peak at the turn of the 20th century.³³ It is a visual phenomenon where, also through female figuration, one attempted to depict psychological and spiritual processes which by default remained elusive, occurring beyond any range of vision. The later video installations, such as *Tout Autour* (1998–1999), *Day of the Eclipse – Séance Time* (2000) and *Day of the Eclipse – Tea Time* (2000) would feature direct references to spiritualistic session. Numerous graphic works from 1979–1980 bear a substantial likeness to the family photographs made by Victorian spiritualists. This is particularly evident in those cases where the girls are shown masked, their faces whitened while a black shadow of the background seems to swallow their figures. It is anyone's guess which of the women is real, which materializes from a different reality or is in fact a photograph within a photograph. The representations of women are subjected to visual irrationality by virtue of graphic transformation and a repertoire of gestures and grimaces that the portrayed perform. Constant work on memory and passing time pushes the artist towards a different world. Her figuration is vision, women in it are also ghosts of themselves. Already at that point, the culture of Gothicism, which proved so important for contemporary art, begins to register in Gustowska's oeuvre, as an interest in what is dark, irrational, unconscious and non-normative.³⁴

Unconsciousness pervades the entire work of Gustowska's as she introduces the unconscious into the visual, depicting mental states associated with dream, fantasy, vision, melancholy. This integration of unconsciousness through art is coupled as well with the work on the past and the memory, with the rhythm of going through the times gone by, the experiences of the past, with a return to the same motifs, confinement in the circle of reiterations, beyond time, and yet with a resigned contemplation of passing time. It is a quest for a time lost and simultaneously a continual return, since there is no time in unconsciousness. The emphasis on unconsciousness also involves in-

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Zygmunt Freud, "Niesamowite",
[in:] *Pisma psychologiczne*, transl. by R. Reszke,
Warszawa: Wydawnictwo kr, 1997,
pp. 235–262.

tense introspection, manifested in a relational self-portrait, in looking at oneself beyond the limitations of mirror and realism, in fissures and duplications, in transcending the boundaries of self-portrait. Finally, the unconscious means intense immersion in femininity. In the political sense, unconsciousness represents something that cannot be controlled!

One of the fundamental properties of an image which opens itself to unconsciousness is the aesthetics of the uncanny. The *Relative Similarities* series is a prominent work in Polish art in which adheres to that aesthetics. The notion itself was formulated by Sigmund Freud in his classic *Das Unheimliche (The Uncanny)* of 1919.³⁵ He conducts a philological analysis the title term, in order to divine its meanings. It turns out that the semantic content of the German adjective "heimlich" evolves towards ambivalence, until it overlaps with the meaning of its original antonym, supplied with a negative prefix, i.e. "unheimlich". What is "heimlich": native, domestic, homelike, intimate, familiar is at the same time hidden, secret, suspicious, demonic, strange, disturbing and alien, or "unheimlich". The German "unheimlich" is a word which describes the curious state of "familiar strangeness", corresponding with the English "uncanny", denoting the eeriness of perceived incongruity. In the English term, the stress on the mysterious facet of "unheimlich", associated with something disconcerting is in line with the Freudian psychoanalytical interpretation. In Freud, the adjective "unheimlich" encompasses that which should remain a secret and stay in the shadows, but which creeps out and manifests itself evoking uneasiness. This is due to the fact that being familiar and close, it was suppressed, or repressed into the unconsciousness, whence it returns in the aura of uncanniness and strangeness.

This interpretation, derived both on the bases of linguistics and psychoanalysis demonstrated that strangeness / otherness is immanently bound to familiarity, being its internal component. Furthermore according to Freud, one of the chief catalysts of the experience of the uncanny is femininity, repetitions, the compulsion of reiteration, as well as the figures of the doppelgänger or twin, in short,

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

everything associated with unnerving twosomeness and reflections of the self. What else could *Relative Similarities* be than a visual treatise of uncanniness, with the uncanny femininity and aesthetics, with figuration suffused with unconscious psychological processes. Only art can afford the senses an insight into the unconscious, and in contemporary Polish art Gustowska went that way further than anyone, rejuvenating the tradition of Surrealism.

The psychoanalytical quality of the artist's oeuvre, this sort of intuitions in her portraits-self-portraits may again be related to all those domains of culture and experience which presented an alternative in the realities of a socialist state, and betokened a longing for liberation, while an inherent element it harboured was the affirmation of individual experience. In Poland, psychoanalysis enjoyed its full revival only in the 1990s, after the political watershed, when many dispersed translations were reissued or published for the first time, and the approach gained much popularity as a method in the humanities and therapy.³⁶ The importance it attached to individuality, eroticism, personal development, past, cognition, trauma and critical reflection represented a profound contradiction to the communist cult of labour and collective activity, a distortion of history-past and the emphasis on falsely optimistic and naive vision of the future. Psychoanalysis did not tally with the party's worldview nor did it agree with the then scientific paradigm, since it was considered to have too much of the bourgeois and emancipatory element.

In referring to *Das Unheimliche*, I do not suggest that the series is an illustration of the famed Freudian concept, not even as much that it provided inspiration. There is no question of direct dependence and seeking a finite meaning to it. The uncanny as an aesthetic only helps to reach a part of the potential of the work's meanings, which may be reborn in a variety of ways and change in the future. After all, *Relative Similarities* are rooted in the past, personal past included, and undoubtedly the deliberate psychoanalytical intuitions do nurture numerous meanings. The

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

³⁶ The book of substantial importance for the world of art, i.e. Zofia Rosińska's volume with the painting of Lucian Freud on the cover, came out as early as 1985: Zofia Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie w sztuce*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1985.

37

Grzegorz Dziamski, "Prawdziwsze niż prawda", [in:] *Izabella Gustowska. Względne cechy podobieństwa I-II*, op. cit., pp. 7-10.

broadly understood issue of family continually hovers in the background, yet it is actualised by creating a constellation of women which suggest their bonds and relations: familial, sisterly, friendly and finally amorous. Twinship itself is an uncanny thing, an issue highlighted both by the artist and in numerous early interpretations,³⁷ as in this case we are dealing with a psychological shift: the artist does have a twin, but it is a brother (!), her second brother is dead, and there is a sister as well. Still, the universe of her art belongs exclusively to the female part of the artist's family, her sister and mother, duplicated in ceaseless configurations. These are women with whom she is friends or who fascinated her as potential model for portrayal, or projection of emotions and meanings. One could suggest that the repressed element which lends uncanniness to her art is masculinity as twinship, invisible brothers? Without repression there would have been no uncanny effect, even though femininity is its medium.

Biographical themes do not exhaust the meanings of this art, but in an evident fashion appear in the work focused on privacy and relationships with others. At the basic level, the undying passion for self-portraits is a biographical one, as the artist has been documenting herself and her psycho-bodily changes since the 1970s until the present day. Therefore her art is a kind of autobiography. The works also introduce us to women who for various reasons were important or present in the artist's life. Their very identification may offer a new clue for the analyses. Sometimes one encounters direct references to life's events, which the author herself reveals. This is doubtlessly the case with the gloomy series of painterly objects entitled *Dreams in Black* (1992-1994), which seems to have been inspired by the tradition of coffin portraits of Fayum mummy portraits.³⁸ It is a funereal piece, created after the death of the artist's mother. The two representations of mourners in black, despairing women covering their faces may be seen at the exhibition *I remember that... I remember how...* Also, it leaves one at liberty to pose the question how the

38

Especially the elongated, anthropomorphic form of the works resembled mummies which used to be embellished with portrait mask in Fayum.

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

Releasing the Affect

memory of mother is present in this art, how it is concealed in the works from the 1970s and 1980s, in which studies of femininity it transpires?

Without doubt, the monumental, decorative and expressive self-portraits from the series *Relative Similarities – Beyond Myself* (1984–1990) are the crowning jewel of this exhibition. The graphic works and painterly objects in black, red, white and yellow are an example of performative self-portrait and at the same time a study of psychological experience. To create those, the artist performed and assumed various poses and gestures in front of the lens of a camera. On the one hand, they convey a whole scale of melancholic emotions, while on the other subtly betray inspirations with history of art. Her face expressed states of reflection, dreaming, mourning, despair or curiosity. Meanwhile, the lay of the body, the attire and attributes draw upon art. Elements of religious iconography include the motif of mourner, Pietà, Salome/Judith, the Veil of Veronica, where in lieu of the likeness of Christ one sees the face of the author. There is the recurring self-portrait with mirror image, filled with thoughts of vanity and introspection, the motif of a woman in the mirror known from great masters and the works of surrealist female painters. Even the items of apparel seem to be quotes, as the red and sensual Baroque draperies, or the simple black tunic of a mourner. The artist acts out and delivers a whole range of emotions chiefly using her face or exposed shoulders and hands. There is also her nude in the self-portrait series from that period, in which, as a performer, the artist always appears to be captured in the instant of action, replaying the moves from the repertoire of female performance art of the 1970s.

By means of those narrative self-portraits the author tells a tale: not only about herself but also about femininity, about art and things you go through, about important experiences in life. For this reason, they may easily become a mirror for the viewer, who can identify with the emotions and feelings expressed and manifested here. In-

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

39
On the political role
of emotion in contemporary art see Jennifer
Doyle, *Hold It Against Me. Difficult and Emotion
in Contemporary Art*, Durham and London:
Duke University Press, 2013.

voking literary correspondences once again, I would suggest that through visual art, Izabella Gustowska sought to create such an effect of identification, a personal bond with the world presented, just as her favourite women writers of that period, Sylvia Plath and Ingeborg Bachmann, created in their dramatically authentic, autobiographical writings.

The rights to emotions and feelings are human rights, therefore emotions are that important in contemporary art. The nature of the states of the soul expressed by Izabella is serious, often dramatic or reflective, because they pertain to crucial, existential issues. The entire oeuvre of the artist is an archive and study of affects, feelings and emotions, and it is on this plane that she seeks contact and rapport with the viewer. Experiences and emotions are not only a fundament of private life, but social existence as well. The expression of psychological states is also a kind of freedom, a freedom which often has to be fought for! Expressing one's genuine experiences is courage. Especially in a framework of life where one should remain silent, pretend, be indifferent, that is in all systems based on violence, hierarchy, fear and lie, where emotional life is intentionally ignored since it gives rise to problems. Izabella Gustowska understands the power of emotions, her self-portraits and portraits both convey and assert it, thus entitling one to express and feel these emotions. In this way, they break through the alienation and the game of appearances; they are the truth about humanity and a gift of genuine contact with the other.³⁹ Feelings and emotions also prove important in political life, as it often consists in emotional manipulation and visualisation, with ideology penetrating into the most intimate levels of existence. The artist endows the emotions with subjectivity, reclaims them from the system and places within an individual, liberates them from propaganda and restores to culture. She shows how to feel them. The affective intensity of her art was also an alternative, political dimension of sovereignty in socialist Poland and, significantly enough it may still be one today!

Paweł
Leszkowicz

Izabella
Gustowska:
towards
Freedom!

P R A C E

I Z A B E L L A

G U S T O W S K A

W O R K S

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Izabella
Gustowska

Izabella
Gustowska

P A M I Ę T A M,
J A K ...
P A M I Ę T A M,
Ż E ...

Pamiętam, jak zachwyciłam się
I Remember
Joego Brainarda
i jak *Je me souviens* Georges'a
Pereca nie wydały mi się
już tak odkrywcz.

I R E M E M B E R
H O W ...
I R E M E M B E R
T H A T ...

I remember how enchanted
I was with *I Remember*
by Joe Brainard
and how Georges Perec's
***Je me souviens* did not seem**
so ground-breaking anymore.

Pamiętam, jak w zimowy, mroźny, czarny wieczór 13 grudnia 1965, kiedy nagle zmarł mój ojciec, po nocy strachu i płaczu, pomyślałam, że tylko sztuka może mnie uratować. Miałam 17 lat i byłam uczennicą Liceum Plastycznego.

I remember when on a black, frosty winter evening of December 13th, 1965, when my father suddenly died, after a night of fear and crying, I thought that only art can deliver me. I was 17 and a pupil at a Visual Arts Secondary.

Pamiętam, jak bardzo się bałam, że nie dostanę się do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu i jak znalazłam się na drugiej pozycji pod kreską, i jak dostałam się z odwołania na Architekturę Wnętrz, i jak wiedziałam, że zrobię wszystko żeby przenieść się na Grafikę Warsztatową, co udało mi się po pierwszym pracowitym roku spędzonym głównie na nieustannym malowaniu oraz rysowaniu.

I remember how afraid I was of not getting into the State Higher School of Fine Arts in Poznań, and how I found

myself in the second place below admittance threshold, and how they accepted me for Interior Design major upon appeal, and how I knew I would do everything to get re-assigned to Graphic Techniques, which I succeeded in doing after the toilsome first year, spent mainly on relentless painting and drawing.

Pamiętam, jak do pierwszych rysunków wprowadziłam żółty transparentny tusz i to dodało im dźwięku.

I remember how I introduced yellow, transparent ink into my first drawings which imbued them with sound.

Pamiętam, jak odkryłam, że płyta chemigraficzna może dać gruby relief i świetnie łączyć się z akwafortą.

I remember how I discovered that a chemigraphic plate may add thick relief and combine splendidly with etching.

Pamiętam jak doceniłam siłę dokumentu, kiedy wdrukowałam w papier czerpany powiększony wojenny list mojego stryja.

I remember how appreciative I was of the power of document, when I printed a blown-up wartime letter of my uncle's into a sheet of hand-made paper.

Pamiętam, jak w swój dyplomowy cykl prac *Przemijanie, powtarzanie* (1972), w jeden z obrazów „wświetliłam” swój pierwszy 16 mm film i jak wydawało mi się to rewolucyjne.

I remember how I “in-projected” my first 16 mm film into one of the paintings from my graduation series *Evanescence, Repetition* (1972), and how revolutionary it seemed to me.

Pamiętam swój pierwszy wyjazd za granicę w 1974 roku – do Wenecji – do pracowni artysty Emilio Vedovy, jak zachwyciłam się kolorem śmieci, ich grafiką, formą i jak zbierałam opakowania od jogurtów, ciastek, i wrywałam kontrastowe zdjęcia z gazet, bo w Polsce wszystko było takie szare.

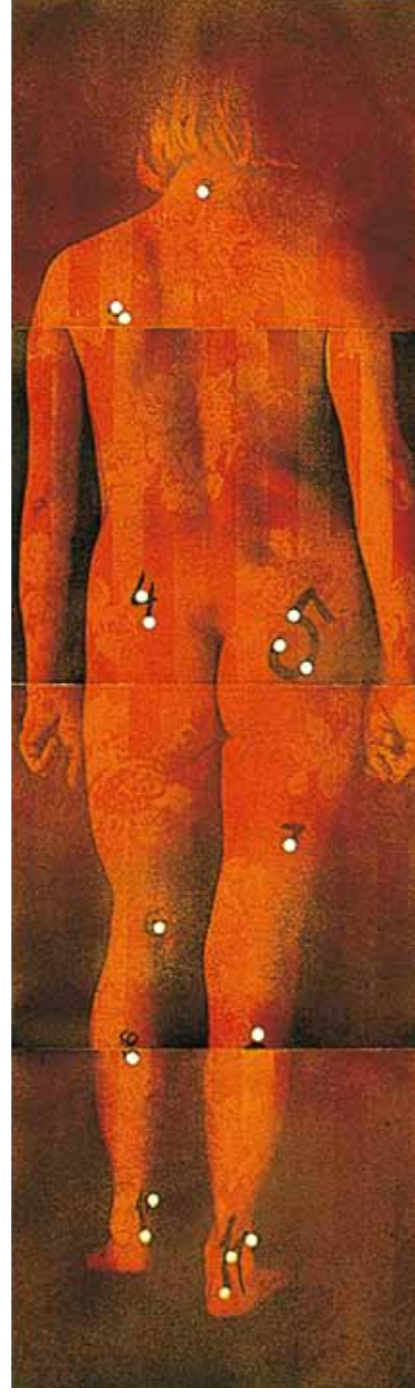
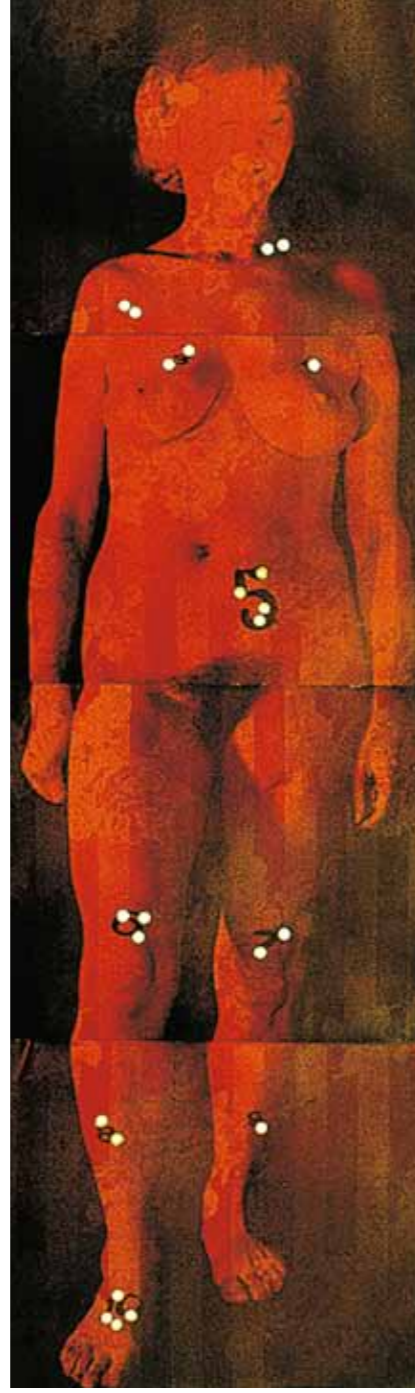
I remember my first trip abroad in 1974 – to Venice – to the studio of artist Emilio Vedova, how much taken I was with the colour of trash, their graphicity, form and how I collected yoghurt containers and biscuit packets, tore out contrast-laden photographs from newspapers because in Poland everything seemed so grey.

Pamiętam, jak na ciele Barbary zakreśliłam strefy erogenne
i pomyślałam, że jest, jak tarcza, do której strzelają mężczyźni.

TARCZA I, II . 1976

I remember how I marked erogenous zones on Barbara's body
and thought she was like a target that men shoot at.

SHIELD I, II . 1976



**Pamiętam, jak chciałam, żeby mężczyźni widzieli mnie w czerwieni,
ale szybko zrozumiałam, że jestem dla nich tylko biało-czarna.**

I remember how I wanted men to see me in red, but I quickly
understood that to them I'm only black-and-white.

SEE ME IN RED I-IV . 1976



ONA I - KOBIEȘA I / SHE I - WOMAN I
1977

obiekt malarski
painterly object

Izabella
Gustowska

Pamiętam, jak zaintrygowano mnie grube ciało znajomej Kingi P., jak Venus z Willendorfu, wielki, różowy, płodny znak i jak prace z tego cyklu nazwałam po prostu

ONA - KOBIEȘA I, II, III . 1977-78

I remember how I became intrigued with the corpulent body of an acquaintance, Kinga P., resembling Venus of Willendorf, a great, pink, fertile sign, and how I named the works from the series simply

SHE - WOMAN I, II, III . 1977-78

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

KOBIETA I / WOMAN I
1978–1979

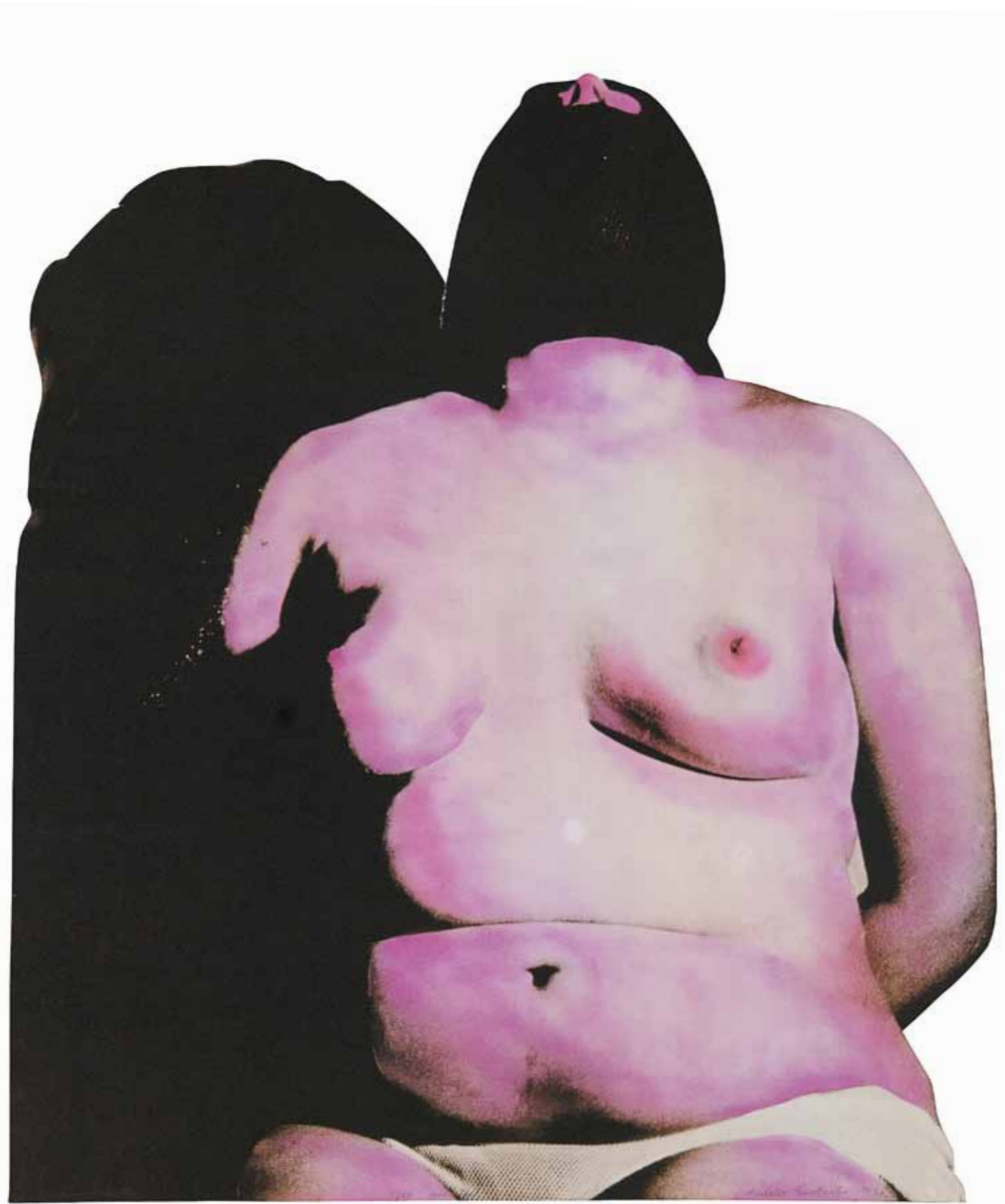
Pamiętam, że moje **KOBIETY I, II, III** z 1978 wyglądały jak terrorystki, chociaż nikt wtedy nie przeczuwał, że terroryzm będzie plagą XXI wieku.

KOBIETY I, II, III . 1978–1979

I remember that my **WOMEN I, II, III** from 1978 looked like terrorist, although no one at the time had an inkling that terrorism would be the plague of the 21st century.

WOMEN I, II, III . 1978–1979





KOBIETA III / WOMAN III
1978



KOBIETA II / WOMAN II
1978





WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA II / RELATIVE SIMILARITIES II
1979

Pamiętam, jak zaczęłam pracę nad **BLIŹNIACZOŚCIĄ** z Wichną i Hanką, a potem **BLIŹNIACZOŚCIĄ ZASTĘPCZĄ** z moją siostrą Lulą i jeszcze **BLIŹNIACZOŚCIĄ Z WYBORU** z artystką Krystyną P., i jak cykl **WCP** rozrastał się w szalonym tempie, i wydawało mi się, że nie będzie miał końca.

WCP (W. I H.) . 1979-1983; **WCP VIII, IX - BLIŹNIACZOŚĆ ZASTĘPCZA** . 1980; **WCP XIV, XV - BLIŹNIACZOŚĆ Z WYBORU** . 1981

I remember how I began working on **RELATIVE SIMILARITIES** with Wichna and Hanka, then with **SURROGATE TWINNESS** with my sister Lula and on top of that with **TWINS BY CHOICE** with artist Krystyna P., and how the series **RELATIVE SIMILARITIES** expanded like wildfire, and it seemed to me that it would never end.

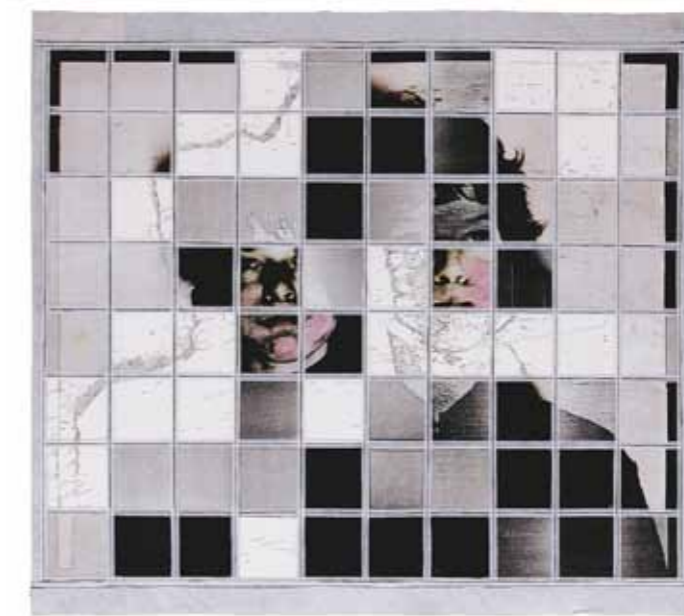
RELATIVE SIMILARITIES W. AND H. . 1979-1983; **RELATIVE SIMILARITIES VIII, IX - SURROGATE TWINNESS** . 1980; **RELATIVE SIMILARITIES (W. AND H.) XIV, XV - TWINS BY CHOICE** . 1981



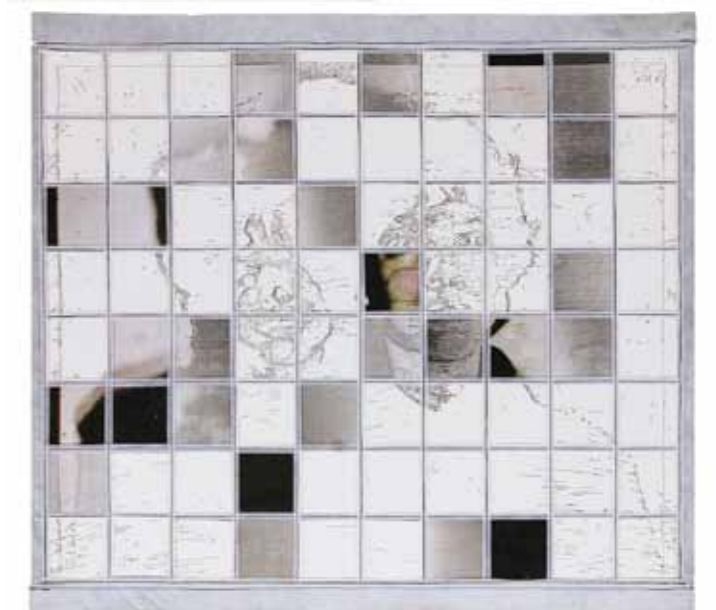
1
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - AUTONOMICZNA FOTO-RZECZYWISTOŚĆ C
RELATIVE SIMILARITIES C - AUTONOMOUS PHOTO-REALITY C
1979

2
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - AUTONOMICZNA FOTO-RZECZYWISTOŚĆ B
RELATIVE SIMILARITIES B - AUTONOMOUS PHOTO-REALITY B
1979

3
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - AUTONOMICZNA FOTO-RZECZYWISTOŚĆ A
RELATIVE SIMILARITIES A - AUTONOMOUS PHOTO-REALITY A
1979



2



3



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA IV / RELATIVE SIMILARITIES IV
1979



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA III / RELATIVE SIMILARITIES III
1979

Pamiętam pierwsze prace z cyklu **WCP** i moje myślenie o bliźniaczości jako niezwykłym przykładzie podwójności, i jak moja bliźniaczość z bratem wydawała mi się uboga w relacji do intensywnej biologicznej więzi dwóch kobiet – bliźniąt jednojajowych.

I remember the first works from the series **RELATIVE SIMILARITIES** and my thoughts about gemelarity as an extraordinary example of twosomeness, and how my being twins with my brother seemed so meagre when compared with the intense biological relationship of two women – identical twins.



Pamiętam, jak H. nie mogła zdjąć ciasnego kozaczka i jak ten moment spowolnienia wydał mi się ciekawy dla narracji filmowej.

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA (W. I. H.) . 1980
16 mm, obecna wersja cyfrowa

I remember how H. was unable to take off a tight-fitting boot and how this moment of slowdown seemed interesting to me in terms of film narration.

RELATIVE SIMILARITIES (W. I. H.) . 1980
16 mm, current digital version



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA VIII, IX - BLIŹNIACZOŚĆ ZASTĘPCZA
RELATIVE SIMILARITIES - SURROGATE TWINNESS, VIII, IX
1980

Pamiętam jak z L. ukryłyśmy się pod maskami i jak bliźniaczość zastępcza okazała się ważniejsza od biologicznej.

WCP VIII, IX - BLIŹNIACZOŚĆ ZASTĘPCZA . 1980

I remember how we hid ourselves with L. under masks and how surrogate gemelarity proved to be more important than biological one.

RELATIVE SIMILARITIES VIII, IX - SURROGATE TWINNESS . 1980



Kadr z filmu
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA
1979



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA X
RELATIVE SIMILARITIES X
1981

Pamiętam bliźniaczki K., jak trudno było mi z nimi nawiązać kontakt i jak prace z nimi wychodziły trochę sztywne.

WCP . 1981

I remember K. twins, how difficult it was for me to establish some rapport with them and how works in which they were came out somewhat wooden.

RELATIVE SIMILARITIES . 1981



RELATIVE SIMILARITIES X
1981

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA X
1981



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XII
RELATIVE SIMILARITIES XII
1980



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - FRAGMENTY I, II
RELATIVE SIMILARITIES - FRAGMENTS I, II
1980



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - PORÓWNANIE W.
RELATIVE SIMILARITIES - COMPARISON W.
 1979



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA (W. H.)
RELATIVE SIMILARITIES (W. H.)
 1979



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - PORÓWNANIE H.
RELATIVE SIMILARITIES - COMPARISON H.

Pamiętam, jak klinicznie chciałam porównywać fizyczne podobieństwa bliźniąt.
WCP - AUTONOMICZNA FOTO-RZECZYWISTOŚĆ . 1979
WCP - FRAGMENTY . 1980
WCP-PORÓWNANIE . 1979

I remember how I wanted to conduct a clinical comparison of physical similarities of twins.

RELATIVE SIMILARITIES - AUTONOMOUS PHOTO-REALITY . 1979
RELATIVE SIMILARITIES - FRAGMENTS . 1980
RELATIVE SIMILARITIES - COMPARISON . 1979

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XIV, XV - BLIŹNIACZOŚĆ Z WYBORU
RELATIVE SIMILARITIES XIV, XV - TWINS BY CHOICE
 1981

Pamiętam, jak K.P. była w ciąży, miałyśmy równe, czarne sukienki w krawatowy wzorek i jak przywłaszczyłam sobie jej twarz, a ona moją, bo to była bliźniaczość z wyboru.

WCP XIV, XV - BLIŹNIACZOŚĆ Z WYBORU . 1981

I remember how K.P. was pregnant, we had the same black dresses with a tie-like pattern and how I usurped her face and she took mine, because it was gemelarity by choice.

RELATIVE SIMILARITIES XIV, XV - TWINS BY CHOICE . 1981



Kadr z filmu
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA
 1980





WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XVIII
RELATIVE SIMILARITIES XVIII

1982

Pamiętam, jak w stanie wojennym miałam uczucie, że jestem w czasie zatrzymanym i że nic istotnego nie może się zdarzyć, i że tak już będzie zawsze, utknę w jakimś wspólnym, wyczerpującym marazmie, i to mnie naprawdę prze-
razało.

Izabella
Gustowska

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

I remember how during the martial law I had a feeling of being in arrested time, and that nothing of significance could happen, and that it would be like this forever, that I would become stuck in some shared, draining apathy, and it got me genuinely frightened.



WZGLĘDNE CECHY PODOBIEŃSTWA XIX / RELATIVE SIMILARITIES XIX
1982

Pamiętam smutek stanu wojennego, W. i H. owinięte w szary papier i moją decyzję, że druk tych prac powinien być tautologicznym powrotem do tego samego papieru.

WCP XVIII, XIX, XX . 1982

I remember the sadness of the martial law. W. and H., wrapped in grey paper and my decision that printing those works should be a tautological return to the same paper.

RELATIVE SIMILARITIES XVIII, XIX, XX . 1982



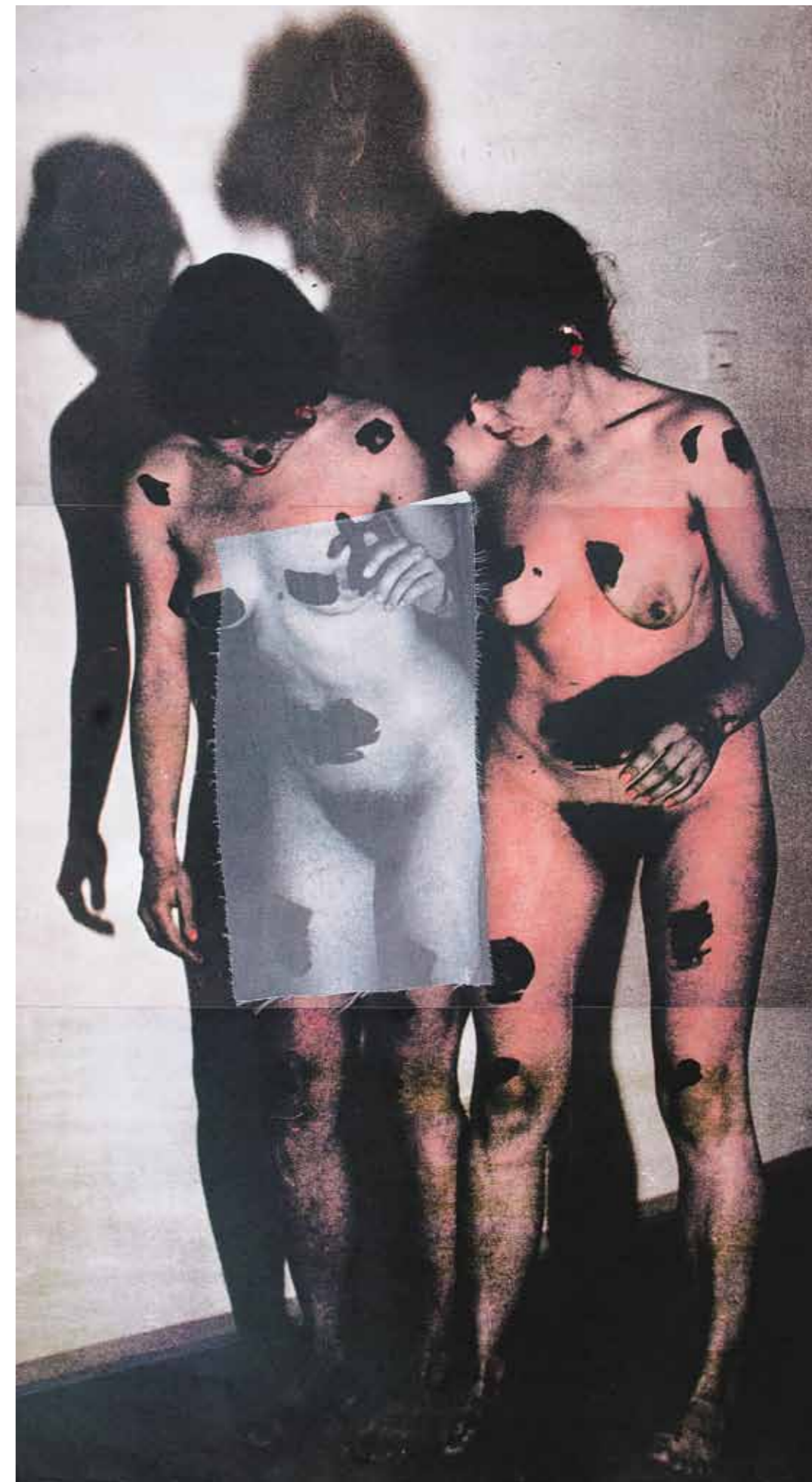
WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XVI
 RELATIVE SIMILARITIES XVI
 1981

Pamiętam, jak bliźniaczki, W. i H. heroiczne bohaterki mojego cyklu prac **WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA**, wydały mi się identyczne i jak zdecydowałam, że ciało jednej z nich będzie matrycą dla drugiej.

WCP XVI, XVII . 1981

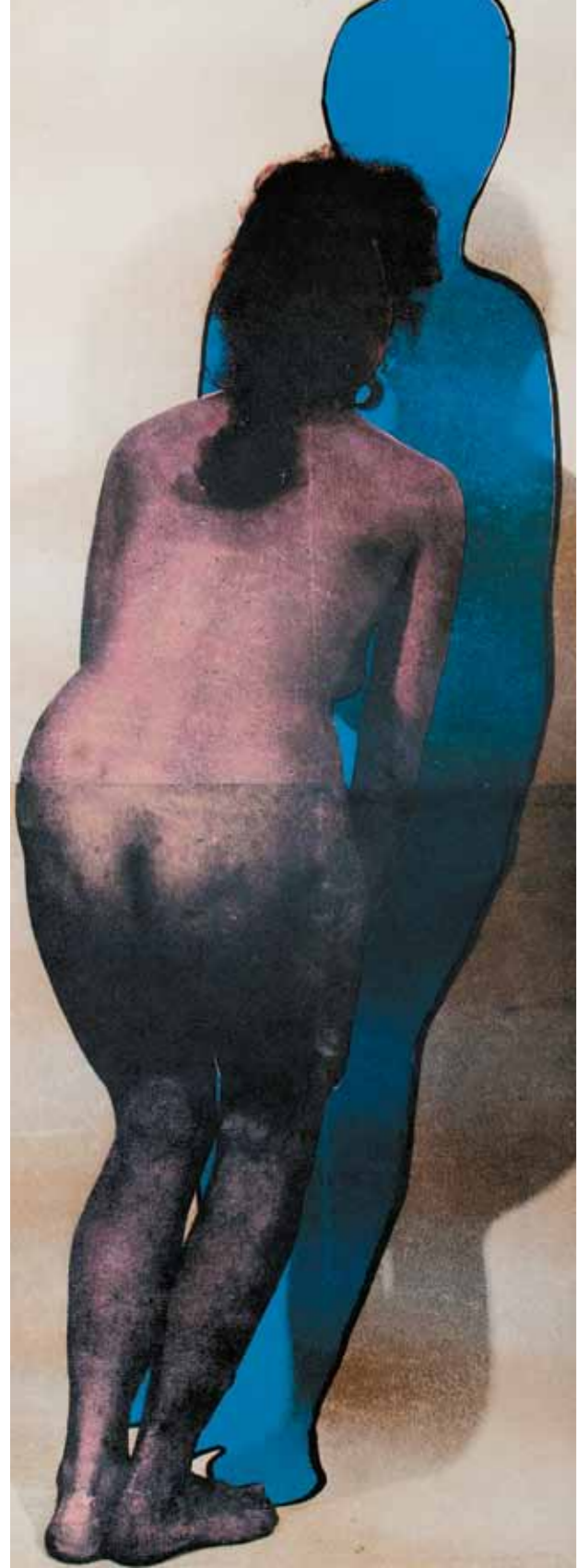
I remember how twins, W. and H., the heroic characters of my series **RELATIVE SIMILARITIES** seemed identical to me and how I decided that the body of one would be a matrix for the other.

RELATIVE SIMILARITIES XVI, XVII . 1981

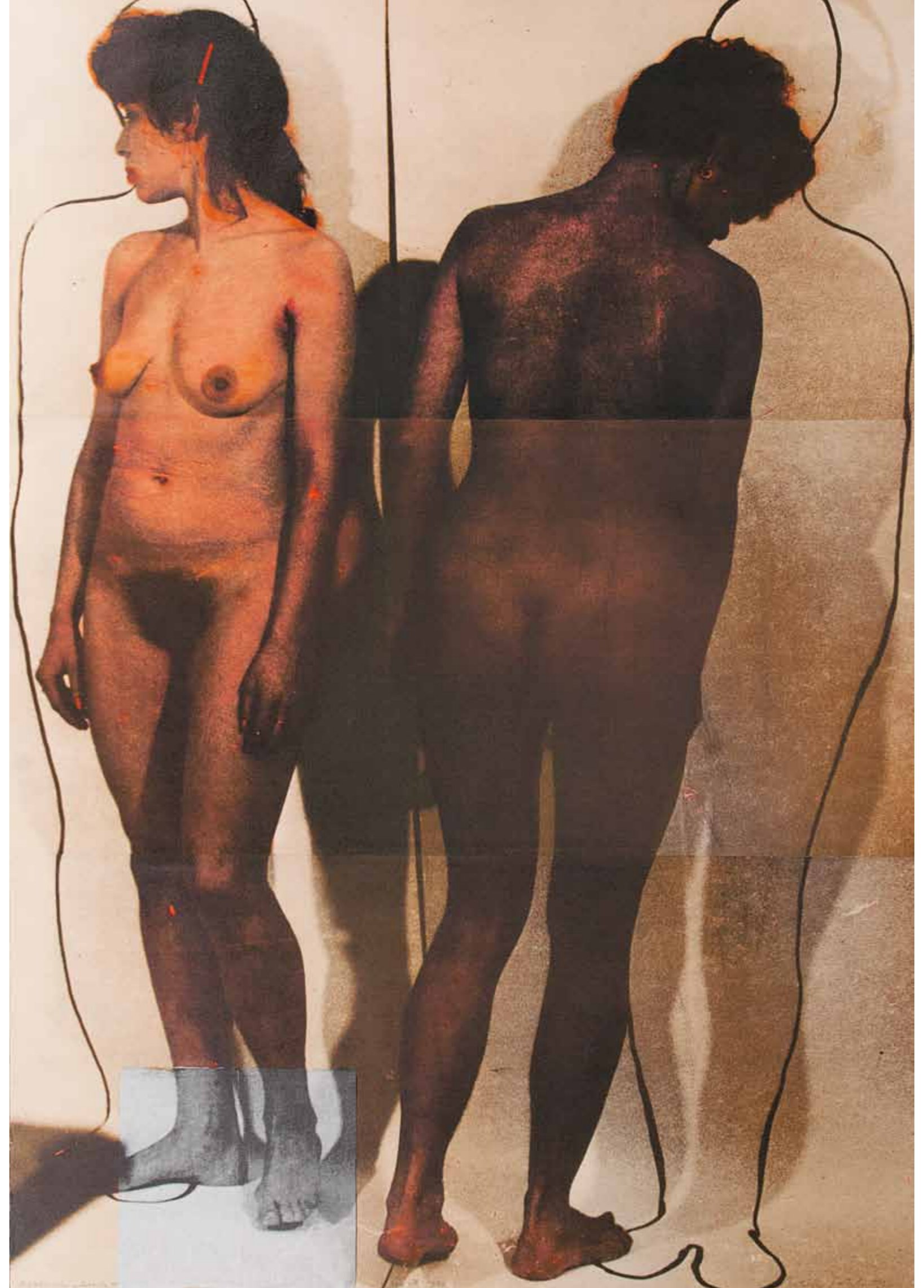


WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XVII
 RELATIVE SIMILARITIES XVII
 1981

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XXI, XXII
RELATIVE SIMILARITIES XXI, XXII
1983



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XXIII
RELATIVE SIMILARITIES XXIII
1983





WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XXXII
RELATIVE SIMILARITIES XXXII
1983

Pamiętam, jak dostrzegłam, że jednak H jest bardziej kobieca, a W. ma więcej cech męskich i jak dokleiłam jej wąsa i dodałam zimną, niebieską barwę ciała z przekonaniem, że ciało H. powinno być różowe.

WCP XXXII . 1983

I remember how I noticed that H. was more feminine after all, while W. has more masculine traits and how I glued on a moustache above her lips and added the cold blue colour to the body, convinced that H.'s body should be pink.

WCP XXXII . 1983



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA XXXI
RELATIVE SIMILARITIES XXXI
1983

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Izabella
Gustowska

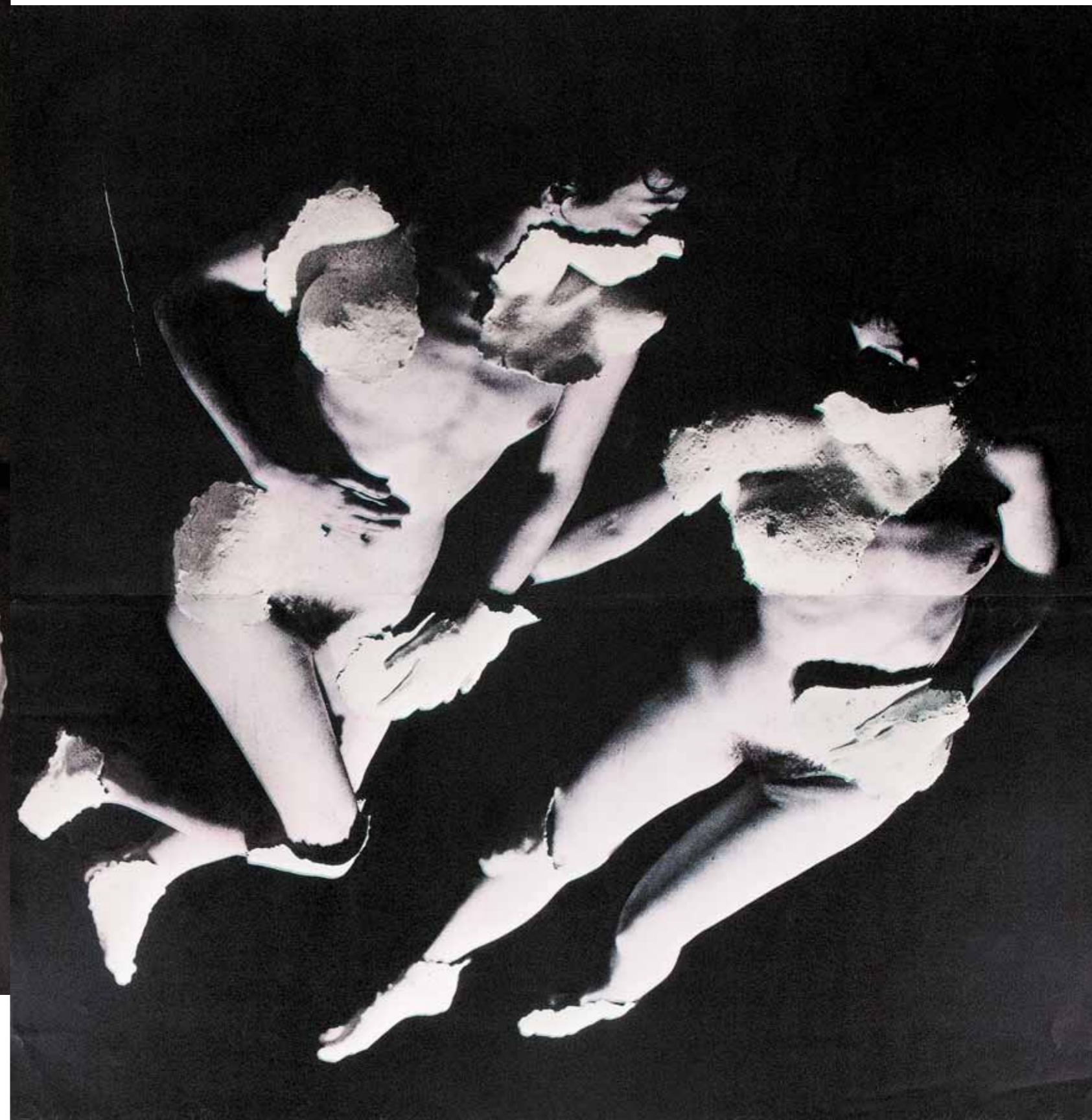


Pamiętam, jak okazało się, że W. ma nowotwór i jak ostatnia wyczerpująca sesja zdjęciowa z nią wydała mi się wręcz prorocza i mimo że W. ocalała uznałam, że jest to naturalny koniec tego fragmentu cyklu.

WCP XXV, XXVI, XXVII . 1983

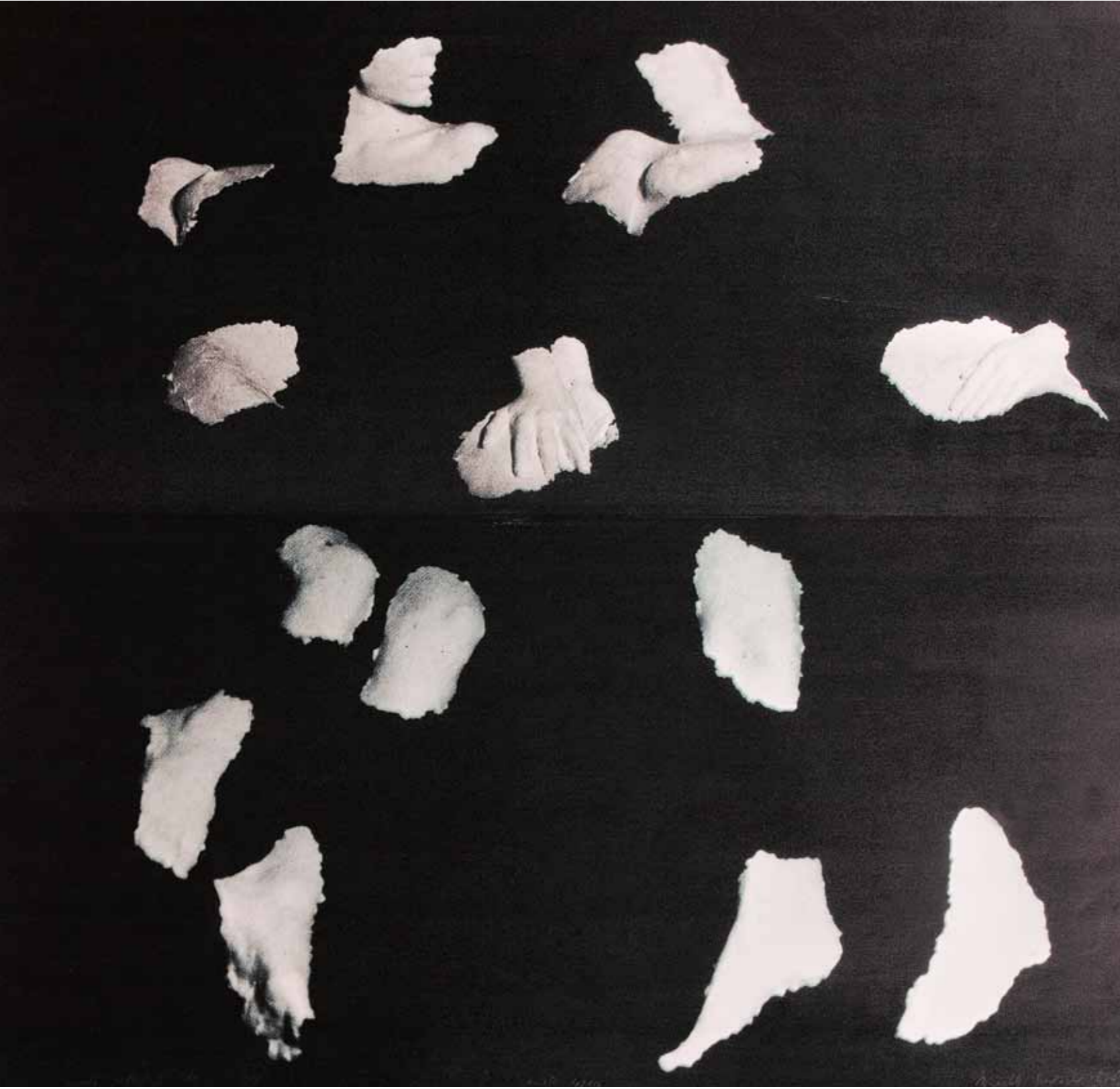
I remember how it turned out that W. has a tumour and how the last, exhausting photoshoot with her felt virtually prophetic and even though W. was spared, I recognised it for a natural end of this fragment of the series.

RELATIVE SIMILARITIES, XXV, XXVI, XXVII . 1983



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWO XXVI
RELATIVE SIMILARITIES XXVI
1983

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWO XXV
RELATIVE SIMILARITIES XXV
1983



Pamiętam, jak dostałam od K.P., mojej przyjaciółki-artystki, długi samowyzwalacz i jak przygotowałam cały plan zdjęciowy, a samowyzwalacz nie zadziałał.

I remember how I got a long cable shutter release from K.P., my friend-artist and how I prepared the entire set and the shutter release didn't work.



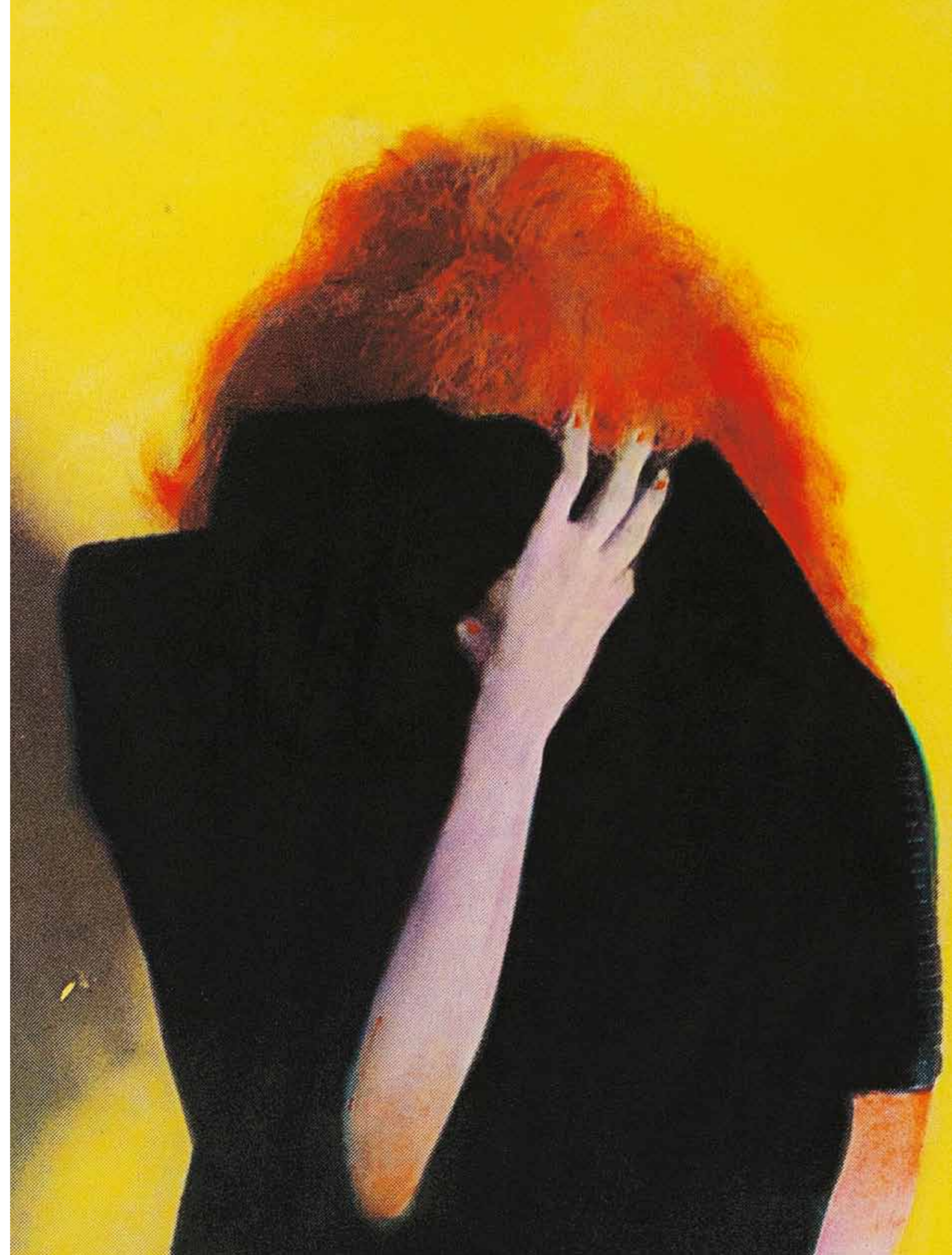


WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ III
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF III
1984



Pamiętam, jak odkryłam podwójność w sobie...
I remember how I discovered doubleness within myself...

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ II
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF II
1984





WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ IV
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF IV
1984

Pamiętam, jak chciałam zakryć i odkryć moje ciało, i jak bardzo chciałam, aby W. M. to dostrzegł.

WCP - POZA SOBĄ I ,II, III,IV . 1984

I remember how I wished to hide and reveal my body, and how deeply I wished W. M. could notice this.

RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF I ,II, III,IV . 1984

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ XII
SALOME I JUDYTA

1986

RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF XII
SALOME AND JUDITH

1986

Pamiętam, że chciałam być Judytą albo Salome i postanowiłam, że poniosę swoją odciętą głowę, bo zdecydowałam, że moje życie będzie odtąd samotne.

WCP - POZA SOBĄ XII - SALOME I JUDYTA . 1986

I remember that I wanted to be Judith or Salome and resolved to carry my severed head, because I decided that henceforth my life would be lonely.

RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF XII - SALOME AND JUDITH . 1986



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ IX
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF IX
1985-1986

Pamiętam, jak po wystawie w PGS w Sopocie dostałam zwróconą pracę, tę z podobieństwem do M.M., z zawiniętą w bibułkę oderwaną nogę i jak oburzył mnie, ale i zastanowił ten tak perwersyjnie otulony fragment papierowego ciała.

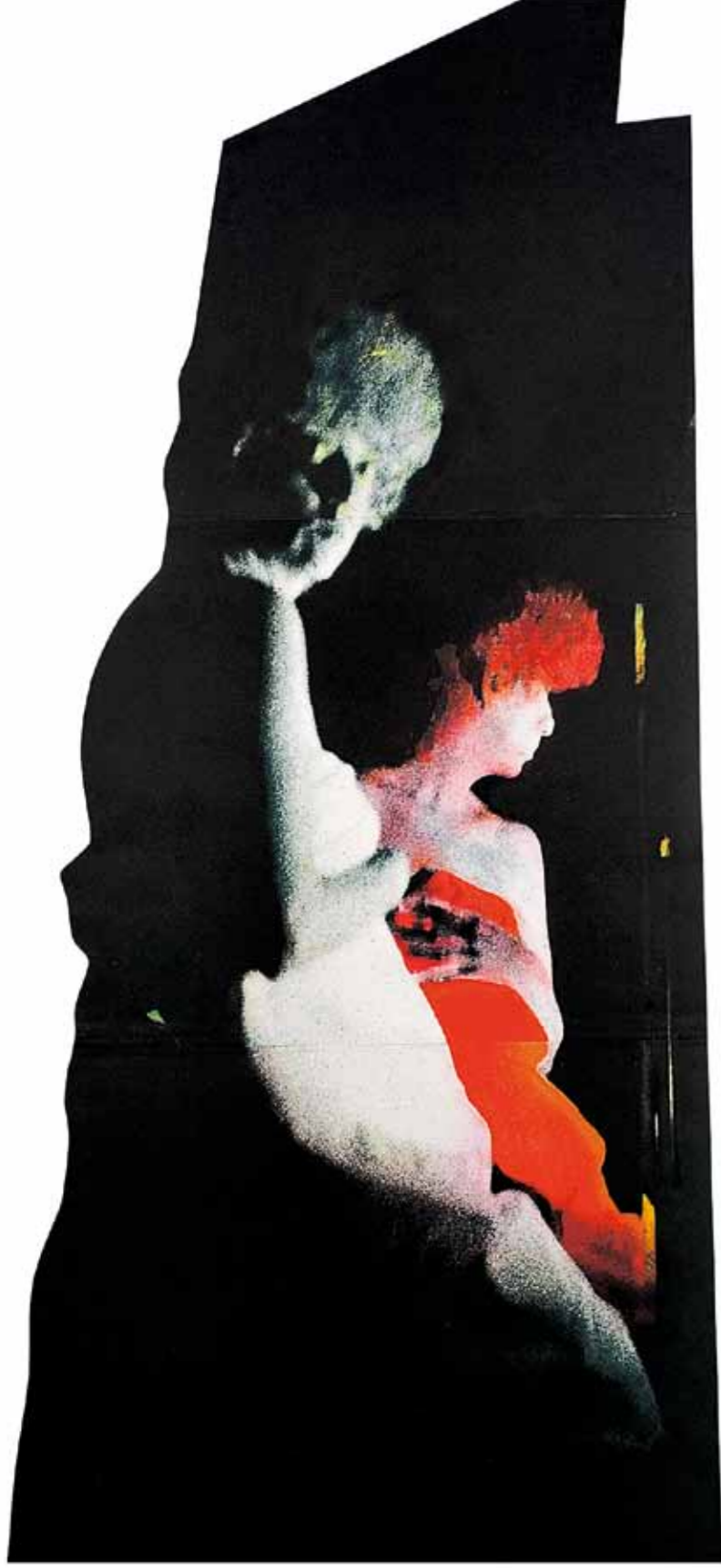
WCP - POZA SOBĄ IX . 1985-1986

I remember how after the exhibition at the PGS in Sopot I received the returned work, the one similar to M.M., with a leg torn apart and wrapped in blotting paper, and how indignant and yet intrigued I was by this perversely enveloped piece of paper body.

RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF IX . 1985-1986

WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBĄ VIII
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF VIII
1985-1986





WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBA XI
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF XI
1985-1986

Pamiętam, jak W.M. powiedział, że jestem podobna do Marilyn Monroe w pracy z odbiciem lustrzanym.

WCP - POZA SOBA VIII, IX, X, XI . 1985-1986

I remember how W.M. said that I look like Marilyn Monroe in the work with the mirror reflection.

RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF VIII, IX, X, XI . 1985-1986



WZGLĘDNE CECHY PODOBIENSTWA - POZA SOBA X
RELATIVE SIMILARITIES - BEYOND MYSELF X
1985-1986





O NIEBIE II
ABOUT THE SKY II
 1987

obiekt malarski
 painterly object

Pamiętam, że chciałam być aniołem w instalacji **O NIEBIE, O ZIEMI I SOBIE TEŻ...**, ale byłam tylko czarownicą, która nie potrafi latać.

O NIEBIE II . 1987-1988

I remember that I wanted to be the angel in the installation **ABOUT THE SKY, EARTH AND MYSELF...**, but I was only a witch who could not fly.

ABOUT THE SKY II . 1987-1988



Pamiętam, jak zaginęły na lotnisku w Amsterdamie moje grafiki na wystawę i projekty do nowego cyklu do realizacji w pracowniach graficznych Uniwersytetu Alberta w Edmonton w Kanadzie, i jak desperacko myślałam, co ja teraz zrobię.

I remember how my prints and projects for a new series of works in the graphic arts studios of the Alberta University in Edmonton, Canada, went missing at the Amsterdam airport and how I desperately thought what I was going to do.

SECRET I
1989

Pamiętam, jak K.P. była moją modelką, a jej pikowany długi czarno-żółty płaszcz zbudował pracę.

SECRET I, II, III . 1989

I remember how K.P. was my model, and her quilted black-yellow overcoat built the work.

SECRET I, II, III . 1989



SECRET II
1989



SECRET III
1989

Pamiętam, jak nocą w dużym studio graficznym w Edmonton kolorowałam czerwonią SECRET I, II, III słuchając przez kilka nocy z rzędu tylko jednej taśmy z muzyką W. A. Mozarta z filmu **AMADEUSZ** i jak odtąd koncert fortepianowy E-K482 działa na mnie, jak mechanizm odruchu na psa Pawłowa. I jak czasami potrzebuję Mozarta, żeby stawać się znowu psem Pawłowa.

I remember how I worked at night in a large graphic studio in Edmonton, colouring Secret I, II, III red and listening, for several nights on end, to the same tape with W. A. Mozart's music from the movie **AMADEUS** and how from then on piano concerto in E-K482, has had the same effect on me as the mechanism of conditioning had on Pavlov's dog. And how I need Mozart to become Pavlov's dog from time to time.



Pamiętam, jak Mikołaj S. mówił o niektórych moich pracach:

Takie tam kartofelki.

I remember how Mikołaj S. spoke of some of my works:
just some wee crumpets.

SECRET I
1989–1990

obiekt malarski
painterly object



SECRET II
1989-1990

obiekt malarski
painterly object



SECRET III
1989-1990

obiekt malarski
painterly object



obiekt malarski
painterly object

OFIARA III
SACRIFICE III
1989



OFIARA I
SACRIFICE I
1989

obiekt malarski
painterly object

Pamiętam, jak fotografowałam znajome lesbijki G. i E. z Holandii, i jak potężna E. tuliła wiotką byłą gimnastyczkę G., i jak pomyślałam, że wbrew fizyczności szybka i bystra G. jest liderką w tym związku, chociaż na pierwszy rzut oka wyglądała na ofiarę.

OFIARA I, II, III . 1989

I remember how I photographed a pair of lesbians I knew, G. and E. from the Netherlands, and how powerfully built E. clasped slender ex-gymnast G. in her arms, and how I thought that contrary to the physical aspect the swift and nimble G. is the leader in the relationship, though at first glance she appeared to be a victim.

SACRIFICE I, II, III . 1989

Kadry z filmu **SEN I**
Frames from **DREAM I**, movie
1990

VHS
VHS

SEN
DREAM
1990

instalacja multimedialna
multimedia installation

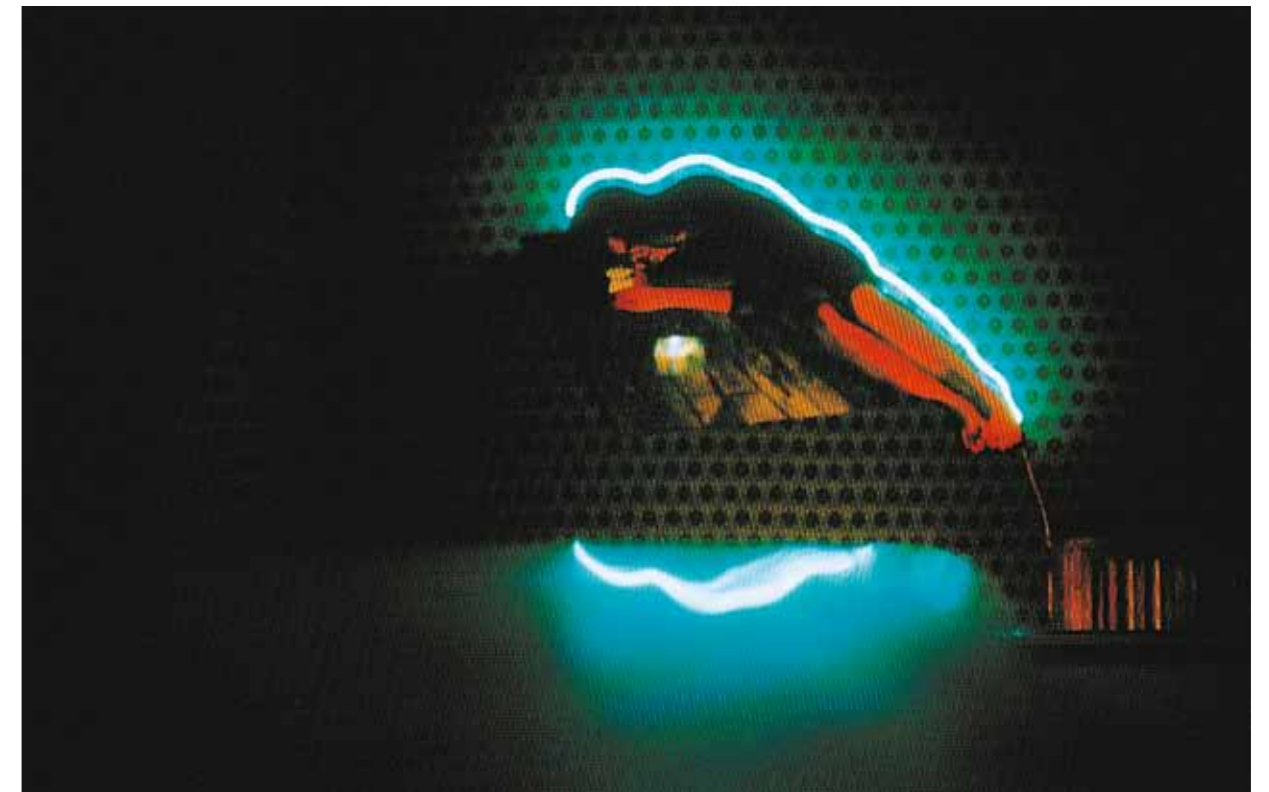
Pamiętam, jak w magazynie literackim „Twórczość” przeczytałam **KONIEC ETAPU** J. Cortázar i jak nie mogłam przestać myśleć o muzealnym wnętrzu, w którym czas się zatrzymał, i jak w końcu ta praca zrealizowała się we współpracy z Januszem K. w Muzeum w Pałacu Poznańskich w Łodzi, i jak przypisałam ten film do śpiącej **JOLI z.**, która była wtedy w ósmym miesiącu ciąży, i to mnie też fascynowało.

SEN JOLI . 1990
film, **SEN IA, IB** . 1990-2006

Pałac Poznańskich
Łódź

I remember how I read **THE END OF A STAGE** by J. Cortázar and how I could not stop thinking about a museum interior in which time stood still, and how eventually this work came true in collaboration with Janusz K in the Museum at the Poznański Palace in Łódź, and how I combined the film with sleeping **JOLA z.**, who was 8 months pregnant at the time, and this fascinated me as well.

JOLA'S DREAM . 1990
film, **DREAM IA, IB** . 1990-2006



SNY ZIELONE
GREEN DREAMS
1990



Pamiętam, jak zaczynały powstawać **SNY ZIELONE** w gorące lato w 1990 roku.
SNY . 1990-1994

I remember how **DREAMS OF GREEN** began to come into being in the hot summer of 1990.
DREAMS . 1990-1994



SEN JOLI
JOLA'S DREAM
1990

obiekt malarski
painterly object





1



2



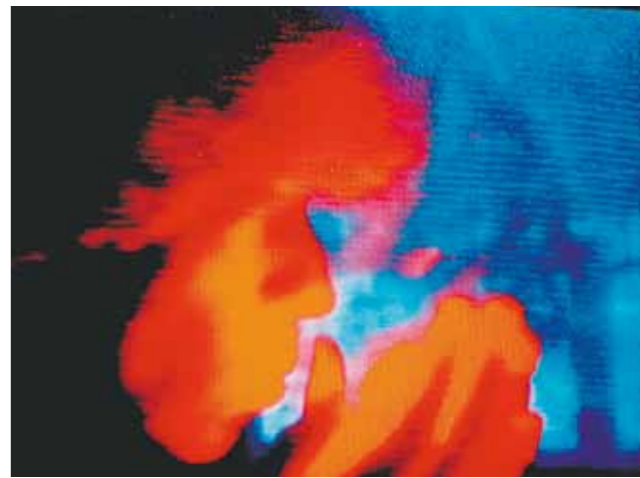
4



6



8



9



3



5



7



10

Kadry z **FILMU CHWILA II**
Frames from **MOMENT II** movie
1990

VHS
VHS

Pamiętam, jak spośród wielu książek w mojej bibliotece z serii prozy iberoamerykańskiej wyciągnęłam, powodowana dziwnym odruchem, ciekawą czerwoną książeczkę **FARABEUF, CZYLI KRONIKA JEDNEJ CHWILI** Salvatore Elizondo i już czytając, widziałam przesuwający się ciąg obrazów, i jak nie mogłam odleść się od tej narracji, dopóki jej nie zrobiłam.

CHWILA II . 1990

I remember how from among many books from the series of Ibero-American prose in my library I took, driven by a curious impulse, the thin red volume of **FARABEUF** by Salvatore Elizondo and already when reading I could see the moving sequence of images, and how I was unable to let the narrative go until I had made it.

MOMENT II . 1990



SNY CZARNE I
DREAMS IN BLACK I
1992

obiekt malarski
painterly object

Pamiętam, jak zaczęłam robić **SNY CZARNE I** jeszcze przed śmiercią mojej mamy, jak potem gęstniały i jak długo, przez wiele lat powracały, a właściwie były we mnie.

SNY CZARNE I . 1992-1994

I remember how I began to make **DREAMS IN BLACK I** still before the death of my mum, how they later became even more dense, how they used to come back for a long time, year after year, being in fact within.

DREAMS IN BLACK I . 1992-1994



SNY CZARNE II
DREAMS IN BLACK II
1994

obiekt malarski
painterly object



SNY CZERWONE
RED DREAMS
1992



ŁÓDŹ KRYSZYNY
KRYSZYNA'S BOAT
1996

obiekt malarski
painterly object

Pamiętam jak sfotografowałam K.P. w różowej sukni w kwiatki w letni czas na wsi w Grotowie i bardzo chciałam, aby był to gorący sen letni, a jednak wyszedł mroczny, czarny.

ŁÓDŹ KRYSZYNY . 1993

I remember how I photographed K.P. in a flowery pink dress, in the summertime in the countryside of Grotowo, and wanted it so much to be a hot summer day, but what came out was a dark, black one.

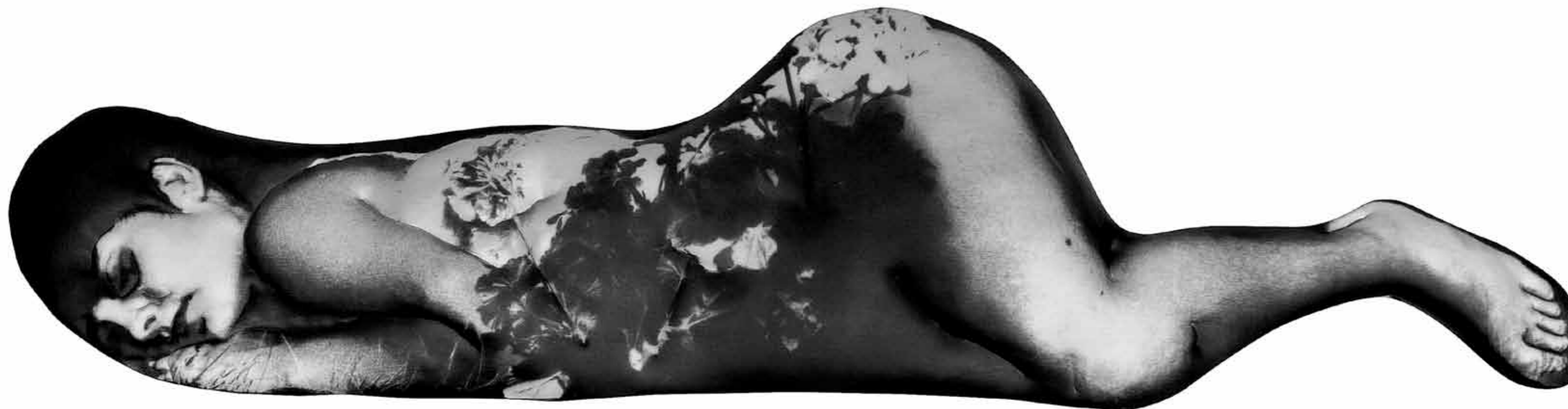
KRYSZYNA'S BOAT . 1993

Pamiętam, jak wywoływałam długie na 6-7 metrów płótna światłoczułe i że musiałam wchodzić na drabinę, żeby je wywołać, i że były ciężkie i lepkie, i że zawsze były jakieś miejsca źle utrwalone, i że to zawsze trwało całą noc, i kiedy otwierałam okno zazwyczaj było już jasno, i świeże powietrze mieszało się z zapachem odczynników.

ŁÓDŹ BOGNY, ŁÓDŹ KRYSZYNY I INNE . 1996

I remember how I fought with 6-7 metre long strips of photosensitive fabric and that I had to climb the ladder to develop that, and that they were heavy and sticky, and that there were always places which got poorly fixed, and that it would always take all night, and when I opened the window it was usually light, and the fresh air mixed with the smell of reagents.

BOGNA'S BOAT, KRYSZYNA'S BOAT AND OTHERS . 1996



ŁÓDŹ BOGNY
BOGNA'S BOAT
1996

obiekt malarski
painterly object

Pamiętam, jak Bogna, taka młoda nastolatka przed maturą, bez oporów położyła się wśród kwiatów w ogrodzie. Chciałam, żeby autentycznie zasnęła, ale ona spieszyła się do życia, więc to była tylko chwila, jak naciśnięcie migawki.

ŁÓDŹ BOGNY . 1993

I remember how Bogna, a young teenager before her secondary school finals, laid down among the flowers in the garden without any inhibitions. I wanted her to fall asleep for real, but she hurried back to life, so that was just a moment, like pressing of the shutter.

BOGNA'S BOAT . 1993

MEMORY
część instalacji multimedialnej
ŚPIELAJĄCE POKOJE
MEMORY
part of multimedia installation
SINGING ROOMS
1996



Pamiętam, jak porządkując szafę po śmierci mojej mamy znalazłam schowane moje pierwsze, skórzane buciki, kaftanik i srebrną łyżeczkę, i jak ukryłam te przedmioty w pracy **MEMORY** z cyklu **ŚPIELAJĄCE POKOJE**, która jest teraz w kolekcji Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

MEMORY . 1996

I remember how I found the first leather shoes, baby's top and a silver spoon hidden in the wardrobe I was cleaning out after my mother's death, and how I hid these objects in **MEMORY** from **SINGING ROOMS** serie, a work now belonging to the collection of the Leon Wyczółkowski District Museum in Bydgoszcz.

MEMORY . 1996

I remember how K.P. stated that there is an excess in me, while a reductive approach is better, and how it got me thinking and hurt at the same time.

Pamiętam, jak K.P. stwierdziła, że we mnie jest nadmiar, a lepsza jest postawa redukcyjna i jak mnie to zastanowiło, i zabolęło jednocześnie.

I remember that when I work there are always cookies and sweets at hand, and that I often eat the impressions of my fingerprints.

Pamiętam, że jak pracuję zawsze mam w pobliżu ciasteczka i cukierki, i że często zjadam swoje odciski papilarne.

I remember how happy I was when something unexpected happened while the works were being created and how it prompted me in an unforeseeable direction.

Pamiętam, jak byłam szczęśliwa, kiedy zdarzało się coś nieprzewidywalnego w procesie powstawania nowych prac i jak pchało mnie to w nieprzewidywalnym kierunku.

B I O G R A F I A

I Z A B E L L A

G U S T O W S K A

B I O G R A P H Y

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Izabella
Gustowska

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Izabella
Gustowska

| | |
|--|--|
| Izabella Gustowska | |
| | |
| Urodzona w Poznaniu (1948). W latach 1967–1972 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Profesor zwyczajny. Wykłada w Poznaniu na Uniwersytecie Artystycznym na Wydziale Komunikacji Multimedialnej – Pracownia Działań Filmowych i Performatywnych oraz w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa na kierunku Grafika. Od roku 1979 do 1992 prowadziła poznańską Galerię on (w latach 1979–1981 razem z Krystyną Piotrowską), a następnie przez dwa lata z galerią współpracowała. W 1999 roku otrzymała Nagrodę Artystyczną Miasta Poznania. Realizuje prace w obszarze różnych mediów. Mieszka i pracuje w Poznaniu. | |
| Pracuje cyklami: | |
| 2 0 1 5 Nowy Jork i dziewczyna | |
| 2 0 1 4 Hybryda | |
| 2 0 0 8 - 2 0 1 4 Notatnik (Przypadek Izy G...) | |
| 2 0 0 8 - 2 0 1 4 Struny Czasu: | |
| Przypadek Edwarda H... | |
| Przypadek Josephine H... | |
| Hybrydy Czasoprzestrzeni | |
| 2 0 1 1 - 2 0 1 2 Przypadek Antoniny L... | |
| 2 0 1 1 - 2 0 1 2 Cichym Ścigałam ją lotem | |
| 2 0 0 8 - 2 0 0 7 SHE. Media Story | |
| 2 0 0 7 - 2 0 0 1 Life is a Story | |
| 2 0 0 1 - 1 9 9 9 Namiętności i inne Przypadki | |
| 2 0 0 1 - 1 9 9 6 Śpiewające Pokoje | |
| 1 9 9 7 - 1 9 9 4 Płynąc | |
| 1 9 9 4 - 1 9 9 0 Sny | |
| 1 9 7 9 - 1 9 9 0 Względne cechy podobieństwa I, II | |
| Wystawy indywidualne (wybór): | |
| 2 0 1 5 Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996 , Państwowa Galeria Sztuki, Sopot | |
| ...about my Jospelines... , UP Gallery, Berlin, Niemcy | |
| 2 0 1 3 /fragment/Sztuka Wyboru/2007/ , Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych – Galeria, Kraków | |
| 1% Morning Sun – nyc – 1952, Morning Sun – Poznań – 2010, Morning Sun – nyc – 2013 , Gdańska Galeria Fotografii, Muzeum Narodowe, Gdańsk | |
| 2 0 1 2 Przypadek Antoniny L... , Galeria Sztuki Wozownia, Toruń | |
| Biografia | |

Biography

Struny czasu cz. 3, Hybrydy Czasoprzestrzeni, Galeria Manhattan, Łódź

Cichym ścigałam ją lotem II, Centrum Sztuki wro, Wrocław

2 0 1 1
Cichym ścigałam ją lotem I, Galeria Piekary, Poznań

2 0 0 9
Life is a Story, Scottish Episode, Scottish Tides, Polish Spring Threshold Artspace, Perth Concert Hall, Perth, Szkocja

2 0 0 8
sHE – Media Story, Stara Rzeźnia, Poznań

2 0 0 7
Life is a Story, Muzeum Narodowe, Poznań

2 0 0 6
Sztuka Trudnego Wyboru, Galeria Program, Warszawa

2 0 0 1
Względne cechy podobieństwa cz. II. L’amour passion, Galeria **bwa**, Bydgoszcz

Namiętności i inne przypadki, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa

Śpiewające pokoje, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz

1 9 9 7
La Source, Galerie du **FRAC**, Châteaugiron, Rennes, Francja

1 9 9 6
Płynąc, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa

1 9 9 4
Sny, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

1 9 9 0
Względne Cechy Podobieństwa / Białe, Czerwone, Czarne, Galeria Studio, Warszawa

Względne cechy podobieństwa II, Galeria **bwa**, Poznań

1 9 8 9
Izabella Gustowska, Edmonton Art Gallery, Edmonton, Kanada

1 9 8 6
Względne Cechy Podobieństwa I, Muzeum Narodowe, Wrocław

1 9 8 5
Relative Anzeichen der Ähnlichkeit – Graphik, Galerie Kubus, Hanower, Niemcy

1 9 8 4
Relative Features of resemblance – Graphic Works (1979–1983), Galerie Toon Peek, Utrecht, Holandia

1 9 8 3
Izabella Gustowska – Grafika, Malarstwo, Galeria ‘72, Chełm

1 9 8 0
Względne Cechy podobieństwa, Galeria **on**, Poznań

Wystawy zbiorowe (wybór):

2 0 1 5
Miłość na skraju przepaści, Galeria Arsenaf, Białystok

2 0 1 4
Instalatorzy, Art Stations, Poznań

Nomen Woman, Galeria Łażnia, Radom

2 0 1 3
Mikroutopie codzienności, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń

2 0 1 2
Pełnia sztuczna, Muzeum Współczesne, Wrocław

RE.ACT.FEMINISM # 2, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk

Experimental Project, IEEB5, Victoria Art Center, Bukareszt, Rumunia

2 0 1 1
Kolekcja Sztuki Współczesnej, Muzeum Narodowe, Wrocław

2 0 1 0
Oh no, not sex and death again!, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

Ars Homo Erotica, Muzeum Narodowe, Warszawa

2 0 0 9
Gender Check, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wiedeń, Austria

2 0 0 8
Mediations Biennale (Voyage Sentimental), Centrum Kultury „Zamek”, Poznań

2 0 0 7
ak-Collection, Art Stations, Poznań

Grosse Kunstausstellung nrw, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Niemcy

2 0 0 6
Miłość i demokracja, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, Gdańsk

2 0 0 5
Gravure contemporaine, Galerie du Cloître, Rennes, Francja

Two Asia Two Europe, Doulon Museum of Modern Art, Szanghaj, Chiny

2 0 0 4
xv-Years of Lumo, Lumo 2004, Jyväskylä Art Museum, Jyväskylä, Finlandia

2 0 0 3
Architectures of Gender Contemporary Women’s Art in Poland, Sculpture Center **ny**, Nowy Jork, USA

Biografia

Biografia

Biography

2 0 0 2
Polacos – El nou art de Polonia, Galeria La Capella, Barcelona, Hiszpania

2 0 0 1
Corps à corps – Centre de la Gravure et de l’Image imprimée, La Louvière, Belgia

2 0 0 0
Sztuka Polska XX wieku, Muzeum Narodowe, Wrocław

1 9 9 9
Toyama Now 99. The seventh International Contemporary Art Exhibition, The Museum of Modern Art, Toyama, Japonia

Without the Wall – Eastern Europe after the Berlin Wall, State Russian Museum (Marble Palace), Petersburg, Rosja

1 9 9 8
Tangens. 11th Tallin Print Triennial, Tallinn Art Hall, Tallinn, Estonia

Videonale 8 – Internationales Videos und Medienkunstfestival, Bonn, Niemcy

Strateny raj, Slovenska Narodna Galeria, Bratisława, Słowacja

1 9 9 7
Geo/Info, Territory, Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów, Wrocław

1 9 9 6
Horizons –14 Polish Contemporary Artists, Sonje Museum of Contemporary Art, Gyeongju; Gwangju Museum of Art, Chosun Ilbo Gallery, Seul, Południowa Korea

Kobieta o Kobiecie, Galeria Bielska **bwa**, Bielsko Biała

1 9 9 5
Lab 5. Międzynarodowa wystawa filmu, video i sztuki komputerowej, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”, Warszawa

1 9 9 4
Hautevolee, Galerie Rahnitzgasse, Drezno, Niemcy

1 9 9 3
Skjulte Dimensioner – Polsk Samtidsfotografi, Museet for Fotokunst, Odense, Dania

1 9 9 2
Space in Picture. Picture in Space. Lumo’92, Alvar Aalto Museo, Jyväskylä, Finlandia

1 9 9 1
19 Mednarodni Grafični Bienale, Moderna Galerija, Ljubljana, Słowenia

The International Prints Exhibition in Kanagawa’91, Kanagawa Prefectural Gallery, Tokyo, Japonia

Nachbarn. Originalgraphik aus der cSFR, Polen und Deutschland, Kunstmarkt, Nürnberg, Niemcy

Voices of Freedom: Polish Women Artists and the Avant-Garde 1880 –1990,

Izabella Gustowska

Biography

Izabella Gustowska

The National Museum of Women in the Arts, Waszyngton, usa

1 9 9 0

Sztuka na krawędzi, Muzeum Narodowe, Wrocław

1 9 8 9

The 7th Seoul International Print Biennale, Seoul Gallerie Press Center, Seul, Południowa Korea

Art at the Edge. Contemporary Art from Poland, Ikon Gallery, Birmingham, Wielka Brytania

13 Biennale der Ostseeländer, Norwegens und Islands, Kunsthalle Rostock, Rostock, Niemcy

9 Norske Internasjonale Grafikk Triennale Fredrikstad, Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad, Norwegia

1 9 8 8

xliii Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Wenecja, Włochy

1 9 8 7

Graphica Atlantica, Reykjavík Art Museum: Kjarvalsstaðir, Reykjavík, Islandia

19th Bienal Internacional de Sao Paulo, Sao Paulo, Brazylia

Polnische Malerei 1945–1986, Museum Wiesbaden, Wiesbaden, Niemcy

Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960, Museum Moderner Kunst, Wien, Austria

1 9 8 6

6th Triennale – India, The Lalit Kala Akademy, Nowe Delhi, Indie

8 Norske Internasjonale Triennale Fredrikstad, Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad, Norwegia

1 9 8 5

16 Festival International de la Peinture, Château-Musée Grimaldi Haut-de-Cagnes, Francja

4 Biennale der europäischen Grafik, Baden-Baden, Niemcy

Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen, Museum Moderner Kunst, Wien, Austria

Gravures grands formats, Musee d'Art Moderne, Liege, Belgia

1 9 8 4

5th Biennale Internationale de Gravure, Chateau de 1'Hermitage, Condé-sur-l'Escaut, Francja; Bon-Secours, Belgia

1 9 8 3

Desenhof de dez artistas poloneses, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazylia

1 9 8 2

vii The Bradford Biennale, Catwright Hall Art Gallery, Bradford, Wielka Brytania

9 Internationale Triennale für farbige Originalgraphik, Holdenschulhaus,

Biografia

Biography

Grenchen, Szwajcaria

1 9 8 0

Polnische Graphik Heute, Altgasse Gallery, Ludenscheid, Niemcy

vii Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków

1 9 7 9

Art 10'79. Die Internationale Kunstmesse, Schweizer Mustermesse, Bazylea, Szwajcaria

vi The Bradford Biennale, Cartwright Hall, Bradford, Wielka Brytania

1 9 7 8

viii Bienal de Ibiza – Ibizagrafic '78, Museo de Arte Contemporaneo de Ibiza, Ibiza, Hiszpania

1 9 7 7

3 Wiener Graphikbiennale, Wiener Secession, Wien, Austria

срп. Prezentacija Sztuki Młodych Pawilon pod Mostem Poniatowskiego, Warszawa

1 9 7 6

Zeitgenössische Kunst aus Polen, Stadthalle Göttingen, Getynga, Niemcy

Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin

1 9 7 5

vii Bienal de Ibiza – Ibizagrafic, Museo de Arte Contemporaneo de Ibiza, Ibiza, Hiszpania

1 9 7 4

Festiwal sztuk plastycznych, bwa Sopot

Prace w zbiorach:

MoMA, Nowy Jork

Alberta University, Contemporary Graphics Collection, Edmonton

Międzynarodowa kolekcja sztuki współczesnej, csw Zamek Ujazdowski, Warszawa

Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

σκ Collection, Poznań

Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wiedeń

Muzeum Narodowe w Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu, Szczecinie

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz

Oldenburg Art Museum, Oldenburg

Grafikens Hus Collection, Mariefred, Szwecja

Victoria and Albert Museum, Londyn

wro Art Center, Wrocław

Threshold Artspace Collection, Perth

Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Poznań

Podlaskie Towarzystwo Sztuk Pięknych

Kolekcja Regionalnej Zachęty Sztuki Współczesnej, Szczecin

Warmińsko-Mazurskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

Biografia

Biography

150

Izabella Gustowska

Izabella Gustowska was born in Poznań (1948). She graduated from the State Higher School of Fine Arts (at present University of Arts) in Poznań in 1972. She is a professor at the University of Arts in Poznań, at the Intermedia Department of the Faculty of Multimedia Communication, and she is a graphic arts lecturer at the Higher School of Humanities and Journalism in Poznań. From 1979 to 1992 she run on Gallery (1979–1981 with Krystyna Piotrowska), and then she cooperated with the gallery for two years. In 1999 she received City of Poznań Art Award. She uses a wide range of media in her artwork. She lives and works in Poznań.

Pracuje cyklami:

2 0 1 5

New York and the Girl

2 0 1 4

Hybrid

2 0 0 8 – 2 0 1 4

Notebook (The Case of Iza G...)

2 0 0 8 – 2 0 1 4

Strings of Time: The Case of Edward H... The Case of Josephine H... Hybrids of Space-Time

2 0 1 1 – 2 0 1 2

The Case of Antonina L...

2 0 1 1 – 2 0 1 2

In Stealthy Flight I Pursued Her

2 0 0 8 – 2 0 0 7

she. Media Story

2 0 0 7 – 2 0 0 1

Life is a Story

2 0 0 1 – 1 9 9 1

Passions and Other Cases

2 0 0 1 – 1 9 9 6

Singing Chambers

1 9 9 7 – 1 9 9 4

Floating

1 9 9 4 – 1 9 9

Dreams

1 9 7 9 – 1 9 9 0

Relative Similarities I, II

Solo Exhibitions (selection):

2 0 1 5

Selected Works 1977–1996, State Gallery of Art, Sopot (PL)

...about my Josepelines..., up Gallery, Berlin (D)

I Remember how... I Remember that...

2 0 1 3

/fragment/Art of Choice/2007/, Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych – Galeria, Kraków (PL)

1% Morning Sun – NYC – 1952, Morning Sun – Poznań – 2010, Morning Sun – NYC – 2013, Gdańska Galeria Fotografii, Muzeum Narodowe, Gdańsk (PL)

2 0 1 2

The Case of Antonina L..., Wozownia Art Gallery, Toruń (PL)

Hybrids of Space-Time, Manhattan Gallery, Łódź (PL)

Biografia

Biography

151

In Stealthy Flight I Pursued Her II, wro Art Center, Wrocław (PL)

2 0 1 1

In Stealthy Flight I Pursued Her I, Piekary Gallery, Poznań (PL)

2 0 0 9

Life is a Story, Scottish Episode, Scottish Tides, Polish Spring Threshold Artspace, Perth Concert Hall, Perth (GB)

2 0 0 8

she – Media Story, Old Slaughterhouse, Poznań (PL)

2 0 0 7

Life is a Story, National Museum, Poznań (PL)

2 0 0 6

The Art of Hard Choice, Program Gallery, Warszawa (PL)

2 0 0 1

Relative Similarities II. L'amour passion, bwa Gallery, Bydgoszcz (PL)

Passions and Other Cases, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warszawa (PL)

Singing Chambers, Leon Wyczółkowski District Museum, Bydgoszcz (PL)

1 9 9 7

La Source, Galerie du FRAC, Châteaugiron, Rennes (F)

1 9 9 6

Floating, Zachęta State Gallery of Art, Warszawa (PL)

1 9 9 4

Dreams, State Gallery of Art, Sopot (PL)

1 9 9 0

Relative Similarities / White, Red, Black, Studio Gallery, Warszawa (PL)

Relative Similarities II, bwa, Poznań (PL)

1 9 8 9

Izabella Gustowska, Edmonton Art Gallery, Edmonton (CA)

1 9 8 6

Relative Similarities I, National Museum, Wrocław (PL)

1 9 8 5

Relative Anzeichen der Ähnlichkeit – Graphik, Galerie Kubus, Hanover (D)

1 9 8 4

Relative Similarities – Graphic Works (1979–1983), Galerie Toon Peek, Utrecht (NL)

1 9 8 3

Izabella Gustowska – Grafika, Malarstwo, Galeria '72, Chełm (PL)

Biografia

Biography

Izabella Gustowska

Izabella Gustowska

1 9 8 0
Relative Similarities, on Gallery, Poznań (PL)

Group Exhibitions (selection):

2 0 1 5
Love on the Edge, Arsenal Gallery, Białystok (PL)

2 0 1 4
Instalatorzy, Art Stations, Poznań (PL)
Nomen Woman, Łażnia Gallery, Radom (PL)

2 0 1 3
Microutopias of the Everyday, Centre of Contemporary Art “Znaki Czasu”, Toruń (PL)

2 0 1 2
The Artificial Fullmoon, Muzeum Współczesne, Wrocław (PL)
RE.ACT.FEMINISM # 2, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk (PL)
Experimental Project, IEEB5, Victoria Art Center, Bucharest (RO)

2 0 1 1
Collection of Contemporary Art, National Museum, Wrocław (PL)

2 0 1 0
Oh no, not sex and death again!, State Gallery of Art, Sopot (PL)
Ars Homo Erotica, National Museum, Warszawa (PL)

2 0 0 9
Gender Check, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (A)

2 0 0 8
Mediations Biennale (Voyage Sentimental), Culture Center “Zamek”, Poznań (PL)

2 0 0 7
ακ-Collection, Art Stations, Poznań (PL)
Grosse Kunstausstellung nrw, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (D)

2 0 0 6
Love and Democracy, Centre for Contemporary Art Łażnia, Gdańsk (PL)

2 0 0 5
Gravure contemporaine, Galerie du Cloître, Rennes (FR)
Two Asia Two Europe, Doulon Museum of Modern Art, Shanghai (CHN)

2 0 0 4
xv-Years of Lumo, Lumo 2004, Jyväskylä Art Museum, Jyväskylä (FIN)

2 0 0 3
Architectures of Gender Contemporary Women’s Art in Poland, Sculpture Center NY, New York (USA)

Biografia

2 0 0 2
Polacos – El nou art de Polonia, Galeria La Capella, Barcelona (E)

2 0 0 1
Corps à corps – Centre de la Gravure et de l’Image imprimée, La Louvière (BE)

2 0 0 0
20th-century Polish Art, National Museum, Wrocław (PL)

1 9 9 9
Toyama Now 99. The seventh International Contemporary Art Exhibition, The Museum of Modern Art, Toyama (JP)
Without the Wall – Eastern Europe after the Berlin Wall, State Russian Museum (Marble Palace), St. Petersburg (RU)

1 9 9 8
Tangens. 11th Tallinn Print Triennial, Tallinn Art Hall, Tallinn (EE)
Videonale 8 – Internationales Videos und Medienkunstfestival, Bonn (D)
Strateny raj, Slovenska Narodna Galerija, Bratislava (SK)

1 9 9 7
Geo/Info, Territory, Media Art Biennale, Wrocław (PL)

1 9 9 6
Horizons –14 Polish Contemporary Artists, Sonje Museum of Contemporary Art, Gyeongju; Gwangju Museum of Art, Chosun Ilbo Gallery, Seoul (KR)
Woman about Woman, Bielska Gallery BWA, Bielsko Biala (PL)

1 9 9 5
LAV 5 International Film, Video and Computer Art Exhibition, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warszawa (PL)

1 9 9 4
Hautevolee, Galerie Rahnitzgasse, Dresden (D)

1 9 9 3
Skjulte Dimensioner – Polsk Samtidsfotografi, Museet for Fotokunst, Odense (DK)

1 9 9 2
Space in Picture. Picture in Space. Lumo’92, Alvar Aalto Museo, Jyväskylä (FIN)

1 9 9 1
19 Mednarodni Grafični Bienale, Moderna Galerija, Ljubljana (SL)
The International Prints Exhibition in Kanagawa’91, Kanagawa Prefectural Gallery, Tokyo (JP)
Nachbarn. Originalgraphik aus der čsFR, Polen und Deutschland, Kunstmarkt, Nürnberg (D)
Voices of Freedom: Polish Women Artists and the Avant-Garde 1880–1990,

The National Museum of Women in the Arts, Washington, (USA)

1 9 9 0
Art on the Edge, National Museum, Wrocław (PL)

1 9 8 9
The 7th Seoul International Print Biennale, Seoul Gallerie Press Center, Seoul (KR)
Art at the Edge. Contemporary Art from Poland, Ikon Gallery, Birmingham (GB)
13 Biennale der Ostseeländer, Norwegens und Islands, Kunsthalle Rostock, Rostock (D)
9 Norske Internasjonale Grafikk Triennale Fredrikstad, Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad (NO)

1 9 8 8
XLIII Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, Venice (I)

1 9 8 7
Graphica Atlantica, Reykjavik Art Museum: Kjarvalsstaðir, Reykjavik (IS)
19th Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo (BR)
Polnische Malerei 1945–1986, Museum Wiesbaden, Wiesbaden (D)
Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960, Museum Moderner Kunst, Vienna (A)

1 9 8 6
6th Triennale – India, The Lalit Kala Akademy, New Delhi (IN)
8 Norske Internasjonale Triennale Fredrikstad, Fredrikstad Bibliotek, Fredrikstad (NO)

1 9 8 5
16 Festival International de la Peinture, Château-Musée Grimaldi Haut-de-Cagnes, Cagnes-sur-Mer (FR)
4 Biennale der europäischen Grafik, Baden-Baden (D)
Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen, Museum Moderner Kunst, Vienna (A)
Gravures grands formats, Musee d’Art Moderne, Liege (BE)

1 9 8 4
5th Biennale Internationale de Gravure, Chateau de l’Hermitage, Condé-sur-l’Escaut (FR); Bon-Secours (BE)

1 9 8 3
Desenhof de dez artistas poloneses, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (BR)

1 9 8 2
VII The Bradford Biennale, Cartwright Hall Art Gallery, Bradford (GB)
9 Internationale Triennale für farbige Originalgraphik, Holdenschulhaus, Grenchen (CH)

1 9 8 0
Polnische Graphik Heute, Altgasse Gallery, Ludenscheid (D)

Biografia

7th International Print Biennale, Kraków (PL)

1 9 7 9
Art 10’79. Die Internationale Kunstmesse, Schweizer Mustermesse, Basel (CH)
VI The Bradford Biennale, Cartwright Hall, Bradford (GB)

1 9 7 8
VIII Bienal de Ibiza – Ibizagráfic ’78, Museo de Arte Contemporaneo de Ibiza, Ibiza (E)

1 9 7 7
3 Wiener Graphikbiennale, Wiener Secession, Vienna (A)
CDN. Prezentacja Sztuki Młodych Pawilon pod Mostem Poniatowskiego, Warszawa (PL)

1 9 7 6
Zeitgenossische Kunst aus Polen, Stadthalle Göttingen, Göttingen (D)
Festival of Polish Contemporary Painting, Szczecin (PL)

1 9 7 5
VII Bienal de Ibiza – Ibizagráfic, Museo de Arte Contemporaneo de Ibiza, Ibiza (E)

1 9 7 4
Festiwal sztuk plastycznych, BWA Sopot (PL)

Prace w zbiorach:

MOMA, New York (USA)
Alberta University, Contemporary Graphics Collection, Edmonton (CA)
International Collection of Contemporary Art cca Ujazdowski Castle, Warszawa (PL)
Collection of the “Zachęta” National Gallery of Art, Warszawa (PL)
ακ Collection, Poznań (PL)
Graphische Sammlung Albertina, Vienna (A)
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna (A)
National Museums in Warszawa, Wrocław, Poznań, Szczecin (PL)
District Museums in Bydgoszcz, Zielona Góra (PL)
Oldenburg Art Museum, Oldenburg (D)
Grafikens Hus Collection, Mariefred (SE)
WRO Art Center, Wrocław (PL)
Threshold Artspace Collection, Perth (GB)
Collection of the “Zachęta” Wielkopolskie Society of the Fine Arts, Poznań (PL)
“Zachęta” Podlaskie Association of the Fine Arts, Bielsko-Biala (PL)
“Zachęta” Association for Contemporary Art, Szczecin (PL)
“Zachęta” Warmińsko-Mazurskie Association of the Fine Arts, Olsztyn (PL)
“Zachęta” Dolnośląskie Association of the Fine Arts (PL)

L I S T

Spis
prac
eksponowanych

O F

E X H I B I T E D

W O R K S

I Z A B E L L A

G U S T O W S K A

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Pamiętam jak... Pamiętam że...
I Remember how... I Remember that...

Izabella
Gustowska

Izabella
Gustowska

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|---|----------------|---|------------|--|--------------|---|-----------|------------------|------------|---------------------------------------|---------------------------|------------------------------|---|--|
| p. 081 | Woman | I | 1977–1978, mixed technique 100,5 × 69 cm | p. 095 | Relative Similarities – Twins by Choice | XIV | 1981, mixed technique 100 × 74 cm | p. 124 | Secret | II | 1989, mixed technique 203 × 90 cm | p. Painterly Objects : | | | |
| 082 | Woman | II | 1977, mixed technique 97,5 × 68 cm | 095 | Relative Similarities – Twins by Choice | XV | 1981, mixed technique 100 × 74 cm | 125 | Secret | III | 1989, mixed technique 210 × 70 cm | | | | |
| 083 | Woman | III | 1977, mixed technique 79 × 69 cm | 100 | Relative Similarities | XVI | 1981, mixed technique 154 × 59 cm | 131 | Sacrifice | I | 1989, mixed technique 138 × 189 cm | | | | |
| 077 | See Me in Red | I | 1978, mixed technique 63 × 49,5 cm | 101 | Relative Similarities | XVII | 1981, mixed technique 149 × 80 cm | 130 | Sacrifice | III | 1989, mixed technique 170 × 136 cm | 078 | She I – Woman I | 1977, mixed technique 156 × 72 cm | |
| 077 | See Me in Red | II | 1978, mixed technique 63 × 49,5 cm | 096 097 | Relative Similarities | XVIII | 1982, mixed technique 123 × 91 cm | | | | | 120 | About the Sky II | 1987, mixed technique 247 × 122,5 cm | |
| 077 | See Me in Red | III | 1978, mixed technique 63 × 49,5 cm | 098 | Relative Similarities | XIX | 1982, mixed technique 123 × 92 cm | | | | | 127 | Secret | I | 1989–1990, mixed technique 240 × 131 cm |
| 077 | See Me in Red | IV | 1978, mixed technique 63 × 49,5 cm | 102 | Relative Similarities | XXI | 1983, mixed technique 166 × 59 cm | | | | | 128 | Secret | II | 1989–1990, mixed technique 232 × 81 cm |
| 084 | Relative Similarities | II | 1979, mixed technique 68 × 83 cm | 102 | Relative Similarities | XXII | 1983, mixed technique 166 × 59 cm | | | | | 129 | Secret | III | 1989–1990, mixed technique 240 × 118 cm |
| 085 | Relative Similarities – Autonomous Photo-Reality | A | 1979, mixed technique 70,5 × 82 cm | 103 | Relative Similarities | XXIII | 1983, mixed technique 135 × 93 cm | | | | | 135 | Jola's Dream | I | 1990, mixed technique 225 × 112 cm |
| 085 | Relative Similarities – Autonomous Photo-Reality | B | 1979, mixed technique 71,5 × 82 cm | 106 | Relative Similarities | XXV | 1983, mixed technique 105 × 100,5 cm | | | | | 138 | Dreams in Black | I | 1992, mixed technique 230 × 178 cm |
| 085 | Relative Similarities – Autonomous Photo-Reality | C | 1979, mixed technique 68 × 82 cm | 107 | Relative Similarities | XXVI | 1983, mixed technique 105 × 100,5 cm | | | | | 139 | Dreams in Black | II | 1994, mixed technique 245 × 143 cm |
| 087 | Relative Similarities | III | 1979, mixed technique 108 × 80 cm | 108 | Relative Similarities | XXVII | 1983, mixed technique 99,5 × 98 cm | | | | | 140 141 | Krystyna's Boat | | 1996, mixed technique 385 × 90 cm |
| 086 | Relative Similarities | IV | 1979, mixed technique 108 × 80 cm | 105 | Relative Similarities | XXXI | 1983, mixed technique 168 × 96 cm | | | | | 142 143 | Bogna's Boat | | 1996, mixed technique 550 × 150 cm |
| 088 | Relative Similarities | V | 1979, mixed technique 108 × 80 cm | 104 | Relative Similarities | XXXII | 1983, mixed technique 174 × 86 cm | | | | | | | | |
| 090 | Relative Similarities – Surrogate Twinness | VIII | 1980, mixed technique 114 × 83 cm | 110 111 | Relative Similarities – Beyond Myself | II | 1984, mixed technique 177,5 × 81,5 cm | | | | | | | | |
| 090 | Relative Similarities – Surrogate Twinness | IX | 1980, mixed technique 114 × 73 cm | 110 | Relative Similarities – Beyond Myself | III | 1984, mixed technique 170 × 56 cm | | | | | | | | |
| 091 | Relative Similarities | X | 1980, mixed technique 122,5 × 84 cm | 112 | Relative Similarities – Beyond Myself | IV | 1984, mixed technique 180 × 87 cm | | | | | | | | |
| 092 | Relative Similarities | XII | 1980, mixed technique 122,5 × 84 cm | 115 | Relative Similarities – Beyond Myself | VIII | 1985–1986, mixed technique 188 × 82 cm | | | | | | | | |
| 093 | Relative Similarities – Fragments | I | 1980 mixed technique 36, 125 × 85 cm | 114 | Relative Similarities – Beyond Myself | IX | 1985–1986, mixed technique 205 × 97,5 cm | | | | | | | | |
| 093 | Relative Similarities – Fragments | II | 1980, mixed technique 36 125 × 92 cm | 113 | Relative Similarities – Beyond Myself | XII | 1986, mixed technique 216 × 77 cm | | | | | | | | |
| 094 | Relative Similarities | (W. H.) | 1979, mixed technique 66 × 82 cm | 118 | Relative Similarities. Into Black | I | 1987–1988, mixed technique 193 × 92 cm | | | | | 089 090 095 | Relative Similarities | | 1980, video film, cam. oper. Janusz Tatarkiewicz, digital copy, 4 min. 29 sec. |
| 094 | Relative Similarities – Comparison | W. | 1979, mixed technique 59,5 × 99 cm | 119 | Relative Similarities. Into Black | II | 1987–1988, mixed technique 199 × 86 cm | | | | | 136 137 | Moment | II | 1990, video film, cam. oper. Janusz Tatarkiewicz, 10 min. 40 sec. |
| 094 | Relative Similarities – Comparison | H. | 1979, mixed technique 59,5 × 99 cm | 122 | Secret | I | 1989, mixed technique 205 × 90 cm | | | | | 132 | Dream | I | 1990, video film, cam. oper. Janusz Kołodubiec, film video, 3 min. 25 sec. |

Izabella Gustowska
Pamiętam jak...
Pamiętam że...
Wybór prac 1977–1996

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot,
01.10–15.11.2015

Dyrektor pgs: Zbigniew Buski
Kurator: Cezary Pieczyński

Tekst: Paweł Leszkowicz

Wydawca:
Państwowa Galeria Sztuki
Plac Zdrojowy 2
81-720 Sopot
www.pgs.pl

Wystawa i katalog powstały
we współpracy z Galerią Piekary

Tłumaczenie na j. angielski: Szymon Nowak
Redakcja: Magdalena Pińkowska,
Adrianna Sołtysiak
Projekt graficzny i skład: Ryszard Bienert
Fotografia: Zygmunt Gajewski,
archiwum artystki

© Państwowa Galeria Sztuki, Autorzy

ISBN 978-83-8040-007-8



GALERIA PIEKARY



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel. (+48 58) 551 06 31, fax: 551 32 62, NIP 585-132-00-02, REGON 000277167



S Z U M

