

Izabella Gustowska

Płynąc




ZACHĘTA

Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta / The Zachęta Gallery of Contemporary Art

„Właśnie kobieta”

Rozmowa z Izabellą Gustowską

Magdalena Stopa: Gdyby budować wyobrażenie o świecie na podstawie Pani prac, byłby to świat jednopłciowy. Pani twórczość jest bardzo spójna, prawie bez wyjątku zorganizowana wokół człowieka, jednak tym człowiekiem jest zawsze kobieta.

Izabella Gustowska: To dlatego, że w całym gatunku ludzkim interesuje mnie właśnie kobieta. Ma tak bardzo złożoną naturę, tak bogatą. Nie chciałabym inaczej mówić o mężczyznach, ale kobieca psychika i emocjonalność wydają mi się znacznie bogatsze, bardziej złożone. Nie takie liniowe, bardziej wielotorowe.

M. S.: To są poglądy feministyczne. Broni się Pani jednak bardzo przed takim określeniem.

I. G.: Po pierwsze dlatego, że w ruchach feministycznych nigdy mnie nie pociągały wątki społeczne. Po drugie, nie akceptuję deklaratywnego, wojującego feminizmu. Cenię natomiast inną jego stronę, wolność wypowiedzi, wolność myśli, decyzji, seksu, w ogóle wszelkie odcienie wolności, nie tylko z feministycznego punktu widzenia.

M. S.: Pani twórczość układa się w cykle. Pierwszy z nich – *Względne cechy podobieństwa* dotyczył problemu bliźniaczości, wspólnego kodu genetycznego.

I. G.: To było dla mnie ważnym źródłem inspiracji. Często miałam kontakty z bliźniakami. Prawie zawsze były to dziewczynki lub kobiety.

M. S.: Ma Pani też brata bliźniaka.

I. G.: Tak. Ale jestem równie silnie związana z siostrą. Może właśnie dlatego jednym z wątków w cyklu *Względne cechy podobieństwa* była „bliźniaczość zastępcza” i „bliźniaczość z wyboru”. Inspirował mnie związek psychiczny z siostrą, później z przyjaciółką Krystyną Piotrowską.

M. S.: Krótko mówiąc mężczyzna, który mógłby zaistnieć w Pani pracach, został natychmiast wyeliminowany.

I. G.: To nie do końca jest prawdą. Podejmowałam próby mówienia o mężczyznach w różnorodny sposób, ale były one kompletnie nieudane. Świat kobiet jest dla mnie zrozumiały, bliski. Tamtego terenu z racji odmiennej płci po prostu nie znam.

Wracając do wątku bliźniaczości, najpierw fascynowała mnie jego fizyczna strona. Ciała, które są takie same, ale jednak nie do końca. Najpierw wydawało mi się, że interesuje mnie podobieństwo, ale szybko okazało się, że przeciwnie, właśnie różnice. We wczesnych realizacjach wideo porównywałam dłonie, oczy, ale i gesty, i słowa... Intrygowało mnie też podobieństwo psychiczne. Później bardziej od motywu podwójności dwojga ludzi zainteresowała mnie dwoistość, którą zaczęłam odnajdywać w samej sobie, ale także podwójność w jedności jako problem uniwersalny.

M. S.: Wtedy powstały pierwsze Pani wideo-performance, wcielanie się w różne postacie, własne odbicia.

I. G.: Najpierw jeszcze bardzo prymitywne, bo taka była wówczas technologia. Pierwszym był *Portret wielokrotny*. Powstał w 1985 roku, w Galerii Akumulatory II w Poznaniu. Była to moja rozmowa z trzema kobietami: Silią Plath, Ingeborg Bachmann i Dianą Arbus. Oczywiście fikcyjna, wymyśliłam ją. Fascynowało mnie ich życie skupione na sztuce, a później samobójcza decyzja. Bo wszystkie trzy popełniły samobójstwo. Jeśli można mówić, że performance jest pewną wiwisekcją artysty, to ta praca właśnie taki ślad we mnie zostawiła. Druga część cyklu *Względne cechy podobieństwa*, nosiła tytuł *Poza sobą*. Pojawiałam się tam między innymi jako Salome i jako Judyta. Nie było wiadome do końca, którą jestem postacią, czy mszczę się, czy kocham, czy działam z miłości, czy zabijam z nienawiści. Był to okres największej „autoinwigilacji”, największego analizowania siebie. W końcu doszłam do wniosku, że zmierza to za daleko, bałam się,



DZIEŃ 5

DZIEŃ 6

że stanie się nieznośne. W tym czasie powstała praca zatytułowana *Letni sen Ofelii* i to jej sen, a właściwie stan snu, stał się moją następną fascynacją.

M. S.: W płynny sposób przeszła Pani do nowego cyklu – poświęconego snom.

I. G.: Najpierw były to sny zielone, erotyczne, letnie. Być może „pretekstem” był otaczający mnie świat. Mieszkam w domu otoczonym ogrodem, latem zieleń jest tu taka wszechogarniająca. Niepokój, falowanie liści, to wszystko znalazło swoje odbicie w pierwszych pracach. Później pojawiły się „sny równoległe”. Ten sam sen pokazywałam w odmiennych kolorach, w błękicie, czerwieni, zieleni. Tak jakby śniony był przez różnych ludzi, przez każdego jednak inaczej. Jeden człowiek śni go w błękicie, inny w czerwieni, dla jednej osoby jest jeszcze nie spełniony, dla innej przeciwnie, już się dokonał. Następne sny stawały się coraz bardziej zmysłowe, czerwone, ciężkie, buzujące; ale czerwień to nie tylko erotyzm, symbol ciała ludzkiego, to także kolor ofiary. Coraz bardziej narastało we mnie przeczucie, że zbliżam się do istoty snu ostatecznego – snu czarnego. Jak często bywa, zbiegło się ono z rzeczywistością. Zmarła wówczas bliska mi osoba. Wtedy zdałam sobie sprawę z własnej bezradności i zrozumiałam, że to jedyny sen, którego tak naprawdę nie można dotknąć.

Natomiast pod wpływem kilku ostatnich prac – „snów wodnych” zaczęłam myśleć o wodzie i w ten sposób wyłonił się dla mnie nowy fascynujący temat. Wystawa w Zachęcie jest podsumowaniem tych poszukiwań. Są tu zarówno prace, które „opowiadają” o wodzie w sposób dosłowny, jak również takie, które zajmują się abstrakcyjnym pojęciem wody, światła, życia, przemijania.

M. S.: Atmosfera, która panuje we wszystkich Pani pracach jest ulotna, nieuchwytna, poetycka, kobieca, natomiast sposób, w jaki Pani je realizuje, jest bardzo męski. Używa Pani metalowych konstrukcji, fotografii, filmu wideo. Prace są duże, ciężkie, wykonanie ich wymaga siły. To jest mocny, męski pierwiastek. Technika, przy pomocy której Pani je tworzy, stoi w kontraście do ich klimatu.

I. G.: A może je uzupełnia? Zresztą nie ma dla mnie znaczenia, czy to są „męskie” czy „kobiece” media. Korzystam po prostu z technologii lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, przede wszystkim tych, które czuję, które w danej chwili są dla mnie niezbędne. Oczywiście, mogłabym zatrzymać się na etapie fotografii i nie pójść dalej, ale współczesne media są niesłychanie uwodzące. Im bardziej się w nie zagłębię, tym większe odsłaniają przede mną możliwości. Pokazywanie świata, czy może raczej odnajdywanie go przy pomocy kamery wideo, jest fascynujące. Tymi technikami rzeczywiście zajmują się głównie mężczyźni. Często traktują to bardzo technologicznie, racjonalnie, chociaż oczywiście są wyjątki. Ja często mam problemy techniczne, nie ukrywam tego. Zachwyca mnie natomiast magiczna strona tego medium, notowanie chwili, której za moment już nie będzie. Zatrzymywanie czasu. To mnie fascynuje. Poza tym staram się podążać za wszystkimi sytuacjami przypadkowymi, gdy na przykład coś niespodziewanie znajdzie się w kadrze, coś czego nie przewidywałam. Moim zdaniem sztuka nie może być dosłowna, powinna być tajemnicą. Interesują mnie sytuacje niejednoznaczne, niewiadome do końca.

M. S.: Mimo, że techniki, z których Pani korzysta skłaniają raczej ku realizmowi i dosłowności.

I. G.: Być może jestem akurat pod tym względem pewnym wyjątkiem.

Rozmawiała Magdalena Stopa

...99... (7 dni tygodnia)

wideo-performance (kadry z taśmy wideo) z wystawy *Spotkania – Obecność I*,
Galeria Kontakt, Galeria ON, Poznań 1987

Focus on Women

A Conversation with Izabella Gustowska

Magdalena Stopa: Anyone getting their idea of the world on the basis of your works would conclude that it is peopled by only one sex. Your work is very coherent, almost exclusively centred on the human person, yet that person is always a woman.

Izabella Gustowska: Because women are what interests me most in the human race. Their nature is so complex, so rich. I don't want to put men in a different light, but the feminine psyche and emotions seem much richer to me. Less linear, more multifaceted.

M. S.: That is a feminist view, yet you refuse to accept the term.

I. G.: Primarily because I was never drawn to the social dimension of feminist movements. Secondly, I do not accept ostensible, militant feminism. I do value another side of it, though: freedom of expression, freedom of thought, freedom to decide, sexual freedom, and all forms of freedom generally.

M. S.: Your work is arranged in series. The first of them, *The Relative Properties of Similarity* concerned the issue of twinship, a shared genetic code.

I. G.: It was an important source of inspiration. I knew a lot of twins. Nearly always girls or women.

M. S.: You have a twin brother...

I. G.: Yes, but I am also very close to my sister. That might be why one of the strands in *The Relative Properties of Similarity* series was "surrogate twinship" and "elective twinship". I was inspired by the psychic affinity with my sister and later with my friend Krystyna Piotrowska.

M. S.: So the man who could have had a place in your work – your brother – was immediately crossed out.

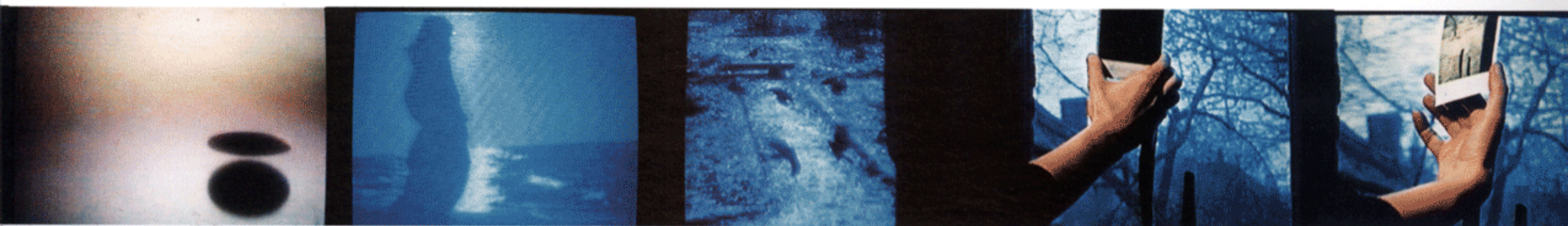
I. G.: That's not quite true. I tried to "tell stories" about men but they were complete failures. The world of women is something I understand and relate to. I simply don't know enough about the other half. Getting back to the subject of twinship, I was initially fascinated by its physical aspect. Bodies which are almost, but not quite identical. First I thought I was interested in their similarities, but it soon turned out to be the contrary, namely differences. In my early video pieces I compared people's hands, eyes, and gestures. I was also intrigued by psychic resemblance. Later, the motive of double beings began to interest me less than the duality I was discovering within myself and the universal issue of duality in oneness.

M. S.: That was when you made your first video performances, where you impersonated different characters and your own reflection.

I. G.: They were very rough then because of the technology. First came the *Multiple Portrait*, made in 1985 in the Akumulatory II in Poznań. The work was an imaginary conversation with three women: Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, and Diane Arbus. I was fascinated by their life devoted to art, and their decision to commit suicide. All three of them killed themselves. If a performance can be called a vivisection of the artist, then that was how the work affected me. The second part of the *Relative Properties of Similarity* series was entitled *Beyond Oneself*. In it, I appeared as Salome and Judith among others. It was never entirely obvious which character I was: whether I was taking revenge or giving love, whether I was acting out of love or killing out of hate. I was deep into self-analysis at the time. Finally I decided that it had gone too far, and was worried that it might become unbearable. About that time I made *Ophelia's Summer Dream*, and her dreams, or rather dreaming in general, became my next fascination.

M. S.: You smoothly drifted into a new series.

I. G.: Yes. First the dreams were green, erotic, aestival. I live in a house with a garden; in summertime the



vegetation is everywhere. Unease, the swaying of leaves: all of it found its way into my works. Then came the "parallel dreams" where I showed the same dream in different colours – greens, blues, and reds. As if it were being dreamt by different people, each in their own way. One person dreams it in blue, another in red; for someone the dream has come true, while someone else is waiting for it to do so. The next dreams were increasingly sensual, red, heavy, seething. But redness is not just erotic, it also signifies sacrifice. I sensed that I was nearing the ultimate dream – a black dream. As it often happens, the sensation coincided with a real life event: the death of someone close to me. I realized then how helpless I was, and understood that I had found the only dream that you can never really touch.

For their part, my recent "water dream" pieces made me think about water, which led to the discovery of a new sphere. The exhibition in Zachęta is a summary of these explorations. It contains works that "tell stories" about water literally and ones that deal with the abstract notions of water, light, and transience.

M. S.: The atmosphere of your works is fleeting, elusive, poetically feminine, but you make them in a masculine way. You use metal constructions, photographs, and videotape. The works are huge and heavy, and require strength to make. Isn't this a masculine element? Your techniques seem to be in contrast with the atmosphere of the works.

I. G.: Or complement it, perhaps. Besides it does not matter to me whether media are "masculine" or "feminine." I just use the technology of the last two decades. Mainly the one I need at the time. Of course I could have stuck to photography, but contemporary media are so seductive. The more I know them, the greater the possibilities they reveal. Showing the world, or rather discovering it with the aid of a camcorder is fascinating. It's true that these techniques are used mostly by men. Their approach is often very technological and rational, though there are exceptions. I often have technical problems and make no attempt to conceal it. What I love, however, is the magical side of the medium, recording a moment that will be gone the next minute. Preserving time. Apart from that I try to pursue all chance situations, when something unexpected comes into the frame for example, something I hadn't reckoned on. In my opinion art cannot be literal; it should remain a mystery. I am interested in the ambiguous, the indeterminate.

M. S.: Even though your techniques normally incline to realism and literalness.

I. G.: That might just make me an exception.

Interview by Magdalena Stopa



Chwila II, video-performance (kadry z taśmy wideo), BWA, Poznań 1990

Kim jest ten, kto w środku nocy wzywa nas siłą wyobraźni, urealniając jak gdyby nasze własne
niezaspokojone pragnienie? Kto w deszczowy dzień przyzywa nas za pomocą magicznych
praktyk polegających na przesuwaniu przez jakieś nieznane siły jednej mniejszej deseczki po

drugiej większej, z zachowaniem określonego porządku i sensu, które każą tabliczce wędrować
niepewnie od litery do litery i wiązać je w czyjeś imię, i w nic nie znaczące słowo? A może to ty
przypadkiem nosisz imię R... E... M... E... M... B... E... R?

Salvador Elizondo: *Farabeuf czyli kronika jednej chwili* (fragment). Tłumaczenie: Zofia Chądzyńska.
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.



Sen I, z cyklu **Sny**, wideo-instalacja z manifestacji artystycznej *Miejsce* w Łodzi – Hotel Sztuki, Pałac Poznański, Łódź 1990

Po co zatrzymywać się w dwóch pierwszych pokojach, gdzie światło nie straciło jeszcze swej ostrości, sprawdzić, że stoły stoją jak stały, że może ona sama zamknęła drzwi, wchodząc do trzeciego pokoju, wiedziała, że wystarczy je pchnąć, wejść bez przeszkód i zobaczyć stół, i krzesło. Usiąść raz jeszcze, by wypalić papierosa (popiół z poprzedniego starannie ułożył się na rożku stołu, niedopalek widać rzuciła na ziemię), opierając się bokiem, aby uniknąć światła padającego wprost. Poszukała w kieszeni zapalniczki, popatrzyła na pierwsze kółka dymu, zaczepiające się o światło.

Jeżeli cichy śmiech był wtedy śpiewem ptaka, teraz w ogrodzie nie śpiewał żaden ptak. Ale miało być dużo papierosów, mogła oprzeć się o stół i pozwolić, by jej spojrzenie zgubiło się w ciemnej, przyciemnionej ścianie. Mogła wyjść kiedy zechce, mogła też zostać. Może będzie cudownie, gdy światło słoneczne zacznie wspinać się po ścianie, powiększając coraz bardziej cień jej ciała, stołu i krzesła, a może wszystko pozostanie tak, nic się nie zmieni, światło nieruchome jak reszta, nieruchome jak ona, jak dym.

Julio Cortázar: *Koniec etapu* (fragment) z tomu *Nikt, byle kto*.
Tłumaczenie: Zofia Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Seele des Menschen,
wie Gleichst du dem Wasser!
Johann Wolfgang Goethe

Przezroczystość, światło, głębinowe zielenie wody, lustrzane odbicia, cisza, widmowa tkanka zjawisk, czas uwolniony od swych miar – to tworzywo sztuki Izabelli Gustowskiej w jej cyklu *Płynąc*, miękko wyłaniającym się z uprzedniej suity *Snów*.

„Zgubiłam wiosła i rzeka przyspieszyła” (Douglas Dunn). Gdy odrzucimy wiosła i wszelkie urządzenia sterujące, stajemy się częstką naturalnego biegu wody. Jesteśmy taką częstką, kiedy dajemy się pochłonać akwaticznym przestrzeniom, stworzonym przez autorkę, tak jak daliśmy się wchłonać *Snom*. Izabella Gustowska wiąże swój ostatni cykl ze stanami wody – od jej fizycznej substancjalności, jej konkretnej masy, po stany jej ruchu: płynięcia, spadku z wysokości, migotania, drżenia, zmian powierzchniowych związanych z jej lustrzaną naturą i jej przezroczystością. W tym wodnym kosmosie zawieszane zostają ślady ludzkich egzystencji. Mają one naturę delikatnych napomknień, są zwiastunami znaczeń; ich potencjał zawiera zarówno drobne elementy codzienności, które „płyną” wraz z życiem, jak i zarysy wielkich dramaturgii (Ofelia). Wątki te, w swej sennej, na wpół zatopionej egzystencji nie spieszą się, aby wyjawić nam swoje tajemnice; przeciwnie – budzą w nas przecucie, że tajemnica jest naturalnym stanem rzeczy.

Artystka nie ukrywa, że pragnie przekroczyć próg fizyczności wody – wszystko to, co jest jej masą, gęstością, barwą, dźwiękiem – ku płaszczyźnie metafizycznej. Zdaje sobie sprawę, że woda jest żywiołem silnie nasasyconym tkanką symboliczną, zakotwiczoną w Piśmie i obrządku wszystkich kultur, w literaturze i poezji, w mowie potocznej, przysłowiach i przypowieściach, we wszystkim tym co jest zwierciadłem życia i samym życiem. Tak pojmowana woda jest naszym przeznaczeniem. Jest losem. W tym sensie wszyscy jesteśmy, jak powiada poeta – „więźniami źródeł”.

Artystkę pociąga szczególnie najgłębsze znaczenie żywiołu, wcielające jego pierwotność („materia prima”), wiążące go ze stanem chaotycznym, nieopanowanym, nieoznaczonym, a kryjącym wszelkie przyszłe możliwości życia i ładu. We wszystkich kosmogoniach ludów starożytnych spotykamy się z projekcją marzenia o jakimś pra-morzu, o substancji, która byłaby początkiem i końcem kosmicznego ruchu, o fluidzie, w którym zanurzenie się jest oczyszczeniem, możliwością wciąż ponawianego aktu stawania się formy. Powrót do źródeł jest do dzisiaj marzony i śniony na wiele sposobów i również dzisiaj źródła tych strzegą bogowie i smoki: to nie jest powrót łatwy. Izabella Gustowska podejmuje ten trud, rozważając swą sztuką możliwość ponownego „zanurzenia” i znalezienia dlań formy: „unoszące się ciało, lewitujące pomiędzy światem żywych i martwych, szczelnie otulone przezroczystą wszechogarniającą masą” (I. Gustowska) pojawia się często w jej cyklu. Zanurzenie objawia ontologiczną dwoistość tak wywołanych istnień: zostają one skierowane zarówno ku życiu jak i ku śmierci, zgodnie z dwoistą naturą wody („rzeki narodzin” i wody lejtejskie). Mamy bowiem do czynienia z żywiołem pośrednim, usytuowanym między dziełem tworzenia i niszczenia, między eterycznym powietrzem a substancjalną ziemią, między sublimującym parowaniem a strącaniem (użyźnianie).

Ta dwoista natura żywiołu, wahliwa i niedefiniowalna, wydaje się być dla artystki szczególnie pociągająca. Dlatego ewokuje ona swą sztuką stany, w których ludzie i obiekty nie poruszają się, lecz lewitują, a ich gesty nie przemijają, aby dać pole innym gestom, lecz trwają zanurzone w sennej melancholii wody. To zwolnione tempo, zanurzone w oceanicznej zieloności, dwoistość znaczeniowa substancji, w której śmierć sąsiaduje tak blisko z życiem, sprawiają, że autorka napomyka w swych wypowiedziach o nostalgii stanów nieuchwytnych. Nostalgiczność tę buduje także nieostrość znaczeniowa wątków: ich znaczenia umykają pierzchliwie, gdy tylko próbujemy się do nich zbliżyć. Nie możemy ich uchwycić, tak jak oko nasze nie może się do końca upewnić co do kształtu i natury rzeczy, na które spogląda. I nie wie, czy ma do czynienia z rzeczą, czy z odbłaskiem lub cieniem rzeczy;



nie wie nawet, czy cień ma swoje zakotwiczenie w rzeczywistości. Poczucie „realności” zostaje zachwiane, a wraz z nim podważony zostaje sens pojęcia „bytu”. Co możemy powiedzieć o bycie zjawy? Czy jest prawdziwy? Jeżeli tak, to z jakim rodzajem prawdy mamy do czynienia? Nie możemy uzyskać na te pytania satysfakcjonującej odpowiedzi. Możemy jednak zaufać naszym odczuciom: ów byt bowiem, choć niedotykalny, sytuuje się w jakiś przejmujący sposób blisko nas i wciąga nas w swój halucynacyjny świat. W tym sensie możemy mówić o obecności w nieobecności: nieobecność nie jest tu radykalną opozycją obecności, lecz jej szczególną postacią; jest jej przeczuciem, obietnicą, ontologicznym marzeniem.

Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że prawie cały cykl *Płynąc* zbudowany został ze zjawiska przezroczystości. Przezroczystość jako postać postrzegania jest jedną z wielkich fascynacji sztuki całego naszego stulecia, wspomagana odkryciami w nauce i wdrożeniami technicznymi (promienie X, przezroczyste tworzywa, arealy szklanych powierzchni w architekturze, rozwój elektronicznych technik przekazu). Realizuje ona nie tylko owo „pragnienie wizualistyczne”, aby widzieć więcej i widzieć „poprzez”, ale także aby widzieć inaczej: poprzez odbicie, przez zwielokrotnienie obecności, przez nakładanie obrazów, przez odbłask, przez obraz emitowany, powstały nie z nadania rzeczywistości, lecz z elektronicznych impulsów. Jest to pragnienie, aby zobaczyć nierealność, dotknąć widma i pozwolić mu zamieszkać wśród nas. Czynimy tak codziennie i nie dziwi nas to wcale: przezroczyste postaci i wydarzenia z ekranów TV są w naszym życiu równie realne, jak „reszta” rzeczywistości.

Przezroczystość w sztuce Izabelli Gustowskiej buduje się niejako sama, wynikając w sposób naturalny z użytych przez autorkę materii i technik: woda, tafle szklane, lustra, pręty neonowe, fluoryzujące plexi, światłoczułe płótno, monitory wideo – wszystko to ewokuje świat halucynacyjny, przefiltrowany światłem, nie poddający się prawu grawitacji, rozpościerający się poza krawędzią jawy, bardziej śniony niż zobaczony.

Ta szczególna obecność, w sercu której czai się nieobecność, sycąca oczy piękność tych zjaw, których nie można do końca zlokalizować, fizyczność rzeczy poddana w wątpliwość – wszystko to sytuuje kondycję widza „pomiędzy”: między snem a obudzeniem się, między niepamięcią a przypominaniem sobie, między realnością a odbiciem, między rysującym się znaczeniem a jego zanikaniem. Widz czuje się po trosze jak narrator u Prousta, który, budząc się w środku każdej nocy bezskutecznie walczył o wydobycie się ze snu i do rana nie mógł uświadomić sobie gdzie jest, ani kim jest.

Tę ontologiczną niepewność artystka buduje także z sąsiedztwa elementów materialnych z sygnałami niematerialnymi: oceaniczna, powietrzna zieleń światła oblewa takie konkrety, jak studnia, stół czy książki. Ale realność tych obiektów zostaje natychmiast podważona: książki okazują się być pojemnikami małych ekranów wideo – źródłem obrazów i dźwięków, w studni jest woda, której można dotknąć, ale jest też i woda przepływająca przez ekran. Stojąca obok książek na stole metalowa skrzynka – rodzaj domowego utensylium (pojemnik na kosmetyki?) także staje się pomieszczeniem dla ekranu wideo. Przez wszystkie ekrany „przepływa” woda: w jednej z książek płynie wraz z nią postać zatopionej Ofelii, w drugiej – postać autorki już to biegnącej brzegiem morza, już to leżącej na brzegu zalewanym przez fale. W skrzynce migoce obraz powierzchni stawu; w ten sposób skrzynka również zostaje zdematerializowana, choć odniesienie obrazowe jest nader realne: jest to bowiem staw w Parku Sołackim, w pobliżu którego autorka mieszka, a który wraz ze swoimi rozległymi lustrami wody, ze szmerami jej przepływów i kaskad, z wybujałą wilgotną zielenią (depresyjne położenie terenu) i melancholijnym nastrojem jest jednym z najpiękniejszych kwartałów Poznania. Poprzez swą terytorialną bliskość park ten wraz ze swoimi wodami należy do „osobistych” zasobów artystki, tak jak należałyby do niej utensylia (kosmetyki?) w skrzynce – gdyby w niej były zamiast widma.



Swoistej dematerializacji ulega także leżący na stole metalowy walec z wmontowanym weń okiem ekranu, w którym w leniwym, sennym rytmie nakładają się na siebie kolejno kropla wody, księżyc odbity w stawie, twarz śpiewającej dziewczyny, twarz artystki, płatek róży. Z walca wydobywa się nadto dźwięk – standardowa piosenka śpiewana głosem o krystalicznej czystości i świeżości, należącym do dziewczyny, której twarz pojawia się co pewien czas we wspomnianej suicie obrazów, między odbiciem księżyca a twarzą autorki. Piosenka – to przypadkowo zasłyszany śpiew młodej Angielki, studentki z Brighton, uczestniczki pleneru w Skokach pod Poznaniem. Obecność tej melodii, wyśpiewywanej w sposób nieprzymuszony, z zanikami i nawrotami melodii, staje się zniewalającą ścieżką dźwiękową, której wciąż szukamy wśród innych dźwięków, emitowanych przez pozostałe monitory.

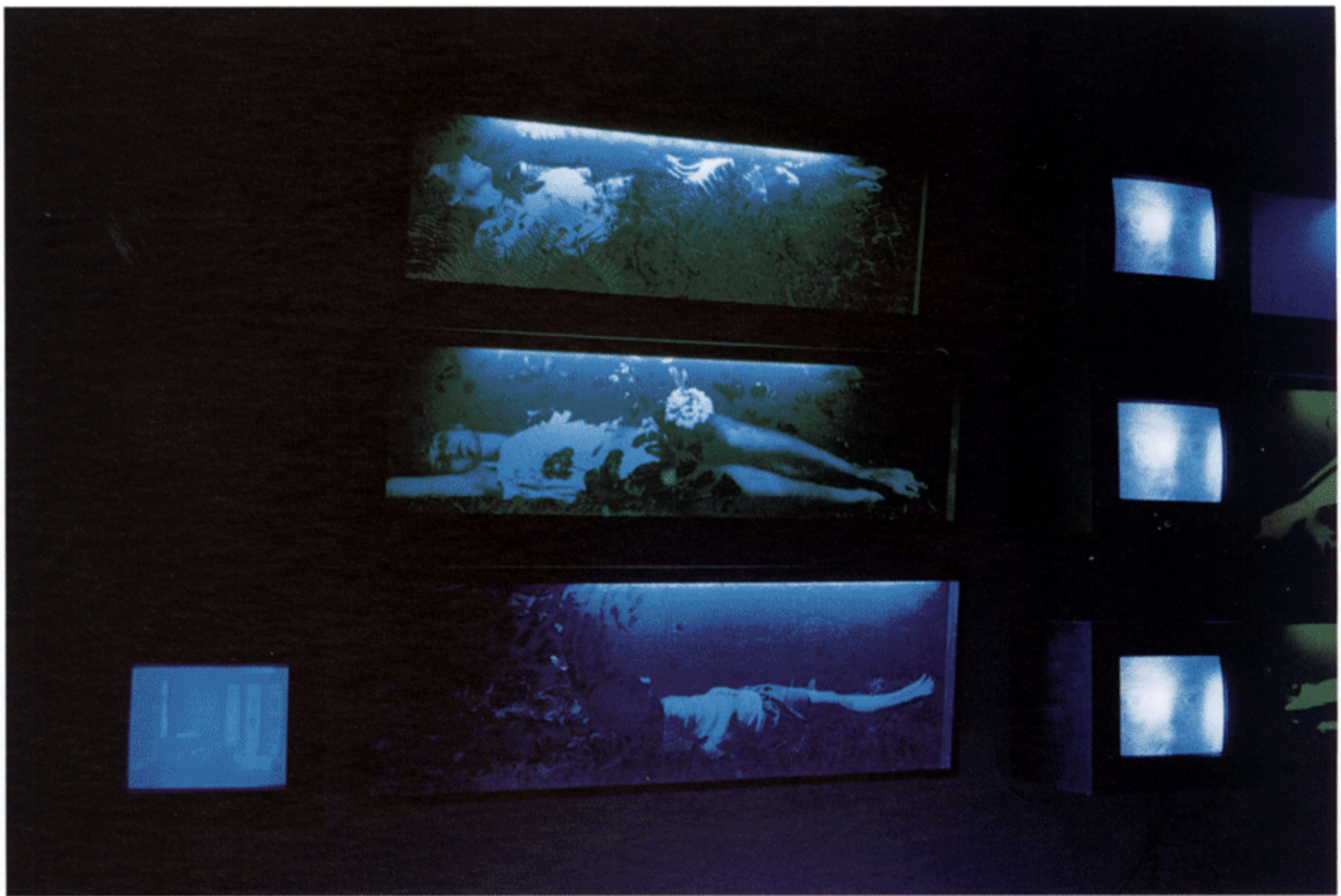
Nie sposób też nie wracać do obrazu księżyca odbijającego się w stawie, a przechodzącego na ekranie fascynujące transformacje: przemiany koloru, zaćmienia, podwojenia. Księżyc pojawia się nieprzypadkowo w zespole tego cyklu, symbolika lunarna bowiem bliska jest symbolice wody. Podobnie jak woda, księżyc występuje u początków wyłaniania się świata z chaosu. Wylęgłe w łonie ciemności „srebrne jajo”, dziecię Nocy i Wiatru, wczesnie zostało skojarzone z wodą jako władające jej przyptywami i odpływami. Utożsamiane jest także, podobnie jak woda, z żeńską częścią świata, zaś przez swe fazy staje się wyrazicielem cyklu narodzin, wzrostu, zamierania i ponownych narodzin. Księżyc odbijający się w wodzie jest samą esencją akwaticznej zasady świata; być może dlatego ma on wyjątkowe miejsce w poezji wszystkich jego ludów.

Stół z umieszczonymi na nim przedmiotami odwołuje się do pamięci jakiegoś domowego pomieszczenia; ale akwatyka tego miejsca nie ma związku z funkcjami mieszkania. Zamiast wodnej armatury i domowych zbiorników mamy obecność obrazów wody pobliskiego parku, czary w postaci lustrzanych odbić jej powierzchni, ścieżkę urzekającej melodii śpiewanej głosem o absolutnie czystej, „wodnej” przejrzystości, a także światło, które emanuje z umieszczonego na wprost wejścia stożka z „okiem, które na ciebie patrzy” (I. Gustowska). Obecność oka (monitor ukazany z całym unerwieniem swego okablowania), które na ciebie patrzy podczas gdy ty nań patrzysz, tworzy przestrzeń szczególnego napięcia, w której obserwator jest obserwowany, która wciąga i zarazem broni dostępu: obraz oka naturalnego emitowany przez oko sztuczne (ekran wideo) staje się podwójnym strażnikiem rozłożonych na stole tajemnic.

Artystka pragnie wywołać nie tylko wielość obrazów wody – jako żywiołu, masy, przezroczystości, zatopienia, lustra; sygnalizuje jej różnorodność istnienia także poprzez różne sposoby jej uruchamiania i retencji, budując takie obiekty, jak *Studnia*, *Źródło*, czy *Fontanna* z postaciami kobiet pluącymi wodą, przy czym woda poprzez ekran wideo „wraca” zawsze do punktu wyjścia. Źródło – to woda żywa, podobnie jak ocean i deszcz. Odwieczne pojęcie wody żywej, używane także przez artystkę, podkreśla różnicę między wodą tryskającą ze źródeł, a stojącą w cysternach i stawach. Żywa woda, zmienna w kolorze, odświeżająca ale i groźna, odbijająca człowieka i świat, jest w wielu religiach żywą istotą godną czci. Studnia zaś wśród wszystkich zbiorników zajmuje miejsce szczególne: syci się wodą z nieznanych głębokości i zatrzymuje w sobie ich tajemnicę. Dlatego jest zbiornikiem mądrości, utożsamiana jest z mocami twórczymi, z prawdą, wyrocznią, duchowością, zaś zejście do studni – z dostępem do świadomości ezoterycznej.

W *Studni* zbudowanej przez Izabellę Gustowską jest konkretna woda, w której można zanurzyć rękę, i obraz wody emitowany przez wideo, odbijający się w tafli wody naturalnej. Widzimy ów życiodajny fluid, który przepływa przez ekran i wraca do siebie samego jako żywiołu. W utworze tym nakładają się na siebie kilka warstw wi-
dzialności. Jedną jest obraz ręki, obmywającej wodą zabrudzoną powierzchnię okna i odkrywającej świat spoza

Sen I z cyklu *Sny*, video-instalacja (kadry z taśmy wideo) z manifestacji artystycznej
Miejsce w Łodzi – Hotel Sztuki, Pałac Poznańskiego, Łódź 1990



Sen Krystyny, Sen Bogny z wystawy *Sny*, „Arsenał” Galeria Miejska, Poznań 1994

*Już opadł liść
i dwa
i trzy
przez księżyc ryba płynie
woda śpi tylko godzinę
zaś morze sto godzin śpi
leży dama
na gałęzi martwa i sama*

Federico Garcia Lorca: *Walc w gałęziach* (fragment) z cyklu *Poeta en Nueva York*.
Tłumaczenie: Irena Kuran-Bogucka, „Literatura na świecie” 1995, nr 3.