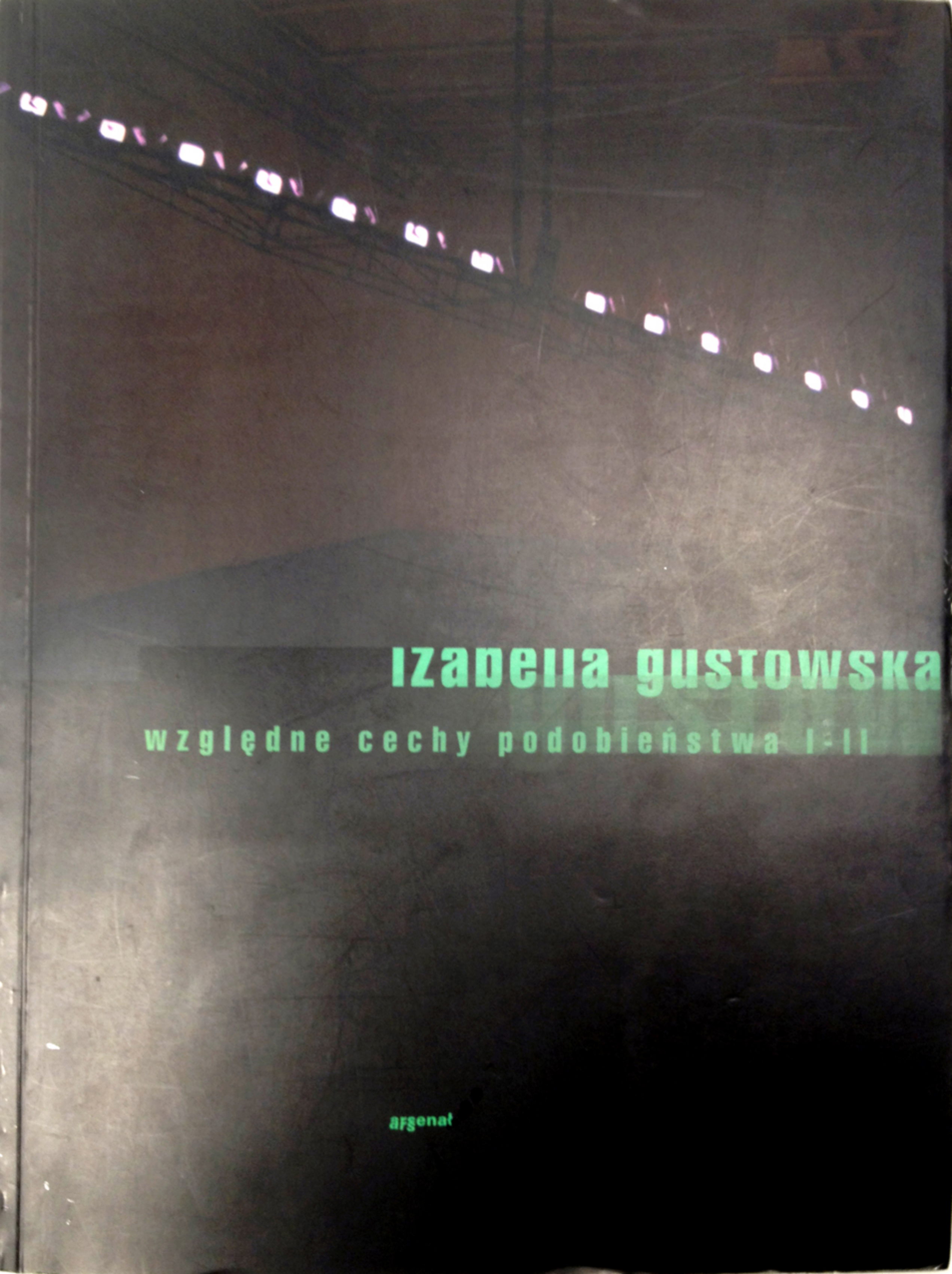




IZABELLA GUSTOWSKA

względne cechy podobieństwa I-II

arsenat

Prawdziwsze niż prawda



Względne cechy podobieństwa III, tech. miks 1979

W komentarzu do jednej ze swoich bardzo wczesnych prac Izabella Gustowska napisała, że sztuka jest grą z „aksjomatyczną wizją rzeczywistości”, a więc z tym wszystkim, co wydaje się oczywiste, pewne, niepodważalne. Z dwóch dostępnych realności, doświadczanej i dokumentowanej, tworzę nową realność, która przynosi obraz „prawdziwszy niż

prawda”, pisała Gustowska. Obraz „prawdziwszy niż prawda”. Czy nie przypomina to Baudrillardowskiej hiperrzeczywistości? Rzeczywistość bardziej rzeczywista od samej rzeczywistości. Rzeczywistość podniesiona do n-tej potęgi. „Więcej X niż X”, „more beautiful than beautiful, more ugly than ugly” - „realer than real”, świat realniejszy od samej realności, czyli hiperrealny.

Grę z „aksjomatyczną wizją rzeczywistości” o obraz „prawdziwszy niż prawda” podjęła Gustowska już w swojej pracy dyplomowej, w 1972 roku. Spory wpływ na te zainteresowania miała zapewne fotografia, wykorzystywana przez artystkę jako bezpośrednie tworzywo powstających w latach 70. offsetów. Fotografia,



Względne cechy podobieństwa IV, tech. miks 1979

z samej swojej natury, wywołuje pytania o prawdę zarejestrowanego obrazu, jego zgodność z rzeczywistością. Nie bez znaczenia była też atmosfera artystyczna lat 70., stawiane przez konceptualizm pytania o stosunek sztuki do rzeczywistości i rolę języka w adekwatnym odwzorowaniu rzeczywistości. Z czasem prowadzona przez Gustowską gra za-



Względne cechy podobieństwa XVII, tech. miedź 1981

częła się rozrastać, usamodzielniać, powołując własny świat, a jej twórczość rozwinęła się w bogate, a przy tym wyjątkowo spójne dzieło o oryginalnej poetyce i osobliwym klimacie; w jedną z najdojrzalszych propozycji artystycznych polskiej sztuki końca XX wieku.

W 1979 roku Gustowska rozpoczęła pracę nad cyklem „Względne cechy podobieństwa” (angielski tytuł: „Relative Similarities”; czyli „Względne podobieństwa” wydaje się trafniejszy). Cykl ten zrodziła fascynacja bliźniaczością; zewnętrznym, wizualnym podobieństwem i wewnętrznym, psychicznym zróżnicowaniem par bliźniaczych. Wydobyć różnice w tym, co podobne, niemalże identyczne, ukazać względność podobieństwa, już nie pomiędzy rzeczywistością i jej przekazami, lecz pomiędzy „zdublowanym przez naturę obiektem” – taka była geneza cyklu. Jednakże bliźniaczość pociągała Gustowską nie tylko jako problem artystyczny. Pozwoliła jej sięgnąć do własnego dzieciństwa, do

własnego doświadczenia bliźniaczości, czyli „zdublowanego przez naturę obiektu”, a tym samym nadać „Względnym cechom podobieństwa” bardzo osobisty, intymny charakter.

Początkowe prace jeszcze tego nie zapowiadały, pozostawały chłodne, racjonalne, analityczne. Artystkę interesował problem kopii i oryginału. Wyobraźmy sobie dwa obiekty tak do siebie podobne, że wzajemnie nieodróżnialne: który z nich jest kopią, a który oryginałem? Czy w przypadku bliźniąt można mówić o kopii i oryginale? On jest jego kopią, powiadamy o kimś, kto jest do kogoś bardzo podobny. Ale jeżeli będzie dokładnie taki sam, to nie powiemy, że jest kopią; powiemy, że jest sobowtórem. Podobieństwo zawiera w sobie pewien paradoks; nie może być zbyt duże, bo wówczas przestaje być podobieństwem. Kopia jest podobna do oryginału, tylko dlatego, że się od niego różni. Bliźniacy nie są kopiami, bo gdzie wówczas byłby oryginał? A może bliźniacy są kopiami bez oryginału? „More similar than similar”. Bliźniaczość staje się niepokojąca, zagadkowa, tajemnicza.

W miarę rozrastania się cyklu potęgowała się prowadzona przez artystkę gra. Kolejne prace nie dokumentowały już bliźniaczych par, lecz rejestrowały jakąś toczącą się przed kamerą grę. W tle pojawiały się cienie, zarysy, sylwety postaci. Bliźniaczki wchodziły w nie, znikwały, wychodziły. Ich ciała zostały pokadrowane; pewne partie przysłonięte, inne podmalowane lub przemalowane. Pojawiły się też rekwizyty. Teraz nie chodziło już o wydobywanie różnic w tym, co z natury podobne, lecz o odkrycie podobieństw w tym, co z natury różne. Bliźniaczość

naturalna znalazła dopełnienie w bliźniaczości z wyboru, bliźniaczości z wyboru. Bliźniaczość z wyboru jest resem bliźniaczości naturalnej, wytworem kultury, odkrywającej podobieństwa tam, gdzie natura ich nie stworzyła. Wątek bliźniaczości z wyboru nie tylko wzbogacił problematykę cyklu, ale nadał jej bardziej uniwersalny wymiar. Artystka, która pozostawała dotąd na zewnątrz prowadzonej przez siebie gry, uczestnicząc w niej jako ukryte źródło znaczeń, nieodczuwalna siła animująca grę, stała się jedną z bohaterek wykreowanego przez siebie świata. Rolę bliźniaczki zastępczej bliźniaczki z wyboru przyjęła Krystyna Piotrowska, serdeczna przyjaciółka i Gustowska wpisywała własną twarz w twarz

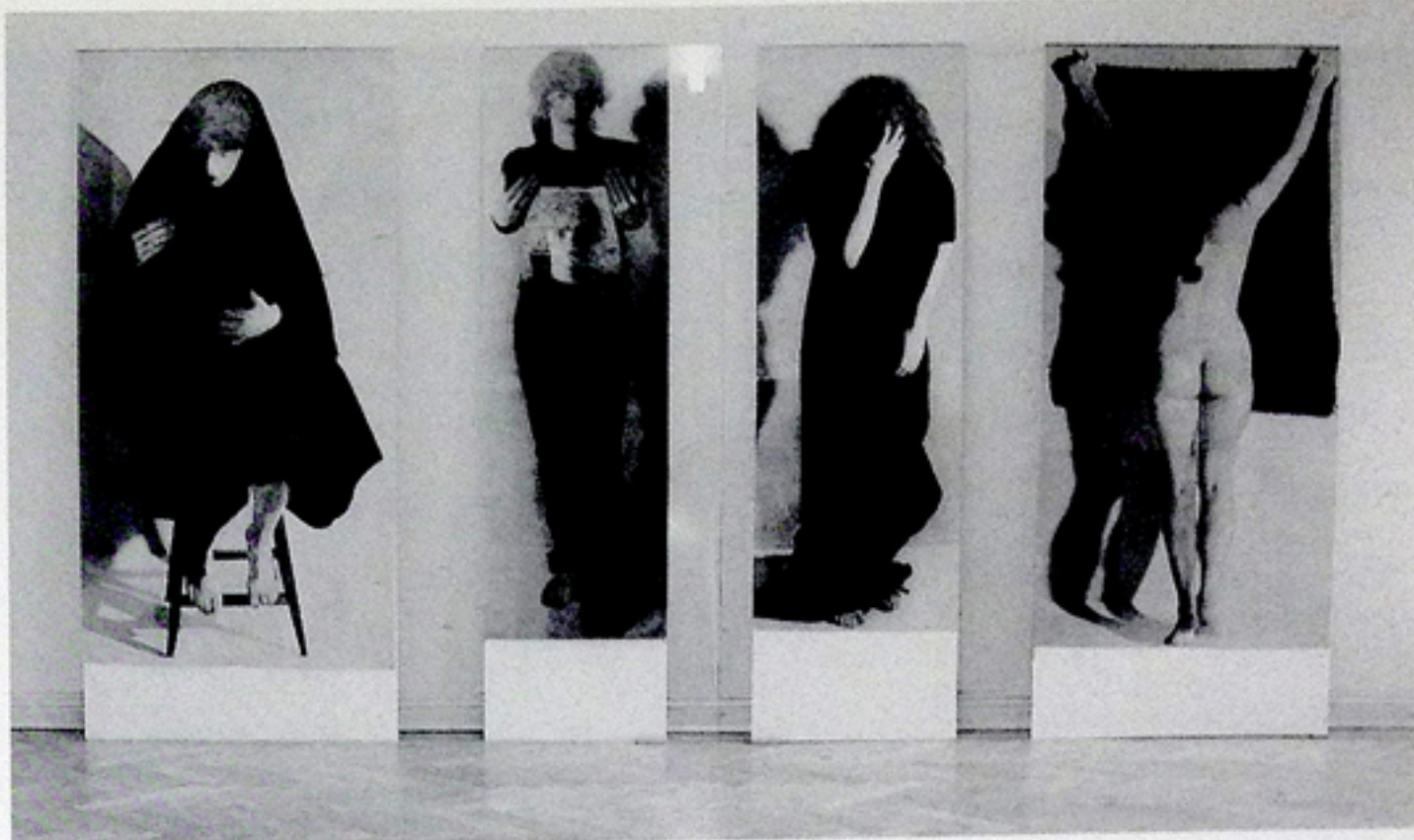


Względne cechy podobieństwa VII, tech. miedź 1980

Piotrowskiej i odwrotnie; w innych pracach twarze obu artystek przysłonięte były maskami, a postacie zatrzymane w jakichś nienaturalnych, sztucznych pozach, zmienne w martwe lalki, kukły – gra w podobieństwa czy przestroga przed nieautentycznością wynikającą z nadmiernej identyfikacji z innym (inną), zmieniającą jednostkę w aktora zdolnego wcielić się w każdą postać?

Bliźniaczość jako odkrywanie podobieństw w innym, odnajdywanie siebie w innym i przez innych. Już nie jeden z dziwów czy też kaprysów natury, lecz głęboko ludzka potrzeba dopełnienia się, uzupełnienia, odnalezienia niepodzielnej jedni, początkowej całości, symbolizowanej przez mit androgyna. Poszukiwanie pierwotnej doskonałości, której rozpad zrodził wszystkie znane nam przeciwieństwa; jedni bezpowrotnie utracone, choć ciągle od nowa poszukiwanej w osobniczej egzystencji, wyznaczającej duchową utopię człowieka. Bliźniaczki Gustowskiej stają się symbolem tej utraconej, mitycznej jedni. Dawno, dawno temu ludzie byli „podwójni”, powiada Platon. Czworonożne potwory składały się z dwóch osób złączonych plecami: mężczyzny i kobiety, dwóch kobiet lub dwóch mężczyzn. Bogowie postanowili rozdzielić te pary i odtąd każda z powstałych „połówek” szuka swojej pary. Jeżeli kobieta była złączona z mężczyzną, szuka mężczyzny, jeżeli z kobietą – szuka kobiety itd.

W połowie lat 80. Gustowska wprowadziła jeszcze jeden motyw symbolicznie powiązany z bliźniaczością – wątek podwójności istnienia, drugiego ja, bliźniaczości zinterioryzowanej, uwewnętrznionej. Dwoistość ludzkiej osoby jest nieusuwalna. Czy można oderwać się od własnego cienia, własnego odbicia – tych najprostszyc przedstawień ludzkiej dwoistości? Cienie, lustrzane odbicia często występowały w pracach Gustowskiej wcześniej, teraz doszły inne wizerunki ludzkiej dwoistości: postać artystki przystonięta czarną szatą, prezentująca własny autoportret itd. Nasza osobowość, rozdwojona pomiędzy tym,

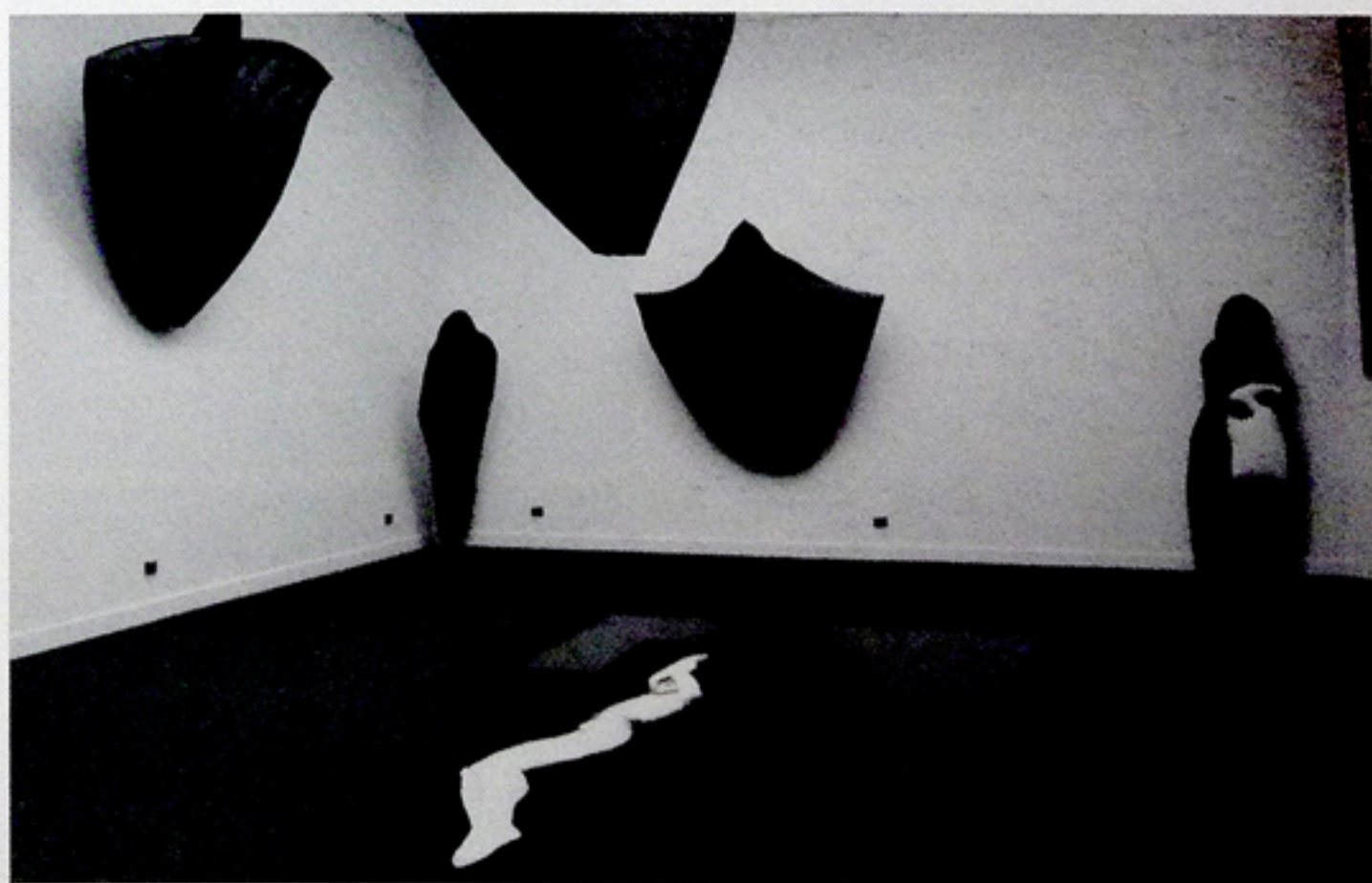


Względne cechy podobieństwa, Poza sobą I, II, III, IV, techn. miedź 1984

co świadome i nieświadome, jasne i ciemne, wysokie i niskie, znajduje się w stałym napięciu, chwiejnej równowadze: przeraża ją możliwość całkowitej dezintegracji, a jednocześnie pociąga wizja reintegracji na nowym, wyższym poziomie. W „Portrecie wielokrotnym” (1985) duchowa biografia artystki rozpisana została i na powrót złożona z autobiograficznych fragmentów Sylvii Plath, Ingeborg Bachmann, Diany Arbus, splatających się z refleksjami Gustowskiej: ona sama, w zwielokrotnionej przez trzy monitory postaci, przechodziła od własnych do cudzych tekstów,

przechodziła przez różne światy, budując portret pełniejszy od jednostkowego. „More portrait than portrait”.

Pod koniec lat 80. gra z „aksjomatyczną wizją rzeczywistości” zmieniała się w grę z samym sobą. Zewnętrzny świat stracił znaczenie, przestał być partnerem gry. Stał się jedynie dostarczycielem obrazów. Jego miejsce zajął świat wewnętrzny, zaludniony ziemskimi i niebiańskimi figurami. Ich podobieństwo do realnych postaci stało się nieistotne, czysto zewnętrzne, powierzchowne. Figury Gustowskiej przybierały znane z rzeczywistości kształty, jak bogowie ujawniający się ludziom, by mó-

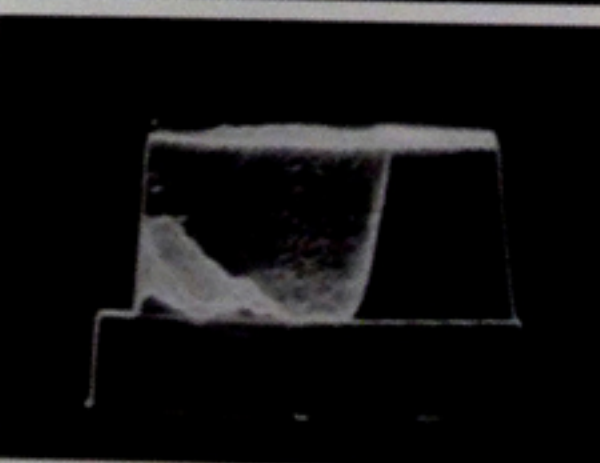
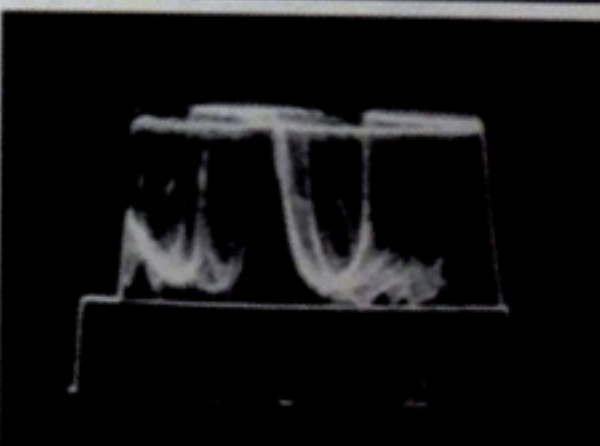
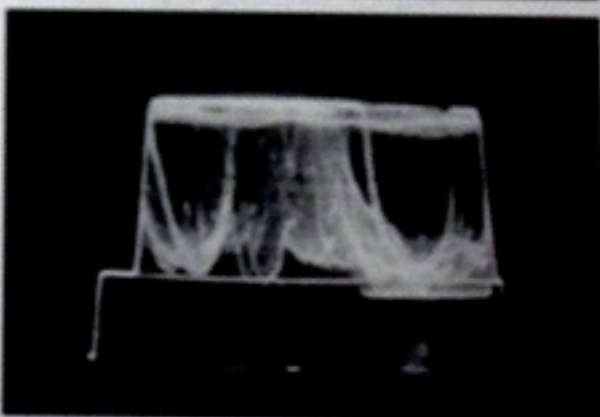
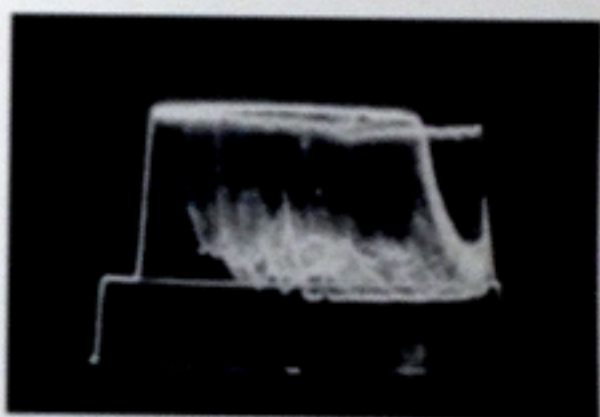


XLVIII La Biennale di Venezia, ...o niebie, o ziemi, o wodzie, o sobie też... Wenecja 1988

wieć o innym świecie, jakimś zaświecie, tyleż wykreowanym, co przywołanym przez artystkę, ale w niej tylko mającym swe źródło. Postacie Gustowskiej mówiły o niebie i ziemi, ale przede wszystkim o niej samej, o ludzkiej osobie rozpoznającej się w symbolicznych przedstawieniach, integrującej świadome z nieświadomym, jednostkowe z kolektywnym. Izabelę Gustowską od samego początku bardziej interesowały obrazy rzeczywistości niż sama rzeczywistość, a spośród obrazów najbardziej interesowały ją te, które w powszechnym odczuciu uchodzą za prawdziwe, pewne, autorytatywne przedstawienia rzeczywistości - obrazy fotograficzne i filmowe. Artystka proponowała pozornie tylko paradoksalne odwrócenie sytuacji, uznając wizerunki rzeczywistości za bardziej realne od samej rzeczywistości. Tymczasem nie jest to żaden paradoks: świat dostępny jest nam poprzez obrazy, które traktujemy jako mniej lub bardziej wiarygodne przedstawienia rzeczywistości. Można powiedzieć, że widzimy obrazy, a skrywającej się za nimi rzeczywistości jedynie się domyślamy. Ale obrazy nie muszą być wcale prostym odbiciem rzeczywistości, przeciwnie mogą ją zniekształcać, a wówczas zamiast przybliżać oddalają nas od rzeczywistości. Ta dwuznaczność obrazów zawsze wywoływała niepokój. Ale istnieje jeszcze i taka możliwość, że obrazy ukrywają nieobecność, brak czegoś, co minęło, odeszło lub nigdy w rzeczywistości nie istniało. Tego właśnie obawiali się ikonoklasty, którzy przeczuwali możliwość autonomizacji obrazów, a więc tego, że obraz wyprze i zastąpi rzeczywistość, że nie będzie rozpatrywany w kategoriach prawdziwego lub fałszywego wizerunku, że stanie się bar-

dziej realny niż sama realność, że wejdziemy w fazę symulacji.

Baudrillard twierdzi, że każda próba opisanego świata jest symulacją, bo jest próbą zastąpienia świata jakimś, wymyślonym przez nas obrazem świata. Sztuka Gustowskiej jest grą z takimi obrazami świata; tworzone przez nią obrazy nie opisują ani nie wyjaśniają świata, potęgują jedynie obrazowość świata i pokazują, że rzeczywistość istnieje poza jakąkolwiek próbą mówienia o niej. O czym zatem mówimy? O naszym niebie, naszej ziemi i o nas samych. Zawsze o tym, i to jest „prawdziwsze niż prawda”. „More true than truth”.



Kadry z monitorów. W podchły. 1999

More true than the truth



Względne cechy podobieństwa – Blizniaczki z wyboru XIV, technika 1981

In a commentary to one of her early works Izabella Gustowska wrote that art is a game with "an axiomatic vision of the reality", i.e. with all this which seems obvious, certain and irrefutable. From the two available realities, the experienced and the documented one, I create a new reality, which brings about an image "more true than the truth", wrote

Gustowska. An image "more true than the truth". Does it not remind us of Baudrillard's hyper-reality? Reality more real than reality itself. Reality raised to the power of n. "More X than X", "more beautiful than beautiful, more ugly than ugly" – "more real than real", the world more real than reality itself, i.e. hyper-real.

Gustowska took up the game with "an axiomatic vision of reality" already in her diploma thesis in 1972 to achieve an image "more true than the truth". Her interests were undoubtedly influenced to a large extent by photography as the artist used it as a direct material for serigraphs that were created in the 70s. By its very nature, photography raises questions about the truth of a registered image and its congruence with the reality. Other significant factors that had some bearing on Gustowska's interests included the artistic atmosphere of the 70s as well as the questions posed by conceptualism concerning the relation of art to reality and the role of language in an adequate representation of reality. With time the game conducted by Gustowska started to expand and to be self-dependant bringing about its own world. Her creative activity evolved into a rich yet extremely coherent whole with an original poetics and a unique climate becoming one of the most mature artistic proposals of the Polish art of the end of the 20th century.

In 1979 Gustowska started working on the series "Relative Similarities". This series was conceived thanks to a fascination with a twin nature; an external, visual similarity and an internal, psychological discrepancy between twins. The original idea behind the series was to uncover



Względne cechy podobieństwa XXIII, tech. miks 1983

differences in what is similar, nearly identical, and to show the relativity of similarity. This time not the similarity between reality and its representations, but that between "an object doubled by nature itself". The idea of twin existence was attractive for Gustowska not only as an artistic problem. It allowed her to go back to her own childhood, her own experience of having a twin, i.e. "an object doubled by nature". Owing to this "Relative Similarities" acquired a very personal, intimate character.

Initial works did not portend it since they remained detached, rational and analyt-



Względne cechy podobieństwa XXII, XXIII, tech. miks 1983

ical. The artist was interested in the problem of the copy and the original. Let us imagine two objects so much alike that they are indistinguishable; which one of them is a copy and which is the original? Can we talk about the copy and the original in the case of twins? He is his copy, we may say about somebody who resembles very much somebody else. However, if he is exactly the same, we would not say that he is a copy, we would state that he is his double, his look-alike. There is a certain paradox inherent in the notion of similarity; it cannot be too close because then it ceases to be similarity.



Względne cechy podobieństwa, Poza sobą I, II, III, tech. miks 1984

A copy bears resemblance to the original only because it differs from it. Twins are not copies, because where would be the original in such a case? Maybe twins are copies without the original? "More similar than similar". The notion of twin existence becomes disturbing, puzzling and mysterious.

As the series unfolded the game undertaken by the artist has gained momentum. Subsequent works did not present twins, but they registered a sort of game unfolding in front of the camera. The

background featured shadows, outlines and silhouettes of figures. Twins entered them, disappeared and went out. Their bodies were framed; some parts were covered, other shaded or overdone. Some props appeared. Now the game was not only to uncover differences in what is similar by nature, but also to uncover similarities in what is different by nature. A natural twin existence was complemented by twins by choice or surrogate twins. Twins by choice constituted the opposite of natural twins, having been generated by culture, which tends to

cover similarities where they were not created by nature.

By introducing the motive of twins by choice, the artist not only enriched the series, but also endowed it with a more universal dimension. The artist, who remained so far on the outside of the game she played and participated in it as a hidden source of meanings, as an invisible force animating the game, now became one of the heroines of the self-created world. The role of a surrogate twin, a twin by choice, was assumed by Krystyna



Względne cechy podobieństwa XXXIII, XXXIV, XXXV, tech. mixte 1983

Piotrowska, Iza's bosom friend. Gustowska inscribed her own face in the face of Piotrowska and vice versa. In other works the faces of both artists were covered by masks and their figures were captured in some unnatural, artificial gestures and poses as if transformed into dead dolls or dummies. A game of similarities or a warning against the lack of authenticity stemming from an excessive identification with the other that can change an individual into an actor able to impersonate anybody?

A twin nature serves to discover similarities in the other one and to find oneself in the other one and through others. It is no longer seen as one of the wonders or quirks of nature but as a deep human need to be fulfilled and complemented and to find an indivisible unity or an initial whole, symbolised by the myth of androgyne. The quest for a primeval perfection, whose disintegration brought about all known contrasts and contradictions; the unity irretrievably lost yet constantly looked for in the human existence, this quest determines a spiritual utopia of man. Gustowska's twins become the symbol of this lost mythical unity. Ages ago people were "double", says Plato.



Four-legged monsters consisted of two people joined back to back; a man and a woman, two women or two men. Gods decided to divide these couples and since then each "half" seeks his or her counterpart. If a woman was joined with a man she searches for a man, if with a woman – she looks for a woman.

In the mid 80s Gustowska introduced yet another motive symbolically linked with twins, i.e. the motive of a double existence, second self or inner "twinship". The duality of a human nature is irremovable. Can we draw oneself away from one's own shadow or reflection, these simplest representations of the human duality? Shadows and mirror reflections frequently occurred in the works of Gustowska earlier on, however now new visions of human duality were added e.g. the figure of the artist covered by a black garment, presenting her self-portrait. Our personality, torn apart between what is conscious and what is unconscious, dark and light, high and low, is subject to a constant tension and shaky balance. It is terrified by the possibility of a full disintegration and, at the same time, it is attracted by the vision of reintegration at a new higher level. "The Repeated Portrait"



(1985) presents a spiritual biography of the artist as composed of autobiographic fragments of Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann and Diana Arbus intertwined with Gustowska's own reflections. Magnified many a time by three monitors, her figure moved from her own texts to those of others, transgressing different worlds and building a portrait fuller than an individual one. "More portrait than portrait". In the late 80s the game with "an axiomatic vision of reality" turned into a game with one's own self. The external world lost its meaning and ceased to be a partner in the game. It became only a source of images. Its place was taken over by the inner world populated by earthly and heavenly figures. Their resemblance to real people became irrelevant, purely external and superficial. Gustowska's figures assumed shapes



Względne cechy podobieństwa VIII, IX, X, XI, tech. mixte 1986



Wzajemne odczyty podobieństwa XXV, techn. miedzi 1983

known from reality, just like gods appearing before people to talk about another world, the great beyond, which is created and evoked by the artist yet has its sole source in her. Gustowska's figures spoke about heaven and earth, but above all about herself and about a human being that can identify itself in symbolic representations integrating what is conscious with what is unconscious, individual with collective.

...From the very beginning Izabella Gustowska was more interested in the image of reality than reality itself. She was mainly interested in these images which are commonly thought to be true, certain and authoritative representations of reality, i.e. photographic and film images. The artist proposed a seemingly paradoxical reversal of the situation, regarding the representations of reality as more real than reality itself. Yet it is not a paradox at all; the world is available to us through images, which we treat as more or less credible representations of reality. One can say that we can see images, but the reality hidden behind them can be only guessed and speculated about. However, images do not have to constitute a simple reflection of

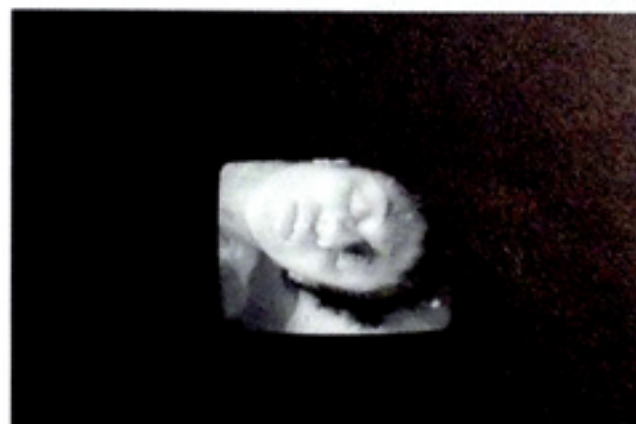
reality, on the contrary, they can distort it and then instead of bringing us closer to reality they push us further apart. This duality of images has always evoked anxiety. There is yet another possibility that images disguise an absence, a lack of something that has passed or never existed in reality. This is what iconoclasts were afraid of as they foretold the possibility of images becoming autonomous and thus replacing reality. They foresaw that images would not be discussed in terms of a true or false representation, but that they would become more real than reality and we would enter the phase of simulation.

Baudrillard claims that every attempt to describe the world is a simulation since it is an attempt to replace the world with a vision that we had invented. Gustowska's art is a game with such images of the world. Images created by her do not describe or explain the world, they only magnify the image-like nature of the world and demonstrate that reality exists beyond any attempt to discuss it. So what are we really talking about? About our heaven, our earth and us. Always about it, and it is "more true than the truth".

Pasaże pomiędzy światami

Uwagi na temat najnowszej twórczości Izabelli Gustowskiej

Tworzone od początku lat dziewięćdziesiątych instalacje i rzeźby wideo Izabelli Gustowskiej stanowią oryginalne i niezwykle interesujące połączenie indywidu-



kadry z monitorów *Wodny sen Ruth*, 1994

alnej poetyki, kształtującej się w ciągu długiego okresu czasu i w różnych uprawianych przez artystkę dziedzinach sztuki, z tendencją o charakterze ogólnym, należącą współcześnie do najważniejszych wyznaczników sztuki (multi)medialnej. Tendencja ta trafiła do twórczości Gustowskiej wraz z wprowadzoną tam technologią wideo. Wspomnianą poetykę określiłem niegdyś mianem onirycznej¹, wskazując na charakterystyczne dlań liczne odniesienia do problematyki snu, czasu, pamięci i wyobraźni, jak również na występujące tam techniki odrealnienia, transformacji, przenikania i transgresji². Już wówczas jednak można było także zauważyć postępujący szybko wzrost znaczenia innej jeszcze właściwości sztuki Gustowskiej – występowania w strukturze tworzonych przez nią obiektów wideo wyraźnie zaznaczanych, eksponowanych relacji pomiędzy ich stroną fizyczną a obrazowo-wirtualną. Ta właśnie cecha reprezentowała w pracach artystki, pochodzących z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, wspomnianą wyżej ogólną tendencję, znaną dla całościowo postrzeganej twórczości (multi)medialnej ostatnich lat.

Najnowszy okres twórczości Gustowskiej (w jego ramach, obok znanych już wątków, jak na przykład *Względne cechy podobieństwa*, pojawia się i rozwija nowy cykl: *Śpiewające pokoje*) bynajmniej nie zgubił obu wskazanych właściwości jej dotychczasowej sztuki, lecz przeciwnie – znacznie je pogłębił, a ponadto przydał większego znaczenia relacjom pomiędzy nimi. To już bowiem nie tylko syndrom oniryczny (o którym można powiedzieć, iż jest napięciem pomiędzy układem uznawanym za realny, a tym, który



Dzieci już dawno śpią, video-instalacja, 1995

w ramach tego samego świata jest traktowany jako wyobrażony), uzupełniony o zespół względnie autonomicznych wobec tamtego i występujących doń równolegle odniesień pomiędzy obrazami a materią, stanowi o charakterze jej twórczości. Funkcję tę obecnie wypełniają przede wszystkim bogate, zróżnicowane związki łączące ze sobą oba te kompleksy, związki nadające każdemu budowanemu dziełu wymiar złożonej, wielowymiarowej konstrukcji, wiążącej ze sobą rozliczne i różnorodne rzeczywistości. Związki te wyznaczają ścieżki, którymi porusza się odbiorca doświadczający i interpretujący sztukę Gustowskiej.

Wspominana już relacja pomiędzy wirtualnością obrazów a realnością materii ciągle m. in. należy do zasadniczych jakości jej prac. Poniekąd wynika to z samego charakteru i elektronicznej techno-

logii medialnej, która aktywizuje odniesienia pomiędzy wskazanymi sferami. Jednak w przypadku twórczości Gustowskiej, jak już wspominałem odnosząc tę obserwację do wcześniejszego jej okresu, związki te są bardzo pogłębione i uwydatnione. Są one wyraźnie obecne zarówno w strukturze dzieł, jak też i na poziomie tematów. Niekiedy zdarza się, iż solidne, chropawe, żelazne obiekty z wyraźnymi, wręcz podkreślonymi ścieżkami spawów³ zamykają w sobie subtelne, kruche formy obrazowe, podczas gdy towarzyszące im ostre, przenikliwe dźwięki zdają się budować pomosty pomiędzy skontrastowanymi w ten sposób domenami wizualności. Innym razem ażurowe konstrukcje nie potrafią powstrzymać strumieni światła, które przenika przez powłokę materii, przelewa się na wskroś metalowych form, transcenduje wyznaczone mu granice. Jeszcze innym razem z kolei, przejrzyste, pleksi-glasowe obiekty odslaniają w swej nieskrytości zarówno elektronowe promieniowanie obrazów, jak i metaliczność, fizyczność elektronicznych wnętrzości oraz surowość uwolnionych z obudowy lamp kineskopowych. To, co uderza we

wszystkich tych przypadkach, to nieustające przekraczanie i problematyzowanie granic, odwracanie porządków, łamanie przeciwstawień, wzajemne przenikanie odmiennych i – zdawałoby się – ostro tecznie rozdzielonych terytoriów. Relacje pomiędzy materialnością konstrukcji obiektów a wirtualnością obrazów współtworzą i wspomagają inne jeszcze przeciwstawienie: wnętrza i zewnętrzne. Jednak tak, jak w przypadku poprzedniej opozycji, tak i tutaj wydaje się, jakby kontrapunkt stanów i form był powołany do istnienia po to tylko, aby móc stać podważony. I to przeciwstawienie bowiem samo się osłabia, kwestionuje własną prawomocność, a niekiedy całkowicie znosi. Formy (konstrukcje) pozostają niedomknięte (na różne sposoby), co powoduje iż wnętrza i zewnętrzna co chwila zlewają się ze sobą prowadząc nigdy nie kończącą się grę



Memory, video-instalacja, 1996

log przestrzeni. Płaskość fotografii jest przełamywana trójwymiarowością materialnego podłoża. Ani obrazy, ani światło – czasami występujące nie w roli wehikułu obrazów, lecz w postaci czystej energii – nie pozwalają się ograniczyć, zamknąć w jednej, określonej dziedzinie, tworząc dynamiczne, ruchliwe i zmienne terytorium.

Obie przedstawione powyżej opozycje uczestniczą bardzo aktywnie w dialogu z relacjami, które wyznaczają oniryczny



Memory, video-instalacja, 1996



Szeptem, video-instalacja, 1998



charakter twórczości Gustowskiej. Wspominana już relacja pomiędzy realnym a wyobrażonym, podstawowa struktura form onirycznych, bardzo wiele zawdzięcza stale przekraczaniem, zarzucanemu i na nowo podejmowanemu przeciwstawieniu realności materii i wirtualności obrazu. Ujęta tyleż dosłownie, co w sposób metaforyczny opozycja wnętrza i zewnątrz również współtworzy i wspiera syndrom oniryczny. Można chyba zary-

Kadry z monitorów video-instalacji Szeptem, 1998



zykować tezę, iż oniryzm obecnej fazy twórczości Izabeli Gustowskiej posiada nowe, odmienne w stosunku do fazy poprzedniej zabarwienie jakościowe, że w większym stopniu wyrasta z opisanych powyżej strukturalnych zależności, konfliktów i transgresji, niż z podejmowanych tematów, problemów, symboli i metafor. Tym bardziej, że nader często bywa on także produktem gry pomiędzy obrazami i materią, prowadzonej na płaszczyźnie formalno-semantycznej. Wówczas przedmioty wyjęte z życia codziennego, światy codziennych czynności, zostają ujęte w cudzysłów formy. Uniezwykłe, pozbawione naturalnej dla nich funkcji, uzyskują wymiar oniryczny.

Oczywiście w dalszym ciągu napotykamy w pracach Gustowskiej bardziej autonomiczne formy oniryczne: obiekty bez trwałej tożsamości, zdarzenia poddane logice paradoksu, formy hybrydyczne. Ich rola jest już jednak w poważnym stopniu ograniczona, zamiast samodzielnie tworzyć świat oniryczny, uczestniczą w niekończącym się procesie przemian, w którym nic nie jest ostateczne.

Oniryzm był niegdyś próbą całościującego ujęcia form, zdarzeń i procesów zbyt zróżnicowanych, aby można było połączyć je w ramy „realnego” świata. Był formą rzeczywistości niemożliwej do za-

akceptowania przez Rozum. Dziś oniryzm nie jest już jakością żadnego, określonego świata, żadnej rzeczywistości snu czy marzenia na jawie. Jest on jakością doświadczenia jednostki odkrywającej wielość światów, przekraczającej granice pomiędzy nimi, uczącej się żyć w międzyprzestrzeni i międzyczasie. Twórczość Izabeli Gustowskiej jest świadectwem tej transformacji.

¹ Zob. R. W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności*. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce, Instytut Kultury, Warszawa 1998, rozdział: Gdy sen nadchodzi, z kątów wypelza śmierć. O twórczości Izabeli Gustowskiej.

² Por. tegoż. *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa-Łódź 1990, str. 114-122; zob. też A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.

³ Spawy te skądinąd same wpisują w surowość struktury żelaznej bryły delikatność rysunku, wspomagając w ten sposób pracę obrazów.

Ryszard W. Kluszczyński

Passages Between Worlds

Some Remarks on Izabella Gustowska's Latest Work

Izabella Gustowska's installations and video sculptures from the '90s are an original and extremely interesting combination of individual poetics, evolving over a long period of time in various fields of her artistic practice, and a tendency of a general character, one of the most important contemporary determinants of (multi)media art. The tendency made its way into Gustowska's work together with video technology. I once defined this poetics as oneiric¹, pointing both to its characteristic frequent references to the subject-matter of sleep, time, memory and imagination and the techniques of unreal-making, transformation, penetration and transgression². However, dis-

cernible even then was a fast-growing importance of another property of her work – the occurrence in the structure of her video objects of strongly marked and exposed relations between their physical side and the imaginary-virtual one. It was this trait that in her early '90s work represented the above general tendency, characteristic of recent (multi)media work as a whole.

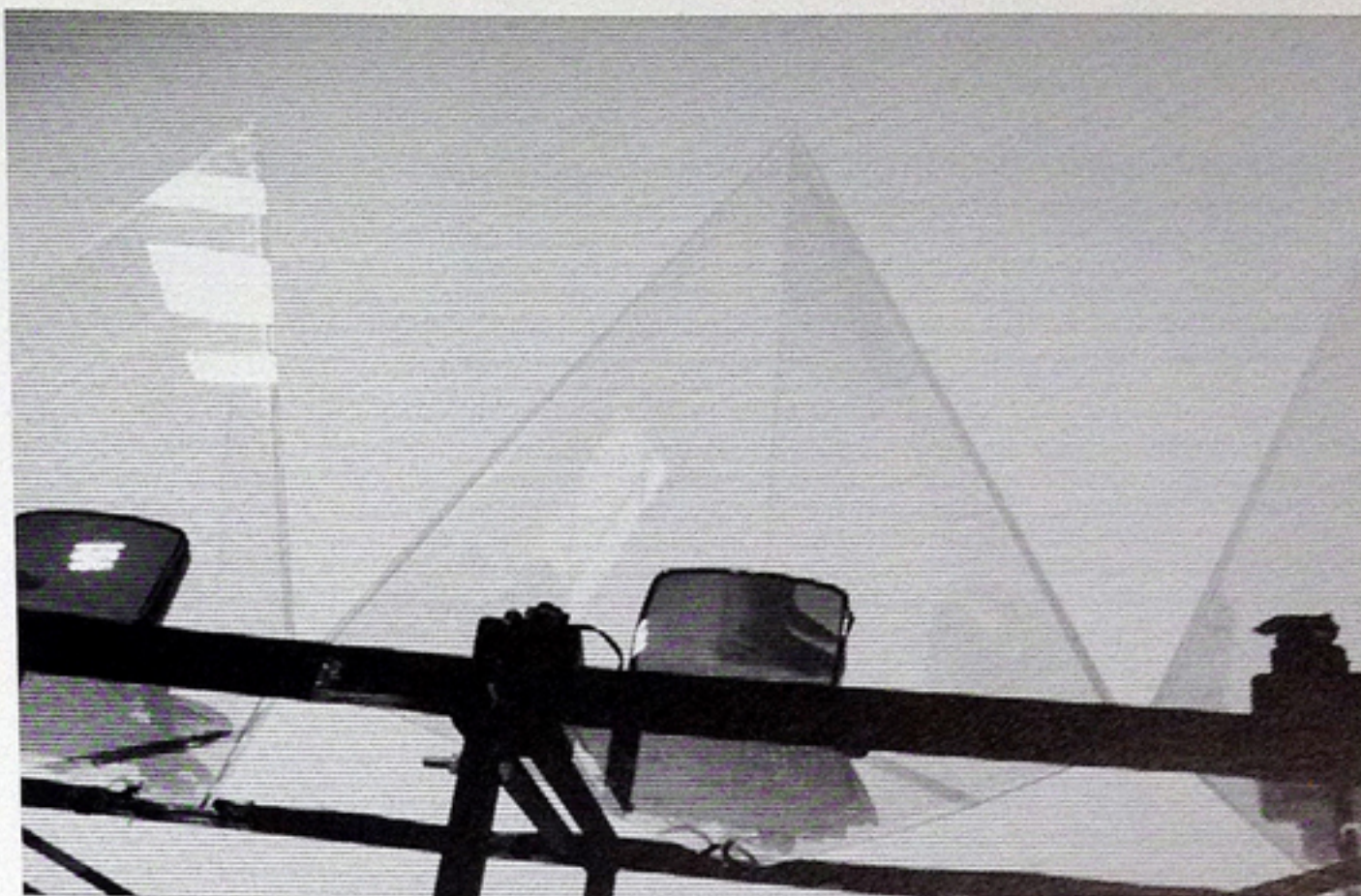
Gustowska's most recent period (just a new cycle *Singing rooms* developed beside such familiar motifs as *Relax* and *Traits of Likeness*) by no means lost sight of the above tendencies. On the contrary – it explored them more thoroughly and gave more weight to the relations between them. For, it is not the oneiric syndrom (which can be considered to be the tension between a system considered as real and one treated as imaginary within the same world), complemented by a set of references between pictures and matter relatively autonomous and parallel to it, which defines her work. This function is now played mainly by rich and diversified relations between both these complexes, the relations that give each built piece a dimension of a complex multi-dimensional construction binding numerous and varied realities. These relations outline the paths that an experienced interpreter and viewer of Gustowska's work chooses to take. The above relation between the virtuality of pictures and the reality of matter still

Tout autour, fragment video-instalacji, 1999



belongs to the most essential qualities of her works. It follows from the very character of electronic media technology, which activates references between the indicated spheres. However, as I have already observed referring to her earlier period, these relations are deepened and exposed. They are clearly present both in the structure and the subject-matter of the works. It sometimes happens that solid rough iron objects with distinct, even underscored, weld paths³ enclose subtle and fragile picture forms, while the accompanying sharp piercing sounds seem to build bridges between the juxtaposed domains of visualness. At other times, open-work constructions cannot hold back the streams of light penetrating the cover of matter, pouring out through metal forms and transcending its boundaries. At still another time, transparent plexiglass objects disclose in their non-secretiveness electronic radiation of pictures, a metallic, physical nature of electronic entrails and a crudeness of kinescope lamps freed from frames. What strikes us in all these cases is the incessant transcending and problematizing of boundaries, reversing orders, breaking oppositions, mutual interpenetration of different and – it might seem – ultimately divided territories.

Relations between the materiality of the construction of objects and the virtuality of pictures co-create and support still another opposition: of interiors and exteriors. However, as in the case of the former opposition, here, too, it seems as if the state-form counterpoint was called into existence only to be undermined. This opposition also weakens itself, questioning its own validity and at times

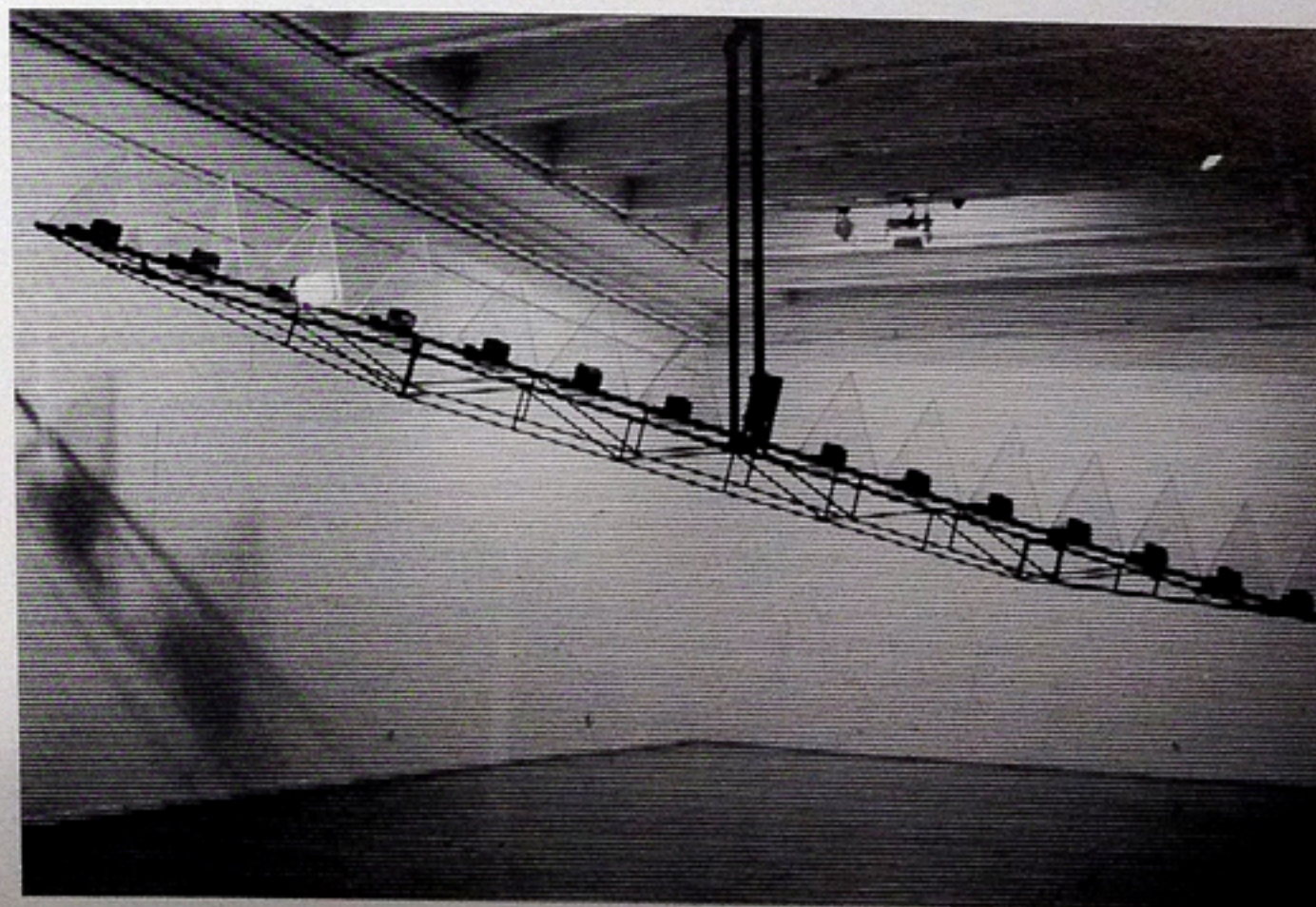


W podróży, video-instalacja, 1999

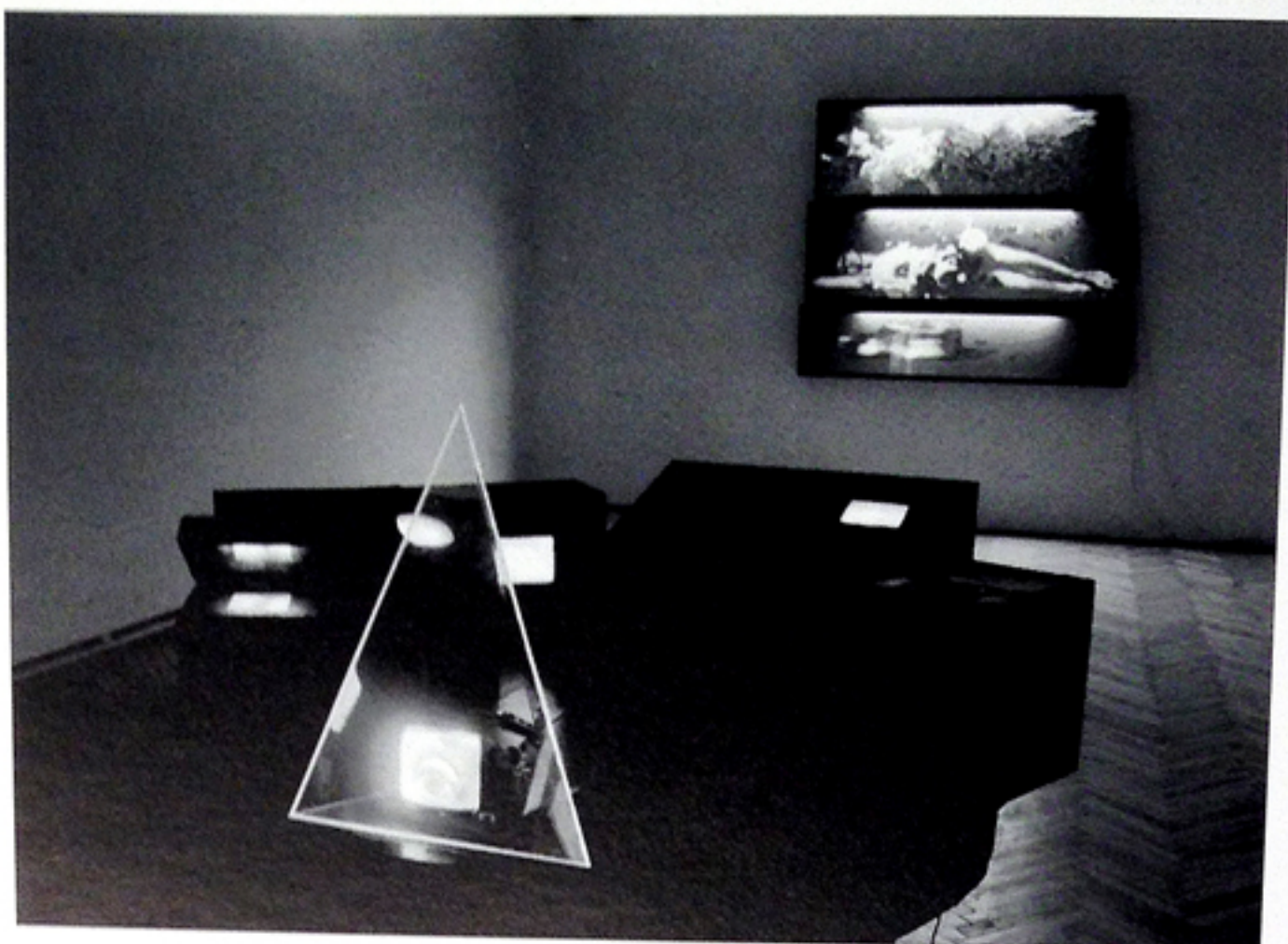
even completely annulling it. Forms (the works' constructions) remain half-open, unfinished (in different ways) causing interiors and exteriors to fuse in a never-ending game – a dialogue of space. The flatness of a photograph is broken by the tridimensional material groundwork. Neither the pictures nor the light – sometimes acting not as the pictures' vehicle but as pure energy – allow themselves to be constrained and enclosed in one specific field, thus creating a dynamic, mobile and changing territory.

Both these oppositions are very active participants in the dialogue with the re-

lations that define the oneiric character of Gustowska's work. The real-imaginary relation, the basic structure of oneiric forms, owes quite a lot to the always transcended, discarded and resumed opposition of the reality of matter and the virtuality of a picture. As much literal as metaphorical interior-exterior opposition also co-creates and supports the oneiric syndrom. One could risk a thesis that the oneirism of the present stage of Izabela's work has a new qualitative colouring, different from the previous stage: it seems to grow more out of the above described structural dependen-



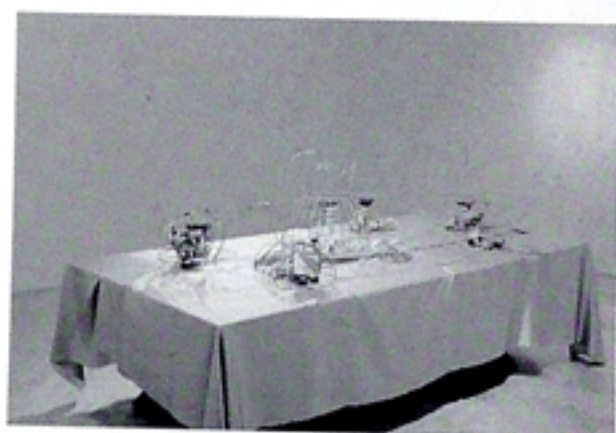
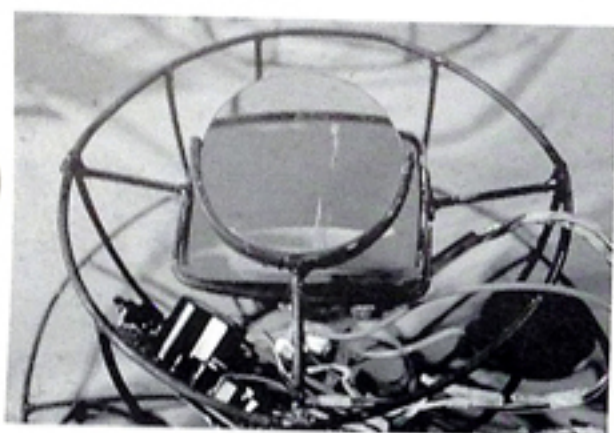
W podróży, video-instalacja, 1999



Odbicia, fragment video-instalacji, 1994



Odbicia, fragment video-instalacji, 1994



Le petit déjeuner, video-instalacja, 1998

cies, conflicts and transgressions than of themes, problems, symbols and metaphors. The more so that, more often than not, it is also a product of the game between pictures and matter, carried out on the formal-semantic plane. Then objects taken from everyday life, worlds of daily actions, are put in quotation marks. Made unusual, deprived of their natural function, they acquire the oneiric dimension.

Of course, we still continue to meet in her works more autonomous oneiric forms: objects without permanent identity, events subject to the logic of paradox hybrid forms. Yet, their role is greatly

limited; instead of autonomously creating an oneiric world, they participate in the never-ending process of transformations in which nothing is ultimate.

Oneirism was once an attempt to integrate forms, events and processes too varied to be united within the „real” world. It was a form of reality impossible to be accepted by Reason. Today, oneirism is no longer a property of any concrete world, any reality of dream or day-dream. It is a quality of experience of an individual discovering multiple worlds, transcending boundaries between them, learning to live in interspace and intertime. Izabela's work is a testimony to this transformation.

¹ See R. W. Kluszczyński, *Pictures at Large. Studies in the History of Media Arts in Poland* (Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce), Instytut Kultury, Warszawa 1998, chapter: When Sleep Is Near, Death Crawls out from Corners. On Izabela Gustowska's Work.

² Compare by the same author, *Film – Art of the Great Avant Garde*, PWN, Warszawa-Łódź 1990, pp. 114-122; see also A. Okopień-Sławińska, *Dreams and Poetics*, „Teksty” 1973, No2.

³ These welds seem somehow to inscribe into the crude structure of an iron mass a subtlety of drawing, thus enhancing the impact of pictures.

w przeciwieństwach. „Sny”, „Płynąc” i „Śpiewające pokoje”, czyli cykle realizowane „pomiędzy”, cechuje wyraźna tendencja do coraz śmielszego otwierania się ku temu, co można by nazwać nie-ja, światem, czy innym człowiekiem. To jednak możliwe jest wówczas, gdy istnieje już świadome ja.

Proces poszukiwania siebie nigdy jednak się nie kończy; kobieta ciągle staje się, fluktuuje, rozlewa, wsiąka i wzbiera. Jest w podróży. Kobieta z prac Izabelli Gustowskiej podobna jest do tej z „Passions elementaires” Luce Irigaray. I tak ostatnie realizacje pt. *L'amour passion* Gustowskiej są wycinkowo uchwyconymi obrazami, fotogramami, pojedynczymi wątkami pewnego procesu, zaś „Pas-

Wamiętności i inne przypadki



kadry z video-projeckji *L'amour passion* 2000

Stara i młoda kobieta, chłopiec i dziewczynka, mężczyzna i mężczyzna; ich dłonie, ich stopy, ich wargi, ich pocałunki. Względne są cechy ich podobieństwa. Uzależnione od tego, czego nigdy nie da się przewidzieć. Wizualne synonimy i antonimy.

Inne przypadki

Cykle prac Izabelli Gustowskiej „Względne cechy podobieństwa I” i „...II” dzieli wiele lat artystycznego i życiowego doświadczenia. Jest to przejście od szukania podobieństw wśród tego samego do szukania podobieństw

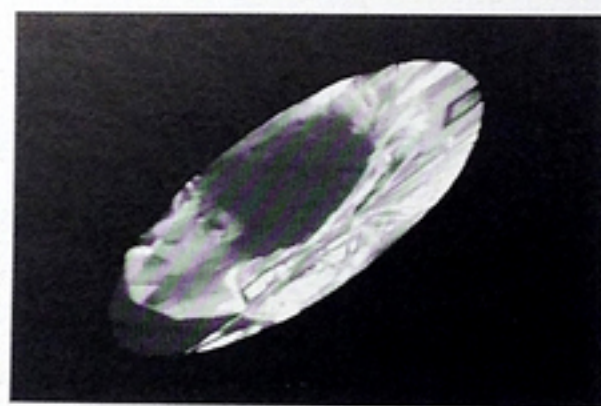
sions elementaires – jak pisze Irigaray – to pocztówki z podróży, którą pewna kobieta podjęła w poszukiwaniu własnej tożsamości miłosnej. Tym razem to ona (a nie mężczyzna w pogoni za swoim Graalem, Bogiem, drogą, tożsamością) podejmuje zmienne koleje życiowej wyprawy. Między naturą i kulturą, między nocą i dniem, między słońcem i gwiazdami, między rośliną i kamieniem, pośród mężczyzn, pośród kobiet, pośród bogów poszukuje ona własnego człowieczeństwa i własnej transcendencji.¹ Kobieta z *L'amour passion* ma podobne zamiary, bo przecież ciągle odnajdując, musi szukać dalej.



•ródła, z wystawy Płynąć raz jeszcze, 1997

Nawet śniące sen letni kobiety (cykl „Sny”), pogrążone w wilgotnej zieleni ogrodu i zanurzone w śnie czerwonym – erotycznym, przeżywają przecież coś z największą gwałtownością. Poszukują wyłącznie w sobie, bowiem uwięzione są w snach; nie wychodzą poza swój *idios kosmos*. Niektóre (te same?) śnią sen czarny – sen (o) śmierci. Ich sny są właściwie zapowiedzią dalszych wątków, dalszych „kartek z podróży”, a zatem można by powiedzieć, że śnią wszystko to, co ma się im przydarzyć później. Na tym etapie jednak życie toczy się po stronie nieświadomości.

„Płynąć”, choćby przez sam ambiwalentny element wody, reprezentuje już nieco bardziej uświadomiony proces zespala-
nia tego, co niegdyś było snem czerwonym i snem czarnym; a zatem dwóch ar-



Tout autour, video-instalacja, 1999

chaicznych sił jakimi są Eros i Thanatos. Nieprzypadkowo też pojawia się tu ko-

bieta-źródło („•ródło” I, II, III), figura prezentująca tożsamość budowaną w oparciu o siebie i dla siebie, ale jednocześnie z innymi kobietami. Jej roz-
lone usta stanowią ważny moment przej-
ścia z wnętrza na zewnątrz. To, co wpływa jest fluidem, bezkształtną materią życiodajną ale bezformną. Jest ciałem niem się, które nie przyjmuje żadnej postaci. Kobieta ciągle jest wśród tego podobne (kobiece), ale uzyskuje swoją odrębność.

Misternie budowany w cyklu „Śpiewające pokoje” obraz świata nie jest światem stabilnym. Duże, wręcz monumentalne formy obecne wcześniej ustępują miejsca sum drobiazgów, ważnych choć nie-
domo z jakich powodów, i niemożliwe do poukładania w całość. Ten od-
bo zawsze bardzo prywatny i indywidualny świat utkany jest z wielką delikatnością. Zamiast całości widzimy najczę-
szczegół, wariację na jego temat, a raczej powtórzenie. Wydawać by się mogło, że wszystko ma identyczną wartość, wymyka się hierarchizacji. Są prywatne wizje świata stające się rzecz-
„którą – jak powiada Slavoj Žižek – subiektywne spojrzenie rozбивa.” A zatem mamy do czynienia z „substancjalną rzeczywistością” zniekształconą przez naszą subiektywną perspektywę², która w końcu wyraźnie się wyłoniła.

Na cykl „Śpiewające pokoje” składa się kilkanaście prac jednak dwie z nich zasługują na szczególną uwagę, bowiem stanowią przejście do innego sposobu postrzegania. „Tout autour” ma swoje dwa ujęcia: jedno, to (oglądany wprost) obraz kobiet siedzących przy okrągłym stole. Fotografia w kształcie elipsy oddaje razując potoczną rzeczywistość. Drugie



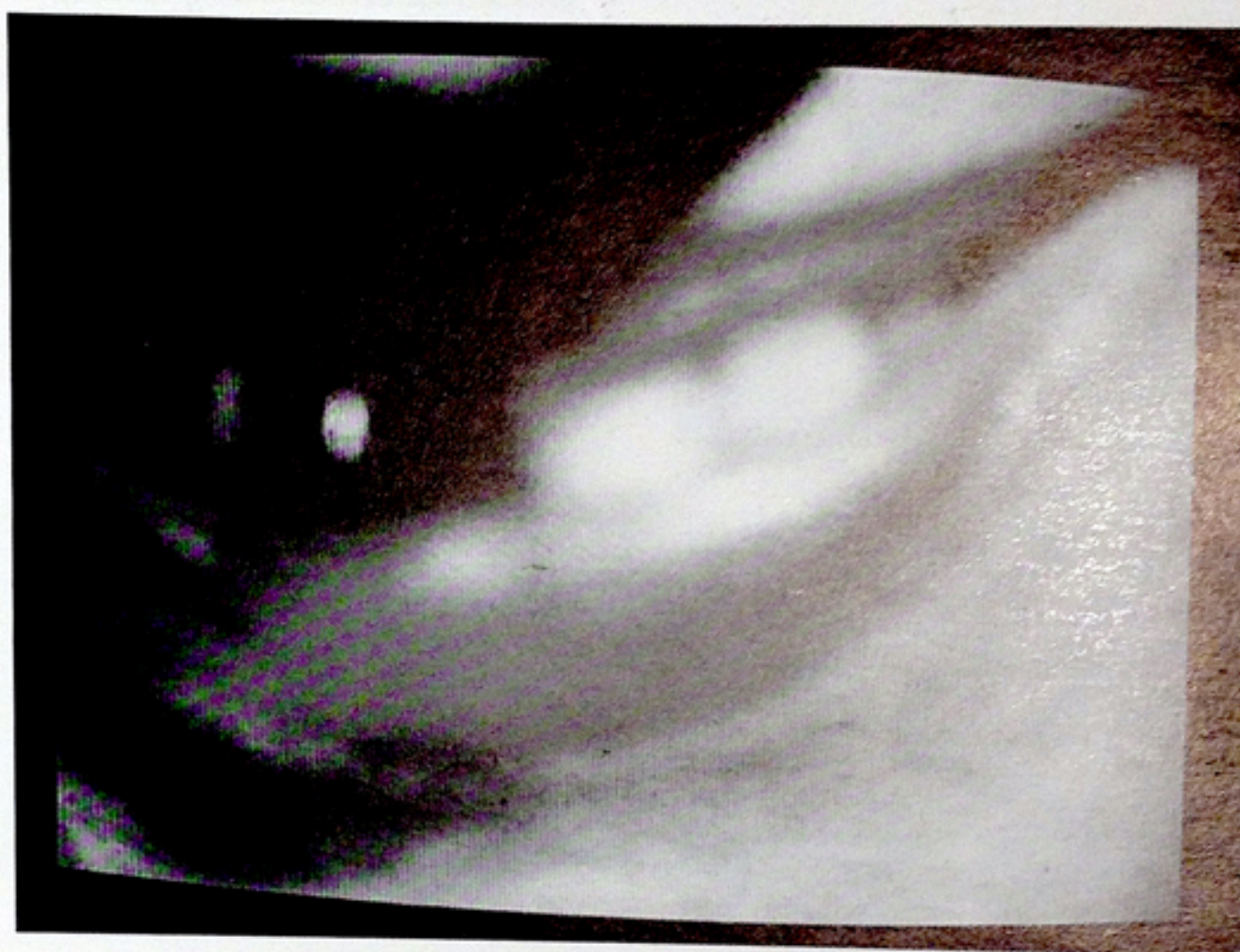
Tout autour, video-instalacja, 1999

element jest projekcją operującą ruchem i dźwiękiem, będącą obrazem anamorficznym tego pierwszego. Mamy tu niejako uruchomiony obraz fotograficzny: zmieniający się kształt elipsy, odkształcone postaci i odkształcone dźwięki, które podkreślają upływ czasu. Ta wizualnie zaskakująca rzeczywistość, staje się jednak bardziej realna, niż zastygła w bezruchu fotografia. A zatem owo anamorficzne „patrzenie z ukosa” pozwala dostrzec coś o charakterze źródłowym „normalnie” ukryte, co dzieje się – płynie, w przeciwieństwie do unieruchomionego obrazu widzianego „poprawnie” czyli wprost. A zatem znikły tu już same usta, z których niegdyś płynął ów bezkształtny fluid po to, by pojawić się raz jeszcze, ale już w innej symbolicznej roli.

Realizacja zatytułowana „Szeptem” ujawnia odmienny, ważny dla późniejszego „L’amour passion” sposób postrzegania, a zarazem metaforycznego budowania obrazu świata. Stanowi ona też moment kluczowy w konstruowaniu kobiecej tożsamości w sposób alternatywny nie tylko do męskiego oka (wzrokocentryzmu), ale i wskazuje na pierwotność dotyku na poziomie jeszcze niehierarchizowanym. „Szeptem” Gustowskiej to realizacja symetryczna, w której elektroniczny obraz poruszających się ust osadzonych w przezroczystych obiektach-szkatułkach odpowiada tym „ukrytym” w szkatułkach metalowych. Podwójność ust jest tu dominantą: jedne wystawione na pokaz, inne tylko podglądane.

Irigaray w swojej słynnej metaforze „dwojga warg w nieustannym kontakcie” proponuje wykorzystanie zmysłu dotyku dla wyrażenia swoistości „kobiecej natury”.

Dotyk warg, w przypadku kobiet i tylko kobiet, ma charakter podwójny („te powyżej i te poniżej”) i jest pierwotny w stosunku do wzroku, ale też (w tym przypadku), „odczuwany jako pierwotny w stosunku do dychotomii aktywnego i pasywnego. Ma – jak powiada Irigaray – efekt taki jak kąpiel, wpływająca na to, co zewnętrzne, i na to, co wewnętrzne – fluidalnie. Nigdy nie jest zupełnie usytuowany we wizualności. Co więcej, w sa-



Kadr z monitora video-instalacji *Szeptem*, 1999

mej domenie dotyku, nie jest pewne, że może on przerodzić się w akt.”³ Może więc pozostać nieodróżniony hierarchicznie na dotykającego i dotykanego (por. M. Merleau-Ponty) w kobiecym źródłowym dotyku warg.

Namiętności

L’amour passion jest jednak udziałem nie tylko kobiet ale i mężczyzn. *Passio* ma oznaczać paradoksalne łączenie miłości i gniewu, namiętności i cierpienia. A zatem chodzi o życie i śmierć, o któ-

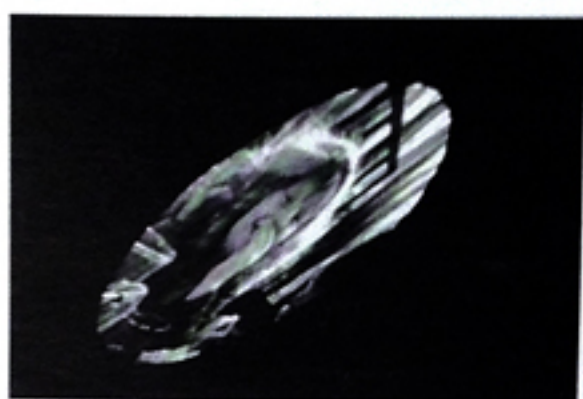
rych Sigmund Freud pisał, że są celem dwóch podstawowych popędów, a Eros i Thanatos nigdy się nie rozstają. Namiętność jest totalnością, zwraca się do tej samej jak i do odmiennej płci. Jest uczuciem gwałtownym i bezkompromisowym, bez odwrotu, bez zapomnienia, ale i bez zapamiętania. Dzieje się, i jak silnie narastający ból zęba, nie daje się powstrzymać chyba, że jego usunięciem, wyrwaniem z korzeniem, co też

nie wiele zmienia w pierwszym okresie. Ból bowiem trwa. Podobnie namiętność raz rozpętana trwa, czy ma postać miłości, czy jej totalnego braku, czyli nienawiści.

Namiętność odkształca obraz. Raz jeszcze pojawia się anamorfoza. Obraz namiętnych kochanków (reprezentujący samą namiętność) z „L’amour passion” widziany jest „z ukosa”, „to znaczy, gdy nasze spojrzenie jest nim ‘zainterесowane’, gdy jest ono wspierane, przenikane i ‘zniekształcane’ przez pragnienie.” Samej namiętności wyrazić

(uchwycić i zatrzymać dla siebie) się nie da, zaś tęsknota za nią „jest anamorficznym przedmiotem, czystym pozorem, który możemy wyraźnie dostrzec tylko w spojrzeniu z 'ukosa'”.⁴ Mamy więc świat podwójnie krzywego zwierciadła: pragnienia kochanków i pragnienia bycia kochankami.

A jednak nawet dzielony z mężczyznami, dziećmi i zwierzętami, jest to ciągle świat kobiety, budowany przez dotyk, który dopiero umożliwia zobaczenie. Fotokomór-



Tout autour, fragment video-instalacji, 1999

ka uruchamia mechanizm uchylania wieka, czyli dotyk jest tu wysubtelniony i oznacza samą obecność cielesną (dotykanie wzrokiem-okiem kamery). Ten ruch jest jak rozchyłanie warg, gotowych-by stać się źródłem, źródłem życia, rozkoszy, śmierci. „Pragnienie, żeby żyć przestając żyć, albo umrzeć, nie przestając żyć, pragnienie ekstremalnego stanu”⁵, to właśnie napięty splot Erosa i Thanatosa. Bowiem tkanką naszych napiętości jest nasze własne ciało na owej „życiowej wyprawie” na której wszystko jest możliwe, może tylko z wyjątkiem „miłości (do) siebie reprezentującej enigmę, niemożliwość, czasami tabu.”⁶

¹ L. Irigaray *Elemental Passions*, cyt. za J. Bator: *Dwoje ust* Luce Irigaray, *Teksty drugie*, nr 5(58), 1999, s. 93.

² S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, *Teksty drugie*, nr 1/2 (49/50) 1998, s. 173.

³ L. Irigaray, *An Ethics on Sexual Difference*, NY 1993, s. 164.

⁴ S. Žižek, *Patrząc...*, s. 174.

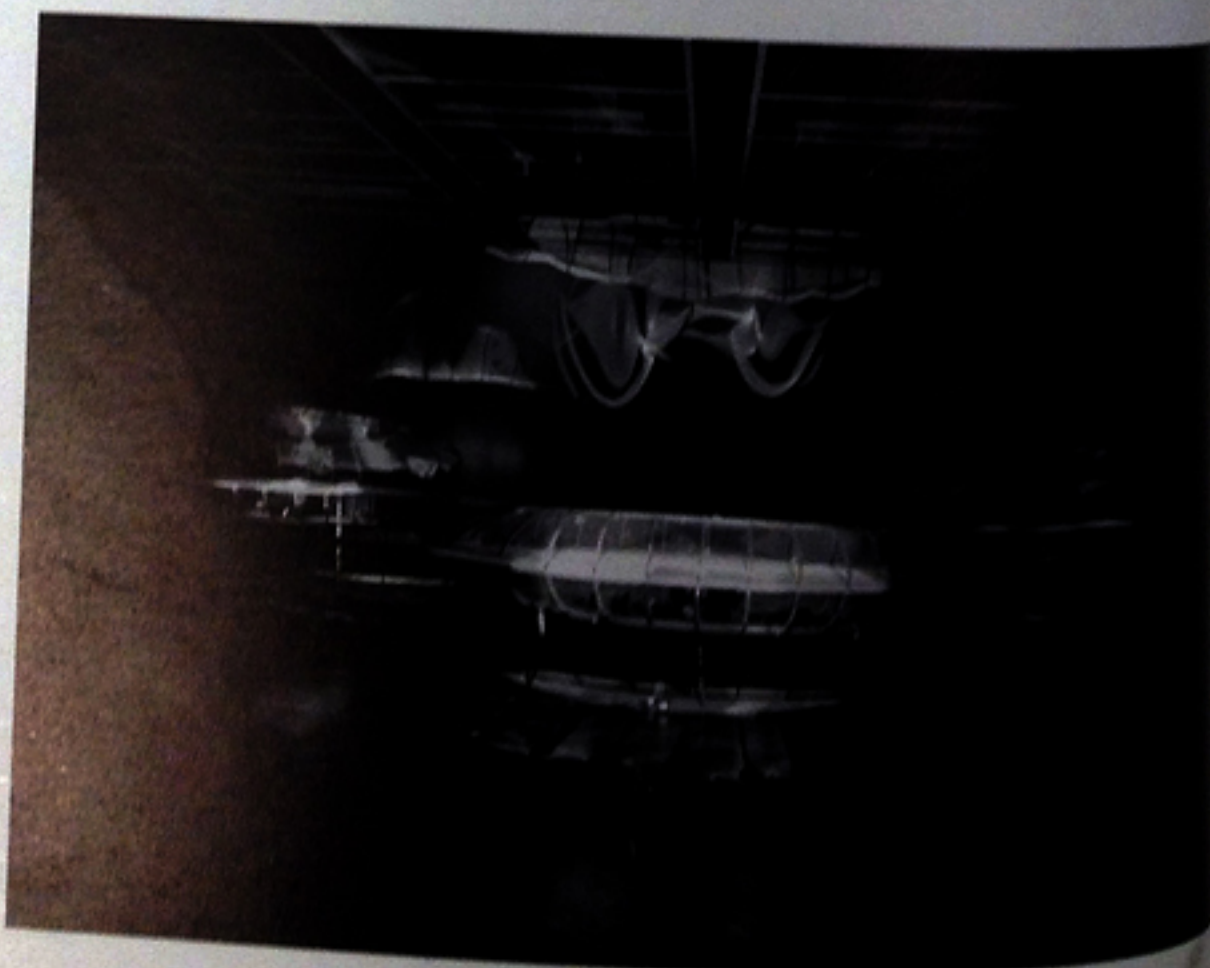
⁵ G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 1999, s. 234.

⁶ Por. L. Irigaray, *An Ethics...*, s. 60.



L'amour passion, video-instalacja, BWA Zielona Góra, 2000

L'amour passion, video-instalacja, BWA Zielona Góra, 2000



Passions and other cases



kadry z video-projekcji *L'amour passion*, wideo-projekcji 2000

An old and a young woman, a boy and a girl, a man and a man; their hands, their feet, their lips, their kisses. Traits of their likeness are relative. Dependent on what can never be predicted. Visual synonyms and antonyms.

Other cases

Izabela Gustowska's cycles *"Relative traits of likeness I"* and *"..... II"* are divided by many years' experience of life and art. It is a passage from looking for similarities in what is the same to looking for similarities in what is opposite. *"Dreams"*, *"Flowing"* and *"Singing rooms"*, or cycles

realized "in between", are characterized by a marked tendency to open ever more boldly towards that which can be called non-I, a world or another man. However, this is possible when the conscious I already exists.

The process of self-seeking never ends; a woman is always becoming, fluctuating, overflowing, soaking and rising. She is a woman travelling. The woman of Izabela Gustowska's works is similar to that of Luce Irigaray *"Passions elementaires"*. The latest realizations entitled *L'amour passion* are captured fragments of paintings, photograms, single threads of a certain process, whereas *"Passions elementaires"* are – as Irigaray writes – postcards from a journey that a certain woman

undertook to look for her love identity. This time it is her (not a man looking for his Grail, God, way, identity) who embarks on the changing course of life's vicissitudes. Between nature and culture, between night and day, between the sun and stars, between a plant and a stone, among men, among women, among gods she keeps looking for her own humanity and her own transcendence.¹¹ The woman of *L'amour passion* has similar intentions, for while finding, she still has to go on searching.

Even the women dreaming a summer dream (*"Dreams"* cycle) plunged in a garden's damp green and immersed in

straight. So we no longer see here the lips that used to ooze that shapeless fluid only to reemerge once again but in a different symbolic role.

"Whispering" is a realization that reveals a different way of seeing, important for the later "*L'amour passion*", a seeing which is at the same time a metaphoric building of a world picture. It also presents a crucial moment in constructing female identity in a way alternative not only to the male eye (of ocularcentrism) but points to the primacy of touch at a non-hierarchical level. "Whispering" is a symmetric realization in which an electronic image of moving lips set in transparent case-objects corresponds with those "hidden" in metal cases. Dominant here is the doubleness of lips: some pairs of lips on display, others only spied on.

In the famous metaphor of "two pairs of lips in continuous contact" Irigaray suggests using the sense of touch to express characteristic "female nature". The touch of lips, in case of women and women only, has a double character ("those above and those below") it is primary in relation to sight but also (in this case) "felt as primary in relation to a dichotomy of active and passive. It has – Irigaray says – such an effect as a bath affecting the external and the internal -fluidal. It is never fully situated in the visual. What is more, in the very domain of touch it is not certain that it can change into an act"³. Thus, it can remain hierarchically undifferentiated into touching and touched (compare M. Merleau-Ponty) in the female source touch of lips.

Passions

Yet, *L'amour passion* is not only women's but also men's share. *Passio* is to mean a paradoxical union of love and anger, passion and suffering. It therefore means love and death of which Sigmund Freud wrote that they were the goal of two fundamental instincts, and Eros and Thanatos never part. Passion is a totality; it can turn to the same and to the opposite sex. It is a violent and uncompromising feeling, with no return, no oblivion, no memory. It simply happens and, like intensely growing toothache, cannot be controlled unless eliminated and extracted, which does not change much in the first period. For the pain continues. Similarly, once unleashed, passion lasts whether it takes the shape of love or its total absence that is hate.

Passion distorts the picture. Once again anamorphosis appears. The picture of passionate lovers (representing passion itself) from "*L'amour passion*" seen "askance" "that is when our look is interested 'in it', when it is supported, penetrated and 'deformed' by desire". Passion itself cannot be expressed (captured and kept for safekeeping) whereas longing for it is "an anamorphic object, pure appearance which we can clearly see only when looking 'askance'"⁴. We thus have here a world of a double-distorting mirror; a lovers' desire and a desire to be lovers.

Still, even if shared with men, children and animals, it is still a woman's world, built with a touch that alone permits seeing. Photocell starts the mechanism of cover-lifting, that is, touch here is refined and

means the very bodily presence (touching with sight – camera eye). The movement is like parting lips, ready to become a spring, a source of life, orgasm, death. "A desire to live in ceasing to live or to die without ceasing to live, a desire for an extreme state"⁵ – this is the passionate embrace of Eros and Thanatos en-



Kadr z monitora z video-instalacji *Szeptem*, 1999

tangled. For the tissue of our passions is our own body making this "journey of a lifetime", in which anything is possible, except perhaps "love (for) oneself representing an enigma, an impossibility, sometimes taboo."⁶

¹ L. Irigaray *Elemental Passions*, cited after J. Bator: *Luce Irigaray's Two Pairs of Lips*, *Teksty drugie*, No (58), 1999, p. 93.

² S. Žižek, *Looking Askance*, *teksty drugie*, No 1/2 (49/50) 1998, p. 173.

³ L. Irigaray, *An Ethics on Sexual Difference*, NY 1993, p. 164.

⁴ S. Žižek, *Looking...*, p. 174.

⁵ G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 199, p. 234.

⁶ compare L. Irigaray, *An Ethics...*, p. 60.