

Izabella Gustowska

# 66 Persons Search for Iza G.

Fundacja 9/11 Art Space  
2012

**Rozdziały**

**Chapters**

**4**  
**22**

Sztuka wyboru  
The Art of Choice

**1**

**60**  
**76**

She — Ona. Media Story  
She — Ona. Media Story

**2**

**116**  
**128**

Przypadek Antoniny L...  
The Case of Antonina L...

**3**

**166**  
**180**

Cichym ścigałam ją lotem  
In Stealthy Flight I Pursued

**4**

**206**  
**226**

Cichym ścigałam ją lotem  
In Stealthy Flight I Pursued

**5**

**268**  
**284**

Hybrydy czasoprzestrzeni  
Hybrids of Space-Time

**6**

# Sztuka wyboru

# Sztuka wyboru

1

S. 6

## Sztuka wyboru

To praca oparta na dialogu dwóch różnych, aczkolwiek bliskich sobie rzeczywistości. *Sztuka trudnego wyboru* bawi się filmową rzeczywistością, w obrazach, dubbingu, wielojęzycznych tekstach. Swoją naturę opiera na zbiorze, katalogu ludzkich namiętności i faktów wyjętych z filmowego życia. Jest intrygująca i nasycona, bo taka jest natura kina. Wszystko jest więc bardziej prawdziwe niż w rzeczywistości realnej. Ta właśnie prywatna perspektywa pokazana jest w *Sztuce łatwego wyboru*. Bo *Sztuka łatwego wyboru* to zbiór prywatnych notatek z pięciu lat posiadania kamery z zapisem mini DV.

S. 7

## Sztuka trudnego wyboru. Sztuka łatwego wyboru

W obu zbiorach mamy więc wspólne „tematy” jak np.: pocałunki, tańce, śpiewy, jedzenie, podróże, dzieci, zwierzęta itp. Są także wyseparowane epizody przypisane tylko do jednej rzeczywistości np.: sex, strzelanina (*Sztuka trudnego wyboru*). *Sztuka trudnego wyboru* na pozór wydaje się być bardziej nasycona i efektowna, ale jak w lustrze przegląda się jej siostra – *Sztuka łatwego wyboru*, być może bardziej intrygująca, bo na pewno prawdziwa. Do nas należy wybór, w jakiej rzeczywistości odnajdujemy się pełniej. Być może właśnie ich wymieszanie, jak także możliwość przemieszczania się z jednej do drugiej

(w obrazie i dźwięku) jest największą zaletą tej pracy.

Izabella Gustowska

Cykl prezentowany był na wystawie *Life is a Story* – Muzeum Narodowe, Poznań 2007.

Gustowska

Sztuka wyboru

Sztuka trudnego wyboru. Sztuka łatwego wyboru

# Medialne introspekcje

**Paweł Leszkowicz**

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

W stronę wnętrza

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

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

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

Izabella Gustowska jest jedną z głównych artystek reprezentujących w polskiej kulturze wizualnej sztukę wideo. To znana część historii, spójrzmy jednak na jej część ukrytą, tę niewypowiedzianą, podobną słowom mówionym szeptem na granicy artykulacji w jej halucynogennych przestrzeniach multimedialnych. We współczesnej sztuce artystka należy do przedstawicieli tych tendencji, które wiążą się z afirmacją humanizmu i podmiotowości. Dzieje się tak jakby wbrew jej środkom wyrazu, czyli tzw. nowym mediom wizualnym i elektronicznym, telewizyjnym ekranom i projekcjom, które przez

wielu krytyków współczesnej kultury są oskarżane o działanie dehumanizujące i alienujące. Kamera wideo w sztuce Gustowskiej umieszcza rzeczywistość zewnętrzną we wnętrzu życia psychicznego. W ten sposób przeciwstawia się dystansującemu efektowi technologii wizualnych. Za pomocą narzędzi właściwych mass mediom artystka uprawia intymistykę i dokonuje psychicznej introspekcji, nie tylko samej siebie. Jej projekcje są otwarte na fantazje i dopuszczają egzystencje innego. Użycie kamery wideo do zgłębiania psychiki afirmuje złożoność podmiotowości i jest próbą jej humanistycznej obrony.

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

#### Prywatna ikonografia i wideografia

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

Pod względem ikonograficznym można wyróżnić kilka zasadniczych motywów.

Wymienimy je kolejno. A więc autoportret, często wprowadzany do instalacji wideo, także jako wideo performance. Dalej – kwestia relacji intymnych w obrębie kobiecości, pomiędzy kobietami, relacji z sobą samą i innymi kobietami, skupienie na psychice i ciele kobiety, fascynacja kobiecością i ciągle jej przedstawianie. Problem dwoistości, odbicia, cienia, bliźniactwa i przenikania się wielości w jedność. Zagadnienie eksploracji stanów płynności, przepływów energii, inspiracja wodą i jej materialnymi i symbolicznymi właściwościami. Kwestie związane z zanurzeniem się w irracjonalne wymiary, wizualizacje snu, fantazji, wspomnień. Badanie przeżyć namiętności, bliskości, intymności i miłości oraz ich psychologicznej i obrazowej ekspresji. Problem medialnej transformacji życia codziennego, fascynacja architekturą domu jako drogą do wnętrza i przeszłości, a także kwestia dialogu z teraźniejszością i przeszłością

historii kultury. W najnowszych dziełach jest to zainteresowanie przenikaniem rzeczywistości medialnej do indywidualnych fantazji i emocji oraz wpływem na psychikę środków masowej rozrywki i komunikacji wizualnej.

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

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

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

Rozważmy model postnowoczesnej nieświadomości. [...] Instalacja wideo Izabelli Gustowskiej, *Sztuka wyboru* (2006), skonstruowana

jest z dwóch części. Pierwsza to *Sztuka trudnego wyboru* złożona z krótkich fragmentów znanych filmów popularnych, które uporządkowane zostały tematycznie. Jest to zatem filmowe archiwum artystki, odnoszące się do takich tematów jak: taniec, pocałunki, palenie papierosa, picie wina, płacz, czytanie książki, rozmowa przez telefon, seks, ślub, rozmowa, dzieci, podróże, zwierzęta, strzały, fotografowanie i filmowanie. Podobne podziały tematyczne zachowała artystka w drugiej części instalacji – *Sztuce łatwego wyboru* opartej na jej prywatnym wideo-archiwum, filmowych notatkach z własnego życia. Filmowa *Sztuka trudnego wyboru* miała swoje lustrzane odbicie w osobistych momentach zarejestrowanych w *Sztuce łatwego wyboru*.

Fragmenty odpowiadające każdemu tematowi są wyświetlane symultanicznie na ścianę złożoną z rzędów kół zabarwionych na zielono. Każda owalna projekcja prezentuje jeden filmowy moment poświęcony np. pocałunkom lub podróżom. Widz patrzy na multiplikacje pocałunków pochodzących z różnych filmów, które pulsują w wielu kołach, błyszczących zielenią na ścianach. Do tego dochodzą nakładające się dźwięki. Ta część projekcji prowadzi swoisty dialog z obrazami i dźwiękami z prywatnej kolekcji z życia autorki. Otrzymujemy totalny chaos obrazów, słów i melodii, wkomponowany w siatkę małych, owalnych projekcji. Dodatkowo, niektóre z tych motywów artystka wybrała jako temat dużych lightboxów, a więc zatrzymała i zaakcentowała pojedyncze wizerunki z tej otchłani ruchomych obrazków. [...]

Można zauważyć, że w obu częściach instalacji są to w większości przedstawienia życia codziennego, elementarnych emocji i czynności, pochodzące z jednej strony z atrakcyjnych fikcji filmowych, z drugiej, ze spokojniejszego życia codziennego artystki. W efekcie cała praca oddaje nasz podwójny sposób funkcjonowania we współczesnym świecie mediów wizualnych, gdzie nasza realność i prywatność przenika się ciągłymi fantazjami o życiu z popkultury masowej. Istniejemy zatem równocześnie we własnej, skromnej rzeczywistości i w masowej, spektakularnej wyobraźni, która ma coraz większy wpływ na prywatne doświadczenie pragnień i fantazji.

Z takich właśnie, zobaczonych kiedyś i zapomnianych obrazów, głównie filmowych i telewizyjnych, uformowana jest nieświadomość w jej postnowoczesnym modelu epoki mediów wizualnych. Wszystkie te produkcje są przez procesy psychiczne i pamięć przekształcane, deformowane, fragmentaryzowane, zapominane, wypierane bądź fetyszyzowane, i właśnie w postaci takiej przerobionej miazgi wizualnej trafiają w najgłębsze pokłady psychiki, gdy zostają już zapomniane jako spójna i logiczna narracja. Stają się swojskie, wewnętrzne. Stają się nieświadome, gdyż niemożliwe jest, aby w swym ogromie i chaosie zostały udźwignięte przez wąską warstwę racjonalnej świadomości; samo ich istnienie temu zaprzecza. W efekcie, tam gdzie kiedyś Freud chciał widzieć matkę i ojca, libido lub popęd śmierci, rezyduje teraz również Sharon Stone, seksowny facet z reklamy, postaci z komiksu lub ulubionego serialu.

Rezyduje również, nie zamiast, indywidualne współistnieje ze zbiorowym. W rezultacie przeżywamy np. własną żalobę jako wcześniejszą, atrakcyjną reprezentację czyjejs żaloby, i dzięki temu jest ona możliwa do zniesienia i uwznioślenia. Podstawowe doznania mają swe reprezentacje w postaci figur z masowej i globalnej, wizualnej kultury popularnej. Dzieje się tak dlatego, że nieświadomość jest w dużej części wizualna i trafia do niej wszystko niczym do czarnej kuli, która następnie wyświetla i pokazuje fragmenty swego nieskończonego i absurdałnego archiwum, podłączone do jakiś elementarnych i odwiecznych potrzeb. Najważniejsze są fantazje, czyli wyobrażenia kompensujące to, czego nie mamy, i one właśnie są utkane z cząsteczek obrazowych tej koszmarnej i rozkosznej mozaiki. W ten sposób świat realny miesza się z wirtualnym. Pokazując w tym kontekście swój prywatny wideo dziennik w *Sztuce łatwego wyboru*, Izabella Gustowska usiłuje ocalić i zaakcentować prywatność i indywidualność, codzienną intymność, coraz bardziej negowaną przez za pośrednictwem intymność, płynącą z atrakcyjnych zewnętrznych ekranów.

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

Strategia projekcji wkracza w przepaść pomiędzy percepcją, wyobraźnią i przedstawieniem, zmagając się z przeniesieniem w obszar reprezentacji obrazów powstających we wnętrzu umysłu. Robert Fludd w swoim neoplatonickim studium nad świadomością i uniwersum, zatytułowanym *Utriusque Cosmi* z roku 1629, zilustrował proces przechodzenia obrazów z wewnętrznych, niewidzialnych przestrzeni na zewnętrzne, widzialne. Na jego diagramie świadomość wygląda niczym mały projektor, którego soczewką jest „oko imaginacji” umieszczone na czole, rzucające obrazy myśli na ekran, który znajduje się za głową. Świadomość, w tym quasi-kinowym doświadczeniu, w którego centrum znajduje się imaginujący podmiot, zostaje zamieniona w wizerunki<sup>4</sup>. Już w hermetycznej filozofii umysłu i wizerunku istniała fascynacja projekcją, która obecnie całkowicie opanowała sztukę współczesną<sup>5</sup>. Metoda projekcji z różnego typu rzutników na ścianę, ekran lub przestrzeń jest często stosowana przez artystów sztuki wideo. Projekcje zupełnie przekształciły status przestrzeni wystawienniczych – nastąpiło przesunięcie od światła do ciemności. W miejscu *white cube* pojawiła się *black cube*, czyli sala galeryjna pogrążona w ciemności, rozproszona przez promień rzutnika i projektowane ruchome obrazy.



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

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

Inwazyjna i wszechobecna kultura wizualna, która ma taki wpływ na przyszłość nieświadomości, jest przecież przedmiotem radykalnej krytyki. Sławna i fundacyjna dla tego nurtu krytycznego książka Guya Deborda z 1967 r., *Spółczesność spektaklu*, oskarża komercyjne wizerunki kultury masowej o alienujące działanie, które wypiera realne życie na rzecz przedstawionego fałszu<sup>6</sup>. Spektakl na usługach rynku wykorzystuje człowieka i zastępuje

autentyczne przeżycie. W masowej kulturze wizualnej wszyscy jesteśmy więźniami, oddzielenymi od samych siebie i od innych przez terror komercyjnego obrazu. Przenikliwa analiza Deborda, pomimo późniejszych rewizji dokonanych przez innych myślicieli, wciąż zachowuje swą aktualność. Natomiast samo pojęcie spektaklu zostało uzupełnione, a nawet wyparte, przez afirmatywną hiperrealność *simulacrum* Jeana Baudrillarda<sup>7</sup>. Tam gdzie Debord odczuwał wstręt, Baudrillard znajduje fascynację. Guy Debord genialnie rozpoznał wpływ nowoczesnych rozwiązań wizualnych na podmiotowość i określił go zdecydowanie negatywnie.

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

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

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

Jednak dla Kristevej ów raj jest ułudą, gdyż społeczeństwo spektaklu nie jest przyjazne formacji indywidualnych fantazji. Wręcz przeciwnie, dochodzi

do destrukcji fantazmatycznych zdolności, które są łącznikiem z nieświadomością. A proces relacji z własną nieświadomością jest dla tej filozofki, zorientowanej na psychoanalizę, kluczowy!

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

Świat fantazji wizualnych jest dlatego tak ważny, gdyż w społeczeństwie obrazu współkreują one intymność. Tymczasem dla Kristevej tylko poprzez intymność może dojść do stworzenia i ocalenia podmiotowości. Intymność jest strategią oporu wobec unifikacji społecznej, psychicznej alienacji i fundamentalizmu politycznego. I tu Julia Kristeva stawia swoje wielkie pytanie, na ile możliwa i czy w ogóle możliwa jest rewolta intymna we współczesnym społeczeństwie obrazu<sup>8</sup>. Jest to również problem, z którym własnymi środkami, właśnie za pomocą multimediów, zmaga się w swych projekcjach wideo Izabella Gustowska. W *Sztuce łatwego wyboru* przeciwstawia i zestawia własną codzienną intymność ze światem rozrywki wizualnej i zamienia obydwie te poziomy współczesnego istnienia w równoważne i ostatecznie podobne wizualne soczewki, przez które patrzymy na życie jako historie do opowiedzenia. Artystka konsekwentnie skierowuje technologie wizualne przeciwko ich własnemu, alienującemu i homogenizującemu efektowi, uwewnętrznia ruchomy obraz, zmiękcza go, pogłębia, personalizuje i łączy z nieświadomością indywidualną oraz diagnozuje masową. Mamy zatem dwie drogi rewolty intymnej – obrazową w sztuce i tekstualną w filozofii, psychoanalizie i literaturze. [...]

Tytuł cyklu realizowanego od 2002 r. oraz wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2006 r. brzmi: *Life is a story* (Życie jest opowieścią). Jest to historia opowiadana za pomocą wizerunków. O tym, że życie jest opowieścią, pisała Julia Kristeva, gdyż jej filozofia tworzyła historie życia – *BIOS-grafie*. Są to przede wszystkim opowieści o psychice, gdyż życie nabiera sensu jedynie przez interpretacje, przekład wewnętrzności, odrodzenie narracyjne; życie odradza się w narracji<sup>9</sup>. Inspirowana psychoanalizą Kristeva myślała przede wszystkim o języku jako medium nadającym znaczenia. Życie wewnętrzne trzeba wypowiedzieć, aby je odkryć i sublimować. Z tej pozycji

Kristeva krytykuje kulturę wizualną, której fantazje odnoszą się wprawdzie do nieświadomości, ale nie potrafią nas wyzwolić, brak bowiem interpretacyjnego słowa. W tym punkcie i poprzez doświadczenie sztuki Izabelli Gustowskiej można się nie zgodzić!

9

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

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

**1**

Gillian Anderson, *Extremis*, skomponowane przez Derycke/Raheen/Savage/Staid, zmiksowane i nagrane przez Hiwatt Marshall, Virgin Records Ltd, 1997.

**2**

A. Kępińska, w: *Izabella Gustowska. Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 19.

**3**

Na temat historii polskiej sztuki wideo i instalacji wideo patrz: *Polska sztuka wideo*, Museum Inner Spaces, Poznań 2006.

**4**

M. Warner, *Making Secret Visions Visible*, w: *The Inner Eye. Art Beyond the Visible*, London 1996, s. 12.

**5**

Por. D. Alexander, Ch. Harris, R. Storr, *Slide Show. Art and the Projected Image*, London 2005.

**6**

G. Debord, *La société du spectacle*, Paris: Éd. Gallimard 1967.

**7**

G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Anna Ptaszkowska, Gdańsk 1998.

**8**

J. Kristeva, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, tłum. Jeanine Herman, New York 2002, s. 63.

**9**

T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 222.

This work is based on a dialogue of two different, though not remote realities. *The Art of Hard Choice* plays with film reality, in images, dubbings, multilingual texts. Its nature is based on a collection, an inventory of human passions and facts taken out from film life. It is intriguing and saturated, for such is the nature of cinema. Hence everything is more true than in actual reality. This particular private perspective is shown in *The Art of Easy Choice*. Because *The Art of Easy Choice* is a collection of notes spanning five years of possessing a camera recording in mini DV. Therefore in both collections there are

shared 'themes', such as kisses, dancing, singing, eating, travels, children, animals etc. There are also separate episodes assigned to one reality only, e.g. sex, shoot-outs (*The Art of Hard Choice*).

*The Art of Hard Choice* is seemingly more saturated and stunning, but as in a mirror it reflects its younger sister – *The Art of Easy Choice*, perhaps more intriguing since it is certainly truer. It is up to us to choose in which reality we will find the most complete expression of ourselves. Perhaps their very blend, as well as the possibility of moving from one into the other (through image and

sound) is the greatest asset of this work.

Izabella Gustowska

Exhibition *Life is a Story*, National Museum, Poznań 2007

THE

ART

OF

CHOICE



**THE**

**OF**

**CHOICE**

**Media  
Introspections**

**Pawel Leszkowicz**

**ART**

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

## Towards the Interior

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

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

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

Izabella Gustowska is one of the prominent video art authors in Polish visual culture. This is the part of the story that is common knowledge; let us take a look, however, at its covert part, the unexpressed one, just like words are a whisper at the threshold of articulation in her multimedia spaces that hallucinate the viewer. The artist is one of the representatives in contemporary art of a tendency connected with the affirmation of humanism and subjectivity. This seems to have occurred in spite of her means of expression, i.e. so-called new visual and electronic media, television screens and projections, which are

censured by many critics of contemporary culture as having a dehumanising and alienating effect. A video camera in her art locates the outside reality in the midst of mental life. In this way she counteracts the distancing effect of visual technologies. By means of the 'mass media' tool the artist is capable of conveying the most intimate and performs a mental introspection, not only of herself. Her projections are open up to the fantasies and existences of Another. The introspection of the psyche carried out by means of a video camera affirms the complexity of the subject and is an attempt at its humanistic defence.

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

### Private Iconography and Videography

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

We can distinguish several principal iconographic motifs.

Let us list them one by one. There is the self-portrait, frequently introduced in video installations also as a video performance. There is the issue of intimate relations within femininity, between women, relations with oneself and other women, focus on the psyche and body of a woman, fascination with femininity and its constant representation. There is the issue of duality, reflection, shadow, twinness, and intertwining of multiplicity into unity. There is the issue of exploration of states of fluidity, energy flows, inspiration with water and its material and symbolic potentialities. There is the issue related to the immersion into the irrational, visualizations of dreams, fantasies, and memories. There is the issue of examining the experiences of passion,

closeness, intimacy, and love as well as their psychological and imagery expression. There is the issue of a transformation of everyday life through media, the fascination with the architecture of the house as a path leading inside and into the past. There is the issue of a dialogue with the present and the past of the history of culture. In the most recent works there is the issue of the intrusion of the media reality into individual fantasies and emotions as well as the impact of mass entertainment and visual communication on human psyche.

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

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

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



## Introjection and Mass Culture Fantasies

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

The video installation by Izabella Gustowska, *The Art of Choice* (2006), is constructed on the basis of two parts. The first one, *The Art of Hard Choice*, is composed of short fragments of famous popular films grouped thematically. This is, then, her film archive of such subjects as: dance, kisses, smoking a cigarette, drinking wine, crying, reading books, talking on the phone, sex, wedding, conversation, children, travels, animals, shooting, taking pictures, and filming. Similar thematic division reappears in the second part of the installation- *The Art of Easy Choice* based on the artist's private video archive, notes from her life in form of films. Fractions of films from *The Art of Hard Choice* are mirror images of recorded personal moments in *The Art of Easy Choice*.

Fragments related to each subject are projected simultaneously onto a wall in the form of rows of circles and are coloured green. Each oval projection presents one film moment dedicated to, e.g. kisses or travels. The viewer is watching the multiplications of kisses from various films, pulsating in many circles glistening with green on the walls. Add to this the application of sounds. This part of the projection is in a dialogue with images and sounds from the private collection from the artist's life. We are faced with a total chaos of images, words, and melodies ordered in a network of small oval projections. In addition, some of the motifs were chosen by the artist as the subject matter of big circular lightboxes; in other words she held and stressed a single image of this chasm of entertaining motion pictures. [...]

We can observe as in both parts of the installation most of the images are representations of everyday life, elementary emotions and activities, that are derived on the one hand from attractive film fiction, and on the other hand from calmer everyday life of the artist. As a consequence, the whole work reveals our double way of function in the contemporary world of visual media, where our reality and privacy intertwine with continuous fantasies about life from pop and mass culture. Therefore we exist simultaneously in our modest reality and in spectacular mass imagination that has more and more influence on private experience of desires and fantasies.

It is of such images, seen somewhere in the past and then forgotten, mainly from films and television, that the unconscious in its post-modern model of the visual media age is built. All the productions are transformed, deformed, fragmented, forgotten, rejected, or fetishised by mental processes and memory and then in that processed form of reworked visual pulp reach the deepest recesses of psyche, when they are forgotten as a coherent and logical narration. They become tamed and internalised. They become unconscious since it is impossible that they might be borne in their magnitude and

chaos by the narrow stratum of rational consciousness; their very existence negates this consciousness. In effect, where Freud used to see mother and father, libido or the death wish, we have now also Sharon Stone, a sexy guy from a commercial, as well as comic strip or soap opera figures. We can find them there, not instead but in addition; the individual coexists with the collective. In effect we experience our own mourning as an earlier attractive representation of someone else's mourning and thanks to it this mourning is more bearable and sublimated. The basic experiences have their representations in the form of figures of mass and global visual popular culture. This is because the unconscious is in large measure visual and is a repository of everything, like a black ball which later projects and shows fragments of its infinite and absurd archive, wired to some elementary and perennial needs. Of greatest importance are fantasies, or images that compensate what we are lacking in, and it is they that are woven of picture elements of this nightmarish and blissful mosaic. In this way the real world intermingles with the virtual one. In this context Izabella Gustowska showing her private video diary in *The Art of Easy Choice* tries to emphasize and save privacy, individuality and everyday intimacy, that is more and more denied by mediated intimacy from attractive exterior screens.

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

The strategy of projection enters the chasm between perception, imagination, and representation, grappling with a transition into the area of representation of images born in the mind. In his 1629 *Utriusque Cosmi*, a neoplatonic study over consciousness and the *universum*, Robert Fludd illustrated the process of the transition of images from inner, invisible ones to external visible spaces. In his diagram consciousness looks like a small projector whose lens is the 'eye of the imagination' placed in the forehead, projecting thought images onto the screen located in back of the head. Consciousness becomes transmitted into images in this quasi-cinematic experiment, the centre of which is occupied by the imagining subject.<sup>4</sup> It was already the hermetic philosophy of the mind and the image that was fascinated with projection, a fascination which currently is characteristic of contemporary art.<sup>5</sup> The method of projection onto the wall, screen or into space from all types of

projectors is often used by video art authors. Projections have totally transformed the status of exhibition rooms, with a shift from light to darkness. Instead of a *white cube* there emerges a *black cube* or a gallery hall immersed in darkness that is only lit by the beam of the projector and the projected moving images.

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

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

The intrusive and ubiquitous visual culture, so powerful in its influence over the future of the unconscious, is subject to vehement criticism. Guy Debord's famous 1967 book *The Society of the Spectacle*, the foundation stone of such criticism, censures commercial images of mass culture because of their alienating action, which displaces real life, giving way to represented sham.<sup>6</sup> A spectacle at the service of the market exploits a man and replaces an authentic experience. In the mass visual culture we are all prisoners, separated from ourselves and from one another by the terror of the commercial image. Debord's scathing analysis, despite later revisions carried out by other thinkers, is still on target. The very notion of the spectacle, in turn, was supplemented if not supplanted, by Jean Baudrillard's affirmative hyperreality of the *simulacrum*.<sup>7</sup> Where Debord felt repugnance, Baudrillard finds fascination. Guy Debord expertly recognised the influence of modern visual solutions on the individual and regarded it as decisively negative.

6

7

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

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

At the psychological and visual level a similar problem is taken up by Julia Kristeva, who follows Debord and emphasises the fact that the viewer has become a passive consumer rather than a creator. The philosopher poses a rhetorical question whether we do not happen to live in the contemporary

media culture in the paradise of fantasies, surrounded by an environment of visualised fantasies, thus stimulated to the creation of our own imaginations. One may add here that Izabella Gustowska seems to locate us within this optical paradise of pleasure and excess in her installation *The Art of Hard Choice*. For Kristeva, however, this paradise is a delusion since the society of the spectacle is not friendly towards the formation of individual fantasies. On the contrary, what happens is a destruction of fantasmatic abilities which connect one to the unconscious. And the process of relations with one's own unconscious is of paramount importance for a psychoanalytically oriented philosopher!

Representations impact the creations of our imagination, but when they continue to be constantly replicated and stereotypical, thus identical to those of mass culture, they strip us of our imagination since due to their persistence and power they effectively block the creation of our own fantasies. An individual's *imaginarium* gives way to the collective one, fantasies are no longer rooted in the personal unconscious but more and more so in the unconscious of the mass. Kristeva, then, is afraid that the post-modern unconscious, which she deems inauthentic and fake, will completely edge out the traditional one. This transformation leads to the reduction of fantasies, to the limitation of their inner depth, to the severance of the projection screen from mental space. The visual screen is like a block for inner life, and the hard and fetish image of a succession of copies displaces a softer, deeper and authorial visuality of fantasies. This is a contrast between the hard and the soft forms of visuality. The world of visual fantasies is so important because within the society of the image they co-create intimacy. For Kristeva, in turn, only through intimacy can we arrive at the creation and preservation of the individual. Intimacy is a resistance strategy against social unification, psychological alienation, and political fundamentalism. Julia Kristeva poses, then, a grand question about how and whether an intimate revolt is possible in the contemporary society of the image.<sup>8</sup> This is also a problem that Izabella Gustowska has grappled with in her own [...] video projections. In *The Art of Choice* her everyday intimacy is juxtaposed to the world of visual entertainment. The artist changes these both levels of contemporary existence into equivalent and finally similar visual lenses, which we use to look through at life as stories to be told. The artist consistently pits visual technologies against their alienating and homogenising effect, internalises a moving picture, softens it, deepens and combines with individual unconsciousness and diagnoses mass unconsciousness. We have then two ways of intimate revolt, i.e. visual in art and textual in philosophy, psychoanalysis, and literature. [...]

The title of the cycle in progress since 2002 and of the exhibition in the National Museum in Poznań in 2006 is *Life is a Story*. This is a story told by means of images. Julia Kristeva wrote that life is a story since her

philosophy created life stories – *BIOS-graphies*. These are first and foremost stories about the psyche, since life acquires sense only through interpretations, a translation of the innermost, a narrative rejuvenation; life becomes reborn in a narrative.<sup>9</sup> Inspired by psychoanalysis, Kristeva thought primarily about language as a medium of assigning significance. Inner life must be expressed in words so that it might be discovered and sublimated. From this stand Kristeva criticizes the visual culture whose fantasies relate to the unconscious but cannot liberate us as they are lacking in the word of interpretation. Izabella Gustowska may disagree with the philosopher at this point and through the experience of art!

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

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

**1**

G. Anderson, *Extremis*, composed by Drycke/Raheen/Savage/Staid, mixed and recorded by H. Marshall, Virgin Records Ltd. 1997.

**2**

A. Kępińska, [in:] *Izabella Gustowska. Płynąc*, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1996, p. 19.

**3**

On the subject of Polish video art and video installations see: *Polska sztuka wideo*, Poznań: Museum Inner Spaces, 2006.

**4**

M. Warner, 'Making Secret Visions Visible', [in:] *The Inner Eye. Art Beyond the Visible*, London: The South Bank Centre, 1996, p. 12.

**5**

Cf.: D. Alexander, Ch. Harris, R. Storr, *Slide Show: Art and the Projected Image*, London: Tate Publishing, 2005.

**6**

G. Debord, *La société du spectacle*, Paris: Éd. Gallimard, 1967.

**7**

J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris: Éd. Galilée, 1981.

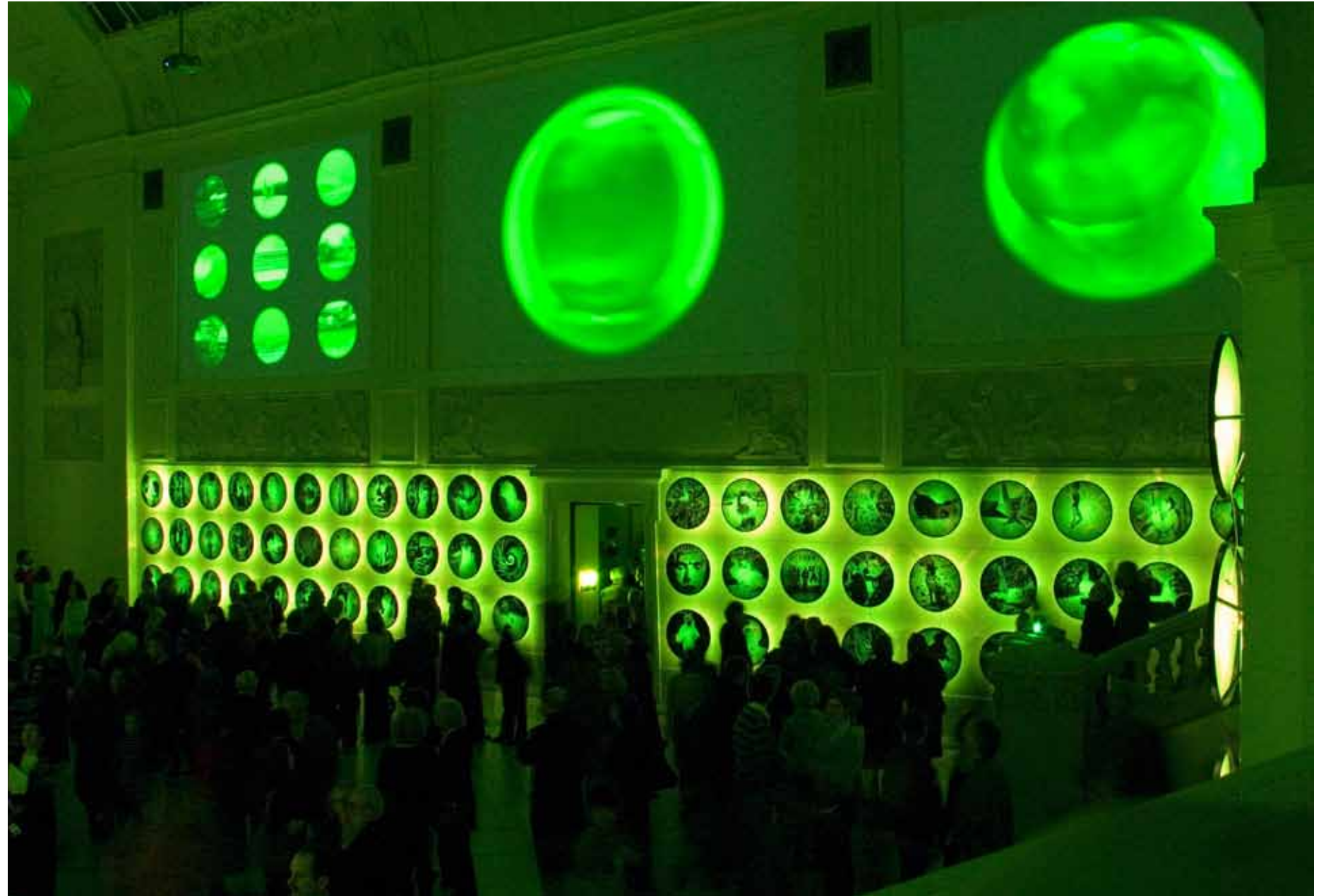
**8**

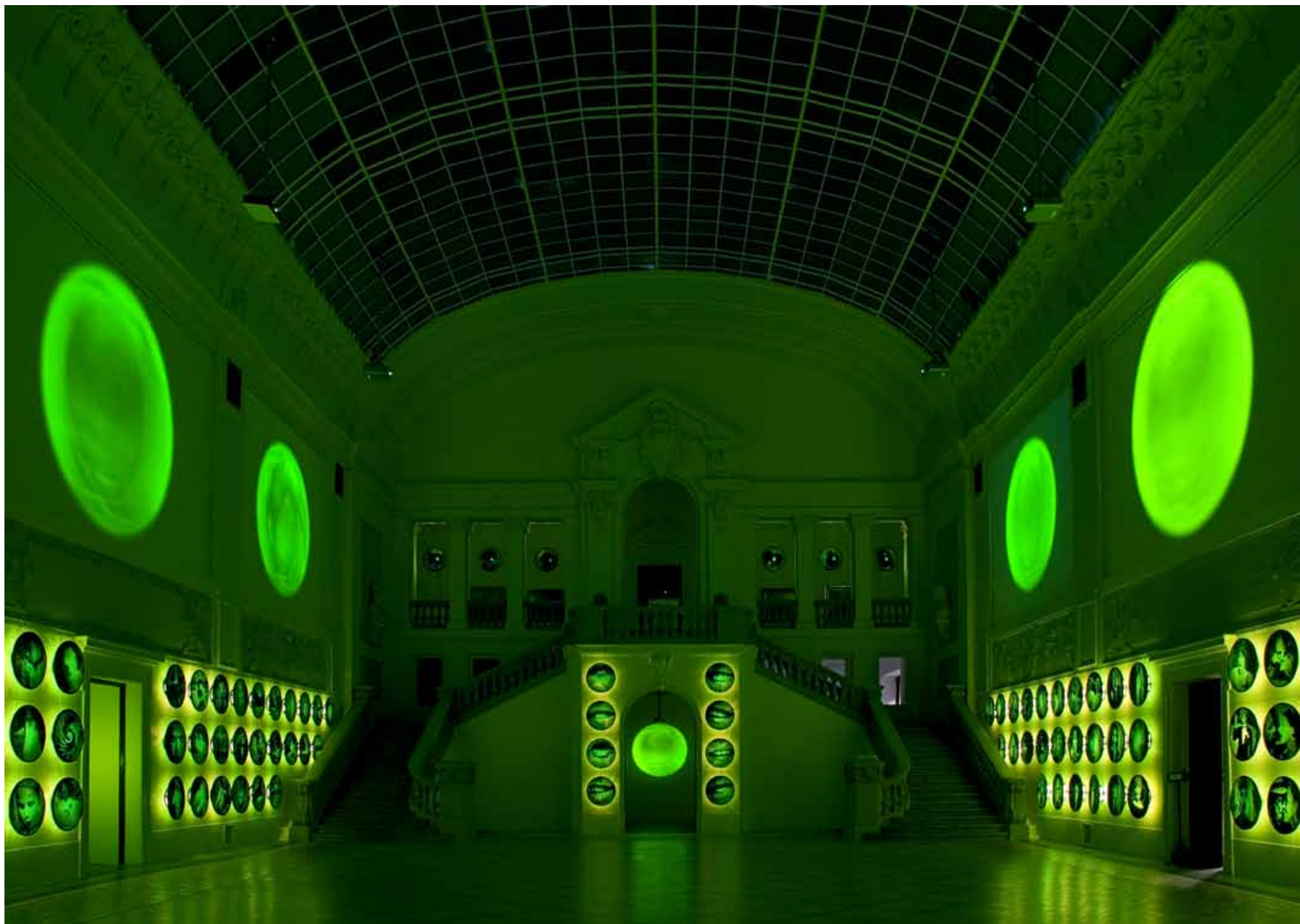
J. Kristeva, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, tran. J. Herman, New York: Columbia University Press, 2002, p. 63.

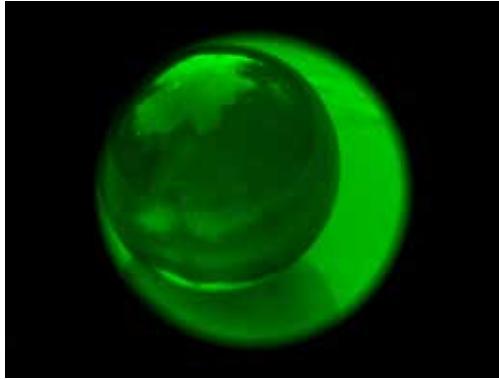
**9**

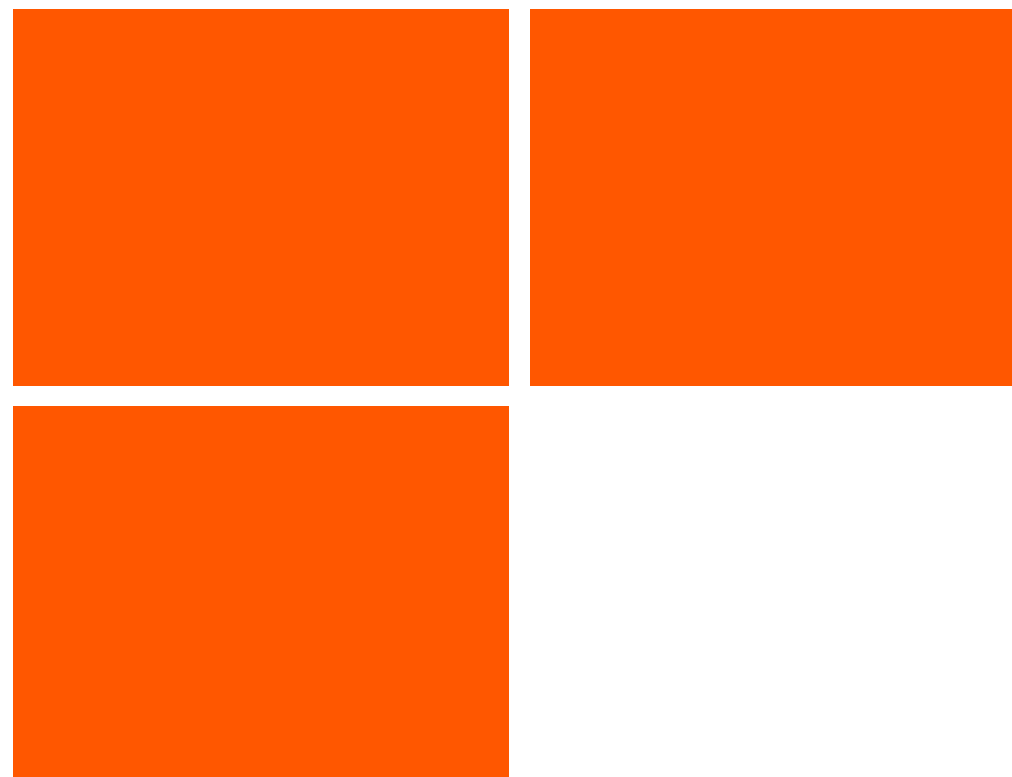
T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Kraków: Aureus, 2001, p. 222.

# Media Introspections



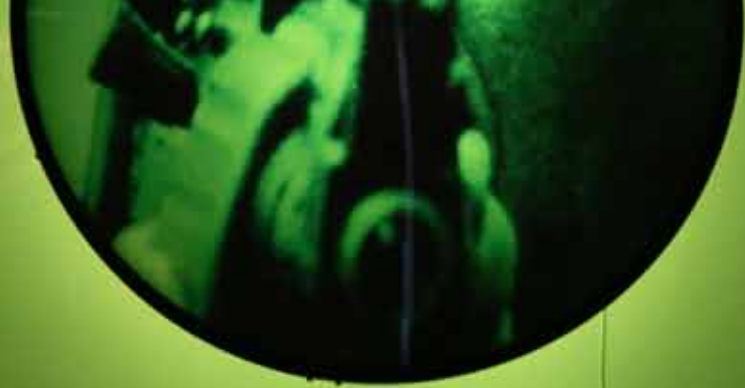


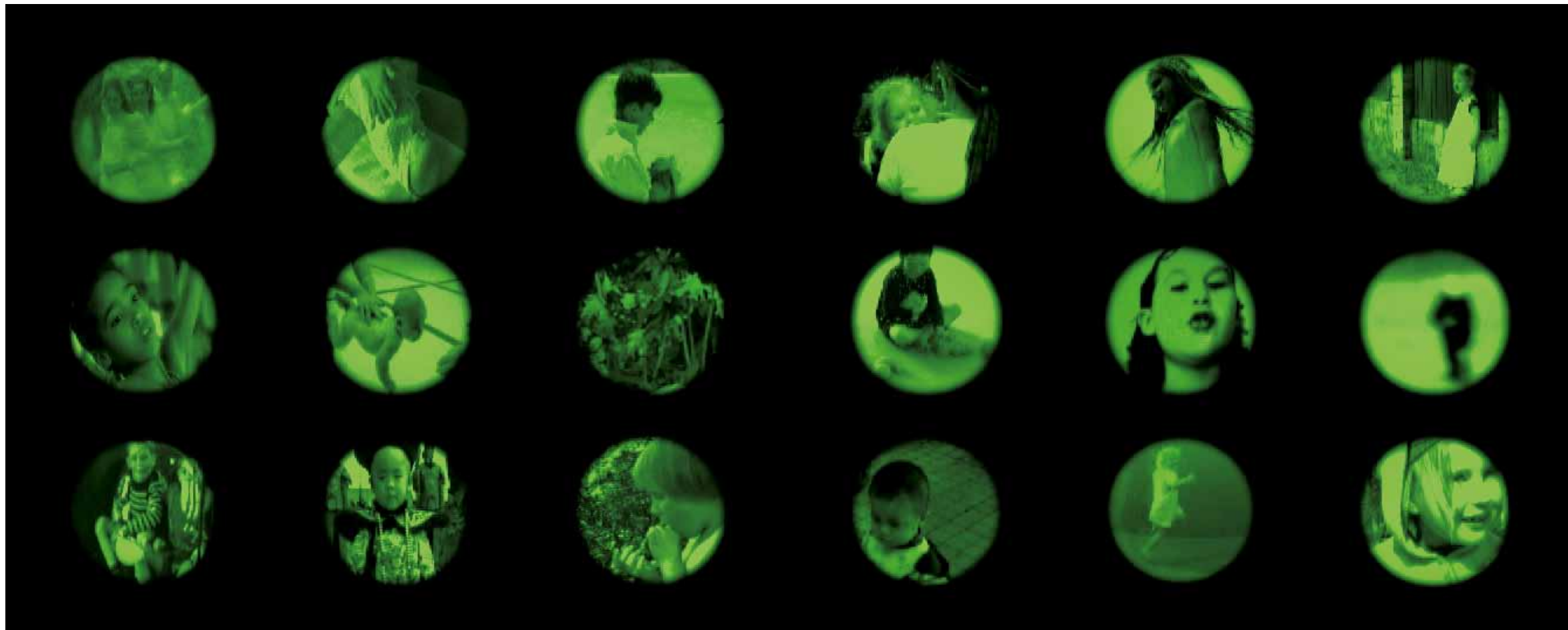


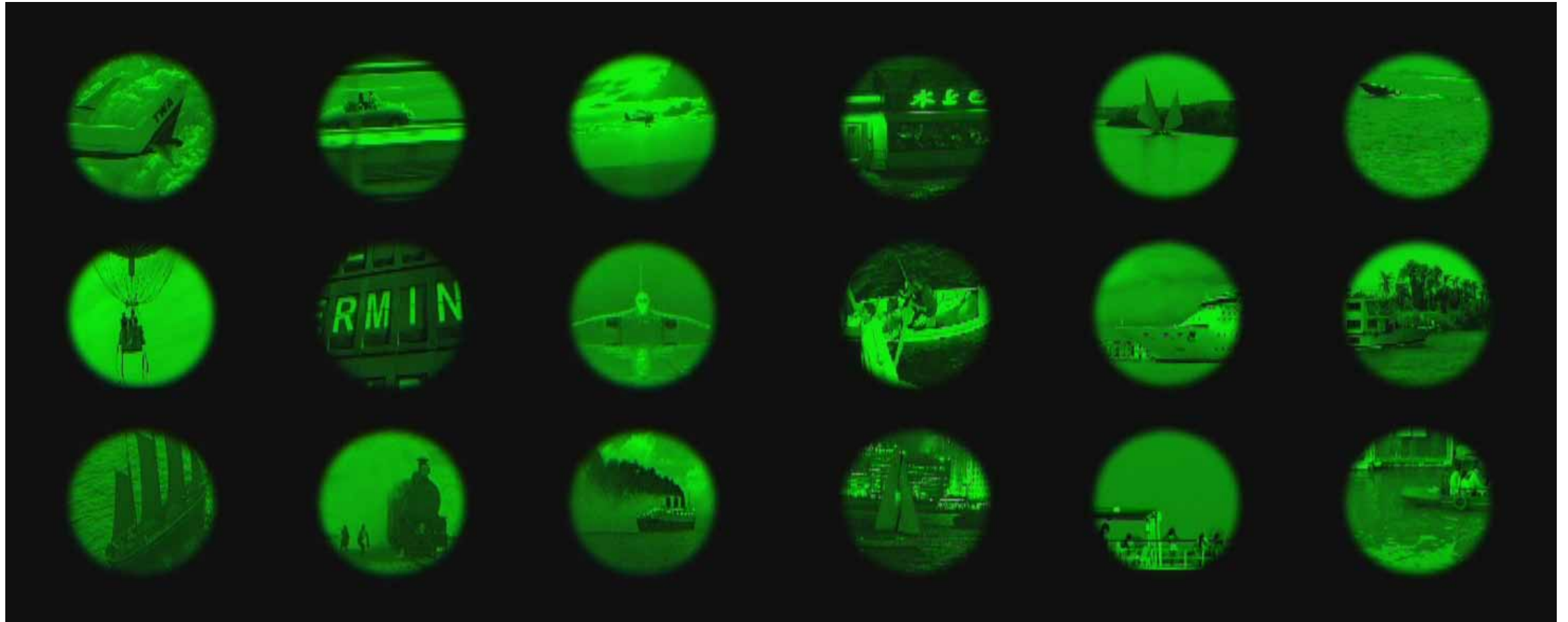


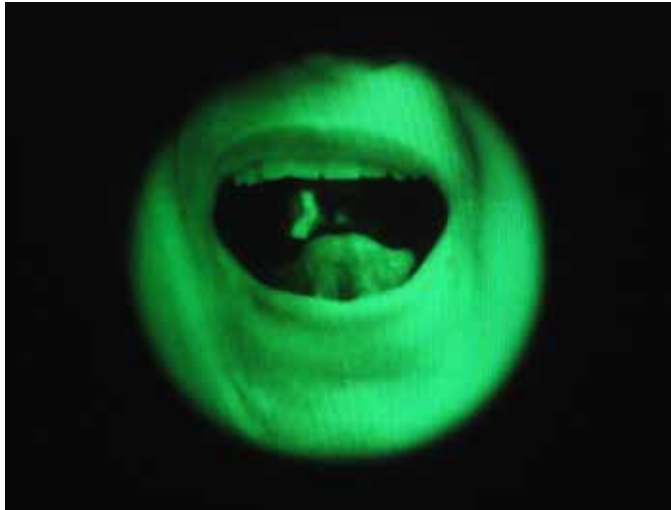


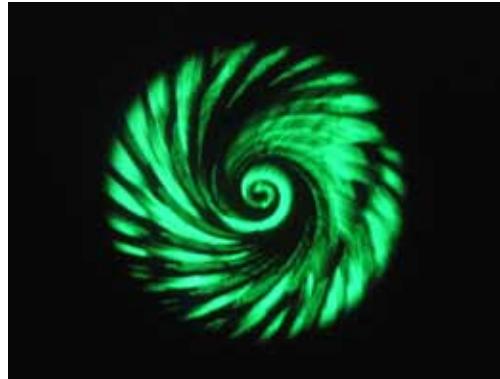












# **She – Ona Media Story**

# She – Ona

## Media Story

### 2

#### Gustowska

„Świat stał się gadatliwy i niemy zarazem, zaludniony i wyparowany”.

W tym świecie poszukuję kobiety. W muzeach, na ulicach, na koncertach, w centrach handlowych... To ją podglądam, anonimową i rozpoznaną w makroskopowym zbliżeniu kamery. W rzeczach, które być może zgięła, w filmach z YouTube, które być może oglądała, w słowach, które być może mówiła..., to Ona staje się „dziełem sztuki”, to Ona jest awatarem w Second Life.

Być może znajdziemy ją w monitoringu...

Szukajmy jej, bo świat za chwilę się rozpadnie...

A kiedy zniknie Ona, „na ulice wyjdą zdziczałe koty, zawalą się mosty, słońce zacznie mocniej świecić”...

Kim jest ta kobieta ta ONA?

Taki komentarz zawierała pierwsza notatka.

Pewność, że to musi być – Kobieta – ONA.

Niezidentyfikowana do końca. To ją wyłowiałam w tłumie świętującym Nowy Rok 2006 w telewizyjnej relacji z Fifth Avenue w Nowym Jorku, potem z pewnością widziałam ją w Hamburger Bahnhof na wystawie Flick Collection, to jej rude włosy przyciągnęły moją uwagę na Champs Élysées w 2007, widziałam, jak biegnie w czerwcowy poranek przez Dorsoduro w Wenecji i jak ogląda realizację Trishy Brown na Documenta w Kassel w 2007. Z pewnością to ona była dziewczyną, którą wyловиła moja kamera z tłumy Flash Mob w Starym Browarze w Poznaniu. To jej głos przypominała mi reklama Chanel emitowana w TVN. To ona była tą blondynką w masce z filmu na YouTube,

#### She – Ona

była też – She z piosenki Charlesa Aznavoura. Na pewno miała na imię Antonina, ale za chwilę była Vicky lub April z powieści Jose Carlosa Somozy. Raz miała siedemnaście lat, jak Wanda idąca z psem w Starej Rzeźni, to znowu wydawało mi się, że jest dwudziestotrzyletnią Dominiką, studentką z pracowni Działań Performatywnych poznańskiej ASP, by za chwilę mieć dwadzieścia cztery lata, jak Klara z wspomnianej książki.

Raz była spragnioną życia, całującą się kobietą w centrum handlowym, by za chwilę zamienić się w smutną, o banalnej urodzie, czterdziestolatkę słuchającą jazzu w Blue Note, była też płótnem, zerem, podpisującą kontrakt z firmą F&W z Amsterdamu, i przypominała modelki Vanessy Beecroft, by za chwilę zamienić się w szaloną kobietę z *Ever Is Over All* – Pipilotti Rist.

Gdybym nie sfilmowała tych wszystkich kobiet, nie wierzyłabym, że były tak intensywne, namacalne, i tak realne. Z takim przekonaniem przywróciłam je do ponownego, tym razem wirtualnego świata.

Media Story to nie wyprawiana teatralność spektaklu, ale życie podpatrzone, fragmentaryczne, chaotyczne, niepodporządkowane żadnym regułom scenicznym. Bo to nie jest teatr. To widz układa swoje media story z fragmentów, filmów, tekstów, monitoringów. Nie ma aktów scenicznych, ale są przestrzenie otwierające się na publiczność, wśród których uważny obserwator znajdzie te same lub podobne kobiety – owe ONE. Być może będzie to dziewczyna na rowerze, identyczne trojaczki: Kasia, Ewa i Magda, dwie studentki na wrotkach i nieznaną z akordeonem. Bo to ON – widz może pominąć nieinteresujące go

#### Media Story

obrazy czy komentarze, może powrócić, by wyczekiwać na gest, słowo czy twarz nieznaną. To ON stanie się rekonstruktorem, to ON może stworzyć swoje media story także wtedy, kiedy sam, podpatrywany przez kamerę, stanie się częścią medialnej rzeczywistości.

W tych repetycjach z repetycją gdzieś kryje się ONA. Ona – jak szczoteczka do zębów marki Sonicare Philips, której części wędrują po świecie, by w finalnym etapie złożyć się w całość i powrócić do miejsca wysyłki w Snoqualmie nieopodal Seattle. Ale Ona we wszystkich swoich fragmentach, porzucana po realnych i wirtualnych przestrzeniach, komentowana jest przez mężczyznę. To ON jest w niej zakochany, to On ją podgląda, z nią podpisuje kontrakt.

Jean Baudrillard, w 1976 roku niesłusznie wieszcząc koniec sztuk, napisał: „na tym kończy się twórczość. Koniec... niesie ze sobą również kolaps rzeczywistości, pograżającej się w hiperrealizmie, w drobiazgowym powielaniu rzeczywistości, najchętniej za pomocą innych środków reprodukcji, takich jak reklama czy fotografia. Wraz z kolejnymi zapośredniczeniami, reprodukowana przez kolejne media rzeczywistość ulatnia się, staje się alegorią śmierci, lecz właśnie ze swego zniszczenia czerpie siłę, stając się sama rzeczywistością, fetyszem utraconego obiektu – nie przedmiotem przedstawienia, lecz ekstazą negacji i własnego rytualnego unicestwienia – hiperrzeczywistością”.



# **Umykająca kobieta w czerwieni — pomiędzy wirtualnością a potrzebą dotyku**

Izabela Kowalczyk

Sztuka Izabelli Gustowskiej jest fenomenem, który trudno porównać z czymkolwiek innym. Artystka z pewnością jest pierwszą damą sztuki multimedialnej w Polsce. Tworzy ona między innymi wielkie multimedialne spektakle, będące swoistymi dziełami totalnymi, gdzie filmy wideo, fotografie, projekcje przenikają się z performance oraz rzeczywistymi sytuacjami.

Chyba największy multimedialny spektakl przygotowany do tej pory przez Gustowską był prezentowany na terenie Starej Rzeźni w Poznaniu podczas Festiwalu Teatralnego Malta (23–38 czerwca 2008) i nosił tytuł *She – Ona. Media Story*. Oszałamiająca była skala całego przedsięwzięcia, w skład którego wchodziły: trzydzieści trzy projekcje wideo, trzy plazmy, jeden monitoring, instalacja z ubrań, gra światłem, nagrania audio oraz brały udział statystki.

Wszystko to składało się na jedną opowieść, wpisaną w dziwną, nieco surrealistyczną architekturę Starej Rzeźni. Głównym tematem, myślą przewodnią tego niezwykle przedstawienia była „kobieta w czerwieni”. O tej tajemniczej postaci widzowie dowiadawali się jeszcze przed wejściem na teren budynku Starej Rzeźni. Męski głos wypowiadał powtarzane jak mantra słowa o poszukiwaniu pewnej kobiety. Narrator zakochał się w niej, pamiętając jedynie, że miała na sobie coś czerwonego i umknęła, znikła w tłumie innych postaci. Oczekujący na wejście do środka i słuchający tych monotonnych słów widzowie zostali jakby wprowadzeni w stan hipnozy, w sen, w sferę fantazji, w której za chwilę mieli się znaleźć oszołomieni kolorami i zmieniającymi się obrazami, które składały się na ten wielki spektakl form. Obrazy przeobrażały się niczym obraz w kalejdoskopie, który pojawił się na jednej z projekcji, umykały niczym bańki mydlane, do których nawiązywała inna prezentacja, jednak przez wszystkie pomieszczenia prowadziły widzów – pojawiające się i znikające – kobiety w czerwieni. Występowały one w filmach jako żywe postacie lub awatary (zaprojektowane przez Cezarego Ostrowskiego), występowały w performance w poszczególnych salach, a także przechadzały się pomiędzy widzami.

Artystka tak mówiła o swoim projekcie: „Media Story to nie wypreparowana teatralność spektaklu, ale życie podpatrzone, fragmentaryczne, chaotyczne, niepodporządkowane żadnym regułem scenicznym. Bo to nie jest teatr. To widz układa swoje media story z fragmentów, filmów, tekstów, monitoringów. Nie ma tu aktów scenicznych, ale są przestrzenie otwierające się na publiczność, wśród których uważny obserwator znajdzie te same lub podobne kobiety – owe ONE”. A one pełniły różne role – były pośredniczkami prowadzącymi na drugą stronę lustra, stawały się ofiarami i obiektami spojrzenia, były ekranem odbijającym oczekiwania widzów, ale również uwodziły i zmuszały widzów do własnych poszukiwań tej jedynej „kobiety w czerwieni”.

Po drugiej stronie lustra

Widzowie zostali wciągnięci w tę grę poszukiwania, pożądania i rozczarowania, braku spełnienia, a zarazem niemożności odnalezienia jednoznacznego sensu całej instalacji. Zaangażowanie widzów i emocjonalny klimat całego spektaklu obalają konstatacje Waltera Benjamina o zimnych mediach, którymi są fotografia i film, przenoszące przedmioty z ich pierwotnych miejsc i powodujące utratę aury niezwykłości. Benjamin twierdził, że w epoce fotografii, reprodukcji i masowego powielania, zanikł wyjątkowy status dzieła sztuki związany nierozdzielnie z jego istnieniem w jednym miejscu i czasie<sup>1</sup>. Tymczasem takie spektakle, jak ten przygotowany przez Gustowską, pokazują, że to właśnie sztuka multimedialna broni się najbardziej przed utratą aury dzieła. Nie sposób przeżyć tego przedstawienia, nie uczestnicząc w nim, nie sposób go odtworzyć w tym samym kształcie w innym miejscu, nie sposób też go opowiedzieć czy przedstawić za pomocą reprodukcji. W tym sensie spektakl można odczytać jako pochwałę mediów i nowoczesnych technologii. Tu wszelka interpretacja może bazować jedynie na wyborze i uproszczeniach, i nigdy nie jest w stanie oddać sensu całego przedsięwzięcia. Zresztą sens pracy zasadał się na ciągłym umykaniu. Widzowie zostali tu wprowadzeni w obszar pomiędzy – pomiędzy rzeczywistością fizyczną a wirtualną, zaś ich wzajemne przenikanie się i niemożność wytyczenia granicy, powodowały wrażenie znalezienia się jakby „po drugiej stronie lustra”.

Pojawiające się na obrazach filmowych kobiety występowały też realnie, spacerując pod jedną ze ścian, tak samo, jak działo się to w filmie. Dziewczyna przechadzająca się z psem pojawiała się w otoczeniu dwóch innych dziewczyn jeżdżących na rolkach oraz jednej, jeżdżącej na rowerze. Wszystkie one występowały w przestrzeni widzów, zaś każda z nich miała na sobie coś czerwonego. Nie wiadomo do końca, czy widzowie byli jeszcze tylko widownią, czy już częścią przedstawienia, zwłaszcza, że przecież również kobiety zwiedzające wystawę mogły mieć na sobie coś czerwonego, tym samym wpisując się w mające tu miejsce akcje. Ponadto widzowie w każdej chwili mogli zostać przyłapani przez kamerę systemu monitoringu, zaś nagrany obraz stawał się również częścią spektaklu. W ten sposób podział między przedstawieniem a widownią uległ zamazaniu. W myśl estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda można powiedzieć, że „skoro publiczność staje się mniej lub bardziej nierzeczywista, artystom pozostaje włączanie jej w sam proces wytwarzania dzieła sztuki”<sup>2</sup>, czy, jak w tym przypadku, włączenie publiczności w bycie obiektem sztuki. W efekcie została przekroczona granica fantazji i rzeczywistości, pojawiające się pomiędzy widzami dziewczyny z projekcji jakby zeszyły z filmu, przekroczyły barierę ekranu (kto oglądał *Purpurową różę z Kairu* Woody Allena, wie jak mocno oddziałuje ten zabieg).

Tym samym spektakl wskazywał na szerszy problem, jakim jest medializacja i wirtualizacja naszej rzeczywistości, w której, jak pisze Wolfgang Welsch, elektroniczne media oferują nam wszystkie realia historii i teraźniejszości oraz wszelkie możliwe formy twórczości i komunikacji<sup>3</sup>. A jednak jest coś, co stawia opór, nie dopuszczając nas do Raju. Niewątpliwie to cielesność jest rodzajem przeciwwagi dla elektronicznych tendencji do dematerializowania, ale też „fascynacja mediami elektronicznymi jest nie tylko fascynacją ducha lub wyobraźni, ale również tęskniącego i niezaspokojonego ciała”<sup>4</sup>.

Poprzez telematyczne światy zmienia się nie tylko nasze postrzeganie tożsamości (która jest rozproszona, zmienna, płynna), ale też samej rzeczywistości. Granice między rzeczywistością fizyczną i realnością mediów są płynne i niemożliwe do określenia, a ponadto te rzeczywistości wzajemnie na siebie wpływają. Następuje wirtualizacja rzeczywistości: „realność ogląda się coraz częściej zgodnie z wyobrażeniem medialnego ideału”, a sama „wirtualność także bywa realna”<sup>5</sup>. Dlatego też niemożliwy do utrzymania jest czysty podział na rzeczywistość codzienną i realność mediów. Welsch przestrzega nie tylko przed rozdzieleniem, ale i przed wartościowaniem tych dwóch sposobów naszej egzystencji: telematycznej i cielesnej, a jednak sam ze swego rodzaju nostalgią stwierdza: „Wśród zawirowań mnożącego się elektronicznie świata staje się dla nas znowu ważna jednorazowość niepowtarzalnej godziny czy spotkania albo bezruch i szczęście spoczywającej ręki lub pary oczu”<sup>6</sup>. To właśnie takie poszukiwanie dotknięcia ręki lub możliwości spojrzenia w oczy przedstawiał spektakl Gustowskiej. A jednak owo pragnienie obecności wydawało się niemożliwe do zaspokojenia.

Relacje z innymi

Wszystkie medialne opowieści Gustowskiej mówią o niemożności przeprowadzenia podziału między światem rzeczywistym a realnością mediów. Artystka opowiada o świecie, w którym wszystko jest przetwarzane, digitalizowane, zamieniane w obraz i wystawione na pokaz. Dlatego też *She – Ona. Media Story* można odczytać przede wszystkim jako opowieść dotyczącą mediów, jako analizę zmediatyzowanego świata i zmieniających się ludzkich relacji. Można powiedzieć, że jesteśmy osaczeni przez instrumenty technologiczne, umożliwiające nam kontakty z innymi, takie jak telefon komórkowy, e-mail, gg, skype i inne. Relacje z innymi rozwijają się i bywają niezwykle intensywne na portalach społecznościowych, randkowych, na rozmaitych forach czy poprzez gry typu Multi-player. Jednak czy media pozwalają nam faktycznie na zbliżenie się do innych? Dysponujemy wieloma łatwymi i szybkimi sposobami komunikacji, nieprzewidywalnymi i pociągającymi, technologia staje się coraz bardziej doskonała. Jednak pomiędzy nami a innymi pojawia się bariera, obcujemy bardziej z maszyną niż z drugą osobą, brak nam fizycznego kontaktu,

nie patrzemy w oczy, tylko w monitor. I może stąd niemożność znalezienia i rozpoznania owej kobiety w czerwieni w spektaklu Gustowskiej. Ona była nie tylko nieuchwytna, ale choć występowała w nadmiarze, reprezentowana przez tak wiele postaci, była przede wszystkim niedotykalna. Bo „obraz nie stanowi już śladu czegokolwiek innego niż łańcucha cyfr, a jego forma nie jest terminalem ludzkiej obecności”<sup>7</sup>.

Praca ta mówiła więc nie tyle o tęsknocie za kobietą w czerwieni, ile o pragnieniu bezpośredniego kontaktu z innym. Bo, jak powiada Nicolas Bourriaud, „w naszych postindustrialnych społeczeństwach najpilniejszą kwestią okazuje się nie emancypacja jednostki, lecz międzyludzka komunikacja i wyzwolenie relacyjnego wymiaru egzystencji”<sup>8</sup>.

„Pani jest płótnem!”

Ale, czy wiemy, jak te relacje z innymi powinny wyglądać? Bourriaud wskazuje, że „bezwzględna porażka nowoczesności polega na tym, że relacje międzyludzkie sprowadza do poziomu relacji handlowych (...)”<sup>9</sup>. Bo, czy nie żyjemy w świecie, w którym inny jest przede wszystkim uprzedmiotowiony? Czy nie dzieje się tak również w sztuce?

Na ten problem w pracy *She - Ona. Media Story* wskazywała akcja w jednym z pomieszczeń, gdzie na wyświetlanych filmach ukazane były dwie dziewczyny, wykonujące niczym automaty polecenia władczego narratora. Ten fragment spektaklu prezentowany też na wystawie *Uroki władzy* w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał (2009), odwoływał się do książki José Carlosa Somozy pt. *Klara i półmrok*<sup>10</sup>. Powieść opowiada o świecie sztuki, w którym panuje kierunek zwany hiperdramatyzmem, polegający na tym, że żywi ludzie stają się dziełami sztuki. Muszą oni wyrzec się zupełnie swojej podmiotowości i na czas trwania kontraktu, przemieniają się w „żywe płótna”, które zdobią galerie i domy najbogatszych. Niekiedy biorą udział w pełnych przemocy i seksu, nielegalnych „art-szokach”. Sam hiperdramatyzm staje się przede wszystkim bardzo intratnym interesem. Powieść ta prowokuje do pytań, czy faktycznie wszystko może stać się dziełem sztuki, jeśli tylko znajdą się tacy, którzy będą chcieli za to zapłacić? Czy chodzi jeszcze w ogóle o sztukę, czy jedynie o pieniądze? Czy w neoliberalnej rzeczywistości liczy się jeszcze jakakolwiek etyka, jeśli ludzie stają się dobrowolnymi niewolnikami? I wreszcie, czy fikcyjny świat powieści Somozy nie przypomina momentami tego, co dzieje się w realnym świecie sztuki, gdzie zdarza się przecież, że ludzie także są wykorzystywani, szargana jest ich godność, zawłaszczona ich prywatność?

Gustowska wykorzystała w tej instalacji fragment książki, w którym artysta instruuje swoje modelki, co do zasad ich postępowania jako dzieła sztuki. Głos narratora, który narzuca dziewczynom wykonywanie określonych poleceń, to głos nieznoszący sprzeciwu. Można zauważyć, że mimo futurystycznej

wymowy książki, ta relacja między autorem a kobietą – dziełem sztuki powtarza tradycyjną relację artysty i jego modelki opisaną przez Lyndę Nead. Pozująca modelka potwierdza status artysty jako twórcy, sędziego i właściciela kobiecego ciała jednocześnie. Zostaje ono uprzedmiotowione i poddane regułom sztuki. Metaforycznie staje się płótnem, co potwierdza, przytoczona przez Nead, wypowiedź Kandisky’ego: „W pierwszej chwili płótno stoi przede mną niczym czysta, niewinna dziewczica... I wówczas zbliża się do niego zdecydowany pędzel. Poruszając się to tu, to tam, z właściwą mu energią, opanowuje stopniowo płótno, jak czyni to europejski kolonialista”<sup>11</sup>. Nead wskazuje na mającą miejsce w tych słowach zadziwiająca kombinację seksualnej i kolonialnej ideologii. „Kandinsky sprowadzał praktykę malarską do gwałtu, a pogwałcenie kobiecego ciała/płótna porównywał do ujarzmiającej władzy kolonialnej”<sup>12</sup>. Całkowite utożsamienie ciała i płótna ma miejsce również w powieści Somozy (stwierdzenie: „Pani jest płótnem” pada tu wprost). Izabella Gustowska, wybierając odpowiedni fragment powieści *Klara i półmrok*, tworzy więc wizualną metaforę artysty (sprawcy i władcy kobiecego ciała) i poddanej mu modelki.

Tę instalację można odczytać również bardziej ogólnie, jako wskazanie, jak łatwo poddajemy się kulturowym nakazom, tracąc jednocześnie swoją podmiotowość. Być może dzieje się tak między innymi dlatego, że coraz trudniej oddzielić nam prawdę od fikcji, albo dlatego, że nasze życie coraz mocniej kształtowane jest pod wpływem mediów. Medialne przekazy same w sobie mają niekiedy moc nakazu, zwłaszcza dotyczy to reklam, nakazujących nam, jacy mamy być, jak mamy wyglądać i jak się zachowywać.

Ofiara

Wrażenie surrealności, a może raczej gubienia się pomiędzy rzeczywistościami, w spektaklu Gustowskiej podkreślała dziwna architektura Starej Rzeźni, będąca sama w sobie pomieszaniem porządku *sacrum* i *profanum*. To miejsce stanowiło znakomitą oprawę dla całej instalacji. Poznańska rzeźnia miejska została wybudowana w latach 1897–1900 według projektu Fritza Moritza. Projekt tego budynku wyraźnie korzysta z rozwiązań architektury sakralnej. Pomieszczenia mają układ bazylikowy. Główna nawa oddzielona jest od bocznych wąskimi kolumnami i przykryta sklepieniem kolebkowym z lunetami. Każdy widz musiał na to zwrócić uwagę już w pierwszej, dużej sali, gdzie na sklepieniu prezentowany był obraz mówiącego do mikrofonu mężczyzny, który był niczym sprawca i bóg tego przedsięwzięcia, narrator, jawiący się tu jako Wielki Brat. Jego odpowiednikiem w sąsiedniej sali był wspomniany już obraz kalejdoskopowy.

Architektura sakralna ma przede wszystkim wywoływać wrażenie podniosłości, ale te odwołania mogą zaskakiwać w przypadku architektury przemysłowej, a zwłaszcza zaś w miejscu przeznaczonym do uboju zwierząt.

Jedynie obniżenia w podłodze z kratkami ściekowymi i wiszące na ścianach haki wskazują, że zdecydowanie nie jest to architektura sakralna. Czy jednak to tylko przypadek, że rzeźnia wygląda jak kościół? Może chodziło o wykorzystanie symboliki ofiarniczej? W kontekście takiej ramy dla całego przedstawienia, można zapytać, czy kobieta w czerwieni pełniła tu również rolę ofiary?

Czerwień to przecież kolor krwi, ponadto jest to najbardziej fetyszystyczny z kolorów. Czerwone korale zakładane na szyję, rubinowe oczka w pierścionkach, czerwone kwiaty przypinane do sukni, czerwone paznokcie i krwistoczerwone usta – to wszystko nawiązuje przecież do intensywnej czerwieni krwi. Czy krew jest więc fetyszem i dlaczego? Czy chodzi o życiodajne znaczenie krwi i związane z nią znaczenia witalności? Jej brak kojarzy się z anemią, niedokrwistością, a zarazem z brakiem energii. W XIX wieku damy cierpiące na tę przypadłość przyprowadzano właśnie do rzeźni, by piły świeżą krew, a także by podnieść im ciśnienie. Może bardziej chodziło bowiem o terapię szokową, bo szokiem musiał być dla nich widok zabijanych zwierząt. Czerwień wydaje się mieć też odniesienia do seksualnego spełnienia (ukrwione narządy płciowe). Czerwień to kolor miłości, młodości, witalności, siły. W legendach o wampirach zawsze pojawia się krew, której picie zapewniać ma wieczną młodość. I może dlatego czerwień jest tak bardzo atrakcyjna, stąd tyle piosenek o kobietach w czerwieni, a w spektaklu Gustowskiej – tak wiele kobiet w czerwonych strojach, i poszukiwanie tej jedynej, również w czerwieni. Jednakże wielość tych kobiet powodowała, że zlewały się one w jedną kobietę. „Wszystkie kobiety są jedna kobietą” – mówił T.S. Eliot i takie można było odnieść wrażenie, oglądając multimedialny spektakl – instalację Izabelli Gustowskiej. Bo pojawiały się tu jakby sobowtórki, replikantki, klony (w tym „żywe klony”, jak bliźniaczki i trojaczki). Te identyczne lub niemal identyczne postacie, które wydawały się multiplikować, odnieść można z jednej strony do świata, w którym wszystko ulega unifikacji, wszyscy stają się coraz bardziej do siebie podobni, a z drugiej – do problemu rozwijającej się intensywnie biotechnologii (klony). Warto też zauważyć, że postaci te są odwołaniem do wcześniejszych, dużo bardziej tradycyjnych, prac Gustowskiej, takich jak *Względne cechy podobieństwa*.

Kobieta jako ekran?

W całe to przedstawienie wpisana była ukryta przemoc – przemoc spojrzenia, podglądania, wszechwidzialności. W pierwszym pomieszczeniu filmy wyświetlane na ścianach były nakręcone przy użyciu kamer przemysłowych oraz satelitarnych. Niektóre z nich namierzały określone osoby i dokonywały zbliżeń. Głos narratora, który narzucał dziewczynom wykonywanie określonych poleceń, był również głosem pełnym ukrytej agresji, nieznoszącym sprzeciwu. Podobnie, jak słyszany w innym pomieszczeniu autorytarny, męski głos,

nakazujący np. wykonywanie makijażu. Kobieta-cyborg prezentowała się i tańczyła pod czujnym okiem mężczyzny-cyborga. Jedyna zaś widoczna, wypowiadająca się kobieta, była kobietą niemą, posługująca się językiem migowym.

Narratorem był tu mężczyzna, kobieta zaś była jedynie ekranem, obiektem spojrzenia. Była to więc opowieść o kobiecie uniwersalnej, a raczej o roli kobiety w spektaklu – o kobiecie, która zawsze jest znakiem pragnienia, występuje jako obraz, jest Innym męskiego podmiotu, spełniającym dla niego funkcję lustra. Według klasycznej analizy Laury Mulvey, kobieta jest jedynie „signifiantem męskiego innego, ujętego ramami symbolicznego porządku, w którym człowiek – mężczyzna – może uciec od swych fantazji i obsesji, przerzucając je mocą słów na niemy obraz kobiety, będącej wciąż nosicielką, a nie twórczynią znaczenia”<sup>13</sup>. Mulvey wskazuje w odniesieniu do klasycznych przedstawień filmowych, że to mężczyzna odgrywa rolę aktywną, rolę sprawcy wypadków. A jednak w sytuacji, którą kreśli spektakl Gustowskiej, kobieta wciąż umyka, jest ciągle w ruchu. Jej obraz jest niemożliwy do uchwycenia, nie sposób nim zawładnąć. Co więcej, prezentowana na jednej z projekcji kobieta, ukazana w sferycznym ujęciu, próbuje nas uchwycić w sidła własnego spojrzenia. Ma bowiem w ręce „aparat widzenia”, jakim jest aparat fotograficzny, co rusz przykładła wizjer aparatu do swojego oka i pstryka zdjęcia, a zwrócona jest na wprost widzów. Zaś kształt tej projekcji powoduje wrażenie, że również ona wchodzi w naszą przestrzeń (choć tym samym jej wizerunek ulega silnym zniekształceniom). Aparat fotograficzny, skierowany na nas odbija więc nasze spojrzenie, to w gruncie rzeczy my jesteśmy złapani w sidła tego przedstawienia.

Okazuje się więc, że sytuacja uległa odwróceniu, widz nie sprawuje już władzy nad przedstawieniem, to przedstawienie staje się opresyjne wobec niego. Zdecydowanie kobieta w czerwieni nie jest tu ofiarą, jest raczej naszym fantazmatem, którego nie sposób osiągnąć.

Żyjemy w społeczeństwie spektaklu, gdzie wszystko staje się przedstawieniem, a obrazy podlegają konsumpcji. Konsumujemy je w formie fotografii, reklam, billboardów, obrazów telewizyjnych, tego, co wyświetla monitor naszego komputera. Wszystko chcemy uchwycić i uwiecznić, fotografujemy nie tylko to, co piękne, fotografowana jest również przemoc, obrazy zła, śmierci. To, co nie zostaje zarejestrowane na obrazie, wydaje się nierealne. Nie zdajemy sobie jednak sprawy z tego, że w pewnym momencie, nie tylko konsumujemy obrazy, ale również tymi obrazami sami się stajemy. Zaczęliśmy funkcjonować na globalnej scenie widzialności, gdzie czujne oko kamery wkrada się w najintymniejsze miejsca.

Bo żyjemy również w świecie nadzoru. Medialna rzeczywistość jest dziś budowana przede wszystkim przez wciąż ulepszane technologie informacyjne: internet, telefonię komórkową, telewizję przemysłową, łączność satelitarną. Następuje rozwój systemu monitoringu, a więc ukrytych kamer, które są używane jako nowoczesne środki nadzoru, jednak nie tylko w celu poprawy

bezpieczeństwa, ale przede wszystkim zwiększenia poczucia kontroli i panowania nad daną sytuacją. Sieć stworzyła możliwość oglądania na bieżąco tego, co w danym momencie dzieje się w podłączonym akurat do systemu kamer miejscu. Mamy więc dostęp do wszystkiego, ale jesteśmy pozbawieni możliwości dotyku.

Wydaje się, że współcześnie rozdzielenie spektaklu i nadzoru jest już niemożliwe. Nadzór staje się elementem spektaklu, zaś spektakl staje się nieodłącznym elementem nadzoru. I może dlatego połączenie w tym niezwykłym dziele Gustowskiej tak różnych, z pozoru sprzecznych kwestii: pożądania, przyjemności, widzialności oraz nadzoru i przemocy.

Bo to, co najważniejsze w tym projekcie, to jego niejednoznaczność. Jak powiada Bourriaud, „prace współczesnych artystów mają tyle samo ambiwalencji, co technologia, która je inspiruje”<sup>14</sup>. Może, gdyby autorem był mężczyzna, łatwo byłoby powiedzieć, że jest to spektakl na temat jego pożądania i jego marzeń... A w tym przypadku o kobiecie mówi kobieta, ale, co dość zaskakujące, mówi głosem męskim, ponadto używa męskiego głosu jako głosu przemocy i opresji. Można się zastanawiać, czy zakochanie się narratora w pewnej kobiecie mówi o chęci jej usidlenia, posiadania i zawłaszczenia, czy raczej o niemożności jej dotknięcia i spojrzenia jej w oczy.

14

1

W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: Idem, *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał H. Orłowski. Poznań 1975, s. 80.

2

N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 119.

3

W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji W. Welscha*, red. A. Zeidler-Janiszczyńska, t.1, Poznań 1998, s. 168.

4

Ibidem, s. 186.

5

Ibidem, s. 182.

6

Ibidem, s. 186.

7

N. Bourriaud, op. cit., s. 105.

8

Ibidem, s. 94.

9

Ibidem, s. 122.

10

J. C. Somoza, *Klara i półmrok*, Warszawa, 2004.

11

Cyt. za: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 101.

12

Ibidem.

13

L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 96.

14

N. Bourriaud, op. cit., s. 107.

'The world has become both talkative and silent, populated and dissected.'

In this world I'm looking for a woman. In museums, concerts, and shopping centres... I spy on her, both anonymous and recognized in macro close-ups of the camera. In things SHE might have lost, in films on YouTube SHE might have watched, or in words SHE might have said... It is SHE who becomes an 'artwork'. It is SHE who is an avatar in the Second Life.

Perhaps we will find her in the surveillance recording...

We look for her because in a while the world will fall into pieces...

And when SHE disappears, 'wild cats will go out into the streets, bridges will collapse, the sun will shine brighter...'

Who is that woman – SHE?

Such a commentary was included in the first note.

Surely it must be – a Woman – SHE.

Not finally identified. It is SHE who I fished out from the crowd

celebrating the 2006 New Year's Eve shown in a TV report from the Fifth Avenue in New York, next I saw her in Hamburger Bahnhof at the Flick Collection exhibition, her ginger hair attracted my attention on the Champs Elysees in 2007. I saw her running through the Venice's Dorsoduro on one June morning, and watching Trisha Brown's realization at the Documenta in Kassel in 2007.

SHE was the girl I detected with my camera in the Flash Mob crowd in the Old Brewery in Poznań. It was her voice I heard in a Chanel commercial broadcast on TVN, She was the masked blonde from the YouTube video, and SHE was also the SHE in Charles Aznavour's song... Her name was certainly Antonina, but a moment later it was Vicky or April from Jose Carlos Somoza's novel. Once she was 17-just like Wanda who was walking her dog in the Old Slaughterhouse, then SHE turned into a 23-year old Dominika, a student of the Performative Activity Studio at the Poznań Academy of Fine Arts,

to finally become a 24-year old Klara from the above mentioned book.

Once SHE was avid for life and seen kissing in the shopping centre, and then SHE turned into a sad and banal 40-year-old listening to jazz in the Blue Note Club; SHE was also a canvas, a zero, signing a contract with F&W Co. from Amsterdam, and SHE looked like Vanessa Beecroft's models, and eventually SHE turned into a mad woman of *Ever Is Over All*, Pipilotti Rist...

If I had not filmed all these women, I would never have believed they were so intensive, so tangible and so real. With such a belief I brought them back to the renewed – and this time virtual world.

*Media Story* is not the spectacles dissected theatricality, but rather the spied out life which is fragmentary, chaotic and insubordinate to any stage principles. Because this is not theatre. It is the spectator who arranges his own media

# SHE — ONA

story from fragments, films, texts and surveillance recordings. There are no acts there, but rather spaces becoming open to the audience, where an astute observer can find the same, or similar women – THEM. It might be a girl riding a bike, or identical triplets – Kasia, Ewa and Magda, two roller skating students, or a stranger palying accordion. Because it is HE – the spectator – who can omit uninteresting images or comments, HE can move back to wait for a gesture, word or face of the stranger. HE will become the reconstructor, HE can create his own media story, even when HE is spied on by the camera which makes him part of media reality.

In these repetitions of repetitions SHE is concealed. SHE – like a Philips Sonicare toothbrush whose parts travel around the world, to be finally composed into a whole and returned to the shipping place in Snoqualmie near Seattle. However, in all her fragments, SHE,

## She — Ona

put into various real and virtual spaces, is commented by a man. HE is in love with her, HE spies on her, HE signs a contract with her.

Jean Baudrillard, falsely prophesying the end of art, wrote:

The end [...] brings with it the collapse of reality into hyperrealism, the meticulous reduplication of the real, preferably through another reproductive medium such as advertising or photography. Through reproduction from one medium into another the real becomes volatile, it becomes the allegory of death, but it also draws strength from its own destruction, becoming the real for its own sake, a fetishism of the lost object which is no longer the object of representation, but the ecstasy of denegation and its own ritual extermination: the hyperreal.<sup>1</sup>

Izabella Gustowska

## Gustowska

### 1

J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, 1993, London: SAGE Publication Inc., pp. 71–72

## She — Ona

## Media Story



# **The Fleeing Woman in Red — Between Virtuality and the Need of Touch**

Izabela Kowalczyk

The art of Izabella Gustowska is a phenomenon which can hardly be compared to anything else. Most certainly she is the first lady of multimedia art in Poland. Among other things, she creates huge multimedia shows which amount to singular total artworks, where videos, photographs and projections are interwoven with performance and real-life situations.

Probably the largest multimedia show done by Gustowska so far has been the *She-Ona. Media Story*, presented on the premises of the Old Slaughterhouse during the Malta Festival (23<sup>rd</sup>–28<sup>th</sup> June 2008). The scale of the whole enterprise was stunning, with thirty three video projections, three plasma screens, one CCTV system, installation with garments, light play, audio recordings and participation of extras.

All that combined into one tale, woven into the curious, slightly surrealist architecture of the Old Slaughterhouse. The main theme, the central concept of this extraordinary performance was ‘the woman in red’. The audience would find out about this mysterious character already before they entered the Old Slaughterhouse building. A male voice repeatedly spoke mantra-like words about a search for a certain woman. The narrator had fallen in love with her, remembering only that she wore something red, before she ran away, disappeared in the crowd of other figures. Those waiting to come in and listening to the monotonous words were put under a hypnosis of sorts, ushered into a dream, a sphere of fantasy, to be shortly thereafter dazzled with colours and changing images, which coalesced into the grand performance of forms. The images transformed as in a kaleidoscope, which appeared in one of the projections, flew away like soap bubbles to which another presentation referred, yet through all the interiors the audience was led by the vanishing and reappearing women in red. They featured in films as living characters or avatars (designed by Cezary Ostrowski), played in performances in individual rooms and walked among the audience as well.

This is how the artist spoke about her project:

*She-Ona. Media Story* is not the contrived theatricality of the performance but a life merely glimpsed, fragmentary, chaotic, not subordinated to any stage rules. Because this is not theatre. It is the viewer who arranges his media story from fragments, films, texts, surveillance material. There are no stage acts here, but spaces opening themselves to the audience, among which a careful observer will find the same or similar women – the female THEM.

And they performed various roles – they were intermediaries leading one to the other side of the mirror, became the victims and the objects of being

looked at, but also seduced and compelled the viewers to seek that one and only ‘woman in red’ on their own.

### On the Other Side of the Mirror

The audience were drawn into that game of pursuit, desire and disappointment, unfulfillment, and at the same time of the inability to find the explicit meaning of the entire installation. The commitment of the audience and the emotional atmosphere of performance as a whole disprove Walter Benjamin’s conclusions about the cold media of photography and film, which convey objects from their original setting and deprive them of the wondrous aura. Benjamin claimed that in the age of photography, reproduction and mass copying, a work of art loses its unique status associated with its existence in one place and time.<sup>1</sup> Meanwhile, performances such as the one prepared by Gustowska demonstrate that it is precisely media art that defends itself best against the loss of the aura of an artwork. There can be no experiencing that performance without partaking in it, it cannot be reproduced in the same form in a different place, nor can it be recounted or shown by means of a reproduction. In this sense, the show might be construed as the praise of media and state-of-the-art technology. Here, any interpretation may only be based on selection and simplification, and will never be capable of rendering the meaning of the entire undertaking. Besides, the sense of the work relied on constant elusion. The audience were introduced into a domain in-between – between the physical and virtual reality, while their mutual infiltration and the inability to trace a boundary induce an impression of being on ‘the other side of the mirror’, as it were.

The women appearing in film were also physically present, strolling by under one of the walls, just as it happened in the film. The girl walking with a dog would appear in the company of two other girls on rollerblades and one riding a bike. All of them made an appearance within the space of the audience, while each wore something red. One cannot definitively tell whether the viewers were still the audience or whether they were already a part of the performance, especially that women visiting the exhibition could have worn something red, thus placing themselves within action taking place there. On top of that, the visitors could at any point be caught by a CCTV camera, while the recorded image also became a part of the show. Consequently, the division between the performance and the audience was blurred. Following relational aesthetics of Nicolas Bourriaud, one could say that ‘since the audience becomes more or less unreal, the only thing that remains for the artists to do is to involve them in the process of creating a work of art’<sup>2</sup> or, as in this case, to include the audience in being an object of art. As a result, the boundary between fantasy and reality had been overcome, the girls from the projection

appearing among the visitors descended from the film, transgressed the barrier of the screen (those who have seen Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo* know how powerful this device is).

By the same token, the show pointed to a broader issue, namely mediation and virtualisation of our reality, where, as Wolfgang Welsch writes, electronic media offer us all realities of history and the present as well as all possible forms of creativity and communication.<sup>3</sup> And yet there is something that puts up resistance, denying us entry into the Paradise. Without doubt, it is the corporeality that counterbalances the electronic tendencies to dematerialize, but also ‘fascination with electronic media is not only a fascination of the spirit or the imagination, but also of the longing and unfulfilled body.’<sup>4</sup>

By virtue of telematic worlds, a change occurs not only in our perception of identity (which is diffuse, shifting and fluid), but also of reality itself. The boundaries between physical reality and the media reality are fluctuating and indefinable; moreover, these realities exert an influence on one another. Virtualisation of reality ensues: ‘reality is more and more often seen according to the media ideal’ while ‘virtuality also tends to be real’.<sup>5</sup> Therefore a clear-cut division into everyday reality and the media reality cannot be maintained. Welsch not only warns against striving to separate these two, but also against valuating these two ways of perceiving our existence: the telematic and the corporeal, stating nevertheless with some nostalgia: ‘Amongst the turmoil of the electronically multiplying world we rediscover the importance of singularity of a unique hour or meeting, or else the motionlessness and bliss of a hand or a pair of eyes resting on one.’<sup>6</sup> Gustowska’s show presented precisely that search for a touching hand or a possibility of looking into one’s eyes. And yet this desire for presence seemed impossible to be satisfied.

### Relationships with Others

All Gustowska’s media-based tales address the inability of separating the real world and the reality of the media. The artist talks about the world where everything is processed, digitalised, transformed into an image and put out for display. Therefore *She-Ona. Media Story* may be read primarily as a tale concerning the media, as an analysis of mediated world and the changing relationships between people. One could say we are beset by technological instruments enabling us to contact others, such as the mobile phone, e-mail, web messengers, skype and others. Relationships with others develop and reach a high degree of intensity on social networking and dating sites, on various forums and in multiplayer games. However, do media allow us to actually become closer to other people? There are many user-friendly and fast means of communication at our disposal, unpredictable and attractive, the technology grows ever more proficient. Still, between us and the others a barrier emerges,

we commune more with machine than with another person, we lack physical contact, we gaze into the screen rather than into the eyes. Perhaps this is the source of inability to find and identify that woman in red in Gustowska's performance. She was not only elusive, but above all, despite appearing in excess, represented by so many characters, she was untouchable. Because 'the image does not constitute a trace of anything else but a string of digits, and its form is not a terminal of human presence.'

Hence the work spoke not so much about the longing after the woman in red but about the desire of direct contact with others. Since, as Nicolas Bourriaud says, 'in our post-industrial societies the most urgent issue is not the emancipation of the individual, but interpersonal communication and the release of the relational dimension of existence.'

'You are canvas!'

Still, do we know how these relationships with others should look like? Bourriaud observes that the 'absolute failure of contemporaneity consists in reducing interpersonal relationships to mercantile relations [...].'<sup>9</sup> After all, do we not live in the world where the other person is largely objectified? Is it not the same with art?

In *She-Ona. Media Story*, the issue was referenced by an action in one of the interiors where the displayed films showed two girls who, like automatons, carried out the orders of a masterful narrator. This fragment of the show, also presented at the exhibition *Uroki władzy [The Charms of Power]* in Poznań's Arsenał Municipal Gallery (2009), drew on José Carlos Somoza's book entitled *Clara y la penumbra [The Art of Murder]*.<sup>10</sup> The novel describes a world of art with a predominant current called hyperdramatism, consisting in living people becoming works of art. They have to utterly renounce their subjectivity and, for the duration of the contract they become 'canvases' which decorates the galleries and the houses of the most affluent. Sometimes they take part in illegal 'art-shocks' filled with sex and violence. Hyperdramatism becomes foremost a very lucrative business. The novel begs the question whether indeed everything may become a work of art, as long as there are those who would be ready to pay for it? Is this still art or is it all about money? Does any ethics count for anything in the neoliberal reality, if people voluntarily become slaves? And finally, is it not that the world in Somoza's novel resemble sometimes that which takes place in the actual art world, where people are also exploited, their dignity is violated and privacy appropriated?

In the installation Gustowska used the fragment of the book in which an artist instructs his models regarding the principles of their conduct as works of art. The voice of the narrator, who enforces execution of specific instructions is a voice that does not tolerate any objection. One may observe that despite

the futuristic setting of the novel, the relationship between the author and the woman-work of art repeats the traditional relationship between the artist and his model described by Lynda Nead. The posing model validates the status of the artist as a creator, judge and owner of the female body simultaneously. It is objectified and subjected to the rules of art. Metaphorically she becomes the canvas, which is borne out by Kandinsky's statement quoted by Nead: 'At first, it stands there like a pure chaste virgin... And then comes the willful brush which first here, then there, gradually conquers it with all the energy peculiar to it, like a European colonist.'<sup>11</sup> Nead indicates the astonishing combination of sexual and colonial ideology of these words, she interprets these words as a reduction of the painting practice to rape, comparing the violation of the female body/canvas to the subjugating colonial power.<sup>12</sup> The complete identification of the body and canvas is also found in Somoza's novel ('You are canvas' is stated explicitly there). In selecting a suitable excerpt from *The Art of Murder*, Izabella Gustowska devises a visual metaphor of the artist (the perpetrator and the master of the female body) and the model subjected to him.

The installation may also be interpreted in more general terms, as an observation how easily we yield to cultural imperatives, thereby losing our subjectivity. Perhaps this is also due to the fact that it becomes more and more difficult to separate the truth from fiction, or because our lives are more and more powerfully shaped under the influence of the media. What the media convey is sometimes imperative by nature, especially in the case of commercials, which order us what we should be like, how we should look and behave.

### Offering

In Gustowska's show, the impression of surreality, or perhaps of being lost between realities was emphasized by the curious architecture of the Old Slaughterhouse, which in itself represents a confusion of the order of the sacred and the profane. The venue was a splendid setting for the entire installation. The Poznań municipal slaughterhouse was built in 1897–1900 to a design by Fritz Moritz. The design clearly draws on the solutions offered by sacred architecture. The interiors follow the basilic arrangement. The central nave is divided from aisles by narrow columns and covered by a cradle vault with lunettes. Every visitor must have noticed that already in the first large room, where the vaulted ceiling served as a display for the image of a man speaking to a microphone, who was like a creator and god of the enterprise, the narrator, akin to a Big Brother. Its equivalent in the adjoining room was the aforementioned kaleidoscopic image.

The foremost task of sacred architecture is to evoke the impression of solemnity, but such references might surprise in industrial architecture, especially in a place where animals were to be slaughtered. Only the depressions

in the floor with drainage gratings and the hooks in the walls indicate that this is by no means sacred architecture. Nevertheless, is it just coincidence that slaughterhouse looks like a church? Perhaps the reference to the symbolic of sacrifice was intended? With such framework for the entire show in mind, one might ask whether the woman in red was an offering as well?

After all, red is the colour of blood, furthermore, it is the most fetishist of all colours. Red beads put around the neck, rubies in the rings, red flowers attached to a dress, red fingernails and blood-red lips – all of them refer to the intense redness of the blood. Is then blood a fetish and why? Is it about the life-giving significance of the blood and associated meanings relating to vitality? Its insufficient supply connotes anaemia, and therefore a shortage of energy. In the 19<sup>th</sup> century, ladies suffering from that complaint were brought to a slaughterhouse to drink fresh blood and to raise their blood pressure. Perhaps it was more of a shock therapy, because they must have experienced one on seeing the slaughtered animals. Red also seems to possess references to sexual fulfilment (sexual organs being well supplied with blood). Red is the colour of love, youth, vitality, strength. In the legends of vampires blood features infallibly, and drinking it is to ensure them eternal youth. Perhaps for this reason red is so very attractive, this is why there are so many songs about women in red while in Gustowska's performance – there are so many women in red attire, and there is the search for the only one, also dressed in red.

Nevertheless, the multiplicity of these women made them fuse into one. 'All women are one woman' – so T.S. Eliot would say, and this is the impression one could have had when watching the multimedia show – installation by Izabella Gustowska. Because what one saw there were *döppelgangers*, replicants, clones (including 'living clones', meaning twins or triplets). Those identical or almost identical figures which seemed to multiply, may on the one hand refer to the world where everything is being unified, where everyone becomes more and more similar, while on the other, to the problem of the quickly advancing biotechnology (clones). It is worth remarking that the figures echo the earlier, much more traditional works of Gustowska, such as the *Relative Similarities*.

### Woman as a Screen?

One thing inscribed in the whole show was hidden violence – the violence of seeing, voyeurism, all-visibility. In the first interior the films displayed on the walls were made with CCTV and satellite cameras. Some of them tracked particular persons and did close-ups on them. The voice of the narrator who ordered the girls to follow specific instructions was also a voice full of hidden aggression, a voice allowing no objection. Just as the authoritarian male voice commanding girls to put on make-up heard in another room. The

cyborg-woman preened herself and danced under the watchful eye of the cyborg-man. In turn, the only visible speaking woman was mute, speaking by means of sign language.

Man was a narrator there, whereas woman was but a screen, an object to look at. It was therefore a tale about a universal woman, or rather about the role of a woman in a performance, about a woman who is always a sign of desire, appears as an image, being the Other of the male subject, performing the function of a mirror to him. In the classic analysis of Laura Mulvey's 'a woman [...] stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bear of meaning, not mater of meaning.'<sup>13</sup> With regard to classical motion picture representation, Mulvey observes that it is the man who plays the active role of an initiator of events.

13

And yet, in the situation outlined by Gustowska's performance, the woman constantly eludes, she is always on the move. Her image cannot be captured, there is no way to take control of it. What is more, a woman presented in one of the projections, shown in a spherical shot, tries to catch us in the snares of her gaze. Because what she holds in her hands is a 'seeing device', a photographic camera; every now and then she puts her eye to the viewfinder and takes pictures, the lens fixed directly on the audience. Meanwhile, the shape of the projection gives an impression that she also enters our space (although her image is simultaneously powerfully distorted). Thus, the camera directed at us reflects our gaze; in fact, it is we who are trapped by the show. Thus it turns out that the situation had been reversed, the viewer does no longer exercise command over the performance; it is the performance that gains the oppressive power over him/her. The woman in red is decidedly no victim here, rather a phantasm that cannot be attained.

We live in a society of the spectacle, where everything becomes a show while the images are an object of consumption. We consume them in the shape of photographs, advertisements, billboards, TV images, the displays of our computers. We desire to capture and immortalise everything, we photograph not only that which is beautiful; violence, images of evil and death are also recorded. That which is not registered as image seems unreal. However, we do not realise that at a certain point, we not only consume images but become images ourselves. We have begun to function on the global scene of visibility, where the watchful eye of the camera sneaks into the most intimate spaces.

We also live in the world of surveillance. Today, the media reality is constructed chiefly by the constantly improved technologies of information: the internet, mobile telephony, CCTV, satellite telecommunications. The surveillance system develops, with its hidden cameras used as modern means of supervision, though not only to support safety but to increase the impression of

being in control of a given situation. The network makes it possible to watch, in real time, the events taking place in the site covered by the system of cameras. Thus we have access to everything, but we are deprived of the ability to touch.

It seems that in the present times, separating the spectacle and the surveillance is not feasible anymore. Supervision becomes the element of the spectacle while the spectacle an inseparable element of supervision. And perhaps for this reason in the extraordinary work of Gustowska one finds a combination of such diverse, seemingly contradicting notions: desire, pleasure, visibility as well as supervision and violence.

Because the most important thing in the project is its ambiguity. As Bourriaud says, 'the works of contemporary artist possess the same degree of ambivalence as the technology which inspires them.'<sup>14</sup> Probably, if a man were the author, it would be easy to conclude that the performance concerns his desire and his dreams... And in this case, a woman speaks about a woman but, surprisingly enough, she speaks in a male voice, on top of that using male voice as the voice of violence and oppression. It makes one wonder whether narrator's falling in love in a woman attests to the desire to ensnare, possess and appropriate her, or the inability to touch and look her in the eye.

1

W. Benjamin, 'Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej', [in:] idem, *Twórca jako wytwórca*, selected by H. Orłowski. Poznań, 1975, p. 80.

2

N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Kraków: MOCAK, 2012, p. 119. All quotes from Polish original translated by S. Nowak.

3

W. Welsch, 'Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach', [in:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji W. Welscha*, ed. A. Zeidler-Janiszewska, vol. 1, Poznań 1998, p. 168.

4

Ibid., p. 186.

5

Ibid., p. 182.

6

Ibid., p. 186.

7

N. Bourriaud, op. cit., p. 105.

8

Ibid., p. 94.

9

Ibid., p. 122.

10

J. C. Somoza, *Klara i półmrok*, Warszawa: Muza SA, 2004.

11

L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York: Routledge, 1992, p. 56.

12

Ibid.

13

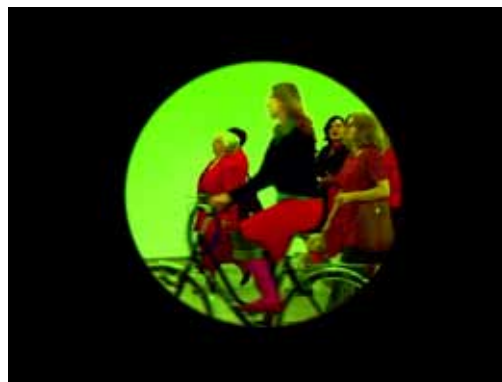
L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', [in:] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. L. Brandy and M. Cohen, New York: Oxford UP, 1999, p. 834.

14

N. Bourriaud, op. cit., p. 107.

14

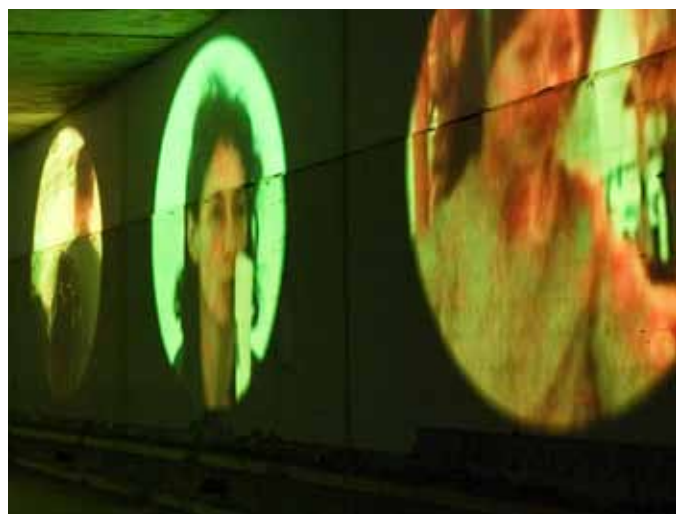
# The Fleeing Woman in Red — Between Virtuality and the Need of Touch







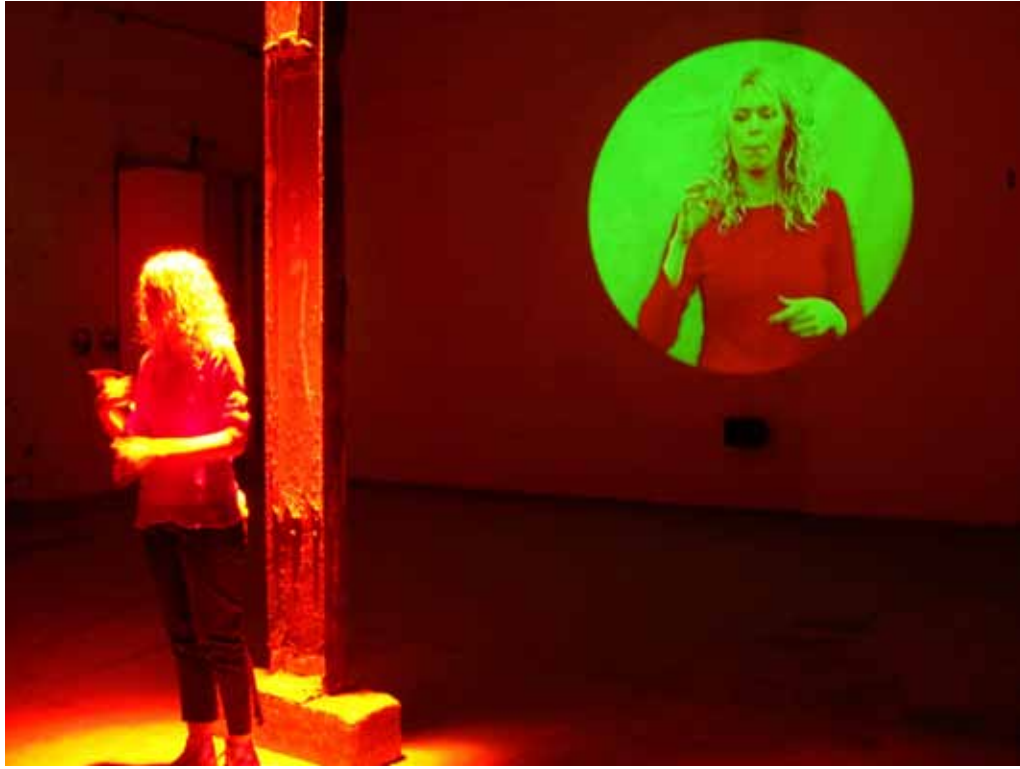
Gustowska















Gustowska

She – Ona

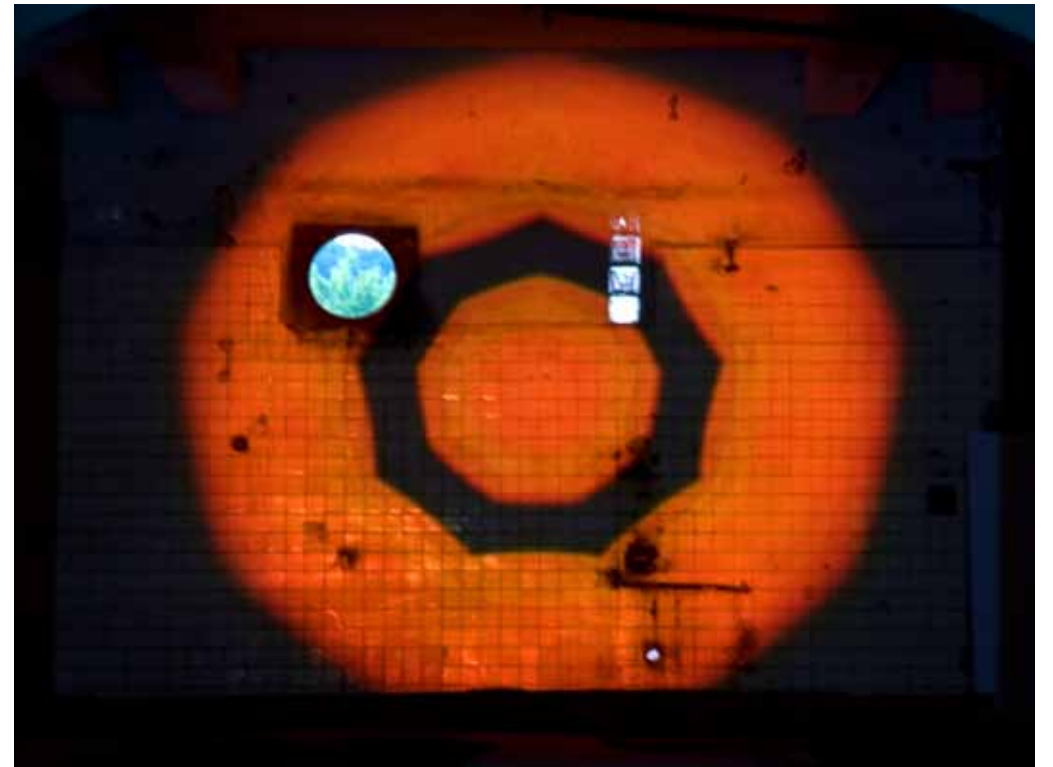
Media Story



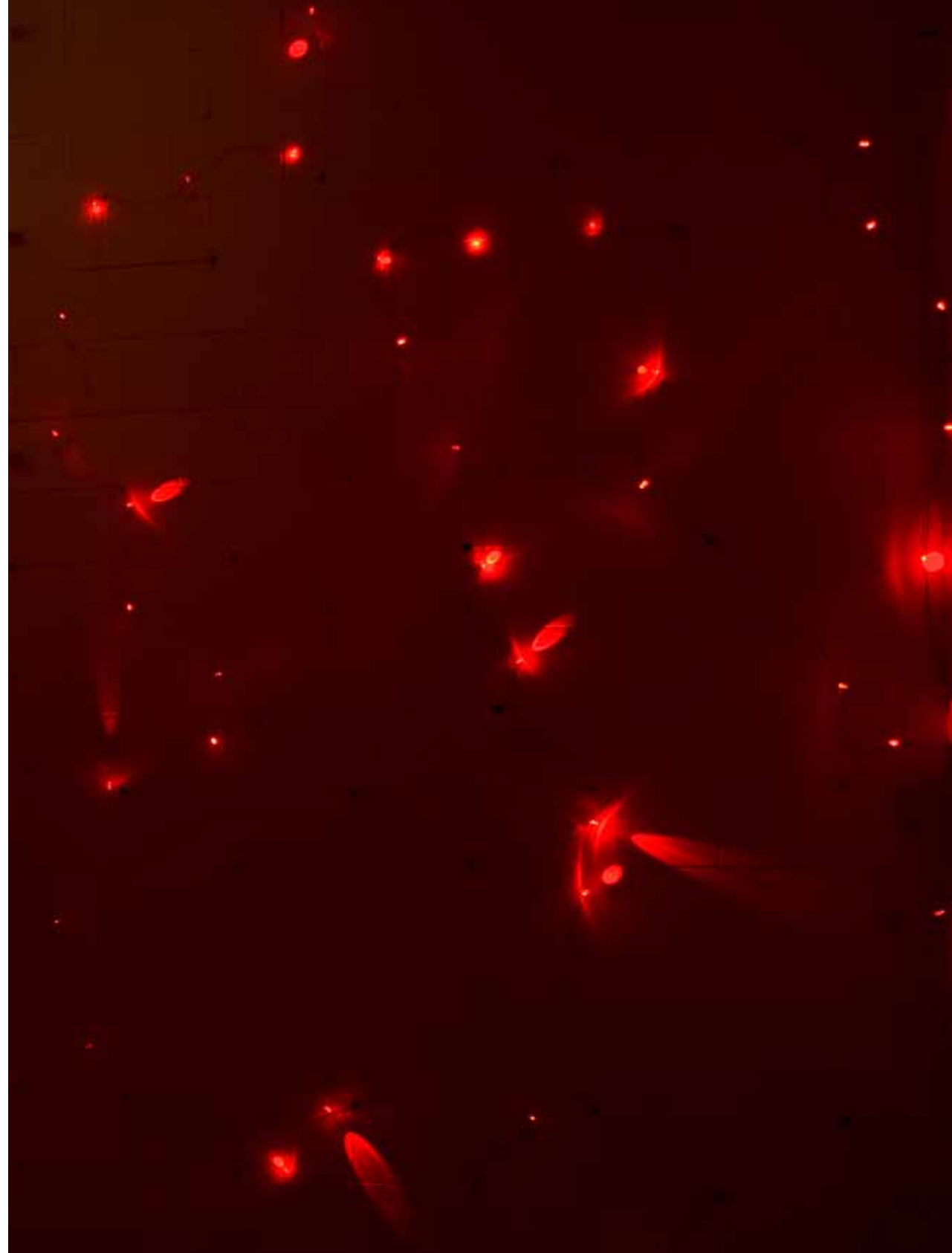
S.-P. 109







Gustowska



## **Przypadek Antoniny L...**

# Przypadek Antoniny L...

3

S. 118

## Gustowska

Od dawna miałam ochotę na zrobienie wystawy lekkiej, a nawet „frywolnej”, a może trochę infantylnej, a na dodatek w kolorze różowym (a przynajmniej, że tego koloru wyjątkowo nie lubię). Oczywiście zastanawiałam się, na ile mogę naginać swój czas?

Już na początku lat 80. stworzyłam swojego sobowtóra, a w 2005 roku zrobiłam konkretną przymiarkę, powołując do życia młodą artystkę Antoninę de Lodi (włoskie nazwisko mojej babci). To Ona była autorką pracy *Przyjaciele* pokazaną na Art Poznań w 2005 roku. Ona też była jedną z poszukiwanych kobiet w *Media Story SHE* (pokazywanym w Starej Rzeźni w 2008 roku i widziałam ją wśród panien młodych w *Love Stories I* w Parku Sołackim

## Summer Time 2010–2012

Ósmy Dzień Tygodnia  
Może to taki dzień, którego nigdy nie ma, a może zdarza się latem, kiedy czas się zatrzymuje w dźwięku i w kolorze, bez specjalnego powodu, taki sentymentalny, lekko erotyczny zapis, bez początku i końca.

S. 119

## Przypadek Antoniny L...

na Festiwalu *Urban Legend* w 2009 roku. Pomyślałam, że złożę te różne odpryskowe sytuacje i w przestrzeni galerii pokażę epizody z życia Antoniny, a właściwie ukryję ją wśród paru młodych kobiet.

Jest więc jej różowy pokój z projekcjami widmowych cytatów z filmów i programów telewizyjnych, które oglądałam w latach 70. i 80., wymieszany z aktualnościami wziętymi z You Tube. Hiphopowe dziewczyny, bliźniaczki w czerwonych dresach, zasłuchane w popularnej, nieznanej im piosence z lat 40. *Rum and Coca Cola*, śpiewanej przez Andrews Sisters. I osiemnastoletnie, prerafaeliكية urodzie, trojczki – Kasia, Ewa i Magda, wpatrzona w wyskakującego z cy-lindra – białego królika z pracy *Noisy Boy* (2007).

## Pokój Antoniny L... 2008–2012

“Can you run in high heels?”

Różowy pokój Antoniny pełen jest wspomnień, zasłyszanych melodii, obrazów filmowych, skopiowanych plików z You Tube. Antonina z pewnością tutaj była.

To jej różowe porzucone szpilki pod nieobecność właścicielki ciągle jeszcze obracają się w oczekiwaniu na...

I także złożony z dwunastu diodowych obiektów krąg z kalejdoskopową projekcją w środku w instalacji *Love Stories II* (2012), wchłaniający mozolnie konstruowane i szybko rozpadające się obrazy z *Domino Day* z 2008 roku – tak jak to bywa w różnych związkach partnerskich. To wszystko taka utopia, składanka-story zanurzona w różu i czerwieni, i wiecznie padającym sztucznym śniegu. To taka trochę Różyczka jak z *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa. Lekkie story o młodości, do której nie można już wrócić.

Izabella Gustowska

*Przypadek Antoniny L...*,  
Galeria Wozownia, Toruń 2012.

## Love Stories I, II 2009–2012

W legendarnym, pięknym Parku Sołackim – miejscu licznych ślubnych przyjęć i sesji zdjęciowych – odbyła się moja akcja *Love Stories* 2009 z udziałem około trzydziestu par ślubnych i dwudziestu czterech fotografików. Sołackie miłosne epizody przy użyciu profesjonalnego i prostego sprzętu filmowali i fotografowali zawodowcy i amatorzy. Te dwadzieścia cztery sesje fotograficzne to miłosne narracje, bo każda para to inna prywatna historia, a każdy seans fotograficzny to odmienna metoda pracy.

Happening *Love Stories I* był spontaniczny i radosny. Pozostały po nim fotografie i film. Po latach powróciłam do tych zapisów, konfigurując nową pracę, zarazem nową legendę ślubną – *Love Stories II*. Wśród młodych par była też moja Antonina L...

13 czerwca 2009 r., Poznań,  
Festiwal *Urban Legend*.

# **Ukryta w legendzie kobieta, której nigdy nie było. O Przypadku Antoniny L...**

**Małgorzata Jankowska**

Pojęcie „przypadek” określa zarówno zdarzenia czy zjawiska, których nie da się przewidzieć, ale także osobę reprezentującą jakieś zjawisko lub charakteryzującą się pewną cechą. „Przypadek” zapowiada *jakieś więcej, jakieś wtajemniczenie*, może nawet sensację. Imienny kamuflaż uniemożliwia całkowitą identyfikację, ale za to wywołuje przypuszczenia, podsuwa domysły. Niekompletność, a zarazem konkretność tytułu sama staje się formą narracji, bo przecież jak pisała Barbara Hardy „zarówno nasze sny jak i marzenia na jawie są narracjami; pamiętamy, przewidujemy, spodziewamy się, rozpaczamy, wierzymy, wątpimy, planujemy i zmieniamy plany, krytykujemy, konstruujemy, plotkujemy, uczymy się, nienawidzimy i kochamy na sposób narracyjny. W istocie, aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i innych, o zarówno naszej osobistej, jak i społecznej przeszłości i przyszłości”<sup>1</sup>. To „więcej” nie gwarantuje jednak czegoś kompletnego, a jedynie fragmenty, które zobaczymy „w prześwicie”, wędrując w wielu kierunkach złożonej narracji. Nie wszystkie narracje dają się zmieścić na papierze, nie zawsze można zamknąć je w jakiejś formie, tylko dlatego, że są w ciągłym ruchu, że jest ich w nadmiarze, a każdy wątek wydaje się tak samo istotny. Mnożenie wątków i pozostawianie znaków jest charakterystyczne dla twórczości Izabelli Gustowskiej, stanowi jej prywatny rytuał, jej codzienne odnajdywanie świata.

W bogatej ikonografii, która „wywodzi się z życia osobistego artystki, tekstów i przedstawień z historii kultury oraz współczesnej sfery medialnej”<sup>2</sup> odnajdujemy wiele kobiet: w wizerunkach, odbiciach, imionach, pragnieniach, być może któraś z nich to Antonina L.... Nawet jeżeli wątpimy w jej obecność, to nigdy nie będziemy mieli pewności, że ona nie istnieje, i to czyni *Przypadek Antoniny L...* tak fascynującym.

Poszukując śladów Antoniny, trzeba wrócić do wcześniejszych projektów Izabelli Gustowskiej. Postać ta pojawia się w nich kilkakrotnie: po raz pierwszy w instalacji *Chwila I – Antonina* (1990)<sup>3</sup>, a po wielu latach jako Antonina de Lodi, która brała udział w Targach Sztuki w Poznaniu (2005)<sup>4</sup>. W katalogu jest nawet reprodukcja jej pracy, niewielkie zdjęcie młodej dziewczyny, której twarz zakrywają okulary i kaptur, oraz krótka nota biograficzna. Poznajemy również miejsce, w którym być może mieszka. *Pokój Antoniny* gromadzi więcej, niż spodziewamy się zobaczyć – wirujące filmowe found-footage jako ślady jej (?) pragnień i marzeń, upodobań i lęków. Dalej są już tylko domysły, a nasza ciekawość i pragnienie odnalezienia tej, której nie znamy, wzmagają się tak samo gwałtownie jak pragnienie odnalezienia kobiety w czerwieni z wystawy *She-Ona. Media story* (2008). Izabella Kowalczyk pisała: „O tej tajemniczej postaci widzowie dowiadawali się jeszcze przed wejściem na teren budynku Starej Rzeźni. Powtarzany jak mantra męski głos wypowiadał słowa o poszukiwaniu pewnej kobiety... Narrator zakochał się w niej, pamięta jedynie, że miała na sobie coś czerwonego, i umknęła, znikła w tłumie innych postaci”<sup>5</sup>. Może to ONA jest Antoniną? W autorskim tekście towarzyszącym

wystawie artystka pyta: „Kim jest ta kobieta, ta ONA? [...] Niezidentyfikowana do końca. [...] To jej głos przypomniła mi reklama Chanel emitowana w TVN. To ona była tą blondynką w masce z filmu na You Tube, była też – She z piosenki Charlesa Aznavoura. Na pewno miała na imię Antonina, ale za chwilę była Vicky lub April z powieści Jose Carlosa Somozy [...]”<sup>6</sup>. Niekończące się domysły konstruują Antoninę, która jest tak samo znajoma, jak i nieznaną, odległą, ale i bliska – jest znikającym punktem, który mamy przed oczyma, ale który wciąż nam ucieka, wciąż mamy go przed sobą na wyciągnięcie ręki. Jedyne, co jest pewne, to to, że tak, jak wiele innych wątków w twórczości Izabelli Gustowskiej, należy ją odnaleźć, tropiąc znaki, kolekcjonując je i składając z nich własną historię<sup>7</sup>. Wtedy „przypadek” zmienia się w materię świata zawieszzonego pomiędzy fikcją i realnością, świata objawień i rozczarowań, świata, w którym nigdy nie podążamy w tym samym kierunku.

Czy Antonina jest postacią „zbiorowej” tożsamości, a może raczej, przekształcając Derridańskie pojęcie „utożsamienia” – „utożsamioną”, bo jak pisał filozof „tożsamość nie jest nigdy dana, przyjęta ani osiągnięta, nie: może się odbywać jedynie niekończący się, nieskończenie fantazmatyczny proces utożsamiania”, przyjmując jednak, że ten kto pisze [autobiograficzną anamnezę], „musi już umieć powiedzieć ja”<sup>8</sup>. Utożsamienie jest więc „powracaniem do siebie”, poprzez kulturę, politykę, religię, ale także sztukę i literaturę. U Gustowskiej ten proces widoczny jest już we wczesnych pracach, w których pojawia się wyraźny wątek autokreacji<sup>9</sup>. Utożsamienie odbywa się najczęściej w niespodziewanych momentach istnienia, z konieczności zmierzania się z własną podmiotowością, tak jak w cyklach *Względne cechy podobieństwa, Płynąc, czy w Źródłach*. Jak mówiła artystka, „element refleksji osobistej ma ogromne znaczenie, on w każdej sytuacji naznacza to, do czego się odwołuję: czy to będzie postać Salome, czy Judyty, czy Marii Magdaleny – to jest jakby szukanie tożsamości”<sup>10</sup>. Paradoksalnie, poszukiwanie siebie staje się równoczesnym pozostawianiem przez artystkę znaków, w kolejnych, powoływanych i przywoływanych przez nią bohaterkach. Wyraźnie widać to w *Portrecie wielokrotnym* (Galeria Akumulatory II, Poznań, 1985), który, jak pisała Gustowska, „zmusza mnie do wielkiej odwagi mówienia wprost. Łączę teksty własne z Sylvią Plath, Ingeborg Bachmann i Dianą Arbus. Ukrywam w tych wymieszanych tekstach prawdy, o których boję się powiedzieć, że są moje własne. Ryzykuję balansowanie na granicy cudzego i własnego życia, zyskuję coraz większą odwagę”<sup>11</sup>. To szczególnego rodzaju spotkanie, zawieszzone pomiędzy realnością i fikcją, było szukaniem analogii w życiorysach tych kobiet i próbą określenia własnej „dwoistości” poprzez dialog artystki z samą sobą powieloną w wideo-odbiciach, ale też poprzez bliskość innych kobiet. Artystka posłużyła się ich tekstami, umieszczając je obok własnych. Jednak charakter tego użycia nie był sentymentalny, nie było to podpisywanie się pod czymś życiorysem, ale jak pisała autorka, sytuowanie „ciągle wobec pytań:

12 co jest prawdziwe, co jest fałszywe, co się zdarzyło, co może się zdarzyć?”<sup>12</sup>.  
 W tym właśnie czasie, po raz pierwszy pojawia się u Gustowskiej potrzeba wyjścia „poza wizerunki, odbicia lustrzane”, zastąpienie ich pragnieniem „ocale-  
 13 nia chwili”<sup>13</sup>. Artystka podkreślała, że „są sprawy, których nie można zmieścić  
 14 w wizerunku”<sup>14</sup>, dlatego konkretność Antoniny niczego nam nie wyjaśni, dlatego jest ona „przypadkiem”. W tej perspektywie wszystkie wcześniejsze i późniejsze wcielenia Gustowskiej mogą równie dobrze być Antoniną: może nią być mała dziewczynka z pracy *Chwila II* (1990), która pojawia się, i z którą artystka się utożsamia, pisząc dalej w autorskim komentarzu „kobieta dojrzała to ja, i inne znane i nieznanne, moje przeszłe i przyszłe wizerunki, kobiety realne, ziemskie i te zatrzymujące się w pół drogi, i te odważne, które próbują się wzbijać ponad wszystko”. A może będzie nią któraś z szepczących dziewczyn o urodzie nimfy lub inna, nierozpoznana z *Summer Time*<sup>15</sup>.

Strategia odbicia i rozpuszczania, zastosowana przez Gustowską nie tylko wobec własnego wizerunku, ale i kolejnych bohatererek, jest formą pozostawiania znaków, którą Gilles Deleuze opisał jako strategię fundamentalną dla dzieła Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*<sup>16</sup>. I tak, jak w tej niekończącej się opowieści potencjalnych zdarzeń konkretne rzeczy, przedmioty czy byty wysyłają znaki, które należy odczytywać i interpretować, tak postać Antoniny indywidualizuje się poprzez „gromadzone znaki”, a nie konkretność, kompletność jej wizerunku. Rozpoznanie znaków ukazuje nam ich sens i odkrywa „prywatny sekret”, i tak jak pisał Deleuze „ukazuje się sens znaku, stawiając przed nami ukryty przedmiot – magdalenka przywołuje Combray, dzwonnice – dziewczęta, nierówne płyty chodnika – Wenecję”<sup>17</sup>.

Identyfikowanie Antoniny z konkretną osobą wyprowadza nas zawsze poza centrum, na obrzeża. W ten sposób narracja zatacza koło, wiruje w taki sposób, że zasada tradycyjnej logiki znika, a następstwa przyczyn i skutków są niepojęte<sup>18</sup>. Nie dochodząc do centrum, krążymy po czymś, co podobne jest do kłacza, które Deleuze i Guattari określili jako zjawisko, które nie ma początku ani końca, zawsze jest pośrodku, pomiędzy rzeczami, między bytami – *intermezzo*, a jego głównymi zasadami są: zasada połączenia i różnorodności, wielokrotności, oznaczonych przerw oraz zasada „kartografii” i „dekalkomanii”<sup>19</sup>. Przyjmując więc, że kłacze to struktura nieskończonych połączeń i niezliczonych znaków, zawsze trafimy na właściwy lub „inny”, równie ciekawy wątek, zawsze w końcu dojdziemy do „jakiegoś” miejsca. To, co założyliśmy na początku, nie musi sprawdzić się w momencie, który uznamy za końcowy, bowiem uwolniona narracja może swobodnie podążać w różnych kierunkach i różnych przestrzeniach, objawiać się fragmentarycznie, porzucając własne wątki, wzniecać nowe lub prowadzić na boczne ścieżki, które urywają się nagle, bez uzasadnienia<sup>20</sup>. W tej wirującej, „kolistej narracji”, składającej się z domysłów, znaków, plotek i wątpliwości Antonina może być „gdziekolwiek”<sup>21</sup>. Jakiś jej fragment będzie zapewne szepcem *Summer Time*, inny wypełni *Pokój*

**Antoniny i stanie się jedną z opowieści *Love Stories*, ostatni a zarazem kolejny znajduje dopiero swoją postać w nowojorskim mieszkaniu, w którym artystka chwilowo mieszka i pracuje, i można tylko marzyć, że „w tych repetycjach z repetycji gdzieś kryje się ONA...”.**

\* **...i mogłabym się ukryć w legendzie kobiety, której nigdy nie było (I. Bachmann, *Malina*, tłum. S. Błaout, Kraków 2011, s. 56.)**

**1**

Cyt. za K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 8. Tekst pierwotny opublikowany w „Novel” 1968, nr 2, s. 5.

**2**

P. Leszkowicz, *Medialne introspekcje*, w: *Izabella Gustowska. Life is a Story*, red. Ewa Hornowska, Poznań, s. 82.

**3**

*Chwila I – Antonina* – video-performance, instalacja: monitor i magnetowid, lustra obecność artystki, Symposium Cywilizacji i Kultury, Dom Plenerowy PWSSP, Skoki 1989.

**4**

Art Poznań 2005 – Targi Sztuki – Stary Browar, Stara Rzeźnia, Poznań, kuratorzy I. Gustowska oraz P. Leszkowicz, P.C. Kowalski, S. Sobczak, M. Wasilewski.

**5**

I. Kowalczyk, *Alicja w krainie mediów*. (Izabella Gustowska, *She-Ona. Media Story*). Wystawa prezentowana podczas Festiwalu Teatralnego Malta (23–38 czerwca 2008), <http://www.obieg.pl/artmix/4130> [dostęp 10.10.2012].

**6**

<http://gustowska.studioflow.pl/1gu%20she%20text.swf> [dostęp 10.10.2012].

**7**

P. Leszkowicz, op. cit.

**8**

J. Derrida, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na świecie” 1998, nr 11–12, s. 53.

**9**

Zob. I. Gustowska, *Kilka słów o...*, w: *Izabella Gustowska, Sny*, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1999, bns..

**10**

Rozmowa z Izabellą Gustowską, 7 kwietnia 1989, maszynopis Dział dokumentacji CSW Zamek Ujazdowski Warszawa.

**11**

I. Gustowska, *Izabella Gustowska, Sny...*, op. cit. W video-performance *Portret wielokrotny* (1985) Gustowska cytowała fragmenty książki *Malina* Ingeborg Bachmann.

**12**

I. Gustowska, zob. *Autoportrety. O sztuce i swojej twórczości rozmawiają z Wiesławą Wierchowską: Hanna Rudzka-Cybisowa, Józef Czapski, Zbigniew Dłubak, Hubert Hilscher, Roman Cieślewicz, Jan Lebenstein, Jacek Sienicki, Joanna Wierusz-Kowalska, Andrzej Dłużniewski, Tomek Kawiak, Eugeniusz Stankiewicz-Get, Igor Mitoraj, Barbara Falender, Zdzisław Sosnowski, Izabella Gustowska, Teresa Tyszkiewicz, Leszek Brogowski, Małgorzata Paszko, Tadeusz Boruta i Ryszard Grzyb*, Warszawa 1991, s. 212.

**13**

I. Gustowska, *Izabella Gustowska, Sny...* op. cit.

**14**

I. Gustowska, zob. *Autoportrety*, op. cit.

**15**

Praca *Noisy boy* była prezentowana m.in. podczas wystawy *Imperium Zmysłów* w Starym Browarze / Słodownia w Poznaniu w 2007 roku. Kuratorem wystawy był Paweł Leszkowicz, zob. *Imperium Zmysłów*, katalog wystawy, red. I. Gustowska, P. Leszkowicz, K. Łukomski, J. Ryczek, Poznań 2007.

**16**

G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na świecie”, nr 1–2, 1998, s. 166.

**17**

Ibidem, s. 171.

**18**

Takiego określenia użyła S. Dinkla w kontekście twórczości Jamesa Joyce’a oraz projektów interaktywnych, zob. S. Dinkla, *The art of narrative – Towards the floating work of art*, „Art in Inquiry” 2001, vol. 3, s. 36.

**19**

G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Berlin 1977, s. 4.

**20**

A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003, s. 108–109.

**21**

*Gdziekolwiek* jest tytułem najnowszej pracy, która prezentowana będzie w Galerii Sztuki Wozownia w ramach wystawy *Przypadek Antoniny L...* (listopad/grudzień 2012, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń).



# THE CASE ANTONINA L...

I had long fancied to make an exhibition that would be light, even 'frivolous', or perhaps a little infantile, and in pink colours to boot (though I have to admit I have a particular dislike of that colour).

Naturally, I wonder how much I can make my time stretch?

Already in the early 1980s I created my double, while in 2005 I made a definite attempt, calling to life the young artist, Antonina de Lodi (Italian surname of my grandmother).

It was She who was the author of the work *Przyjaciele* [Friends] shown at the Art Poznań in 2005. She was also one of the women sought in *She – Ona. Media Story* shown at the Old Slaughterhouse in 2008, and I saw her among the brides in *Love Stories* in the Sołacki Park, at the Urban Legend Festival in 2009. I thought I would combine those fragmented situations and show episodes from Antonina's life in a gallery, or to be more accurate I would hide her among several young women.

Hence, there will be that pink room of hers, featuring projections of spectral quotes from films and TV programmes I used to watch in the 1970s and 1980s, intermingled with topical items taken from YouTube. Hip-hop girls, twins in red tracksuits, engrossed in a 1940s song they do not know (*Rum and Coca Cola*), sung by Andrews Sisters. And the eighteen-year-old pre-Raphaelite beauties, the triplets Kasia, Ewa and Magda, gazing fixedly into the white rabbit, originating from the 2007 *Noisy Boy*, as it jumps out of a top hat.

And a circle arrayed from wedding dresses, in a kaleidoscopic projection, absorbing the arduously constructed and quickly disintegrating images from the 2008 *Domino Day*.

All this is a utopia of sorts, an assemblage – story, steeped in pink and red, and in the endlessly falling artificial snow.

It is a bit of *Rosebud* from Orson Welles' *Citizen Kane*. A light story about the days of youth to which there can be no return anymore.

Izabella Gustowska

**Summer Time  
2010–2012**

The Eighth Day of the Week Perhaps it is a day that's never there, or maybe it comes in summer, when time comes to a standstill in sound and colour, for no particular reason, just a sentimental, slightly erotic record, without beginning or end.

**The Case of Antonina L...**

**The Room of Antonina L...  
2008–2012**

'Can you run in high heels?'

Antonina's pink room is full of memories, melodies once heard, film images, and clips copied from YouTube. Antonina is sure to have been here.

These are her discarded stilletos which in the absence of the owner still revolve, anticipating...

**Love Stories I, II  
2009–2012**

The legendary and beautiful Sołacki Park – a site of many wedding reception and photoshoots – was the location of my *Love Stories* 2009 action, featuring around thirty wedding couples and 24 photographers. The love episodes of Sołacki Park were filmed and photographed by professionals and amateurs alike, using professional and basic equipment. Those twenty four sessions are narratives of love, as every couple represents a different private story, while each photographic séance means a different method of working.

The happening *Love Stories I* was spontaneous and joyful. It left photographs and films. Years later, I returned to those records, devising a new work, and at the same time a new wedding legend – *Love Stories II*. And among those young couples, Antonina L was also to be found...

*Urban Legend Festival,*  
June 13<sup>th</sup>, 2009, Poznań

**Gustowska**

**The Case of Antonina L...**

**THE**

**CASE**

**ANTONINA**

**L...**

**The Legend-Shrouded  
Woman who Never Existed.  
On The Case of Antonina L...**

**Małgorzata Jankowska**

**OF**

1 The notion of 'przypadek' (English: chance/accident or case)<sup>1</sup> defines unforeseeable events and phenomena, as well as a person representing a phenomenon or characterised by a certain trait. 'Przypadek' heralds a 'more', an initiation, or perhaps even a sensation. The camouflaged name precludes complete identification, spawning conjectures and suggesting speculations instead. Incompleteness, and at the same time concreteness of the title becomes a narrative form on its own, since as Barbara Hardy wrote: 'We dream in narrative, day-dream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticize, construct, gossip, learn, hate and love by narrative. In order to live, we make up stories about others, and ourselves, about

2 the personal as well as the social past and future.'<sup>2</sup> However, that 'more' does not guarantee anything complete, but only fragments we are going to see in the clearances, wandering in many directions of a complex narrative. Not all narratives yield to being accommodated on paper; not always may they be enclosed in some form, simply because they are in a constant motion, because they come in excess, and each thread seems equally important. The multiplication of themes and leaving signs is characteristic of Izabella Gustowska's art; it is her private ritual, her everyday discovery of the world.

3 In the rich iconography which 'is derived from the artist's personal life, the texts and representations from the history of culture, as well as, from the sphere of contemporary media'<sup>3</sup> we find many women: in images, reflections, names, desires; perhaps Antonina L. is one of them. Even if we doubt her presence, we shall never be certain she does not exist, and this is what makes *The Case of Antonina L...* so fascinating.

4 When looking for traces of Antonina, one has to return to Gustowska's earlier projects. There, the character appears on several occasions: for the first time in the installation *Moment I – Antonina* (1990),<sup>4</sup> and after many years as Antonina de Lodi, who took part in the Art Fairs in Poznań (2005).<sup>5</sup> There is even a reproduction of her work in the catalogue, a small picture of a young girl, her face covered by glasses and a hood, with a short biographical note. We also learn about the place she might inhabit. *The Room of Antonina* assembles more than we expect to see – a vortex of found-footage as traces of her (?) desires and dreams, preferences and fears. Further than that there is only guesswork, while our curiosity and the desire to find the one we do not know intensifies equally vehemently as the desire to find the woman in red from the exhibition *She-Ona. Media Story* (2008). Izabela Kowalczyk wrote:

The audience would find out about this mysterious character already before they entered the Old Slaughterhouse building. A male voice repeatedly spoke mantra-like words about a search for a certain woman. The narrator had fallen in love with her, remembering only that she

6 wore something red, before she ran away, disappeared in the crowd of other figures.<sup>6</sup>

Perhaps SHE is Antonina? In the text accompanying the exhibition, the artist asks:

7 Who is that woman, that SHE? [...] Not finally identified [...] her voice I heard in a Chanel commercial broadcast on TVN, she was the masked blonde from the YouTube video, and SHE was also the SHE in Charles Aznavour's song... Her name was certainly Antonina, but a moment later it was Vicky or April from Jose Carlos Somoza's novel [...].<sup>7</sup>

8 The never-ending speculation devises Antonina, in equal measure known and unknown, remote and yet close – she is a vanishing point before our eyes which constantly eludes us, it is always there in front of us, within a hand's reach. The sole certainty is that just as with many other themes in Gustowska's work, she is to be found by following the signs, collecting them and assembling them into one's own story.<sup>8</sup> Then the 'przypadek' changes into a matter of the world suspended between fiction and reality, a world of revelation and disappointment, a world in which we never go in the same direction.

9 Is Antonina a character of the 'collective' identity, or rather, paraphrasing Derrida's notion of 'identification' – the 'identified', because, as the philosopher wrote, 'an identity is never given, received, or attained; only the interminable and indefinitely phantasmatic process of identification endures', assuming however, that the one who writes [an autobiographic anamnesis], 'should know how to say I'.<sup>9</sup> Hence identification is a 'return to oneself' through culture, politics, religion, but also art and literature. With Gustowska, the process may be discerned in earlier works, where there appears a distinct theme of self-creation.<sup>10</sup> Most often, identification takes place in unexpected moments of existence, out of the need to confront one's own subjectivity, as in the series *Relative Similarities*, *Floating* or in *Sources*. As the artist said, 'the element of personal reflection is of paramount significance; in every situation, that element marks that to which I refer: be it the figure of Salome, Judith, or Mary Magdalene – it is a search for identity, as it were.'<sup>11</sup> Paradoxically, seeking herself translates into signs being left by the artists, in the subsequent, invoked and referenced heroines. This is clearly visible in the work *Multiple Portrait* (Akumulatory 2 Gallery, Poznań, 1985) which, as Gustowska wrote: 'compels me to the great courage of speaking point-blank. I combine my own texts with those of Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann and Diana Arbus. In those mixed texts, I hide the truths I fear to admit are mine. I risk balancing on the verge of someone else's and my own life, I gain more and more courage.'<sup>12</sup> This

13 singular encounter, suspended between reality and fiction, was a search for analogies in the biographies of these women and an attempt to define one's own 'duality' through a dialogue of the artist with herself duplicated in the video-reflections, and through the proximity of other women. The artist made use of their texts, placing them next to her own. However, the nature of that use was not sentimental; it was not signing one's name under a biography of another but, as the artist wrote, situating oneself 'continually facing questions: what is true, what is false, what has happened, what might happen?'<sup>13</sup> In that very period, the need to go 'beyond images, mirror reflections' and replacing them with the desire to 'save the moment' make their first appearance in Gustowska's art.<sup>14</sup> The artist emphasized that there 'are issues which cannot be accommodated within a representation',<sup>15</sup> therefore the concreteness of Antonina will offer no explanation, that is why she is a 'case'. In this perspective, all earlier and later incarnations of Gustowska may equally well be Antonina: it may be the little girl from *Moment II* (1990), which appears and with whom the artist identifies, writing subsequently in the author's commentary: 'the mature woman is me, and other known and unknown, my past and future images, the real, earthly women and those who stop halfway, and the brave ones, who try to rise above everything'. Or perhaps she will be among the whispering girls of nymph-like beauty, or other, the unrecognised in the work *Summer Time*.<sup>16</sup>

17 The strategy of reflection and dissolution employed by Gustowska not only with regard to her image but also to the subsequent heroines is a form of leaving signs, which Gilles Deleuze described as the fundamental strategy in Proust's *In Search of Lost Time*.<sup>17</sup> And just as in that endless tale of potential events, concrete things, objects of entities send out signs to be read and interpreted, so the figure of Antonina acquires individuality through 'accumulated signs', not by virtue of concreteness, completeness of her image. Recognising the signs reveals their meaning and discloses a 'private secret'. As Deleuze put it: 'the sign's meaning appears, yielding to us the concealed object – Combray for the madeleine, young girls for the steeples, Venice for the cobblestones...'<sup>18</sup>

19 Identifying Antonina with a specific person always carries us outside the centre, to the outskirts. Thus the narrative comes full circle, spins in such a way that the principle of traditional logic disappears, and the aftermath of causes and effects is inconceivable.<sup>19</sup> Not reaching the centre, we go in circles in something which resembles a rhizome, which Deleuze and Guattari defined as a phenomenon without beginning or end; it is always in the middle, between things, between entities – an *intermezzo*, with its chief principles being the principle of combination and diversity, multiplicity, marked intervals and the principle of 'cartography' and 'decalcomania'.<sup>20</sup> Assuming therefore, that the rhizome is a structure of endless connections and countless signs, we will always strike the right one or 'another', equally interesting thread, we will always arrive at 'some' place eventually. The assumptions we have made

at the outset do not have to come true at the moment we deem final, since liberated narrative may freely go in different directions and in different spaces, manifest itself in a fragmentary fashion, abandoning its own threads, spinning new ones or leading to side paths which end suddenly, without justification.<sup>21</sup> In this revolving, 'circular narrative', consisting of speculations, signs, rumours and doubts, Antonina may be 'anywhere'.<sup>22</sup> A fragment of it will no doubt be a whisper of the *Summer Time*, another will fill the work *The Room of Antonina* and become one of the tales of the *Love Stories*, while the last and at the same time the subsequent one is only finding its shape in the New York apartment, where the artist currently lives and works, and one may only wish that 'in those repetitions of repetitions SHE is to be found...'

\* ...and I could hide myself in the legend of a woman who never existed (I. Bachmann, *Malina*. Kraków: A5, 2011, p. 56., tran. S.Nowak).

1

TN: Polish title of series *The Case of Antonina L...* is *Przypadek Antoniny L...*

2

B. Hardy, 'Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative', *Novel* 2, 5–14, 1968, p. 5.

3

P. Leszkowicz, 'Media Introspections', [in:] *Izabella Gustowska. Life is a Story*, ed. E. Hornowska, Poznań: National Museum, 2007, p. 82.

4

*Chwila I – Antonina* – video-performance, installation: display screen and VCR, mirrors, presence of the artist, Civilisation and Culture Symposium, Dom Plenerowy PWSSP, Skoki 1989.

5

Art Poznań 2005 – Art Fairs – the Old Brewery, The Old Slaughterhouse, Poznań, curators: I. Gustowska & P. Leszkowicz, P.C. Kowalski, S. Sobczak, M. Wasilewski.

6

I. Kowalczyk, *Alicja w krainie mediów*. (Izabella Gustowska, *She-Ona. Media Story*). Exhibition presented at the Malta International Theatre Festival (23<sup>rd</sup>-30<sup>th</sup> June 2008), last access 12.09.2012 <<http://www.obieg.pl/artmix/4130>>, trans. by S.Nowak.

7

last access 12.09.2012, <<http://gustowska.studioflow.pl/1gu%20she%20text.swf>>.

8

P. Leszkowicz, op. cit.

9

J. Derrida, *Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin*, Stanford: Stanford University Press, 1998, pp. 27–28.

10

See I. Gustowska, *Kilka słów o...*, [in:] *Izabella Gustowska, Sny*, exhibition catalogue, Poznań: Arsenał Municipal Gallery, 1999, NP.

11

Interview with Izabella Gustowska, April 7<sup>th</sup>, 1989, typescript, Warszawa: Documentation Dept. Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle.

12

I. Gustowska, *Izabella Gustowska, Sny...*, op. cit. In the video-performance *Multiple Portrait* (1985) Gustowska quoted excerpts from *Malina* by Ingeborg Bachmann.

13

W. Wierzchowska, *Autoportrety*, Warszawa: Agencja Wydawnicza Interster, 1991, p. 212.

14

I. Gustowska, *Izabella Gustowska, Sny...* op. cit.

15

W. Wierzchowska, *Autoportrety*, op. cit.

16

The work *Noisy boy* was presented at the exhibition *Imperium Zmysłów* at the Old Brewery / Stodownia in Poznań in 2007, curator: P. Leszkowicz. See: I. Gustowska, *Imperium Zmysłów*. Poznań, 2007.

17

G. Deleuze, *Proust and Signs*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 3–4.

18

Ibid., p. 12.

19

This is the expression used by S. Dinkla in the context of James Joyce's work and interactive projects. See: S. Dinkla, 'The art of narrative – Towards the floating

work of art', *Art in Inquiry*, vol. 3, 2001, p. 36.

20

G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Berlin, 1977, p. 4.

21

A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań: Arsenał Municipal Gallery, 2003, pp. 108–109.

22

*Gdziekolwiek* [*Anywhere*] is the title of the most recent work, to be shown at the Wozownia Art Gallery as part of the exhibition *Przypadek Antoniny L...* [*The Case of Antonina L...*] (November/December 2012, Wozownia Art Gallery, Toruń).

# The Legend-Shrouded Woman who Never Existed









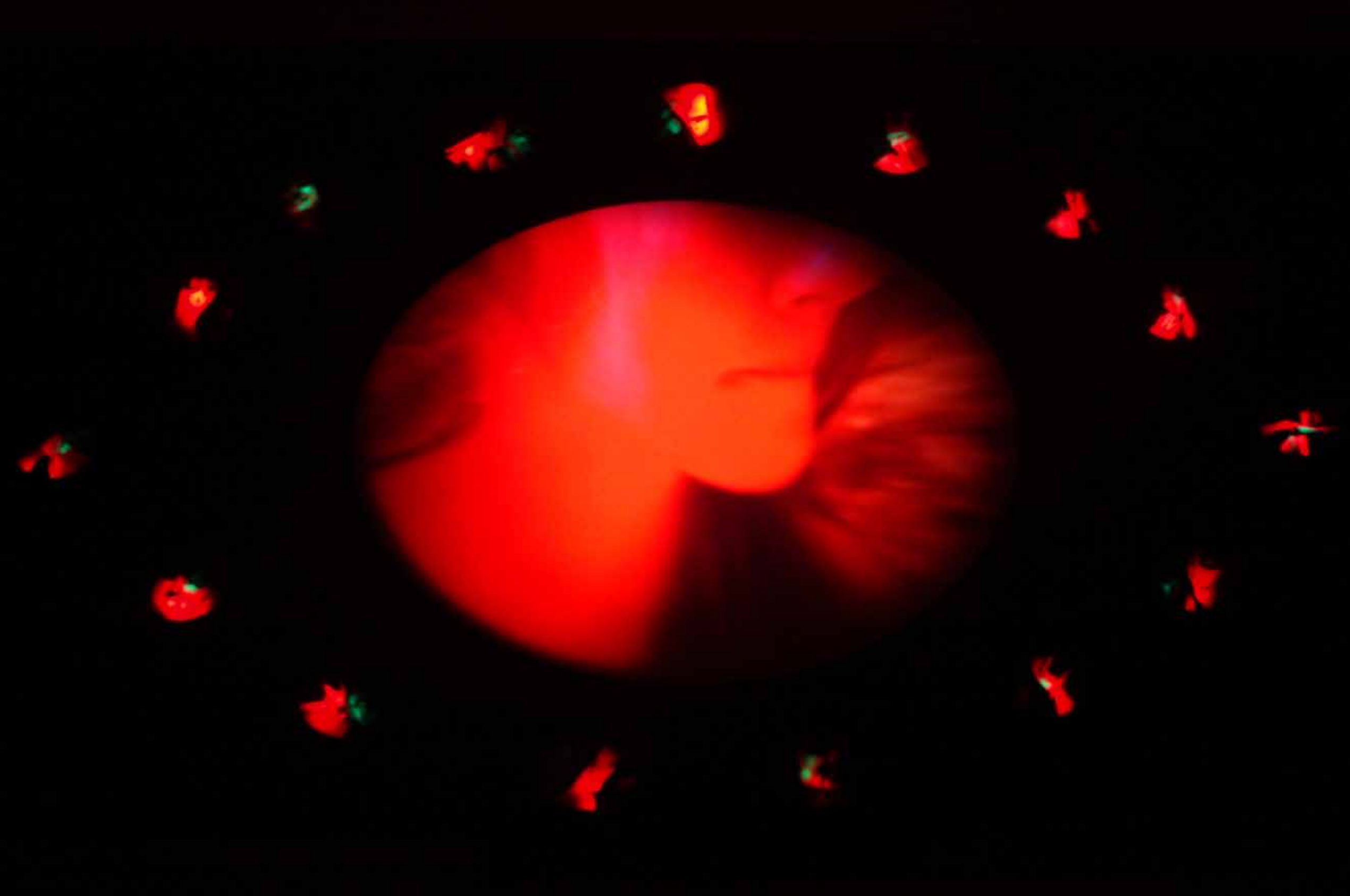










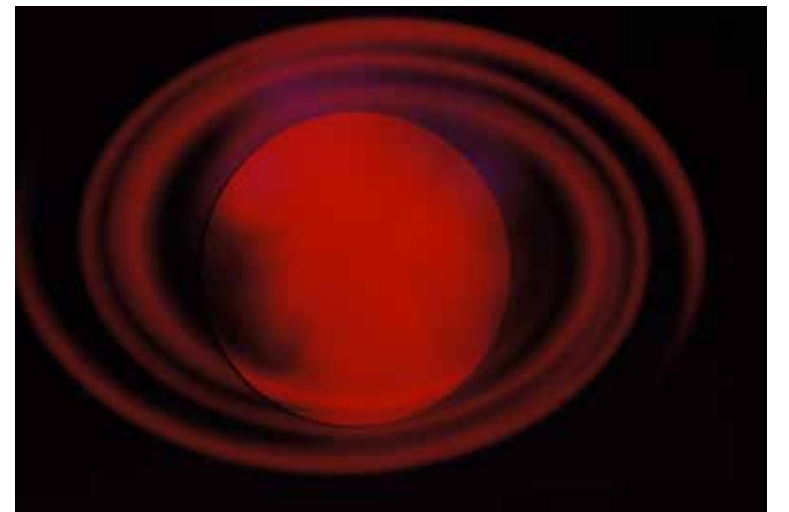


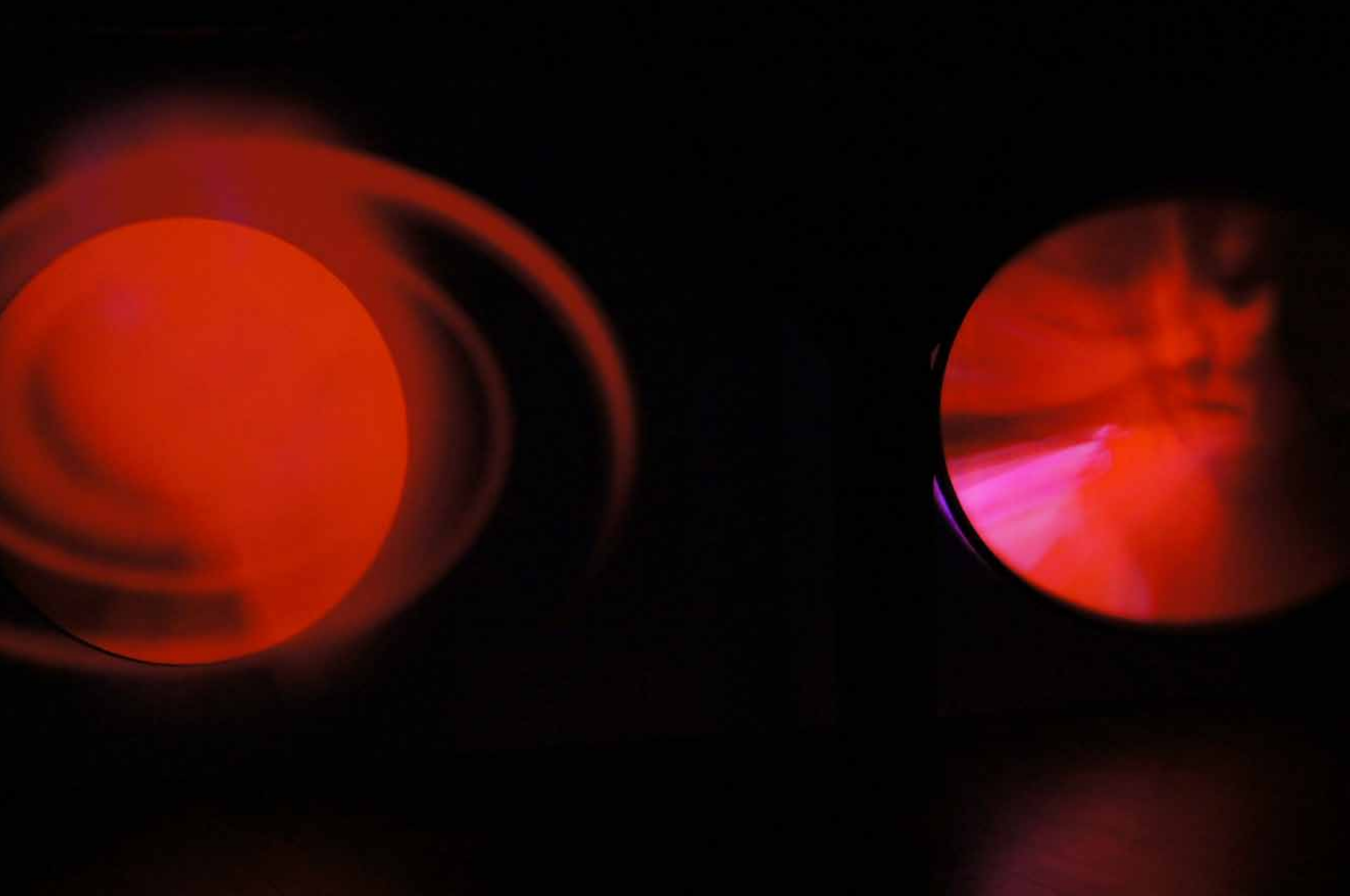






S.-P. 161







# Cichym ścigałam ją lotem

# Cichym ścigałam ją lotem

4

S. 168

## Cichym ścigałam ją lotem

Izabella Gustowska

„Oczy obserwowały ją uważnie, gdy poruszała się naga po pokoju. Wtedy po raz pierwszy zaczęła coś przeczuwać. Było to jakby przedsmak tego, co miało się zdarzyć później”.

J.C. Somoza, *Zyg Zak*

Prawdą jest, że „przyszłość nas dręczy, ale to przeszłość nas więzi”.

Także Ona, odkrywając nieznaną, czuła ciągle oddech z przeszłości. Nigdy nie kłamała, ale teraz uwodziła ją kłamstwo.

W sześciu narracjach filmowych była więc:

- 1 na Golden Gate w San Francisco, (choć wiedziała, że jest to numer 1 na liście terrorystów)
- 2 na Brooklyn Bridge filmowała przechodniów (i nagle wśród nich była ona sama i zdumiała ją to zapętlenie czasu...)
- 3 widziała, jak nieznajoma kobieta rzuca się z klifu na wyspie wulkanów (i jej kamera zanotowała ten moment)
- 4 i na pustyni Mojave zobaczyła jasny błysk światła (i przerażona stała bez ruchu)
- 5 w małym hotelu systemu Comfort Inn zobaczyła Jego (Jamesa Stewarta, jak z uwagą przygląda się kolekcji fotografii i zaważała się – bo przecież James już dawno....)
- 6 i zauważyła, jak ćma niespokojnie rusza się w kręgu lampy (i zapagnęła ją przyszpilić,
- 7 bo może to Ona, ta ćma sprawia to wszystko – co zdarza się...)

„Wiem dobrze, przed czym uciekam, ale nie czego szukam....”

Michele de Montaigne, *Próby*

S. 169

Gustowska

Gustowska

Cichym ścigałam ją lotem

# **Czerwone linie powiązań — zapis podróży**

**Justyna Ryczek**

1

Kiedy wkraczamy w nową przestrzeń, nasza wrażliwość wyłapuje szereg elementów, których liczba stopniowo jednak ulega ograniczeniu zgodnie z funkcją, jaką przydzieliliśmy danej przestrzeni. Spośród czterech tysięcy rzeczy, które można zobaczyć i nad którymi można by się zadumać na ulicy, świadomie dostrzegamy zaledwie kilka: liczbę ludzi na chodniku, natężenie ruchu i prawdopodobieństwo, że będzie padać.<sup>1</sup>

Alain de Botton

2

Od dawna podróż pełni znaczącą rolę w edukacji człowieka. Była i jest podejmowana z wielu powodów: religijnych, zarobkowych, zdrowotnych, wypoczynkowych, ale przede wszystkim poznawczych, szczególnie od XVII wieku. Modnymi stały się wyprawy w celach poznania innych krajów, w tym słynne Grand Tour – „typ podróży, w jaką wyruszali młodzi arystokraci i intelektualiści europejscy, w celu dokszałcenia się, zdobycia wiedzy o świecie i kulturze, poszerzenia swych horyzontów myślowych a także wyrobienia u siebie gustu artystycznego i nabrania dobrych manier”<sup>2</sup> – jak podaje najważniejsza dzisiaj encyklopedia – Wikipedia. Od tego czasu podróże w różnej formie i o różnorodnym charakterze stały się codziennością, na tyle wrosły w nasze zachowanie, że za Zygmuntem Baumanem mówimy o wędrowcach, turystach i włóczęgach jako charakterystycznych typach osobowych. Czasami nie musimy nawet ruszać się z domu, świat zapośredniczony medialnie stał się bliiski i dostępny, ale czy zachowujemy wtedy świeże zainteresowanie jak Xavier de Maistre w *Podróży dookoła mojej sypialni* (*Voyage autour de ma chambre*), który rozpoczynał i kończył swą podróż w tytułowej sypialni. Dlatego warto poważnie zastanowić się nad słowami przywołanego na początku tekstu Alaina de Bottona: „Przyjmując, że nasza egzystencja zdominowana jest przez poszukiwanie szczęścia, niewiele obszarów ludzkiej działalności odstania dynamikę owych poszukiwań – z całą ich żarliwością i paradoksami – lepiej od naszych podróży. Wyrażają one, aczkolwiek niebezpośrednio, nasze wyobrażenie o tym, co jeszcze składa się na sens życia oprócz przymusu pracy i walki o przetrwanie. A jednak fakt, że obrazują problemy filozoficzne – to znaczy kwestie wymagające innego myślenia niż praktyczne – bywa powszechnie ignorowany. Jesteśmy zalewani poradami, d o k ą d podróżować; mało kto mówi nam, dlaczego i jak to robić – choć sztuka podróżowania z natury rzeczy wiąże się z licznymi pytaniami, które nie są ani proste, ani trywialne...”<sup>3</sup>. Wydaje się, że takie pytania stawiała sobie Izabella Gustowska przy realizacji swoistej podróży *Cichym ścigałam ją lotem*.

3

To jej kolejna medialna opowieść. Oparła ją na materiale zgromadzonym podczas podróży po Stanach Zjednoczonych, połączonym z wcześniejszymi

zapisami. Materiał zarejestrowany wzbożony został tym przetworzonym przez pamięć artystki. Są tu zapisy jej samej, jej postaci, jak i fragmenty filmów, opowieści i obrazów otaczających nas we współczesnym świecie, nie zawsze łatwych do odczytania. To całościowa przestrzenno-czasowa instalacja, w której ważną rolę, zarówno w środku obrazów, jak i w zewnętrznym świecie, odgrywa światło. Nie tylko buduje nastrój, lecz stanowi istotny element snutej opowieści, kreuje światy, odkrywa i tworzy tajemnice. Połączenie statycznego obrazu – zastygłej fotografii, z ruchomym zapisem, nałożenie ich na siebie i połączenie liniami czerwonego światła, wymaga zaangażowania nas – widzów. Nawet kiedy nie napotykamy zatrzymanego obrazu, powoli poruszające się kadry zatrzymują się w naszych myślach.

Artystka proponuje nam podróż, zarówno przestrzenną, jak i w głąb czasu, jednocześnie realną i rozgrywającą się w wyobraźni. Niektóre z otaczających nas obrazów odszyfrowujemy od razu, inne do końca pozostają niewiadomą. Pojawiają się wątpliwości, które również wywołują niepokój. Przenikający niepokój, bowiem podążając za obrazami/światami, napotykamy katastrofy – wybuch jądrowy, zawalenie się mostu, uciekających przez rażonych ludzi. Obserwujemy rozpady pewnych światów, dotykamy tragizmu przeznaczenia. Gdy obrazy zestawimy z tytułem pochodzącym z *Eumenid* Ajschylosa, w których autor mówi o Eryniach – mścicielkach przelanej krwi, uosobieniach zemsty za wszelką niesprawiedliwość, czyli w pewien sposób o symbolach przeznaczenia i losu człowieczego, a także ludzkich wyrzutów sumienia – które w dramacie przeistaczają się w Eumenidy – bóstwa opiekuńcze, to musimy postawić pytanie: do kogo jest skierowane przesłanie, czy w centrum pozostaje jedynie artystka, czy każdy i każda z nas? Poza jedną projekcją, wszędzie jest ona bowiem obecna, ale to my snujemy opowieść, odnajdując wątki powiązań...

„Ledwie dyszę pościgiem, strudzona, zziębiona...  
Wszystkie zakątki ziemi zbiegłam goniąc zwierza,  
ponad morze bezskrzydłym ścigałam go lotem  
aż tutaj, równie szybka jak łódź, co goniosła  
Tu się musiał przyczaić, tu się gdzieś ukrywa  
zbrodniarz: woń krwi człowieczej zaśmiała się  
do mnie...”<sup>4</sup>

Czasami w podróżach towarzyszy nam przewodnik, który wskazuje miejsca, zachęca do poszukiwań, także bardzo osobistych i bolesnych. Dobry przewodnik pozwala na samodzielne eksplorowanie, nie wskazuje gotowych rozwiązań. W swojej podróży Izabella Gustowska również miała przewodnika. Były nim obrazy Edwarda Hoppera. Zafascynowana jego malarstwem, wyruszyła

na własne odkrywanie kontynentu. Jego płótna powracają w przygotowanych, gotowych kadrach.

Amerykański artysta, tworząc zimne, melancholijne obrazy, szukał miejsc ściśle związanych z podróżą: drogi, stacje benzynowe, hotele, pociągi i widoki z ich okien, bary. Jego malarstwo można potraktować jak specyficzny zapis podróży odbywanych przez Stany Zjednoczone. Pierwsza w 1925 roku wiodła z Nowego Jorku do Nowego Meksyku. Po niej nastąpił szereg kolejnych. Hopper właściwie co roku kilka miesięcy spędzał w drodze, zawsze szkicując swoje obrazy, w których zamykał atmosferę samotności i zawieszenia. Tak chłodne, przemyślane i nieruchome, jak kadry z trwającego nieustannie filmu. Filmu, który nawet teraz rozgrywa się na oczach widza. Filmu, który współtworzy Izabella Gustowska, umieszczając siebie w każdym z epizodów. Siebie z przeszłości, innej rzeczywistości, zarejestrowaną równocześnie z prezentowaną akcją. Zapętloną, poszukującą i poszukiwaną, będącą. „Na Brooklyn Bridge filmowała przechodniów (i nagle wśród nich była ona sama, i zdumiało ją to zapętlenie czasu...)”<sup>5</sup>

Osobiście, gdy oglądam tę realizację, także nie mogę uwolnić się od Ameryki. Jej obrazy, tak charakterystyczne, znane z wielu kulturowych przekazów, wskazują kolejne punkty odniesień. Czy któreś są niesłuszne? Widok mostu, sam w sobie intrygujący, to Golden Gate w San Francisco; ludzie spacerują po Brooklyn Bridge w Nowym Jorku; podglądana kobieta przebywa na wyspie wulkanów. Ameryka pozostaje obszarem zarówno realnym, tam wykonano zdjęcia bazowe, jak i zupełnie fantastycznym, krainą z naszych marzeń, przechowywaną w poszczególnych zwojach mózgowych. Fascynacja Izabelli Gustowskiej przenika przestrzeń, przenika nasze myśli, wędruje wraz z nami w podróży poprzez kulturę i poprzez życie. Podpatrujemy i śledzimy, odczytujemy, by na nowo poddać się urokowi. Współtworzymy film. Przenika nas światło.

Tony Judt zauważył, że nasza „wiedza” dotycząca Ameryki zależna jest od wieku, wiąże się z naszymi doświadczeniami, sytuacją zewnętrzną oraz lekturami. Moja ściśle łączy się z Jeanem Baudrillardem. Nie mogę uwolnić się od jego spostrzeżeń o wielkości i fikcyjności USA, samotności ludzi i różnicy europejsko-amerykańskiej. Pisał: „to, co zostaje pomyślane w Europie, w Ameryce jest realizowane – wszystko, co w Europie zanika, pojawia się ponownie w San Francisco!”<sup>6</sup> Ameryka fascynowała myśliciela, ale chwilami także przerażała, jego uwagi nigdy nie były jedynie opisami konkretnego kraju, to pewne figury kulturowe, czasami potwierdzane w realnie odbytym spotkaniu, często jedynie wcześniej wyobrażone. Tony Judt tak po latach wspomina swoje pierwsze przygotowania do wizyty i swoje reakcje: „Ameryka była więc



czymś bardzo swojskim – i zupełnie nieznanym. Zanim tu przybyłem, przeczytałem Steinbecka, Fitzgeralda i niektórych wspaniałych nowelistów z Południa. Jeśli do tego dodać strawę duchową w postaci kina noir z lat czterdziestych, miałem pewne wizualne wyobrażenia o Stanach Zjednoczonych. Nic się jednak nie składało w całość. Poza tym, urodzony jak większość Europejczyków w kraju, który w ciągu iluś tam dni można było przejść na piechotę, nie miałem pojęcia o ogromie i zróżnicowaniu USA”<sup>7</sup>.

Ameryka to spełnienie i fikcja. Tak łatwo tam być, nawet jeśli tam nie byliśmy. Tyle razy przecież wędrowaliśmy ulicami Nowego Jorku i zachwycaliśmy się urodą Golden Gate... pośród wielości czasów oraz przenikających się realności. Tym razem podążając, po raz kolejny, za opowieściami rozpoczętymi przez Izabellę Gustowską. Opowieściami również poprzez kulturę, od starożytności po czasy współczesne.

Zapisy

Ta jedna z ostatnich realizacji Izabelli Gustowskiej stanowi kolejną wieloznaczną, medialną opowieść. Oparta na realnym materiale zgromadzonym podczas podróży po Stanach Zjednoczonych, jednocześnie stanowi zapis równoległych rzeczywistości. Pięć miejsc z podróży, pośród których umieszcza siebie i szósty obraz, specyficzny, odbiegający od pozostałych. Tą istotną projekcją, prawdopodobnie spajającą wszystkie zgromadzone, jest obraz motyla – ćmy zamkniętej w małym, szklanym okręgu. Trzepot skrzydeł staje się odgłosem bezsilności i działania jednocześnie. To niemożność wydostania się i wpływ na inne zdarzenia. Towarzyszy on nam przez cały czas oglądania wystawy. Mamy świadomość istnienia wzajemnych relacji i powiązań. W niektórych kulturach motyle, a ćma przecież jest nocnym motylem, to dusze. Inni twierdzą, że ruch ich skrzydeł wpływa na cały wszechświat. Nic, nawet bardzo oddalonego, nie pozostaje bez wpływu na bliski nam świat, na nasze życie. Nie ma czynów bez konsekwencji. Materiał zarejestrowany miesza się z materiałem przetworzonym przez kulturę i pamięć. Po podłodze biegają czerwone linie światła, w niektórych pokazach linie te rozbijały się na widzów, artystka woli jednak efekt połączeń. Wszystkie pięć okrągłych projekcji zostaje splecione w całość poprzez odniesienia do szóstej – obrazu ćmy. Nie ma życia bez katastrof, nie ma jednej zapisanej historii, a życie składa się z wielu fragmentów, na co kolejny raz zwraca uwagę Izabella Gustowska. Techniczne rozwiązania, które zastosowała artystka, jak zwykle odgrywają istotną rolę. Nienachalnie służą budowaniu nastroju, a przy kolejnym odbiorze zaczynają fascynować. Dlaczego obrazy przybierają doskonały kształt koła? Co my właściwie widzimy? Odszukujemy kolejne „wpisane” w siebie kadry, dostrzegamy nałożone projekcje. Wielokrotne naświetlanie, wkomponowywanie przestrzeni dwóch, czy też większej liczby, różnych światów. Zaczynamy zastanawiać się

nad sposobem wykonania, aby po chwili stwierdzić, że nie musimy dokładnie rozpoznawać technicznych niuansów, by zauważyć, że są one ważne merytorycznie, zadają pytania o zapis naszych przeżyć i kreowanie na ich podstawie wspomnień. Zastosowane rozwiązania ujawniają obecność przeszłości w terażniejszości. Zastanawiamy się nad czasem i przyjętym sposobem jego dzielenia: przeszłość, terażniejszość, przyszłość, a może są to błędne założenia, może o wiele więcej z wczoraj dzieje się jednocześnie dziś? Może to nie są jedynie zapisy zacierających się wspomnień... Zastanawiamy się również nad funkcją mediów w budowaniu pamięci, przez to konstruowaniu nas samych. Pamiętajmy, że pamięć to nie tylko nasze osobiste wspomnienia, ale także fragmenty obejrzanych filmów, zasłyszanych opowieści czy fantazji innych. To także obrazy, które często uczą nas innych światów, stanowią szkiełko/teleskop, przez który oglądamy obce kontynenty. Dla Gustowskiej w tej realizacji takim okularzem jest malarstwo Hoppera, własne doświadczenia i refleksyjne bycie w danym miejscu. Ona także dopisywała historie napotykanych osób, tworzyła ich życia, jak *flaneur*, który obecnie wędruje po różnych światach – realnym, wirtualnym, świecie kultury i swej pamięci.

Oglądając tę pracę, przebywając w przetworzonej przestrzeni, poddajemy się nastrojowi wieloznacznych historii. Wychodzimy z czerwonym światłem pod powiekami, z trzepotem skrzydeł w uszach i niepokojem w sercu, gdzie zaprowadzi nas ta nieskończona jeszcze, może niekończąca się w ogóle, podróż.

„Cichym ścigałam ją lotem...” dźwięczy nam w uszach. To greckie odniesienie nabiera innych wymiarów w dzisiejszym, zmediatyzowanym, warstwowym świecie. Kto obserwuje, a kto jest obserwowany/obserwowana? I kto opisuje dziejące się w Jej życiu wydarzenia/spektakle?

**1**

A. de Botton, *Sztuka podróży*, tłum. H. Pustuła, Warszawa 2010, s. 227.

**2**

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Grand\\_Tour](http://pl.wikipedia.org/wiki/Grand_Tour) [dostęp 10.10.2012].

**3**

Ibidem, s. 14.

**4**

Ajschylos, *Eumenidy*, w: *Antologia tragedii greckiej*, przekł. S. Srebrny, Warszawa 1989, s. 328.

Tak brzmi ten fragment w tłumaczeniu J. Alexa (Macieja Słomczyńskiego) w powieści *Cichym ścigałam go lotem*, do której odwoływały się materiały prasowe wystaw tej pracy:

„Nad wodami i lądem, jak żagiel skrzydłaty, Bezszelestnym i cichym ścigałam go lotem, Wreszcie tu go dopadłam, skrytego mordercę. I roześmiały się do mnie opary krwi ludzkiej”.

W swoim tekście celowo nie nawiązuję do powyższej pozycji i inspiracji. Jak również celowo nie przywołuję teorii strun, która będzie ważna w innej przygotowywanej przez artystkę realizacji.

**5**

I. Gustowska, materiały do wystawy.

**6**

J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 112.

**7**

T. Judt, *Pensjonat pamięci*, tłum. H. Jankowska, Wołowiec 2012, s. 148.

# IN STEALTHY FLIGHT I PURSUED HER

Izabella Gustowska

'A pair of eyes watched her as she moved, naked around the room. At that moment she sensed something for the first time. It was just a vague premonition of what was about to come...'

J.C. Somoza, *Zig Zag*

The truth is that 'the future torments us, but it's the past that holds us back'.

Discovering the unknown, she always felt the breath of the past. She had never lied, but at that moment falsehood was tempting her.

So in six film narratives:

- 1 she was on the Golden Gate Bridge in San Francisco (even though she knew it was a number 1 terrorist target)
- 2 she filmed pedestrians on the Brooklyn Bridge (and she suddenly found herself among them and was amazed by this temporal loop)
- 3 she saw an unknown woman jumping from a cliff on a volcanic island (and her camera captured the moment)
- 4 and in the Mojave Desert she saw a bright flash of light (and stood there petrified)
- 5 in a small Comfort Inn hotel she saw Him (James Stewart poring over a photo collection, and she hesitated, because it had been a long time since James...)
- 6 and she noticed a moth flying restlessly around a lamp (and she wanted to stick a pin through it, because maybe She - that moth - was the cause of everything that happened)
- 7

'I know well what I am fleeing from but not what I am in search of...'



Justyna Ryczek

# **The Red Lines of Connections — a Record of a Journey**

1

'On entering a new space, our sensitivity is directed towards a number of elements, which we gradually reduce in line with the function we find for the space. Of the four thousand things there might be to see and reflect on in a street, we end up being actively aware of only a few: the number of humans in our path, perhaps, the amount of traffic and the likelihood of rain'.<sup>1</sup>

Alain de Botton

### The Journey

2

Travelling has played a significant role in the education of the human for a long time. It has been and is undertaken for religious, economic reasons, for health and leisure, but primarily its aim is exploration, especially from the 17<sup>th</sup> century onwards. That was when travels to learn about other countries became fashionable, including the famous Grand Tour – a kind of travel which young aristocrats and European intellectuals would set out on, in order to complement their education, to gain knowledge about the world and culture, broaden their horizons, as well as develop artistic taste and acquire manners<sup>2</sup> – as it is stated in today's major encyclopedia – the Wikipedia. Since that time, travels of various forms and nature have become an commonplace matter, they have settled in our behaviour to such an extent that following Zygmunt Bauman we speak of wanderers, tourists and vagrants as specific personality types. Sometimes we do not even have to leave home; the world made available by the media has become close and accessible, yet do we keep our curiosity fresh then, like Xavier de Maistre in *Voyage Around My Room (Voyage autour de ma chambre)*, who began and ended his journey in the title bedroom. Therefore one should seriously ponder the words of de Botton's text quoted at the beginning:

P. 187

3

If our lives are dominated by a search for happiness, then perhaps few activities reveal as much about the dynamics of this quest—in all its ardour and paradoxes—than our travels. They express, however inarticulately, an understanding of what life might be about, outside of the constraints of work and of the struggle for survival. Yet rarely are they considered to present philosophical problems—that is, issues requiring thought beyond the practical. We are inundated with advice on whereto travel, but we hear little of why and how we should go, even though the art of travel seems naturally to sustain a number of questions neither so simple nor so trivial...<sup>3</sup>

It seems that these are the questions Izabella Gustowska asked herself when accomplishing the singular journey of *In Stealthy Flight I Pursued Her*.

It is yet another of her media tales. She based it on the material collected during the travel across the US, combined with earlier recordings. The material recorded was enriched with the one processed by the artist's memory. Here, one finds the recordings of herself, her figure, as well as fragments of films, tales and images surrounding us in the contemporary world, which are not always easy to read. It is a comprehensive, spatial-temporal installation, where light plays an important role, both within the images as well as in the world outside. Not only does it build up the atmosphere, but also constitutes a substantial element of the unfolding tales, creates worlds, uncovers and weaves the secrets. The combination of a static image – the standstilled photography – with the moving recording, their superimposition and linking with the lines of red light requires us, the viewers to become involved. Even when we do not encounter the stopped image, the slowly moving frames are arrested in our thoughts.

The artist offers us a journey, both a spatial one and into the depths of time; a journey which is simultaneously real and takes place in our imagination. Some of the images surrounding us may be deciphered at once, some remain a mystery until the end. There appear doubts, which also evoke anxiety. A penetrating anxiety, since as we follow images/worlds, we encounter disasters – a nuclear explosion, a fallen bridge, fleeing, terrified people. We see the downfall of certain worlds, we touch the tragedy of fate. When the images are juxtaposed with the title originating from Aeschylus' *Eumenides*, where the author speaks of the Furies – the avengers of blood spilled, embodiments of revenge for any injustice, and thus in a way symbols of human fate and lot, as well as human pangs of conscience – which in the play transform into Eumenides – tutelary deities, then we have to pose the question: who is the message addressed to, is only the artist to be found in the centre, or every one of us? Because apart from one projection, she is present everywhere, but it is we who spin the tale, finding the threads of connections...

[...] inwardly we pant, for many a day  
Toiling in chase that shall fordo the man;  
For o'er and o'er the wide land have I ranged,  
And o'er the wide sea, flying without wings,  
Swift as a sail I pressed upon his track,  
Who now hard by is crouching, well I wot,  
For scent of mortal blood allures me here.<sup>4</sup>

Sometimes in our travels we are accompanied by a guide, who shows us places, encourages seeking, also on the very personal and painful plane. A good guide lets one explore on their own, without pointing to ready-made solutions. In her journey, Izabella Gustowska also had a guide: the paintings of Edward

Hooper. Fascinated with his art, she set out on her own quest of discovery of the continent. His canvases return in the prepared, ready-made frames.

## America

Creating the cold, melancholic images, the American artist sought for places strictly related to travel: roads, petrol stations, hotels, trains and the sights seen from their windows, bars. His painting may be treated as a singular record of the travels across the United States. The first one, in 1925, took him from New York to New Mexico. It was followed by a series of other journeys. In fact, Hopper spent several months every year on the road, always sketching his paintings, in which he enclosed the atmosphere of loneliness and suspension. As cold, studied and immobile as frames from a film that never ends. A film which even now is being played before the viewer's eyes. A film to which Izabella Gustowska contributes, placing herself in each of the episodes. Herself from the past, from a different reality, registered simultaneously with the presented plot. Looped, seeking and sought, being there. 'She filmed passers-by on the Brooklyn Bridge (and suddenly there she was among them, and she found herself astonished by that loop in time...)'<sup>5</sup>

Personally, when I watch the work, I cannot shake America off. Its images, so characteristic, known from numerous means of cultural diffusion point to more points of reference. Are any of them erroneous? The view of the bridge, in itself an intriguing one, is the San Francisco's Golden Gate; people stroll along the Brooklyn Bridge in New York; a woman caught by a hidden camera stays on the island of volcanoes. America is both, a real territory, where the base pictures were taken, as well as an utterly fantastic one, a land of our dreams, stored in the individual recesses of the mind. Izabella Gustowska's fascination suffuses the space, permeates our thoughts and wanders with us in the journey through culture and through life. We watch it clandestinely and follow with our eyes, we read it, only to surrender to the charm again. We co-create the film. The light penetrates us.

Tony Judt observed that our 'knowledge' concerning America is age-dependent, it is associated with our experience, external circumstances and our reading. Mine is strictly associated with Jean Baudrillard. I cannot help but recall his remarks on the greatness and fictitiousness of the USA, the loneliness of the people and the European-American difference. He wrote: 'what is thought in Europe, becomes reality in America – everything that disappears in Europe reappears in San Francisco!'<sup>6</sup> America fascinated the thinker, at times also terrifying him as well, his remarks were never merely descriptions of a specific country, being certain cultural figures, sometimes validated through an actual encounter, and frequently only imagined earlier. This is how, years later, Tony Judt remembers his first preparations to a visit and his reactions:

7

America was thus intensely familiar—and completely unknown. Before coming here, I had read Steinbeck, Fitzgerald, and some of the extraordinary short-story writers of the South. Between this and a diet of 1940s-era film noir, I certainly had visual images of the United States. But nothing cohered. Moreover, born like most Europeans in a country I could cross on foot in a matter of days, I had absolutely no grasp of the sheer scale and variety of the place.<sup>7</sup>

America is a fulfilment and a fiction. It is so easy to be there, even if we have not been there. After all, we have walked so many times in the streets of New York and admired the beauty of the Golden Gate... among the multiplicity of times and interweaving realities. Following, this time and yet again, the tales begun by Izabella Gustowska. Tales also through culture, from antiquity until the present day.

## Records

This one of the recent works by Izabella Gustowska is another ambiguous media tale. Based on actual material collected during the journey across the United States, it is a recordings of adjacent realities. Five locations from the journey, among which she situates herself and the sixth image, a singular one, departing from the others. This significant projection, which probably fuses all those featured in the work, is an image of a butterfly – a moth closed in a small, glass circle. The flutter of the wings becomes the sound of helplessness and activity at the same time. This is inability of getting out and the influence on other events. The sound accompanies us all the time as we watch the exhibition. In some cultures, the butterflies – and moth in a night butterfly – are souls. Others claim that the motion of their wings has an impact on the entire universe. Nothing, even the most remote of things, remains without an influence on the world close to us, on our lives. There are no actions without consequences. The recorded material blends with the material processed by culture and memory. Red lines of light run on the floor; in some shows the lines split onto the viewers, but the artist prefers the connection effect. All five circular projections are woven into a whole by references to the sixth – the image of the moth. There is no life without disasters, there in no one recorded history, and life consists of many fragments, a fact that Gustowska draws attention to yet again. The technological solutions employed by the artist are of great importance, as usual. Without being too blatant, they serve to build the atmosphere, and begin to fascinate on repeated reception. Why do the images assume the perfect shape of a circle? What do we actually see? We find successive frames, ‘inscribed’ in one another, we notice the superimposed projections. Multiple exposure, incorporation of the space of two, or more

different worlds. We begin to deliberate on the manner in which this has been accomplished, only to conclude a while later that we do not have to identify the technical nuances in order to see that they are substantially valid, that they pose questions about how we record our experiences and create memories based on those. The utilised solutions reveal the presence of the past in the present. We contemplate time and the adopted manner of dividing it: past, present, future, or perhaps these are the wrong assumptions, perhaps much more of the yesterday happens simultaneously today? Perhaps these are not merely records of the fading memories... We also consider the function of the media in memory building, and thus building ourselves. Let us remember that memory does not only contain personal recollections, but also fragments of films we have seen, stories we have heard and the fantasies of others. These are also images, which often teach us other worlds, they are the eyepiece/telescope through which we watch strange continents. In this work, Gustowska’s lens is Hopper’s painting, her own experience and reflective being in a given place. She also wrote histories of the people she met, created their lives, just like the *flâneur*, who currently wanders the various worlds – the real, the virtual, the world of culture and memory.

When watching the work, being in a processed space, we surrender to the mood of ambiguous histories. We leave with red afterimage when we close our eyes, the flutter of the wings in our ears and the anxiety at heart, where will that journey, as yet unfinished, perhaps endless, lead.

*In Stealthy Flight I Pursued Her...* resounds in our ears. This Greek reference assumes new dimensions in the present-day, mediated and stratified world. Who is the observer, and who is observed?

And who describes the events/spectacles happening in Her life?



1

A. de Botton, *Sztuka podróżowania*, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press, 2010, p. 227. Quotes from Polish originals translated by S. Nowak

2

Last access: 07.09.2012, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Grand\\_tour](http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_tour)>.

3

A. de Botton, op.cit., p. 14.

4

Aeschylus, *Eumenides*.

Tran. E.D.A. Morshead. Orange Street Press Classics, last access 07.09.2012 <<http://sparks.eserver.org/books/eumenides.pdf>>.

This is how the excerpt is worded in the novel entitled *Cichym ścigałam go lotem* by J. Alex (Maciej Słomczyński) [quotes from Polish original translated by S. Nowak],

to which the press material from the exhibitions of the work referred:

Over the lands and waters,  
like to a winged sail,  
I chased him in a soundless  
and quiet flight,  
And here I finally caught him,  
the hidden murderer.  
And the fumes of human  
blood smiled to me.

In my text, I deliberately choose not to draw on the above volume and inspirations. Likewise, it is my intentional choice not to quote the string theory, which will be of significance in another work prepared by the artist.

5

I. Gustowska, exhibition materials.

6

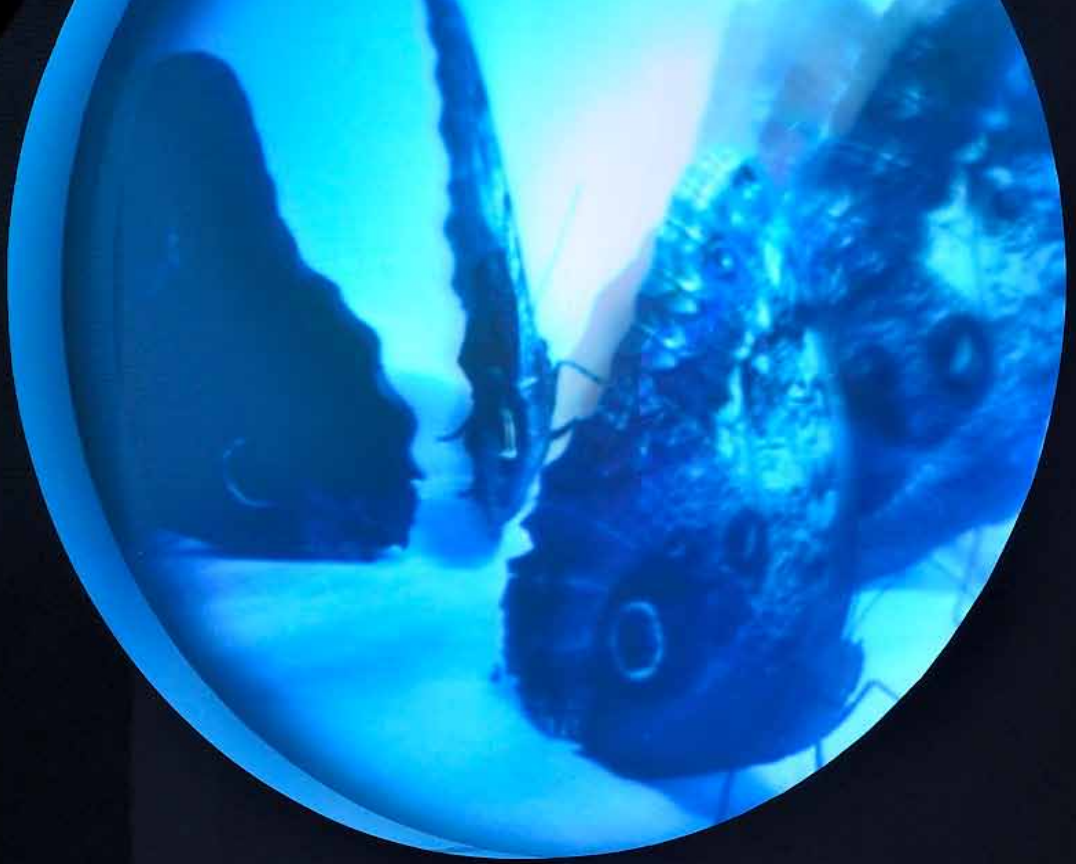
J. Baudrillard, *America*. London : Verso, 1992, p. 81.

7

T. Judt, 'America, My New-Found-Land', [in:] *The New York Review of Books*. Last access 09.09.2012 <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/27/america-my-new-found-land/?pagination=false>>. See also: T. Judt, *Memory Chalet*. London: William Henemann, 2010.

# The Red Lines of Connections — a Record of a Journey

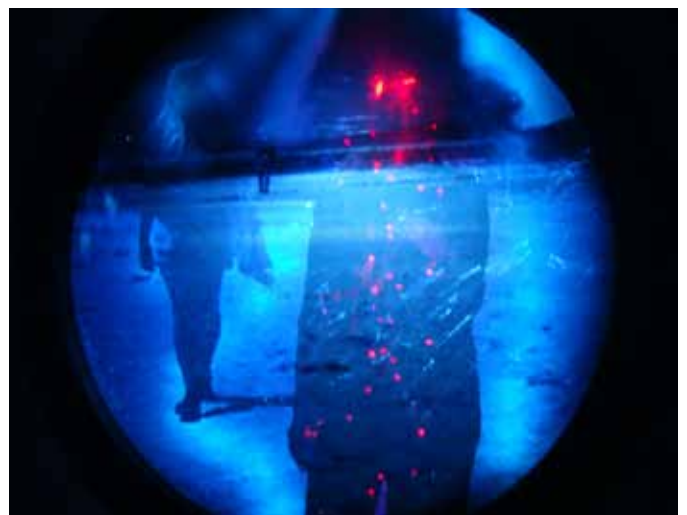




Gustowska

In Stealthy Flight I Pursued Her

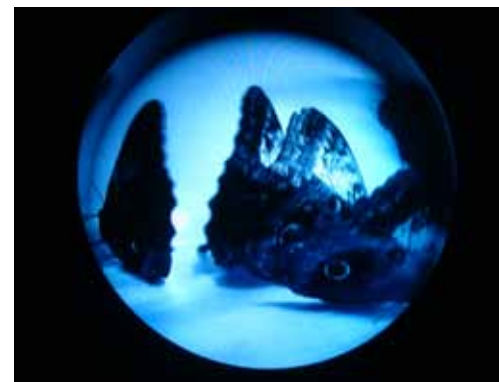
S.-P. 197











# Struny Czasu



„Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy”

Albert Einstein

## Gustowska

TAK – chciałam zobaczyć –  
Zobaczyć przeszłość?  
TAK – chciałam zobaczyć śnieg  
padający do góry?  
TAK – jedno jest pewne – w każdej  
strunie czasu jesteśmy innymi  
istotami.

Wśród różnych sfilmowanych  
obrazów brakuje mi jednego –  
w pewnym sensie kluczowego.  
To powinna być taka sekwencja:  
„[...] na pierwszym planie  
widać po prostu stojącą na stole  
kryształową szklankę napełnioną do  
połowy wodą. Niewiarygodne w tym  
obrazie jest to, że nigdy nie został  
sfotografowany. Można go wydobyć  
z trwającego dwadzieścia sekund  
filmu ukazującego ten sam stół,  
ale ze stłuczoną szklanką na podłodze,  
dwie godziny później. Będziemy  
patrzeć na pierwszy rzeczywisty  
obraz przeszłości, jaki kiedykolwiek  
oglądała istota ludzka” (to lekko  
przetworzony fragment z książki  
*Zyg Zak* J.C. Somozy).

I tak wchodzimy w mój projekt.  
*Struny Czasu* – Projekt  
multimedialny (przygotowany – nie-  
pokazywany)

Proponuję odbiorcom  
w czterech różnych przestrzeniach  
doświadczenia zjawiska otwierania  
się strun czasu. Od lat z tym proble-  
mem zmagają się artyści i naukowcy  
z całego świata (przykładem Wielki  
Zderzacz Hadronów). Interesuje  
mnie zjawisko otwierania czasoprze-  
strzeni w wymiarze artystycznym.  
I tak moje przestrzenie otwierają  
się na:

### 1 Przestrzeń Nr 1 Przypadek Edwarda H...

Na czterdziestu trzech plazmach  
różnej wielkości wchodzę w świat  
z obrazów amerykańskiego artysty  
Edwarda Hoppera (1882–1967).  
Zamrożone sytuacje z obrazów prze-  
nikają w cytaty filmowe, jesteśmy  
otoczeni fragmentami z różnych

## Struny Czasu

malarskich i filmowych rzeczywisto-  
ści. Znajdujemy się w aktywnej  
przestrzeni obrazów i dźwięków.

### 2 Przestrzeń Nr 2 Przypadek Izy G...

Jesteśmy w mojej przestrzeni  
na osiemnastu plazmach (50 cali)  
wbudowanych w czarne ściany  
galerii. Wpisuję się w przestrzeń  
zbliżoną do kadrów z obrazów  
Edwarda Hoppera, ale to mój czas  
współczesny i przestrzeń mojego  
domu, i czas mojej podróży po  
Ameryce w 2010 roku. Obrazy  
filmowe minimalnymi fragmentami  
przepuszczają cytaty kadrów z prze-  
strzeni Nr 1, czyli Przypadków  
Edwarda H... Przypadek czasu  
Edwarda H. i Izy G. przenikają się  
nawzajem. Ja tylko na chwilę  
zatrzymuję te dwie struny czasu.

### 3 Przestrzeń Nr 3 Przypadek Josephine H... (niezrealizowany)

W obrazie filmowym chcę zapisać  
ślady Hoppera, a może jeszcze  
bardziej tożsamości konstruowanej  
ciągle na nowo przez obecność jego  
rudej żony – Josephine, a właściwie  
jej *alter ego* – współczesnych  
amerykańskich kobiet.

W krótkich formach filmowych  
opowiem o kobiecie, która jak  
żona Hoppera zbiera w sobie wize-  
runki różnych kobiet, starszych  
i młodszych, ujawnię różnorodne  
ekspresje w fizyczności i energii  
moich „modelek”. ONE – moje  
Josephines zobaczone w stanach  
granicznych, w transferze, w metrze,  
na przejściach ulicznych, na  
ruchomych schodach, ale przede  
wszystkim na mostach – tak wiele  
kobiet skacze z mostów.

Bo prawda zawsze jest  
konstruowana, zawsze trochę inaczej  
przez każdego widziana na nowo.  
Im bardziej staje się odległa w czasie  
i w przestrzeni, tym bardziej jest  
niestabilna. Także dlatego, że jest

## 2008–2012

to fikcja, moja fikcja, fikcja Hoppera  
i fikcja odbiorcy. Nasze wspólnie  
zapętlone czasoprzestrzenie.

### 4 Przestrzeń Nr 4 Hybrydy Czasoprzestrzeni

Instalacja multimedialna.  
Galeria Manhattan, Łódź i nieznanne  
obszary; Słodownia, Stary Browar,  
Poznań 2012.

Projekt balansujący  
na granicy prawdy i fikcji. Tematem –  
równoległe wszechświaty, zderzenia  
czarnych dziur, rozmaitości Calabi-  
-Yau, rozdarcia rzeczywistości, teoria  
sekwoi i odkryte ostatnio cząstki  
Higgsa. Przestrzeń w Hybrydach  
Czasoprzestrzeni powinna być jak  
czarna dziura wysysać zarówno prze-  
strzeń galerii, jak i filmowe fragmenty  
z części 1 i 2 Przypadków Edwarda  
H. i Izy G. powinna być ruchliwa  
i pozornie nieprzewidywalna, po-  
winna wywołać stan fizycznego  
odczuwania przechodzenia przez jej  
warstwy. Wykreowane przeze mnie  
rzeczywistości zderzą się i zapętlą  
wzajemnie – pozostawiając obser-  
watorom prawo wyboru, ciekawość  
odkrywania prawdy i fikcji.

14 XII 2011 Fizycy ogłosili,  
że ujrzeli pierwsze ślady cząstki  
Higgsa, inaczej nazywane boskimi  
cząstkami. Wielki Zderzacz  
Hadronów wybudowany pod  
Genewą ma wyłapać cząstki, które  
powstają w wyniku kolizji protonów.  
Podobno Wielki Zderzacz Hadronów  
może wygenerować istnienie  
czarnych dziur.

Izabella Gustowska

# **Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego”**

**Filip Lipiński**

Dyskurs i figura działają jako dwa różne i nieprzystawalne wymiary, które jednak nigdy nie przestają się komunikować, nawet w ramach przestrzeni oka.<sup>1</sup>

1

Niniejszy tekst stanowi propozycję spojrzenia na multimedialną instalację *Struny czasu* Izabelli Gustowskiej z perspektywy obrazów Edwarda Hoppera<sup>2</sup>. Gustowska poddaje analizie własne doświadczenie tego malarstwa, które opiera się na dialogu Hoppera z kinem. *Struny czasu*, a zwłaszcza ich dwie pierwsze części – *Przypadek Edwarda H.* i *Przypadek Izy G.* – jawią się jako praca niezwykle trafnie wizualizująca pole oddziaływania „Hoppera wirtualnego” – obrazów aktywnych nie tylko jako materialne obiekty czy reprodukcje, ale jako obrazy mentalne i ślady rozpoznawalne w innych obszarach sztuki i kultury wizualnej.

2

Od lat osiemdziesiątych ma miejsce swoiste *Nachleben* Hoppera<sup>3</sup>: powtórzenie, reprodukcja, cytat, obrazowy powidok lub widmo stanowią niepewną i często ulotną, a zarazem konstytutywną podstawę współczesnej recepcji i funkcjonowania tego malarstwa. Seria wystaw międzynarodowych, powrót zainteresowaniem malarskim medium, postmodernistyczna estetyka pastiszu, zawłaszczenia oraz nowe możliwości technologiczne stworzyły odpowiednie warunki, by uaktywnił się wirtualny potencjał tkwiący w obrazach Hoppera. Płótna te ze względu na szczególne połączenie wyrazistych, powracających rozwiązań strukturalno-kompozycyjnych, tylko nieznacznie zróżnicowanych wewnętrznie, kontrastujących ze sobą pól barwnych oraz prowokującego narracyjną projekcję bezruchu, pozostawiają trwałe znamię w pamięci widzów, generując dialogiczny *modus* ich odbioru. Można rzec, że malarstwo to „pragnie” być cytowane, dialogować, wchodzić w kontakt z innym<sup>4</sup>.

3

4

Twórczości Hoppera szczególnie często wiązano z kinem, i to na kilku płaszczyznach. Po pierwsze chodzi tu o powracającą w jego *oeuvre* ikonografię teatrów i kin oraz wątek biograficzny związany z zamiłowaniem malarza do filmu i, co się z tym wiąże, częstych wizyt w kinie. Ta ostatnia kwestia dała badaczom asumpt do poszukiwania potencjalnego wpływu estetyki filmowej, zwłaszcza filmu noir, na jego twórczość. Jednocześnie nie mało jest komentarzy dotyczących odwrotnego kierunku oddziaływania – malarstwa na rozwiązania scenograficzne niektórych filmowców. W obu przypadkach zwracano uwagę na ikonografię, silny światłocień, sytuacyjny suspens, wstrzymaną, lecz sugestywną narrację, kadrowanie implikujące kontynuację poza ramą obrazu lub widok z okien pociągu<sup>5</sup>. Z kolei współcześni reżyserowie, tacy jak Herbert Ross, Wim Wenders a ostatnio Andrzej Wajda, sięgali po dzieła Hoppera, odtwarzając je w postaci specyficznych *tableaux vivant*<sup>6</sup>. Przykłady można mnożyć. Nie chodzi tu jednak tylko o intencjonalne cytowanie Hoppera, lecz efekt odbiorczy – liczne filmy, które wywołują pamięć konkretnych prac lub Hopperowskiej estetyki konstytuującej – obok dialogów

5

6

Hoppera z malarstwem, fotografią oraz szeroko pojętą wizualnością kultury popularnej – wirtualny horyzont funkcjonowania tych obrazów.

Choć w kontekście *Strun czasu*, pracy wykorzystującej obraz cyfrowy i nowoczesną technologię jego przetwarzania, pojęcie wirtualności może wydać się dość oczywiste, to proponowane tutaj jego rozumienie ma nieco szerszy wymiar. Słowo „wirtualny” pochodzi od łacińskiego *virtus* – oznaczającego „siłę działania bez interwencji materii”, coś, co należy do pewnego rodzaju przedmiotów „funkcjonalnie lub efektywnie, lecz nie formalnie”<sup>7</sup>. Chodziłoby zatem o działanie, które przekracza ich materialny byt, choć może być – jak w przypadku obrazów Hoppera – z nimi ściśle związane. Ponadto, jak pisze Wolfgang Welsch, wirtualność zawsze stanowiła element rzeczywistości<sup>8</sup>. W filozofii Artystotelesa miała swój odpowiednik w pojęciu *dynamis*, określającym to, co potencjalne, oczekujące na zaktualizowanie. Bez potencjalności nie ma aktualności – należą one do tego samego porządku, choć lokują się na przeciwnych krańcach ontologicznego kontinuum. Termin „wirtualność” w miejsce „potencjalności” wprowadził Tomasz z Akwinu i przez kolejne wieki jego znaczenie oscylowało między wymiarem ontologicznym i epistemologicznym. Dla niniejszej dyskusji najistotniejsze byłoby jednak dokonane przez Henri’ego Bergsona na początku XX wieku utożsamienie wirtualności z niematerialnością pamięci, która jest ściśle powiązana z łączącą aktualność i przeszłość percepcją. Francuski filozof pisze, że percepcja jest „całkowicie przeniknięta obrazami-wspomnieniami, które ją dopełniają, interpretując zarazem”<sup>9</sup>. A zatem to, co widzimy, jest zawsze współwidziane z innym obrazem, czy to będzie obraz pamięciowy czy – poszerzając refleksję Bergsona – wywołana przedmiotem postrzeżenia fantazmatyczna projekcja. W tym sensie „Hopper wirtualny” to Hopper przypomniany lub rozpoznany w innym, ale też inny rozpoznany w nim. W rezultacie powstaje poszerzone pole obrazu i jego odbioru – wirtualna płaszczyzna różnicowania, wzajemnej wymiany, interpretacji i transformacji, którą uchwyciła jako element własnego doświadczenia Gustowska w *Strunach czasu*.

Skoncentruję się tutaj na dwóch początkowych częściach projektu, po pierwsze ze względu na przyjętą perspektywę tego tekstu, po drugie na fakt, że pozostałe dwie partie są nadal w trakcie realizacji. Pierwsza z nich nosi tytuł *Przypadek Edwarda H.*. W jej skład wchodzi czterdzieści trzy filmy skonstruowane na zasadzie *found footage*<sup>10</sup>. Każdy kilkuminutowy film organicznie łączy jeden, za każdym razem inny obraz Hoppera, po którym „podróżuje” wirtualna kamera, oraz fragment filmu fabularnego (aby uniknąć dwuznaczności, partie filmowe będą niekiedy określał mianem „kinowych”). Z kolei w części drugiej, zatytułowanej *Przypadek Izy G.*, przedmiotem oglądu i „aktorką” filmów pokazywanych w postaci wideoprojektacji lub na monitorach staje się sama artystka: widzimy ją w jej domu lub w plenerze, m.in. w Stanach Zjednoczonych, w aranżacjach nawiązujących do fragmentów obrazów lub

filmów z części pierwszej. Fragmenty te, na zasadzie wizualnej filiacji lub konotacji, decydują o miejscu lub sytuacji, w której znajdzie się Iza G. – artystka a zarazem bohaterka międzyobrazowego fantazmatu (widz może przyjąć perspektywę własną lub narcystycznie podwojonego a zatem rozczepionego podmiotu artystki). Niekiedy obrazy Hoppera pojawiają się w wyreżyserowanej scenie na zasadzie *mise-en-abyme* np. w postaci obrazu na ekranie komputera. W tej części praca Gustowskiej już nie tylko stanowi eksterioryzację różnicowania się dwóch skojarzonych ze sobą, na przecięciu percepcji i pamięci, elementów, lecz poszerza pole działania samego podmiotu-artystki, wizualizuje ambiwalentną, balansującą na pograniczu obrazu i rzeczywistości, wirtualno-rzeczywistą przestrzeń życia Izy G. Obraz – malarski lub filmowy tworzy przestrzeń performatywnego, wirtualnego weń zaangażowania. Jeszcze niezrealizowana część trzecia, *Przypadek Josephine H.*, skupi się na postaci żony Hoppera. Całość *Strun czasu* wieńczyć będzie trzecia część pt. *Hybrydy czasoprzestrzeni* – czarno-biało-niebieska, duża projekcja i towarzyszące jej trzydzieści trzy obiekty, które zawierać będą ramki fotograficzne z przetworzonymi cytatami z filmów pojawiających się w poprzednich partiach realizacji. Sam wyświetlany w postaci projekcji film nie nawiązuje bezpośrednio do wcześniej wspomnianych obrazów. Ograniczona gama kolorystyczna tworzy wspólną płaszczyznę dla wszystkich „przypadków”, które w tym kontekście jawią się jako wyłowione z czasoprzestrzennego uniwersum. Część ta skupia a jednocześnie rozwija i generalizuje refleksję wynikającą z poprzednich części, dotyczących złożoności doświadczenia i bycia w czasie i przestrzeni.

Każdy z hybrydalnych filmów, konstytuujących dwie pierwsze odsłony *Strun czasu*, można traktować jako autonomiczną całość – skondensowane, ale zapętlone, czyli potencjalnie nieskończone audiowizualne zdarzenie. Horyzontalny ruch wirtualnej kamery współgra z wertykalną dynamiką częstokroć nagłych oddaleń i zbliżeń: oko-kamera poszukuje najbardziej optymalnej ścieżki oglądu, nie tylko rejestruje, ale i interpretuje. Dominujący obraz malarski jest stopniowo przełamany, różnicowany przez dźwięk lub chromatyczne permutacje, sygnalizujące podskórnie drżącą warstwę filmu, który w końcu pojawia się za sprawą morifngowego przejścia jednego obrazu w drugi<sup>11</sup>. Sytuacja ta ulega następnie do pewnego stopnia odwróceniu. Oko kamery Gustowskiej to również oko pamiętające i synestezycznie słyszące. Kombinacja obrazów oparta jest zatem na dźwięku, analogii motywu, często wzmocnionej o podobieństwa struktury i barwy, historycznego *mise-en-scene* przedstawienia, nastroju lub tekstu dialogu, a nawet słowa, którego wizualny desygnat lub konotacja tworzy międzyobrazowy łącznik. Z kolei „naturalny”, sensoryczno-motoryczny rytm klipu filmowego zostaje dodatkowo zmodyfikowany poprzez zwolnienie lub przyspieszenie obrazu, jego chwilowe zatrzymanie, przesunięcie albo powtórzenie. W rezultacie okazuje się, że nie mamy tu do czynienia z następczością obrazu malarskiego i kinowego, lecz

ich warstwowym współlistnieniem w trakcie całego filmu Gustowskiej; ekran, manifestując swój płynny, „porowaty” status, jak wskazuje jego podwójne znaczenie, zarówno ukazuje jak i przesłania, a różnica tkwi w zmiennym czasowo natężeniu widzialności lub słyszalności obrazowych warstw. Można tu zatem mówić o interfejsie dialogu między kinem a obrazem malarskim. Andrzej Gwóźdź pisze, że istotą interfejsu jest to, „iż lokując się na styku dwóch modalności czy materialności/niematerialności komunikowania, dwóch faz sprzężenia elementów stanowi [on – F.L.] przeszkodę w połączeniu między nimi, ale zarazem połączenie takie umożliwia, a jego rozwój znaczący jest napięciem między obydwoma biegunami i dążeniem do likwidacji jednego z nich. Pojawienie się i znikanie – to natura interfejsów...”<sup>12</sup>.

Choć wydaje się, że zapętlenie filmu umożliwia rozpoczęcie jego lektury w dowolnym momencie, a reprodukcja nie dominuje nad częścią kinową i *vice versa*, to istotna różnica pojawia się w sposobie przejścia: powrót z fragmentu filmowego do obrazu jest nagły, pozbawiony płynnego otwarcia, jakby nieprzygotowany. Sytuacja ta może wskazywać wyjściowy kierunek skojarzenia wiodący od obrazu do filmu, choć w trakcie oglądu relacja ta nie jest aż tak oczywista<sup>13</sup>. Efektem tej międzyobrazowej wymiany jest intermedialna, wielowarstwowa, widzialno-słyszalna forma ciągłego przenikania się malarstwa i kina.

Ponieważ Gustowska korzysta z reprodukcji, silne zbliżenia ujawniają ziarno ilustracji, rozmyte, momentami niewyraźne kształty przedstawionych rzeczy. Paradoks polega na tym, że dają one wrażenie większej „malarskości” powielonego obrazu. Użycie reprodukcji jawi się nie tylko jako rezultat technicznych trudności, które następczaby praca na oryginalnych obrazach, ale ma również wymiar krytyczny, odnoszący się do intensywnej reprodukcyjnej cyrkulacji obrazów Hoppera, związanych z nią zyskiem i stratą. Uwidocznione w zbliżeniu ziarno reprodukcji to wliczona w koszt cena, którą płacą obrazy za swoje wirtualne *Nachleben*. Jednocześnie jednak symuluje ono warstwę znaczących, określających rzeczywisty rys tych prac jako obrazów malarskich, w bliskim oglądzie klarownie ujawniających dukty pędzla i farbę. W istocie, siła oddziaływania płócien Hoppera tkwi właśnie w owej nieoczywistej logice skrywania swojego malarskiego statusu. „Skrytość” nie jest jednak tym samym co brak; bez niej, dzieła nie otwierałyby się tak skutecznie na innego, zatraciłyby swą paradoksalną „dyferencyjną specyfikę”.

Interfejs ekranu jako zwizualizowana płaszczyzna wirtualnych transformacji i przemieszczeń przywodzi na myśl koncepcję figury Jean-Francoisa Lyotarda. Przestrzeń figury – to, co figuralne – bliskie jest proponowanemu tutaj rozumieniu wirtualności jako splotu znaczących, pochodzących z różnych porządków lub kodów, przybierającego postać zacierającą wyraźne między nimi podziały<sup>14</sup>. *Struny czasu* eksponują taką relację w sposobie współlistnienia malarstwa i filmu jako cyfrowo modyfikowanej przestrzeni przenikania się

obrazu, dźwięku, słowa mówionego i pisanego. Lyotard opiera swą koncepcję na Freudowskim modelu przekształcania energii popędowej w nieświadomości przez procesy pierwotne (przemieszczenie, kondensację), które deformują wszelką reprezentację w chiasmie znoszących się wzajemnie warstw obrazu i języka. W najbardziej głębinowej formie figury-matrycy to, co figuralne, jest samą różnicą i dlatego nie jest przedstawialne bezpośrednio: wyłania się jako symptom aktywnej energii, w postaci fantazmatu, przedstawienia „nieprze-strzennej percepcji”, a zarazem „przestrzeni wirtualnego i nieprzewidywalnego, piktorialnej polifonii”<sup>15</sup>. Znamienne pisze Lyotard o idei obrazu Paula Klee’go jako o polu *Zwischenweltu*, czyli międzyświata, który jest „prezentacją warsztatu prymarnego procesu. Tu się nie mówi, ani się nie »widzi«, lecz działa”<sup>16</sup>. D. N. Rodowick czujnie podsumowuje swoje omówienie koncepcji francuskiego filozofa, pisząc, że obok spowodowanego w ten sposób załamania spójności dyskursu, figuralne jest „wirtualnym wymiarem, w którym percepcja nie musi testować rzeczywistości, gdzie słowa i rzeczy wzajemnie się transformują z płynnością obiektów halucynowanych. A nawet scenografia i struktura wypowiedzenia tej »przestrzeni« jest niepokojona niekodowanym strumieniem pragnienia, tworzącym superpozycję przeciwstawnych punktów widzenia, niewspółmiernych scen narracyjnych i chronologicznych warstw pamięci”<sup>17</sup>. Takie przenikanie się, twierdzi dalej amerykański badacz, określa ontologię obrazów ery nowych mediów cyfrowych, symulowanych i wirtualnych. W *Strunach czasu* to, co figuralne najwyraźniej daje o sobie znać w momencie przesilenia, chwili owego zniekształcającego przejścia między składnikami filmu, które – niczym ekran – odsłania to, co było jedynie sygnalizowane, a jednocześnie przesłania i deformuje to, co było dotychczas widoczne. Jednostkowa widzialność obu obrazów zostaje zniesiona na rzecz różnicującego, chwilowego współbycia, manifestacji figuralności; innymi słowy: figuracji (Hoppera) wirtualnego.

Spójrzmy

W kilku odsłonach pierwszej części instalacji Gustowskiej fragment filmowy odczytać można jako wyobrażeniową projekcję bohaterów obrazu. W filmie wykorzystującym obraz Hoppera *Przedział C, wagon 293* symulowana kamera prowadzi ogląd od lampy ku nasycionemu czerwienią widokowi za oknem i dalej, powoli ku siedzącej w przedziale pociągu, czytającej magazyn kobiety. Obraz ekranowy zostaje w tym czasie nasycony dominującą w obrazie malarskim zielenią. Ścieżkę dźwiękową początkowo stanowi odgłos pociągu, a w momencie, gdy kamera przechodzi od kart pisma w stronę głowy kobiety, zaznaczając związek pomiędzy tym, co jest czytane lub oglądane, a umysłem bohaterki obrazu, daje się słyszeć kabaretowa muzyka. W momencie zatrzymania kamery na głowie kobiety stukot wagonów i muzyki łączą się ze sobą,

tak, jakby dochodziło do przesilenia jakiejś teraźniejszości obrazu i wykraczającej daleko poza nią czasoprzestrzennej warstwy. Obraz malarski ustępuje wyłaniającemu się obrazowi filmowemu. Bohaterka *Cotton Club* (reż. F. F. Coppola, 1984) śpiewa i wymienia romantyczne spojrzenia z przystojnym trębaczem. Scena ta jawi się tutaj jako fantazmatyczna projekcja kobiety lub wspomnienie, stanowi propozycję odpowiedzi na powracające w kontekście samotnych postaci z przedstawień Hoppera pytania o to, co w danej chwili zaprzęta ich myśli. Co istotniejsze, film ten wizualizuje wielowarstwową, nierozzerwalną relację obrazu, tekstu (czytanego przez kobietę) i porządku wyobraźniowego.

Obraz Hoppera *Letni wieczór* (1947) splotła Gustowska z filmem *Pamiętnik* (reż. N. Cassavetes, 2004). Kamera, w bliskim planie, wiedzie po obrazie od stojącej na werandzie pary młodych ludzi, w stronę okna i drzwi, tak, jakby chciała zajrzeć do wnętrza domu, przełamując widzialną granicę ściany i farby zarazem, za którą w istocie kryje się przestrzeń fabularnego filmu. Nagle słyszymy, dobywający się jakby stamtąd właśnie, męski, pytający głos oraz powracające co kilkanaście sekund dźwięki namiętnej szamotaniny i pocałunku – ścieżka dźwiękowa wzmacnia suspens, staje się symptomem podskórnej obecności jeszcze niewidocznego, lecz słyszalnego filmu. Następnie zbliżeniu kamery na parę towarzyszy filmowe pytanie: „Do you wanna go somewhere?”, które niejako uzupełnia gest i zwrot ciała chłopaka z obrazu, konotujący jego zaangażowanie w dialog, próbę wytłumaczenia lub przekonania dziewczyny do czegoś. Po chwili obraz przechodzi we fragment sceny z filmu ukazującej spotkanie zakochanych nastolatków (Noah i Allie) na werandzie przypominającej tę z obrazu. Znane już dźwięki i słowa znajdują swoje uzupełnienie w filmowej scenie wiążąc ze sobą obie części filmu Gustowskiej. Jednak dźwięk nie jest zsynchronizowany z obrazem, zostaje przemieszczony, a owo przemieszczenie sygnalizuje, że pamięciowy splot filmowego fragmentu z obrazem nieuchronnie zaburza oryginalny rytm i temporalny porządek. Zakłócony zostaje również ruch postaci: powtórzony, podwojony i jakby zwolniony za sprawą nieruchomego obrazu malarskiego. W rezultacie ani obraz nie zostaje ufilmowany, ani film uobrazowany: tworzy się nowa, wielowarstwowa, multisensoryczna płaszczyzna wirtualności.

Z kolei wczesną, mniej charakterystyczną pracę Hoppera pt. *Amerykańskie miasteczko* (1912) oraz *Drogę do zatracenia* (reż. S. Mendes, 2002) łączy szczególnego rodzaju rys bezformności. Płótno przedstawia widok ulicy z ptasiej perspektywy. Czarne, diagonalne pasmo wzdłuż dolnej granicy obrazu usadawia widza na czymś w rodzaju kolejowego lub drogowego wiaduktu tak, że znajduje się on dokładnie nad jezdnią. Oddalenie, perspektywa oglądu wraz z cechującym to wczesne płótno bardziej swobodnym, impastowym podejściem do definicji kształtów, powodują, że formy powozów i ludzi są zaznaczone raczej sumaryczne, a ich przedmiotowe odniesienie wynika w dużej mierze

z obrazowego kontekstu. Symulowana kamera powoli zbliża się do obrazu; nie staje się on przez to bardziej klarowny, lecz za sprawą zwężonego kadrowania ciemne plamy barwne (reprodukcja sprawia, że są jeszcze mniej czytelne), oznaczające powóz lub człowieka, nabierają autonomii bezformnego śladu. Wreszcie nagły, bardzo szybki najazd kamery i cofnięcie, symulują ruch ciała lub „zoom oka” widza, który próbuje zbliżyć się do płótna, by dokładniej przestudiować detal. Wraz z przejściem w część filmową, implikowana pozycja zostaje widzowi wyznaczona na poziomie ulicy, na której główny bohater *Drogi do zatracenia* dokonuje egzekucji swych dawnych współpracowników. Jest ciemno i pada rzęsisty deszcz. Nagle w głębi widzimy biały błysk, tworzący jaśniejącą przez chwilę plamkę, której desygnat (ogień karabinu maszynowego) bez znajomości filmu nie jest wcale oczywisty. Następnie, w zwolnionym tempie, z deszczu wyłania się ledwie widoczna, czarna sylweta idącej w kierunku kamery postaci. Mężczyzna i karabinowy ogień jawią się jako odpowiedniki plam farby, oznaczających pojazdy i ludzi. Elementy te gubią swoje odniesienie w obrębie „własnego” obrazu na rzecz znaczenia krystalizującego się w związku z innym.

18

Za podsumowanie (mogłoby by ono być jednocześnie wstępem) pierwszej części *Strun czasu* można uznać film, którego osnowę stanowi motyw mężczyzny w kapeluszu oparty na *Autoportrecie* Hoppera (1925–30)<sup>18</sup>. Artysta ubrany w kapelusz, marynarkę, niebieską koszulę i krawat, ujęty jest od wysokości klatki piersiowej, zwrócony w trzech czwartych kieruje spojrzenie w stronę widza. Stanowiąca tło ściana, fragment drzwi oraz skosu widocznej w prawym, dolnym rogu podłogi sytuują postać artysty w minimalistycznie scharakteryzowanej, „przejściowej” przestrzeni, przywołującej znane z jego dzieł bezosobowo urządzone korytarze czy hotelowe pokoje. Jednak przejściowy charakter tej przestrzeni opiera się również na obrazowym procesie odsyłania lub przejścia ku innemu. Ponadto trudno oprzeć się wrażeniu, że Hopper pojawił się w kadrze swojego obrazu nagle i niespodziewanie, tak, jakby wkroczył doń z lewej strony i został tam zatrzymany migawkowym ujęciem fotograficznym lub stopklatką, i niczym w filmie opuścił go za chwilę po prawej, zgodnie z kierunkiem sugerowanym przez narożny skos podłogi.

Na swój użytek Gustowska „przycięła” kompozycję Hoppera na wzór legitymacyjnego zdjęcia i usunęła kolor. W ten sposób zneutralizowała sugestię horyzontalnej kontynuacji, czyli ruchu w prawo na rzecz wertykalnego porządku powtórzenia w kilkusekundowych fragmentach, cytowanych w *Strunach czasu* filmów, ukazujących mężczyzn w kapeluszach. One również zostały odpowiednio skadrowane, zredukowane do odcieni czerni i bieli oraz delikatnie przekształcone pod względem dźwięku i ruchu. Tożsamość artysty wpisana w konwencję portretu, zostaje tu niejako rozproszona, co niejako potwierdza status Hoppera jako poświadczanego sygnaturą śladu. Hopper zostaje tutaj palimpsestowo zapisany lub „odmieniony” przez twarze

kapeluszników, ale i niesiony mocą wizualnego skojarzenia staje się widmo-wo obecny, nadzorujący i skupiający tę część pracy Gustowskiej. W ostatnim, użytym przez artystkę fragmencie filmowym kapelusz zostaje uchylony w powitalnym geście, przypominając o sytuacji przelotnego spotkania mijających się na ulicy znajomych<sup>19</sup>. Wielokrotnie zacytowane, ostatecznie uniesione nakrycie głowy staje się tutaj figurą wizualnego rozpoznania innego, bezsłownym, skierowanym do widza pozdrowieniem między obrazami.

W drugiej części pt. *Przypadek Izy G.* dialog z Hopperem nie ma już jedynie charakteru wirtualnego spotkania między obrazem malarskim i filmowym: wizualna substancja obrazów Hoppera lub dialogujących z nim filmów zostaje niejako rozrzedzona, a elementem łączącym wszystkie filmy jest sama artystka jako podmiot i przedmiot spojrzenia. W kolejnych, składających się na tę część filmach, ślady Hoppera raz są wyraziste, z jednej strony poprzez motyw organizujący pozycję lub sytuację przestrzenną artystki/bohaterki filmu, czyli Izy G., z drugiej, przez jego bezpośrednie pojawienie się w kadrze, kiedy indziej znikają na rzecz ramy wyznaczonej przez fragment filmowy. Iza G. to jednak niekoniecznie tylko nazwa „artystki-w-filmie”, można ją bowiem postrzegać także jako desygnat podmiotu rozczepionego, niewidocznego, oscylującego w kolejnych odsłonach *pomiędzy* artystką, Izabellą Gustowską a bohaterką jej filmu, przebywającą w przestrzeni mniej lub bardziej wyraźnie naznaczonej znanymi widzowi obrazami (dla klarowności wyводу dalej Izę G. będę utożsamiał z artystką-w-filmie). Tutaj ów czasoprzestrzennie hybrydalny obraz staje się już nie tylko wizualizacją, zapośredniczonego przez pamięć i spojrzenie artystki figuracją wirtualnego, ale także fantazmatycznej auto-projekcji podmiotu. Mamy tu do czynienia ze strukturą fantazji, którą trafnie opisał Mikkel Broch-Jacobsen: „Fantazja [...] jest tu przede mną, na sposób *Vorstellung*: (przed)stawiam ją sobie. A nawet lepiej: (przed)stawiam sobie siebie przez »innego«, pewną identyfikacyjną figurę [...]. Lecz punkt, z którego kontempluję scenę – można by rzec – pępowina fantazji [...] nie znajduje się poza sceną. Ja jestem w fantazji”<sup>20</sup>. Granica między tym, co rzeczywiste i tym, co fantazmatyczne, zostaje zatarta. Jak pisze z kolei Mieke Bal, rozczepienie podmiotu stwarza przestrzeń dla kulturowego wymiaru fantazji i czyni ją „dobrym miejscem dla zintegrowanej analizy zarówno tego, co postrzega widz – włączając w to projekcje mające nieuchronny wpływ na widzenie – i tego, jak te projekcje się wydarzają”<sup>21</sup>. W przypadku drugiej części *Strun czasu* można mówić zatem o poszerzonym polu przenikania się sztuki – czy szerzej – obrazu z życiem, czyli o aktywnym, performatywnym w ten obraz zaangażowaniu, gdy cieleśnie rzeczywisty podmiot staje się jednocześnie przedmiotem własnej fantazji, ujętej w ramę hybrydalnego obrazu.

Spójrzmy raz jeszcze, na koniec

W jednym z filmów widzimy Izę G. w domu, siedzącą przy biurku, na którym znajdują się dwa monitory. Na jednym z nich widzimy znany z wcześniejszej części film, oparty na fragmencie obrazu Hoppera *Biuro w Nowym Jorku* (1962) oraz *Dawno temu w Ameryce* (reż. S. Leone, 1984), na drugim synchronicznie rejestrowaną za pomocą minikamery twarz Izy G., niczym narcystyczne, ekranowe „odbicie”. Po chwili następuje zbliżenie i to właśnie owe ekrany stają się głównym przedmiotem oglądu. W ukazanym przez Hoppera biurowym oknie stoi kobieta, a poniżej na biurku leży telefon. Znane z części pierwszej *Strun czasu* zbliżenie na aparat telefoniczny przenika sygnał dzwonka z filmu Leone. Na biurku Izy G. również stoi telefon, którego słuchawkę podnosi, tak jakby odpowiadała na obrazowo-filmowy impuls, sugerując możliwość kontaktu między dwoma różnymi porządkami rzeczywistości. W pewnym momencie oba monitory zlewają się w całość. Środkowa część ekranowej hybrydy ulega silnemu zniekształceniu, czyniąc tę partię obrazu nieczytelną. Owa nieczytelność jawi się jednocześnie jako wyraźny symptom różnicowania się obrazów i wzajemnego przenikania się kilku obrazowych porządków: lustrzanego, zapośredniczonego przez ekran „odbicia” Izy G., obrazu Hoppera oraz filmowego fragmentu. Film ten można odczytać jako metarefleksję nad własnym projektem. Za pośrednictwem Izy G. Gustowska dokonuje autoinskrpcji w *Przypadek Edwarda H.*, podkreślając tym samym poszerzone pole drugiej części *Strun czasu* i ich szkatułkową strukturę. Gustowska nie tylko zwizualizowała horyzont funkcjonowania obrazów Hoppera i naznaczonych nimi filmów, ale sama usadowiła się w wirtualnym „fałdzie” ich wizualności. Zarazem wyłania się tutaj koncepcja ontologicznie niestabilnego podmiotu, płynnie przenikającego odmienne, obrazowe przestrzenie. Mamy do czynienia z poszerzaniem pola śladowej (nie)obecności, która stanowi konstytutywny element współczesnego bycia w świecie, nie neguje go, lecz po części pozwala być inaczej, po części uświadamia to, co ulegało sflumieniu w imię stabilnych reżimów ontologiczno-epistemologicznych. *Struny czasu* pozwalają zatem również na ogólniejszą i bardzo aktualną refleksję nad złożoną strukturą czasoprzestrzeni i nierozzerwalnym, „technoorganicznym” związkiem rzeczywistości z domeną obrazów, tych fizycznych i wirtualnych.

**1**  
D. N. Rodowick, *Reading the Figural. Or Philosophy After the New Media*, Durham-London 2001, s. 10.

**2**  
Tekst ten stanowi skrócony i przeredagowany fragment dysertacji doktorskiej pt. *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2010) napisanej pod kierunkiem prof. Wojciecha Suchockiego w Instytucie Historii Sztuki UAM. Przy tej okazji pragnę podziękować Izabelli Gustowskiej, że umożliwiła mi zapoznanie się z projektem i udostępnienie materiałów już we wczesnej fazie jego realizacji w 2009 r.

**3**  
Pojęcia *Nachleben* używam za Aby Warburgiem jako „życie po życiu” lub „przetrwanie”. Stosowałem je dla określenia długiego trwania obrazowych form ekspresji w pamięci kulturowej.

Zob. wnikliwe omówienie: G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, s. 51–60.

**4**  
Sięgam tu po nadającą obrazom podmiotowy charakter retorykę W.J.T. Mitchella. Zob. Idem, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.

**5**  
Wybrane źródła na temat Hoppera i kina: G. Levin, *Edward Hopper. The Influence of Theater and Film*, „Arts Magazine” 55, 1980, 2, s. 123–127; G. Levin, *Hopper's Legacy for Cinema*, w: Idem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 749–761. E. Doss, *Edward Hopper, Nighthawks, and Film Noir*, „Postscript: Essays in Film and the Humanities” 2, 1983, s. 14–36; L. Fisher, *The Savage*

*Eye. Edward Hopper and the Cinema*, w: *A Modern Mosaic. Art and Modernism in the United States*, red. L. Townsend, Chapel Hill, NC 2000, s. 334–356; N. M. Schmitz, *Edward Hopper's Modernity or an Example of Painting in the Time of its Technical Reproducibility* w: *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (katalog wystawy), red. G. Matt, Nürnberg 2008, s. 240–258; F. Lipiński, *Obraz Psychozy. O międzyobrazowym dialogu dzieł Edwarda Hoppera i Alfreda Hitchcocka*, „Quart” 17, 2010, 3, s. 74–89.

**6**  
Myślę tu o: H. Ross, *Grosz z nieba* (1981), w którym pojawia się wierne odtworzenie *Nighthawks* (1942) oraz *New York Movie* (1939); W. Wenders, *Koniec przemocy* (1997), gdzie również pojawia się scenografia na podstawie *Nighthawks*; A. Wajda,

Tatarak (2009), w którym ramę dla monologów Krystyny Jandy stanowi obraz *Woman in the Sun* (1961); na temat funkcjonowania *Nighthawks* w filmie i kulturze popularnej zob. F. Lipiński, „Obraz o krążeniu obrazów”: „Jastrzębie nocy” Edwarda Hoppera pomiędzy rozproszeniem a pragnieniem, „Artium Questiones” XXI, 2010, s. 87–143.

**7**  
Cyt. za: *Webster's Third New International Dictionary*, 1993. We-dług innego słownika jest to określenie czegoś „władającego pewnymi fizycznymi cechami i możliwościami; efektywnego pod względem wrodzonych naturalnych jakości lub mocy, posiadający dzięki nim siłę wywierania wpływu”. W: *Oxford English Dictionary* [online], wyd. 2, 1989. Dostępny w Internecie: <http://www.oed.com/> [dostęp 12.09.2012].

**8**  
Zob. W. Welsch, *Virtual to Begin With? W: Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, red. M. Sandbothe, W. Marotzki, Köln 2000, s. 25–60. Korzystałem z wersji elektronicznej dostępnej na uniwersyteckiej stronie Wolfganga Welscha: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> [dostęp 12.12.2009].

**9**  
Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, Kraków 2006, s. 107.

**10**  
Zostało wykorzystanych 20 filmów, zarówno klasyki kina, jak realizacji współczesnych.

**11**  
Morfing jest wykorzystywana w grafice komputerowej i montażu techniką płynnego przejścia

z jednego obrazu w drugi. Tutaj przejście to przybiera formę swego rodzaju kropli, która poszerzającym się okręgiem otwiera jeden widoczny na ekranie obraz na drugi.

**12**  
A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli media w poszukiwaniu autora. Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 67. Polski badacz dopowiada: „Tak więc mówiąc o interfejsie, mam tu na myśli ową linię graniczną, utkaną zarówno z technologii (sprzężenie systemów) jak i kultury (spotkanie odmiennych formacji obrazów) w taki sposób, że to, co na tym styku powstaje, wywołuje szereg konsekwencji typu 'inter-': dyskursywnych, tekstualnych, medialnych”. Ibidem, s. 69.

**13**  
W kilku przypadkach związek filmu i obrazu zostaje skonstruowany w taki sposób, że to film wydaje się wprowadzać w obraz.



**14**

J.-F. Lyotard, *Discourse, figure*, Minneapolis 2011. Zob. też M. Gołębiowska, *Koncepcja figury i dyskursu Jean-Francois Lyotarda – inspiracje*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010. Tutaj jednak główną inspiracją myślenia prac Gustowskiej w kategoriach „figuralnego” jest N. D. Rodowick, *Reading the Figural*, op. cit. W książce tej Rodowick wskazuje na potencjał figuralnego w analizach hybrydalnych form obrazów cyfrowych i współczesnego kina.

**15**

N. D. Rodowick, *Reading the Figural*, op. cit., s. 17.

**16**

J.-F. Lyotard, *Discourse, figure*, op. cit., s. 232; Rodowick tłumaczy to zdanie nieco inaczej (s.17).

**17**

Ibidem, s. 18–19.

**18**

Poniższa analiza stanowi zmieniony fragment wcześniej opublikowanego tekstu: *Wątki „tekstu autora” w analizie malarstwa Edwarda Hoppera*, w: *Podmiot/podmiotowość. Artysta, historyk, krytyk*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa, 2011, s.147–158.

**19**

Nawiązuję tu do tekstu Panofskiego: E. Panofski, *Ikonografia i ikonologia*, w: Idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–32.

**20**

M. Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, Stanford 1988, s. 44–5. Cyt. za: M. Bal, *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago-London, 2008.

**21**

Ibidem, s. 81–82.

Strings of Time

Gustowska

Strings of Time

# STRINGS OF TIME

Izabella Gustowska

*Imagination is more important  
than knowledge*

Albert Einstein

Since 2008 I have been working on a complex project (*Strings of Time*) in which I offer my viewers an experience of the phenomenon of opening up the strings of time.

For many years artists and scientists all over the world have been trying to tackle that problem (a good example is the Large Hadron Collider).

I am interested in the phenomenon of opening the space-time in an artistic aspect.

Here my space-time opens onto the following:

Space No. 1

**The Case of Edward H...**

I enter the world of an American artist – Edward Hopper (1882–1967). The frozen situations from the pictures permeate into film quotations; we are surrounded by fragments of different paintings and film realities. We are in an active space of images and sounds.

Space No. 2

**The Case of Iza G...**

I immerse myself in the space similar to the framework of Edward Hopper's pictures, but it is my present time and the space of my house (5 films) and the time of my American trip in 2010 in California and New York (18 films). Film images by way of minimal fragments pass on the film

## Strings of Time

quotations from space No. 1  
(*The Case of Edward H...*). The case  
of time of Edward H... and Iza G...  
are interrelated. I stop those two  
strings of time only for a moment.

Space No. 3

**The Case of Josephine H...**  
(still unrealized)

The space-time continuum  
opening up to the monitoring  
of everyday life in New York streets,  
bridges, stations etc. Reality inter-  
laces with little episodes from private  
lives of a few selected women,  
in the constant search for The One –  
similar to the red-haired wife of  
Edward H... Truth and Fiction blend  
and remain a secret and a hidden  
choice for the viewer.

Space No. 4

**Hybrids of Space-Time**

Galeria Manhattan, Łódź; Art  
Stations Foundation,  
Poznań 2012.

It is an accumulative reflection,  
where film images recorded  
in the above mentioned parts  
intertwine and permeate to build  
a new hybrid space. We have an  
impression that the opening black  
holes contain fragments of events  
from (*The Case of Edward H...*,  
*The Case of Iza G...* and *The Case  
of Josephine H...*). Art and Science  
balance on the edge of Truth  
and Fiction. We – as Recipients –  
determine our individual choices –  
our space-time continuum.

Gustowska

Strings of Time

# Strings of Time: Figurations of the 'Virtual Hopper'

Filip Lipiński

'Discourse and figure operate as two different and incommensurable dimensions that nonetheless never cease to communicate with each other even within the space of the eye'.<sup>1</sup>

1

The present text is a proposition to take a closer look at Izabella Gustowska's multimedia installation *Strings of Time* from the perspective of Edward Hopper's painting.<sup>2</sup> Gustowska analyzes her own experience of this painting, which is based on dialogue between Hopper and film. *Strings of Time* and especially its two opening parts – *The Case of Edward H.* and *The Case of Iza G.* – appears as a work that with great accuracy visualizes the field of influence of the 'virtual Hopper' – of images active not only as material objects or reproductions but as mental images and traces recognizable in other areas of art and visual culture.

2

Since 1980s Hopper has experienced a kind of *Nachleben*:<sup>3</sup> repetition, reproduction, citation, pictorial afterimage or spectrum, all constitute an uncertain, often ephemeral and at the same time fundamental basis for contemporary reception and functioning of these paintings. A series of international exhibitions, the comeback of interests in medium of painting, postmodernist aesthetics of pastiche, appropriation as well as new technological possibilities have altogether created favourable conditions for the virtual potential of Hopper's paintings to activate. By reason of their particular combination of distinct, recurring structural and compositional solutions, only slightly internally diversified and contrasting fields of colour and motionlessness provoking a narrative projection, these works leave a lasting trace in spectators' memory, generating a dialogic *modus* of their reception. One might say that these paintings 'desire' to be quoted, to dialogue, to engage in contact with the other.<sup>4</sup>

3

4

Hopper's work has been very often linked to cinema, and on various levels. Firstly, it is about the recurring in his *oeuvre* iconography of theatres and cinemas, as well as biographical trace of the painter's passion for films and, what comes with it, frequent visits to cinemas. The latter fact provided a reason for scholars to search for potential influences of film aesthetics, especially film noir, on his work. At the same time, there is a good deal of commentaries regarding an opposite direction of influences – going from the painting to certain set design solutions of some film makers. What was pointed out in both cases was the iconography, strong chiaroscuro, suspense of the represented situation, withheld yet suggestive narration, framing that implies either some continuation outside of the painting or a view from a train window.<sup>5</sup> On the other hand, contemporary directors, such as Herbert Ross, Wim Wenders and most recently Andrzej Wajda, used Hopper's paintings, recreating them in a form of *tableaux vivant*.<sup>6</sup> There are multiple examples of this kind. However, these are not only obvious, intentional citations of Hopper, rather an effect of reception: numerous films activate the memory of specific

5

6

works or Hopperesque aesthetics which constitute – along with Hopper's dialogue with other paintings, photography and broad scope of visual culture – virtual horizon of functioning of these pictures.

Although in the context of *Stings of Time*, a work that uses digital image and modern technology of its processing, the notion of virtuality may seem quite obvious, its definition proposed here has a slightly broader reach. The word 'virtual' originates from the Latin *virtus* – meaning 'the power to act without intervention of matter'; something that belongs to a certain type of objects 'functionally or effectively, yet not formally'.<sup>7</sup> It would hence imply action which transgresses their material existence, even though they may be – as it is in the case of Hopper's paintings – strictly interconnected. Moreover, as stated by Wolfgang Iser, virtuality has always been part of reality.<sup>8</sup> In Aristotle's philosophy it had its counterpart in the notion of *dynamis*, describing something potential, waiting to be actualized. Without potentiality there is no actualization – they belong to the same order, even though located on opposite ends of the ontological continuum. The term 'virtuality' instead of 'potentiality' was first introduced by Thomas Aquinas and throughout centuries its meaning oscillated between ontological and epistemological dimensions. However, the most important for this discussion is the constituted by Henri Bergson in the early 19<sup>th</sup> century identification of virtuality with immateriality of memory, which is strictly connected to perception that links the current with the past. The French philosopher explains that perception is 'completely overfilled with memory-images, which complement and at the same time interpret it'.<sup>9</sup> Hence, what we see is always co-seen with another image, be it a memory image or – expanding Bergson's thought – phantasmatic projection evoked by the object of perception. In this sense the 'virtual Hopper' is the Hopper reminded of or recognized in the other, but also the other recognized in it. As a result, an extended field of image and its perception comes to being – a virtual plane of differentiation, of reciprocal exchange, interpretation and transformation, grasped by Gustowska in *Strings of Time* as a part of her own experience.

I will focus on two opening parts of the project, firstly because of the perspective chosen for this text; and secondly due to the fact that the other two parts are still in the process of production. The first is called *The Case of Edward H.* and it consists of forty-three films constructed with the use of found footage.<sup>10</sup> Each of the few-minute-long films organically unites one – and each time a different one – painting by Hopper, 'explored' by a virtual camera, and a fragment of a feature film (in order to avoid ambiguity, I will refer to the film parts as 'cinematic'). In the second part, entitled *The Case of Iza G.*, the object of vision and the 'actress' of the films presented in a form of video projections or on a monitor, becomes the artist herself: we see her at her home or in the open air, for instance in USA, on sets referring to fragments of the paintings

or films from the first part. By means of visual filiation or connotation, these fragments decide about the place and situation, in which Iza G. will appear. She is an artist and at the same time a character of inter pictorial phantasm (the spectator can take his / her own perspective or the one of narcissistically doubled, and hence split artist's subject). At times, Hopper's paintings appear in a directed scene as *mise-en-abyme*, e.g. in a form of a painting on a computer screen. In this part Gustowska's piece is no longer an exteriorization of differentiation of the two elements paired together at the intersection of perception and memory, but it expands the area of operation of the subject-artist itself, and visualizes the ambivalent, balancing on the edge of image and reality, virtual-real space of Iza G.'s life. An image – be it a painting or a film – creates a space of performative, virtual engagement in it. Part three, which is not yet completed, *The Case of Josephine H.*, will be focusing on the figure of Hopper's wife. As a whole, *Strings of Time* will finish with the third part *Hybrids of Space-Time* – a large, black and white and blue projection accompanied by thirty-three objects containing photographic frames with transformed quotations from the films that have appeared in the previous parts of the piece. The film itself, presented in a form of projection, does not refer directly to the previously mentioned paintings. A limited colour scale creates a common ground for all the 'cases', which in this context appear as if fished up from the space-time universe. This part converges, and at the same time develops and generalizes the reflection stemming from the previous parts dealing with the complexity of experiencing and being in time and space.

Each of the hybrid films constituting the first two parts of the *Strings of Time* may be regarded as an autonomous whole – condensed, yet looped, and hence potentially infinite audiovisual event. Horizontal movement of a virtual camera goes along with vertical dynamics of oftentimes sudden zoom-outs and zoom-ins: the eye-camera searches for the optimum path of vision, not only does it record, but it also provides interpretation. The dominant painted image is gradually permeated, differentiated by sound or chromatic permutations, signaling an indwelling underlayer of the film, which finally appears thanks to morphing transition from one image to another.<sup>11</sup> Then the situation is to a certain point reversed. The eye of Gustowska's camera is also a remembering and, synesthetically, hearing eye. Therefore, the combination of images is based on sound, analogy of motif, often supported by similarities of structure and colour, historical *mise-en-scene* of representation, atmosphere or the dialogue lines, and even of word, whose visual referent or connotation creates a link between images. On the other hand, the 'natural' sensory-motor rhythm of the cinematic clip becomes additionally modified by slowing down and speeding the picture up, momentary standstills and displacements or repetitions. As a result, it turns out that we are not dealing with subsequence of painted and cinematic image, but their coexistence in layers within the

whole Gustowska's film; the screen, manifesting its fluid, 'porous' status, as indicated by its double meaning, both exposes and obscures, and the difference lays in the temporally changeable intensity of visibility and audibility of the pictorial layers. One might talk about an interface of dialogue between film and painting. Andrzej Gwóźdź states that the essence of interface is that 'being located on a junction of two modalities or materiality / immateriality of communication, two phases of convergence of elements, it poses an obstacle in connection between them, but at the same time it enables such connection, and its development is marked by tension between both poles and the desire to annihilate one of them. Appearing and disappearing – that is the nature of interfaces...'12

Although it seems that looping the film makes it possible to start reading it at any given moment, and the reproduction does not dominate over the cinematic part and vice versa, substantial difference appears in the way of transition: the return from cinematic fragment to the painting is sudden, deprived of a smooth opening, almost unprepared. Such situation may indicate the starting point of association – going from painting to film, even though the relation is not so obvious in the course of perception.13 The result of this inter pictorial exchange is an intermedial, multilayered, visible-audible form of continuous permeation of painting and film.

As Gustowska uses reproductions, strong close-ups reveal the illustration's grain, obscured, at times blurred shapes of represented things. The paradox is that they give off an impression of an even stronger 'painterly quality' of the replicated image. The use of reproductions appears not only to be the result of technical difficulties, which working on original paintings would inevitably bring, but it also bears a critical potential, referring to the intensive circulation of Hopper's paintings in reproduction and the risk of gain and loss that comes with it. The grain of reproduction made visible in the close-up is the price included in the total costs that the paintings pay for their virtual *Nachleben*. At the same time, however, it simulates the layer of signifiers that determine the real trait of these works as painted images, which in close look clearly reveal strokes of brush and paint. Indeed, the impact that Hopper's paintings bear lays in this subtle logic of concealing their status of paintings. Such 'concealment' however is not the same as lack; without it, the works would not open so effectively to the other, they would lose their paradoxical 'differential specificity'.

Screen interface as visualized plane of virtual transformations and displacements brings to mind Jean-Francois Lyotard's concept of the figure. The space of the figure – of what is figural – is close to the abovementioned definition of virtuality as a weave of signifiers coming from different orders and codes, whose form obliterates clear distinctions between them.14 In *Strings of Time* this relation is exposed by the way painting and film coexist as digitally

modified space in which image, sound, spoken and written word permeate one another. Lyotard based his concept of Freudian model of transforming the energy of drive in the unconscious through primary processes (displacement, condensation), which deform all representation in chiasm of layers of image and language that balance each other out. In the most profound form of figure-matrix the figural is a mere difference and hence it is not directly representable: it emerges as a symptom of active energy, in a form of a phantasm, representation of 'non-spatial perception', and at the same time 'space of the virtual and the unforeseen, a pictorial polyphony'.15 What is symptomatic, Lyotard writes about the idea of Paul Klee's painting as a field of *Zwischenwelt*, of the world in between, which is the 'displayed workshop of the primary process. Here one does not speak or "see", one works.'16 D. N. Rodowick intelligently sums up his own overview of the French philosopher's concept, and says that along with the so caused crack in the cohesion of discourse, the figural 'is a virtual dimension where perception is freed from reality testing, and where words and things transform one into the other with the fluidity of hallucinated objects. More radically, even the scenography and enunciative structure of this "space" is perturbed by the uncoded flows of desire, producing a superimposition of contradictory points of view, incommensurable narrative scenes, and achronological layers of memory.'17 Such imbrication, as the American scholar further explains, defines ontology of images in the times of new digital, simulated and virtual media. In *Strings of Time* the figural manifests itself most vividly in the moment of extreme tension, of the distorting transition between the elements of the film, which – like a screen – reveals what was only signaled, and at the same time obscures and deforms what was hitherto seen. Individual visibility of the two images becomes annulled in favour of the differentiating, temporary co-being, and manifestation of figurality; in other words: figuration of the virtual (Hopper).

### Let us have a look

In several scenes of the first part of Gustowska's installation the cinematic fragment might be read as imaginary projection of characters in the painting. In the film that uses Hopper's painting *Compartment C, Car 293* a simulated camera sets the direction of the look from the lamp to the window view saturated with red, and farther, slowly leads us to a woman sitting and reading a magazine in a train compartment. The screen image becomes at that time saturated with green, which dominates in the painting. The soundtrack is initially merely the sound of a train, and when the camera shifts from the magazine pages to the woman's head, marking the relation between what is read or looked at and the mind of the painting's protagonist, we hear cabaret music. When the camera stops on the woman's head, the train clatter merges

with the music as if there was a maximum tension between the 'the now' of the image and a time-space layer that goes far beyond it. Painted image gives place to the emerging cinematic image. The protagonist of *Cotton Club* (dir. F. F. Coppola, 1984) is singing and exchanging romantic looks with a handsome trumpeter. The scene here seems to be a phantasmatic projection or a memory of the woman; it offers an answer to the recurring, in the context of Hopper's lonely characters, questions about what goes on their minds at the given moments. More importantly, the film visualizes the multilayer, unbreakable relation of text (read by the woman) and the order of the imaginary.

Hopper's painting *Summer Evening* (1947) is interwoven with the film *The Notebook* (dir. N. Cassavetes, 2004). The camera, in a medium close-up, leads through the painting starting from the standing young couple, then goes to the window and door, as if willing to peek inside the house, breaking the visible limit of the wall and the paint at the same time; beyond this limit there is in fact the space of the feature movie. Suddenly, as if coming from this space, we hear an inquiring man's voice and recurring at several-second-long intervals sounds of passionate scuffle and a kiss – the soundtrack builds up suspense, and becomes a symptom of an undercurrent presence of the not yet visible, but already heard film. Next, a close-up on the couple is accompanied by a question from the film: 'Do you wanna go somewhere?' which in a way complements the gesture and body twist of the boy in the painting, connoting his engagement in the dialogue, an attempt to explain or convince the girl about something. After a while the image changes into a cinematic extract showing a teenage couple (Noah and Allie) meeting on a porch just like the one from the painting. Familiar sounds and words find their completion in the cinematic scene, and tie together the two parts of Gustowska's film. But the sound is not synchronized with the picture, it becomes displaced, and such displacement signals that the mental nexus of the cinematic extract and painting inevitably distorts the original rhythm and temporal order. Another thing that becomes distorted is the movement of characters: repeated, doubled, and almost slowed down by the still image of the painting. As a result, neither the painting becomes filmic nor the film becomes painterly, but a new, varied, multisensory level of virtuality is created.

By contrast, the painting *American Village* (1912), early and less characteristic of Hopper's work, and *Road to Perdition* (dir. S. Mendes, 2002) are linked by certain trait of formlessness. The painting shows a street seen from a bird's-eye view. Black diagonal strip along the bottom line of the painting locates the viewer on a kind of rail or road over-pass, so that s/he is right above the road. The distance and the perspective of viewing along with a freer, impasto approach towards the definition of shapes in the painting makes the marking of the forms of carriages and people more general and their objective references come to a great extent from the context of the painted image.

Simulated camera slowly approaches the painting; it does not become clearer because of that, but, thanks to narrowed framing, the dark spots of colour (the reproduction makes them even more obscure) signifying a carriage or a person, gain autonomy of a shapeless trace. Finally, a sudden, rapid close-up and then a retreat of the camera, simulate body movement or 'zoom of an eye' of a spectator trying to get closer to the canvas in order to study the detail more carefully. Along with the transition into the cinematic part, the implied position of the spectator is placed at street level, where the protagonist of *Road to Perdition* carries out an execution on his former collaborators. It is dark and raining heavily. All of a sudden, we see a white flash in the background, which creates a little spot sparkling for a moment; its referent (fire of a machine gun) without knowing the film is far from obvious. Subsequently, in slow motion, a black, hardly visible silhouette comes out of the rain and approaches the camera. A man and the gunfire appear as counterparts of paint spots signifying vehicles and people. These elements lose their referents within the limits of their own image in favour of a meaning that crystallizes in relation to the other.

What might serve as a sum-up (which might as well be an introduction) of the first part of *Strings of Time* is a film based on a motif of a man wearing a hat, referring to Hopper's *Self-Portrait* (1925–30).<sup>18</sup> The artist wearing a hat, a jacket, a blue shirt and a tie is shown from his chest up, shown *en trois quarts*, aims his gaze at the viewer. The background of a wall, a fragment of a door and diagonal floor in the right bottom corner locate the artist in an only minimally specified, 'transitional' space, recalling the impersonally furnished corridors or hotel rooms that we know from his other works. However, the transitional character of this space is also based on pictorial process of referring to or transition into the other. Moreover, it is hard not to get the impression that Hopper appeared in the frame of his painting suddenly and unexpectedly, as if he had stepped into it from the left and was stopped by a photographic snapshot or a freeze-frame, and, as if in a film, he is about to disappear from the picture on the right, according to the direction suggested by the diagonal floor in the corner.

To suit her purpose, Gustowska 'cropped' Hopper's composition into a form of an ID photograph and removed the colour. That way, she neutralized the suggestion of horizontal continuation, the movement to the right, in favour of a vertical order of repetition in a few-second-long fragments of films quoted in *Strings of Time* showing men in hats. They were also appropriately framed, reduced to shades of black and white and slightly transformed in terms of sound and movement. The artist's identity inscribed in the convention of a portrait becomes somewhat dispersed, which in a way legitimizes Hopper's status as a trace validated by a signature. Here, Hopper becomes a palimpsest, over-written or 'changed' by the hat-wearing faces; but at the same time, carried by the power of visual association, he becomes present as a phantom, controlling and keeping together this part of Gustowska's piece.



19 In the last cinematic fragment used by the artist, the hat is doffed in a gesture of greeting, resembling a situation of a momentary meeting of two acquaintances passing each other on a street.<sup>19</sup> Repeatedly quoted, finally raised hat becomes a figure of visual recognition of the other, a wordless, directed at the viewer, salutation between the images.

In the second part entitled *The Case of Iza G.* dialoguing with Hopper is no longer in its character a virtual meeting between the film and painting images: visual substance of Hopper's paintings or the dialoguing films becomes somewhat diluted, and the element that brings all the films together is the artist herself as the subject and object of look. In the other films comprising this part, traces of Hopper are at times distinct, on the one hand through the motif that organizes the position or spatial situation of the artist/film protagonist, Iza G., on the other through its direct appearance in the frame; other times they disappear in favour of the frame set by cinematic fragment. Iza G. however is not necessarily just a name of an 'artist-in-a-film', she can be also perceived as the referent of the riven subject, not visible, oscillating in subsequent parts between the artist, Izabella Gustowska and the protagonist of her film who appears in a space more or less clearly marked by the images the viewer is familiar with (for the clarity of discourse, I will identify Iza G. as the artist-in-a-film). Here, the hybrid in terms of time-space image becomes not only a visualization of the mediated by look and memory figuration of the virtual, but also a phantasmatic self-projection of the subject. It is a structure of fantasy, aptly described by Mikkel Broch-Jacobsen: 'The fantasy [...] is there in front of me, in the mode of *Vorstellung*: I (re)present it to myself. Better still, I (re)present myself through some "other", some identificatory figure [...]. But the point from which I contemplate the scene—the fantasy's "umbilical cord", we might say [...] is not offstage. I am in the fantasy.'<sup>20</sup> The line between what is real and what is phantasmatic is blurred. As Mieke Bal wrote, the splitting of the subject creates a space for a cultural dimension of fantasy and 'makes it a good place to look for an integrated analysis of both what a viewer sees, including the projections inevitably informing that vision and how that projection happens.'<sup>21</sup> Therefore, in the case of the second part of *Strings of Time* one might talk about an extended field of interpenetration of art – or more broadly – of image with life, that is about an active, performative engagement in that image, when the corporeal subject simultaneously becomes an object of his/her own fantasy framed by a hybrid image.

### Let us have one last look

In one of the films we see Iza G. at her home, sitting at a desk on which there are two monitors. One of them shows the film known from the previous parts

of the piece, based on a fragment of Hopper's *New York Office* (1962) and *Once Upon a Time in America* (dir. S. Leone, 1984), on the other we see the face of Iza G. synchronically recorded with a mini-camera, like a narcissistic screen 'reflection'. After a while there is a close-up and the screens become the main object of vision. In the office window depicted by Hopper a woman is standing, and below, on a desk there is a telephone. Already known from the first part of *Strings of Time*, the close-up on the telephone merges with the ring tone from Leone's film. On Iza G.'s desk there is also a telephone, which she picks up as if responding to the pictorial-cinematic impulse, suggesting a possibility of contact between the two different orders of reality. At one point the two monitors merge into one. The central part of the hybrid screen becomes strongly distorted, which makes this fragment of the image indecipherable. Such illegibility appears as both a clear symptom of differentiation of the images and the overlapping of several pictorial orders: the mirror-like, mediated by the screen, Iza G.'s 'reflection', Hopper's painting and the fragment of the film. This might be interpreted as metareflection on the artist's own project. Through Iza G. Gustowska performs an auto-inscription in *The Case of Edward H.*, thereby emphasizing the extended field of the second part of *Strings of Time* and their story within a story structure. Not only did Gustowska visualize the horizon of functioning of Hopper's paintings and films stamped by them, but she also placed herself in the virtual fold of their visibility. At the same time an idea of ontologically unstable subject, fluidly interpenetrating different pictorial spaces, emerges. We are dealing with extending the field of trace (non)presence, which is a constitutive element of contemporary being in the world; it does not negate it, but partly allows us to exist in a different way, and partly makes us realize what has become suppressed in the name of stable ontological-epistemological regimes. Therefore, *Strings of Time* also calls for a more general and very current reflection on the complex structure of time and space and the unbreakable 'techno-organic' relation between reality and the domain of images, both physical and virtual ones.

1

D. N. Rodowick, *Reading the Figural. Or Philosophy After the New Media*, Durham-London: Duke University Press, 2001, p. 10.

2

This text is a shortened and re-edited extract of my PhD dissertation *Virtual Hopper. Images in a Remembering Look*. (2010) written under supervision of Prof. Wojciech Suchocki at the Department of Art History at Adam Mickiewicz University. On this occasion I wish to thank Izabella Gustowska for sharing her project and all the materials at a very early stage of its production in 2009.

3

I use the term *Nachleben* after Aby Warburg, as 'afterlife' or 'survival'. Warburg used it to describe the long lasting of pictorial forms of expression in cultural memory.

See an insightful overview: G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 51–60.

4

I use here the W. J. T. Mitchell's rhetoric that gives images the quality of a subject. See: W. J. T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

5

Selected literature on Hopper and film: G. Levin, 'Edward Hopper. The Influence of Theater and Film', *Arts Magazine* 55, 1980, 2, pp. 123–127; G. Levin, 'Hopper's Legacy for Cinema', idem, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York: Rizzoli, 2007, p. 749–761. E. Doss, 'Edward Hopper, "Nighthawks"', and Film

Noir', *Postscript: Essays in Film and the Humanities* 2, 1983, pp. 14–36; L. Fisher, 'The Savage Eye. Edward Hopper and the Cinema', *A Modern Mosaic. Art and Modernism in the United States*, ed. L. Townsend, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000, pp. 334–356; N. M. Schmitz, 'Edward Hopper's Modernity or an Example of Painting in the Time of its Technical Reproducibility', *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art* (an exhibition catalogue), ed. G. Matt, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008, pp. 240–258; F. Lipiński, 'Obraz Psychozy. O międzyobrazowym dialogu dzieł Edwarda Hoppera i Alfreda Hitchcocka', *Quart* 17, 2010, 3, pp. 74–89.

6

I mean: H. Ross, *Pennies from Heaven* (1981) featuring an accurate

reproduction of *Nighthawks* (1942) and *New York Movie* (1939); W. Wenders, *The End of Violence* (1997), in which the set is also inspired by *Nighthawks*; A. Wajda, *Sweet Rush* (2009), in which the framework for Krystyna Janda's monologues is provided by *Woman in the Sun* (1961); further reading on *Nighthawks* in film and popular culture see: F. Lipiński, "Obraz o krążeniu obrazów": "Jastrzębie nocy" Edwarda Hoppera pomiędzy rozproszeniem a pragnieniem', *Artium Questiones* XXI, 2010, pp. 87–143.

7

After: *Webster's Third New International Dictionary*, 1993. According to another dictionary the term describes something 'Possessed of certain physical virtues or capacities; effective in respect of inherent natural qualities or powers; capable

of exerting influence by means of such qualities'. *Oxford English Dictionary* [online], issue 2, 1989, <<http://www.oed.com/>>.

8

See: W. Welsch, 'Virtual to Begin With?', *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, eds. M. Sandbothe, W. Marotzki, Köln: Herbert von Halem Verlag, 2000, pp. 25–60. I used the electronic version available at Wolfgang Welsch's university site <<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html>>, last access: 24.10.2012.

9

See: H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, Kraków: Zielona Sowa, 2006, p. 107.

10

20 films have been used, both classics of the cinema and

contemporary films.

11

Morphing is a technique used in computer graphics and film editing that enables a seamless transition from one image into another. Here, the change takes the form of a kind of a drop, which as a broadening circle opens one image we see on the screen onto another.

12

A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli media w poszukiwaniu autora. Wim Wenders*, Kraków: Universitas, 2004, p. 67. The author adds: 'And so, when talking about interface, I mean the borderline braided from both technology (convergence of systems) and culture (the meeting of different image formations) in such a way that the result evokes a series of "inter-" consequences: discursive, textual, medial'. *Ibid.*, p. 69.

# Strings Figurations 'Virtual

# of of Time: the Hopper'.

**13**

In several cases the relation of film and painting is constructed in such a way that it is the film that seems to guide us into the painting.

**14**

J.-F. Lyotard, *Discourse, Figure*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. See also: M. Gołębiowska, 'Koncepcja figury i dyskursu Jean-Francois Lyotarda – inspiracje', *French Theory w Polsce*, eds. E. Domańska, M. Loba, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010. Here however the key inspiration to think of Gustowska's works in terms of 'the figural' is: N. D. Rodowick, *Reading the Figural*. In this book Rodowick points to the potential of the figural in analyses of hybrid forms of digital images and contemporary film.

**15**

N. D. Rodowick, *Reading the Figural*, op. cit., p. 17.

**16**

J.-F. Lyotard, *Discourse, Figure*, op. cit., p. 232; Rodowick translates the sentence in a slightly different way (p. 17).

**17**

Ibid., pp. 18–19.

**18**

The undermentioned analysis is a changed fragment of a published article: 'Wątki "tekstu autora" w analizie malarstwa Edwarda Hoppera', *Podmiot/podmiotowość. Artysta, historyk, krytyk*, ed. M. Poprzęcka, Warszawa, 2011, pp. 147–158.

**19**

I am referring to Panofsky's essay: E. Panofski, 'Ikonografia i ikonologia', idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa: PIW, 1971, pp. 11–32.

**20**

M. Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, Stanford: Stanford University Press 1988,

pp. 44–5. Quoted in: M. Bal, *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago-London: University of Chicago Press, 2008, p. 65.

**21**

Ibid., pp 81–82.

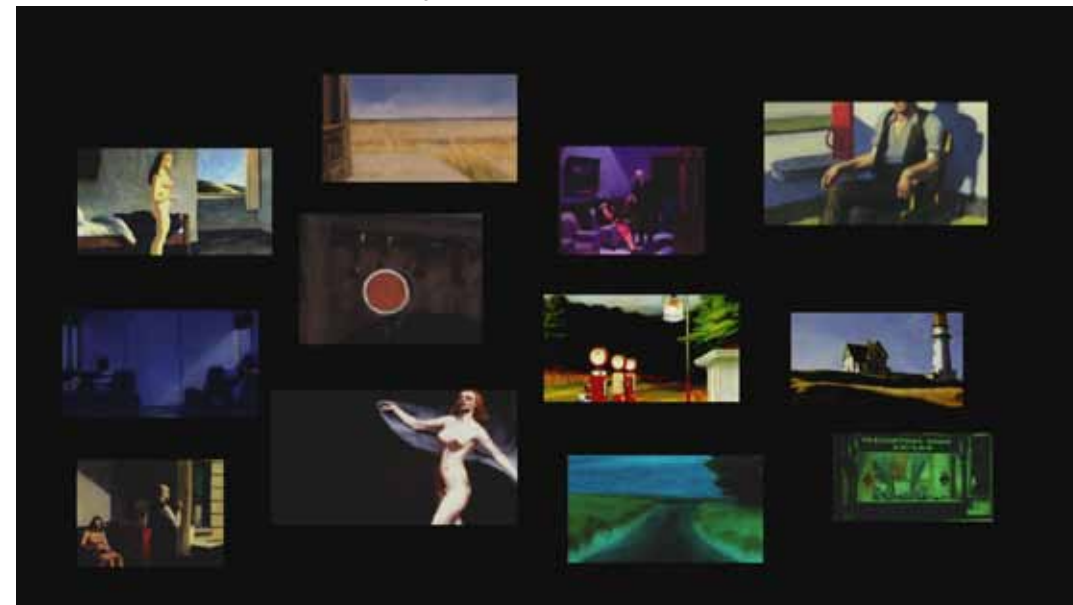
1



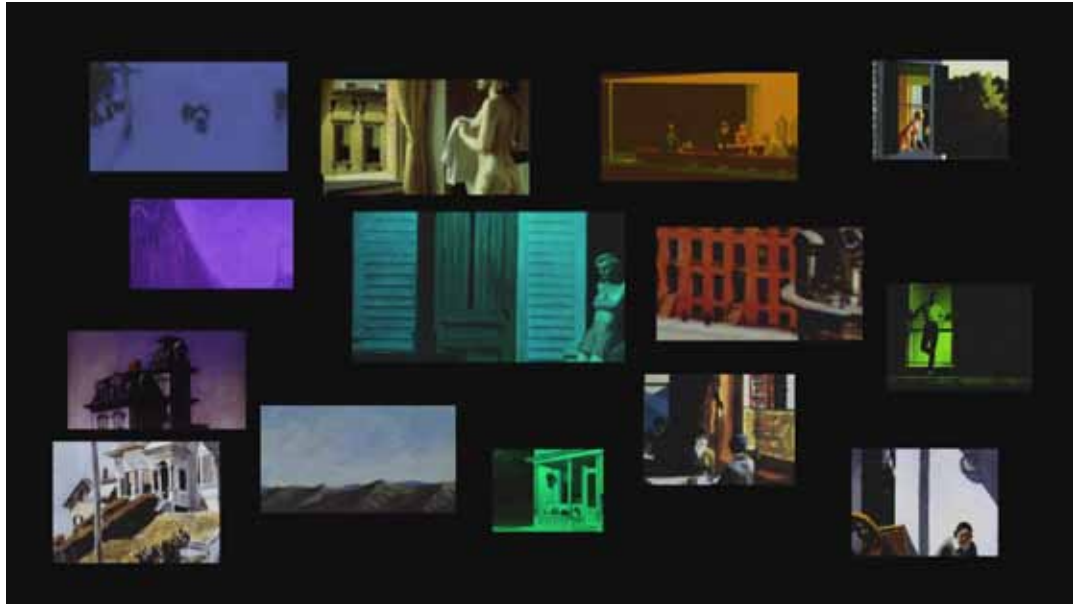
2



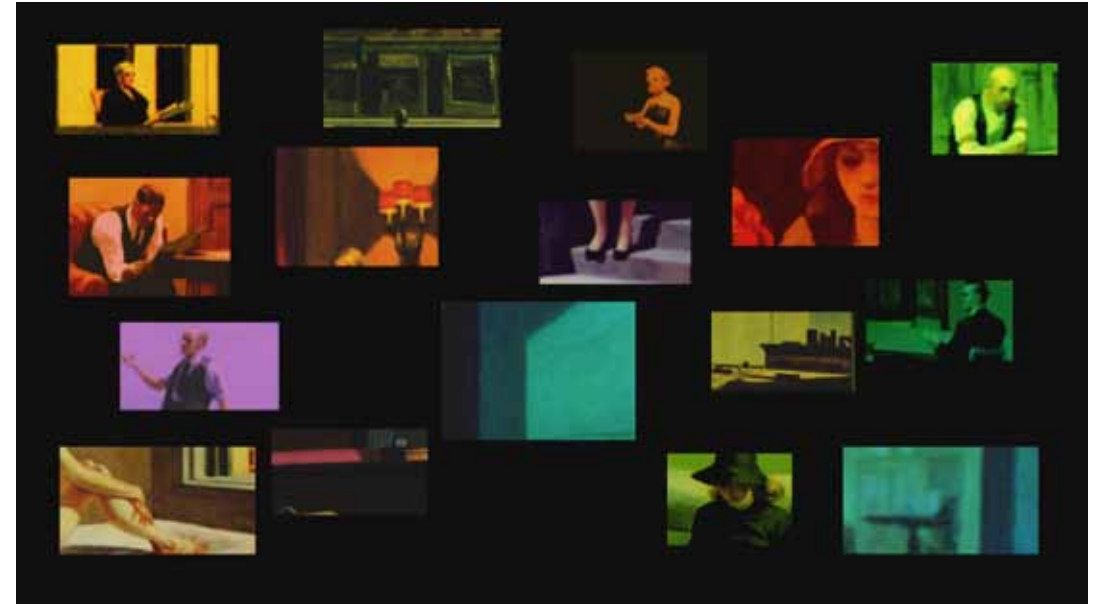
3



1



2

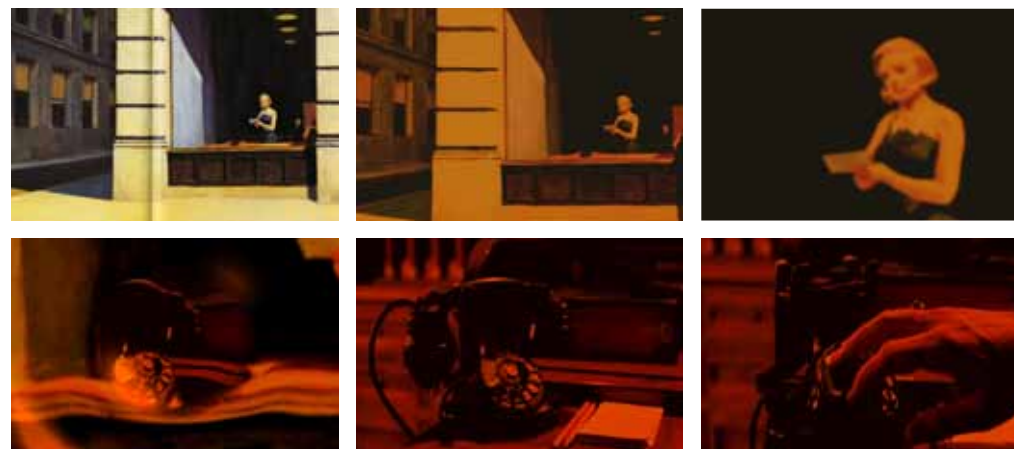


3



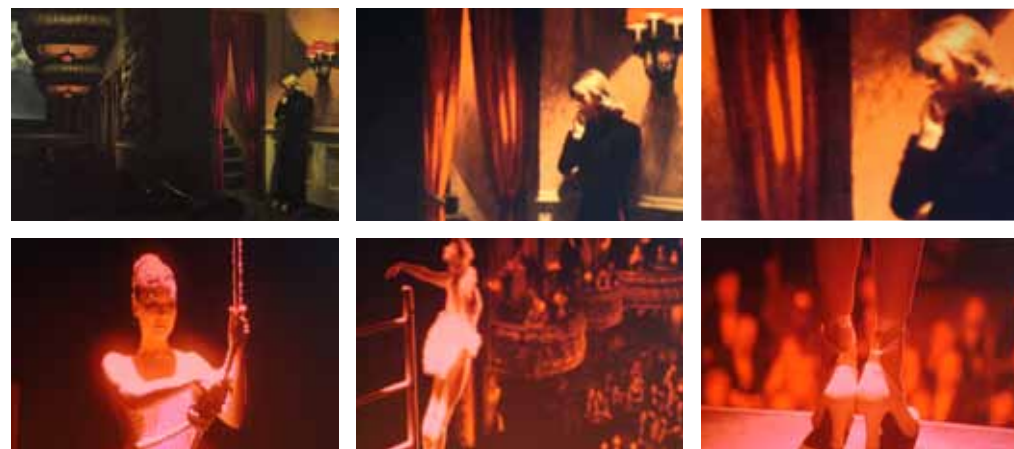


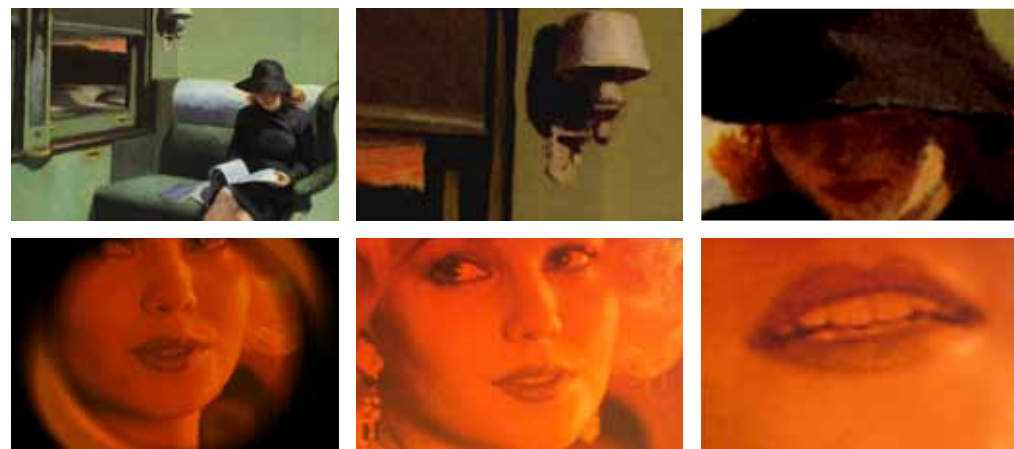


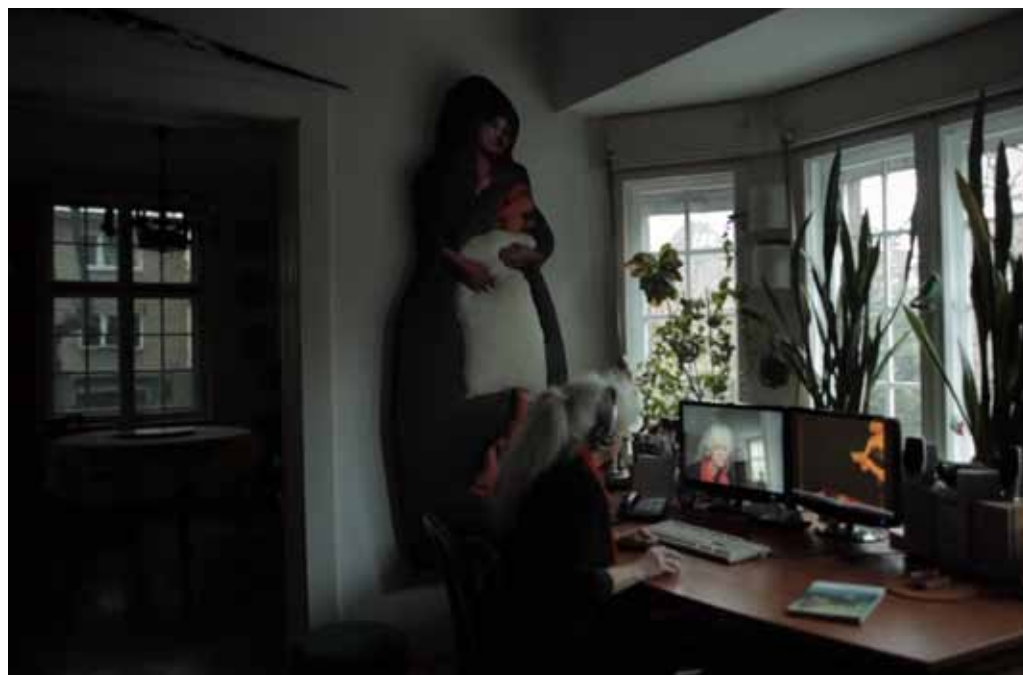
















# Hybrydy czasoprzestrzeni

# **Fragmenty niedokończonej opowieści o Hybrydach czasoprzestrzeni**

**Piotr Zawojski**



## Intro

... ten tekst to tylko fragment, część (a może mała cząstka), tak jak *Hybrydy czasoprzestrzeni* są tylko fragmentem wielkiej całości – *Strun czasu*, a te są tylko fragmentem stale powiększającego się *oeuvre* Izabelli Gustowskiej. Ona sama, jak i piszący te słowa, są z kolei fragmentem, czy raczej cząstką tej całości, która nieodgadniona i nieopisywalna istnieje tylko jako potencjał istnienia.

Mówiąc o rzeczywistości wirtualnej, często zapomina się, że „wirtualne” to w pierwszym rzędzie (mając na uwadze semantykę) – rzeczywiste, prawdziwe, faktyczne. Świat wirtualny Gustowskiej jest w tym samym stopniu wirtualny, co rzeczywisty. W przewrotny sposób nieraz o problemie realności w przekazach audiowizualnych mówił Zbigniew Rybczyński – Myszka Mickey jest przecież tak samo realna jak inne postaci ze świata filmu, a te są być może o wiele bardziej realne niż postaci historyczne. I wcale nie chodzi przecież o Baudrillardowskie symulakry, tylko o rzeczową ocenę świata, w którym żyjemy. A świat filmu jest tutaj przywołany nieprzypadkowo, odgrywa on bowiem w projekcie artystki rolę niebagatelną.

Film(y) i kino jako rezerwuar pamięci, podręczna biblioteka motywów, dziś tym bardziej bliska, bo dostępna właściwie na każde zawołanie w postaci DVD/Blue-ray, *video on demand* czy *streamingu* w sieci. Zawołanie, a może raczej wywołanie. Tak, jak kiedyś wywoływało się duchy, tak dziś przywołuje się obrazy z przeszłości. Te obrazy nie tylko mogą funkcjonować jako obrazy mentalne, coraz częściej, na przykład jako hologramy, istnieją i są postrzegane jako uwidocznione zjawy z przeszłości, a może po prostu z tej n-wartościowej rzeczywistości, dla której cztery wymiary konwencjonalnego postrzegania świata są niewystarczające. Taka wizja szczególnie pociągająca może być dla artysty. Teoria strun, czyli potencjalna teoria wszystkiego (Theory of Everything – TOE) zakłada istnienie dziesięciu albo nawet dwudziestu sześciu wymiarów (dwudziestu pięciu przestrzennych i jednego czasowego). Jej krytycy twierdzą, że to powrót do przedbaconskiego paradygmatu uprawiania nauki, czyli takiego, który rezygnuje z procedur eksperymentalnych. W związku z czym, nie można jej ani potwierdzić, ani obalić. Echa teorii strun odnajdujemy w *Strunach czasu*, nie w postaci bezpośrednich odwołań, ale raczej jako pożywki dla wyobraźni artystki nieskrępowanej wymogami „naukowej poprawności”. Pamiętającej o przewrotnym wyznaniu wybitnego naukowca, znawcy problemów sztucznej inteligencji i robotyki, Steve’a Granda, który mówi tak: „Powodem mojego najwyższego optymizmu jest olbrzymie prawdopodobieństwo, że straszliwie się mylimy. We wszystkim”<sup>1</sup>.

Wydaje nam się, że wiemy o co chodzi w procedurach badawczych, a okazuje się, że problemy nie wynikają z oceny określonych faktów, które badamy, ale z założeń poznawczych, jakie stosujemy. Kuhnowskie diagnozy, dotyczące (zmian) paradygmatów naukowych, okazują się być ciągle aktualne.

Wróćmy na moment do obrazów holograficznych 3D – oto pojawia się na estradzie Coachella Festival, nieżyjący od kilkunastu lat, Tupac Shakur „jak żywy”, albo po prostu przywrócony do życia, obok takich gwiazd jak Dr Dre czy Snoop Dogg. Zjawia się z innej przestrzeni, może z innej, technologicznie zaprojektowanej, struny czasu. Zmaterializowany w audiowizualnym spektaklu. To spotkanie z „duchem”, ale jednocześnie bardzo rzeczywiste uwidocznienie pewnej koincydencji tego, co wirtualne, z tym, co rzeczywiste i *vice versa*. Przywoływany już Rybczyński znakomicie antycypował te możliwości nie tylko mentalnego, ale i rzeczywistego spotkania z bliskimi osobami, istniejącymi już tylko w innym wymiarze. Na pytanie, czy nowe technologie będą przywracać życie umarłym, odpowiadał:

To może być jedno z zastosowań takiej technologii, na pewno tak będzie. Takie są nasze marzenia – odwieczne. Dziś oglądamy w tym celu zdjęcia lub taśmy wideo. Jutro będziemy mogli spotkać zmarłych bliskich w rzeczywistości wirtualnej.<sup>2</sup>

Czy nie tego także dotyczy właśnie projekt *Hybrydy czasoprzestrzeni*?

By móc go w pełni opisać i zinterpretować, należy najpierw uzmysłowić sobie, iż jest on swego rodzaju zwieńczeniem realizowanego przez Izabellę Gustowską od roku 2008 cyklu *Struny czasu*. Składają się na niego w zamyśle artystki cztery główne komponenty: zrealizowane już (ale jeszcze nigdzie nie prezentowane) przestrzenie poświęcone *Przypadkom Edwarda H.*, *Przypadkom Izy G.* oraz jeszcze nie ukończona część projektu *Josephine H.* Edward Hopper, Iza Gustowska i jeszcze raz Hopper, Josephine, żona Edwarda, właściwie zapomniana jako artystka, mająca jednak samodzielne osiągnięcia twórcze i wywierająca przez ponad czterdzieści lat wielki wpływ na twórczość swego, bardziej znanego, męża. Decyzja o prezentacji *Hybryd czasoprzestrzeni* może wydawać się ryzykowna, bowiem wcześniejsze przestrzenie są niezbędnym elementem całości, która pomyślana została jako rodzaj podróży przez kolejne obszary, znajdujące swoje zwieńczenie w *Hybrydach czasoprzestrzeni*. Zaprezentowana po raz pierwszy w Galerii Manhattan w Łodzi (maj – czerwiec 2012) oraz w trakcie Mediations Biennale w Poznaniu (wrzesień – październik 2012), w ramach towarzyszącej głównym prezentacjom wystawie *Niewiadome obszary* w Słodowni Starego Browaru, praca ewoluuje, choć ekspozycyjne warunki nie zmieniają jej zasadniczego kształtu.

W obecnej postaci zapowiada ona skalę tego projektu. Można to postrzekać jako rodzaj antycypującego wyprzedzenia tego, co widzowie tych

prezentacji zobaczą w przyszłości, kiedy (?) cały projekt zostanie zaprezentowany w całości. To rodzaj wstecznej narracji, która wcale nie musi burzyć porządku i diachronii poznania, bo przecież i tak wiemy, że jesteśmy w wielowymiarowej synchronii zdarzeń, w owych strunach czasu, które kiedyś pozwolą nam wrócić do przeszłości i potraktować ją jako równoległą przestrzeń naszej terażniejszości. Nieco logicznie zakłóconej czy też pozbawionej chronologii, nie linearnej, ale cyklicznej, cyrkularnej pamięci, która łączy w sobie, w tej samej pozaczasowej chwili, to, co jest, z tym, co było oraz z tym, co będzie. To metafizyczna struna czasu – być może naukowcy uśmiechną się z powodu takiego wywodu. To jednak artyści mają prawo i, powiedzmy dosadnie, obowiązek poruszać się w tego typu spekulatywnych zawiłościach innych przestrzeni i innych czasów. Wiedział o tym doskonale drohobycki samotnik i wielki twórca „innej rzeczywistości” – Brunon Schulz, kiedy pisał w *Nocy wielkiego sezonu*, iż czasem „wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc”, a w *Genialnej epoce* dodawał, że istnieją takie zdarzenia, „które nie mają swego własnego miejsca w czasie [...]. Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może się zdarzyć, aby już wszystkie miejsca w czasie były wyprzedane [...]. Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym?” I puentował swoje filozoficzne spekulacje: „Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne [...]”<sup>3</sup>. Dodajmy tylko, że jego genialna intuicja podpowiadała mu coś, nad czym obecnie głowią się zastępy najbardziej zaawansowanych w problemach współczesnej fizyki naukowców, którzy wcale nie muszą uciekać się do literackich metafor, bowiem badają jak najbardziej realne problemy (wszech)świata.

To, co w przypadku najnowszego cyklu artystki uderza, to skala tego przedsięwzięcia. Już w przypadku *SHE-ONA. Media Story* (2008) jedna z komentatorek zauważyła, że „można tę pracę uznać za największą do tej pory multimedialną realizację w polskiej sztuce”<sup>4</sup>. *Struny czasu* także robią wrażenie swoim realizacyjnym rozmachem: w przestrzeni pierwszej (*Przypadek Edwarda H.*) wykorzystano ponad czterdzieści monitorów plazmowych, w przestrzeni drugiej (*Przypadek Izy G.*) czternaście, w przestrzeni trzeciej (*Przypadek Josephine H.*) znajdzie się też kilkanaście monitorów, zaś na *Hybrydach czasoprzestrzeni* składa się jedna duża, centralna projekcja i ponad trzydzieści małych wyświetlaczy. Być może jednak ważniejsze jest coś innego – zaproponowanie widzom skomplikowanej siatki narracyjnej o strukturze hipertekstowej czy raczej hipermedialnej, zapraszającej do samodzielnego konstruowania nieskończonej liczby możliwych odczytań opowieści, która, by posłużyć się Borgesowską metaforą, przybiera postać „ogrodu o rozwidlających się ścieżkach”.

W folderze towarzyszącym prezentacji *SHE* w Starej Rzeźni, podczas Festiwalu Teatralnego Malta w roku 2008, Gustowska tak tłumaczyła swoje intencje:

Gdybym nie sfilmowała tych wszystkich kobiet, nie uwierzyłabym, że były, tak intensywne, namacalne, i tak realne. Z takim przekonaniem przywróciłam je do ponownego, tym razem wirtualnego świata. *Media Story* to nie wypręparowana teatralność spektaklu, ale życie podpartzone, fragmentaryczne, chaotyczne, nie podporządkowane żadnym regułom scenicznym. To nie jest teatr. To widz układa swoją *media story* z fragmentów, filmów, tekstów, monitoringów.<sup>5</sup>

W *Hybrydach* jest nieco inaczej – widz też musi zrekonstruować, czy też zbudować z gotowych elementów „swoją historię”, ale nie ze sfilmowanych (podpatrywanych) prawdziwych osób, ale z krótkich fragmentów wyświetlanych na małych, okrągłych wyświetlaczach, na których pojawiają się zapętłone historie, złożone z przenikających się materiałów *found footage* oraz z zapisów filmowych samej artystki, pochodzących z różnych miejsc. Te zaś pojawiają się w innych konfiguracjach we wcześniejszych przestrzeniach. „W tych repetycjach z repetycji gdzieś kryje się ONA”<sup>6</sup> – pisze artystka we wspomnianym komentarzu do *SHE*. Tym razem chodzi jednak przede wszystkim o samą Izabellę Gustowską, która uczyniła siebie bohaterką drugiej przestrzeni *Strun czasu*.

Oryginalna formuła przetwarzania znalezionej materiału filmowego (barwa, dźwięk) to kontynuacja i rozwinięcie technik i zabiegów, które użyte były wcześniej w instalacji multimedialnej *Sztuka trudnego wyboru* (2006), gdzie wykorzystano dwadzieścia cztery różne sekwencje dźwiękowe pochodzące z obrazów wideo oraz fragmenty około sześćdziesięciu filmów<sup>7</sup>. W efekcie powstały pięćdziesiąt cztery okrągłe obiekty z pleksiglasu, na których pojawiały się w pętli prezentowane obrazy. Obecnie formuła *found footage* ciągle jest niezwykle żywotnym i artystycznie wydajnym środkiem, wykorzystywanym nie tylko przez filmowców, ale i artystów nowych mediów. Wystarczy tylko przypomnieć tak różne, a jednocześnie znakomite, przykłady jak monumentalny *The Clock* (2010) Christiana Marclaya (twórca otrzymał za tę pracę Złotego Lwa dla najlepszego artysty weneckiego Biennale w roku 2011), czy rewelacyjne przetworzenie Hitchcockowskiego *Okna na podwórze* (1954) w trójkanałową instalację *Rear Window Loop* (2010) przez Jeffa Desoma (za którą z kolei otrzymał on Golden Nica w kategorii animacji i efektów specjalnych na festiwalu Ars Electronica w Linzu w roku 2012). W epoce powtórzeń, remiksu, remediacji, reenactmen etc. strategie te nie dziwią, są raczej potwierdzeniem istotnych cech współczesnej sztuki mediów.

Jeśli zgodzimy się z sugestią Pawła Leszkowicza, iż Gustowską można uznać za kontynuatorkę tradycji sztuki polskiej, zapoczątkowanej przez Alinę Szapocznikow, którą on nazywa „tradycją nieświadomości”, to może wydawać się paradoksem, iż artystka, przygotowując swój cykl bardzo świadomie i pracowicie, przeszukuje archiwa kinematograficznej (oraz swojej rzecz jasna) pamięci. Ta praca jest, z jednej strony, pracą kogoś, kto odnaj-

duje w snach innych – swoje własne sny, z drugiej zaś, miesza je z projekcjami (dosłownie i nieco metaforycznie traktowanymi) rzutowanymi na materiały *found footage*. W tym przypadku są to filmy m.in. Hustona, Coppoli, Cassavetes, Vidora, De Palmy, Altmana, Hitchcocka, Mendesa, Levinsona, Premingera i wielu innych twórców. Tradycja nieświadomości jest w twórczości Gustowskiej stale obecna, o czym świadczą chociażby takie jej prace jak *Sny* (1993) czy *L'amour passion* (2001–05). Ale, by nieświadomość mogła rozkwitać w konkretnych dziełach, potrzebna jest żelazna twórcza dyscyplina oraz odpowiednie technologia i media. W błyskotliwym eseju poświęconym w znacznej mierze *L'amour passion* Anna Jamroziakowa pisała:

Gustowska wyszła poza sztukę, poza opłotki, jakie język artystyczny (artystyczność, kunszt, forma) narzucał twórcom, zamykając ich w tym, co uwarunkowane było przez miejsce i czas. Te warunki, jak się okazuje już jej nie obowiązują. Mogła wyjść! I to wyjść, a nie tylko się wymknąć. Jakim cudem? Zaraz odpowiem: za pośrednictwem nowych mediów, włączonych w odwieczną, semantyczną materię sztuki.<sup>8</sup>

I to jest właśnie jeden z kluczy – nowe technologie medialne nie są tylko nowym sposobem wyrażania starych treści, one stanowią również źródło wielu pomysłów estetycznych, ale przede wszystkim umożliwiają zobaczenie i pokazanie czegoś, co wcześniej było „niewiadome” i niewidoczne. Dziś z pomocą nowych technologii artysta może stać się naprawdę wolny poprzez wyzolenie swojej wyobraźni spod ograniczających ją barier technologicznych i medialnych. Przypominają się słowa Billa Viola dotyczące obrazów, które nie należą do niego – to tak jak u Gustowskiej, on je tylko technicznie „wykonuje”, „przechwytuje”, „widzi”, ale one przychodzą, być może z innej, tej ponadwymiarowej, w tradycyjnym rozumieniu, przestrzeni, ze strun czasu. Zapewne pod takim wyznaniem Viola mogłaby się podpisać też Izabella Gustowska:

Dla mnie bardzo ważna jest absolutna jedność technologii i natchnienia. Te dwie rzeczy się uzupełniają w moim rozumieniu. Nie walczą ze sobą, są jedną. Musiałem więc kreować nowe drogi tworzenia obrazów, gdyż to, co dawali mi producenci technologii, nie sięgało wystarczająco głęboko w moje serce i umysł. Nie było w stanie dotrzeć wystarczająco blisko tego, co widziały one [...]. Uważam, że technologie mają niezwykły potencjał, by uczynić niewidzialny uprzednio świat odczuwalnym dla ludzkich zmysłów.<sup>9</sup>

Izabella Gustowska także znajduje nowe formy prezentacji w ramach instalacji multimedialnych wykorzystujących wiele ekranów i monitorów. Predylekcja do okrągłych wyświetlaczy bądź niekonwencjonalnych form,

takich jak wykorzystywane w *L'amour...* lingamy, to rodzaj poszukiwania płaszczyzn uobecniania się obrazów, które przekraczając formułę ekranu (czyli prawie zawsze prostokąta), ustanawiają nawet w tym rudymenarnym sensie inne pole pojawiania się (i znikania) obrazów. W *Hybrydach czasoprzestrzeni* centralne miejsce zajmuje projekcja filmowa rzucana na okrągłą płaszczyznę, z którą niejako symbolicznie, ale i faktycznie połączone są małe, okrągłe wyświetlacze. Centralna projekcja to przetworzony komputerowo wizerunek „Alice”, jednego z detektorów służących do obserwacji wyników zderzeń jonów w eksperymentach przeprowadzanych w ośrodku naukowym CERN (Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych), zlokalizowanym na przedmieściach Genewy na granicy szwajcarsko – francuskiej. Tym sposobem dochodzimy do korzeni projektu *Hybrydy czasoprzestrzeni* – inspiracji nauką i najbardziej dziś zaawansowanymi eksperymentami z obszaru pytań fundamentalnych, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i metafizycznym, dotyczących czasu, przestrzeni, materii (i antymaterii). Sztuka, nauka i technologia dziś splotły się w syntopicznym związku<sup>10</sup>, nie konkurując ze sobą, ale wzajemnie się karmiąc i dostarczając sobie inspiracji.

Sztukę techno-naukową, czasem określaną mianem *sciart* (*science + art*) definiują dziś rozmaite rodzaje zależności, pamiętać jednak należy, iż, mówiąc w olbrzymim skrócie, to nie jest wyłącznie domena terażniejszości. Narodziny wielu nurtów sztuki modernistycznej w początkach XX wieku były pośrednim efektem rewolucyjnych odkryć w obszarze fizyki. Przełomowe odkrycia i teorie Einsteina są w tym kontekście przykładem dziś już niepodważalnym. Nie chodzi oczywiście o bardzo konkretne odkrycia naukowe wykorzystywane przez artystów, ale o rodzaj inspiracji dla wyobraźni płynących z konkretnych idei proponowanych przez świat nauki<sup>11</sup>. Szczególny rodzaj napięcia pomiędzy sztuką, technologią i nauką odnajdujemy też w projekcie Izabelli Gustowskiej. Jej dzieło może być dobrym przykładem na to, jak nowoczesne technologie medialne dohumanizowane są przez sztukę. Sztuka napędzana jest przez naukę, która projektuje nowe technologie, a te zapładniają i uwalniają pomysły artystyczne. To swego rodzaju obieg zamknięty – *da capo senza fine*. Intuicje artystyczne i estetyczne spotykają się dziś z najbardziej zaawansowanymi projektami naukowymi – nie wprost, nie bezpośrednio, ale w sposób, by tak rzec, poetycki. Taki, o jakim wielokrotnie przypominał Einstein, mówiąc, iż najwięksi naukowcy zawsze są też artystami. Tyle że wypowiadającymi się przy pomocy innych mediów niż artyści.

Główna projekcja *Hybryd czasoprzestrzeni* w naturalny sposób skupia uwagę widzów, ale jednocześnie połączone z nią małe wyświetlacze intrygują, przyciągają wzrok. Praca może być odbierana wielorako – jako kompozycja multimedialna, którą postrzegamy w całości, z dystansu, ale też w bliższym kontakcie, kiedy wędrujemy przed kolejnymi wyświetlaczami, budując własną, niepowtarzalną i właściwie nieskończoną ścieżkę, a właściwie wiele

ścieżek. W tym sensie możemy mówić o interaktywnym charakterze projektu, jednakże nie musimy używać jakichś interfejsów technicznych, by aktywnie współtworzyć to dzieło. Praca sama w sobie ma także charakter intraaktywny, obrazy zderzają się bowiem ze sobą, dialogują, zapętlają, ich wewnętrzna, powtarzalna dynamika pulsuje tajemniczymi obrazami, które balansują na granicy prawdy i fikcji. Rozpoznajemy przetworzone fragmenty klasycznych filmów, te spotykają się z obrazami samej artystki, wpisującej się niejako w materię fikcjonalnych przekazów zaczerpniętych z filmów fabularnych. Czasoprzestrzeń w istocie ma tutaj naturę hybrydyczną (prawda – fikcja), ale i same obrazy są hybrydyczne (film – wideo – digitalna obróbka komputerowa). Ich niebieska barwa i deformacje – przypominające nieco te, które wiele lat temu osiągał pionier video artu, Nam June Paik, działając wielkimi magnesami na telewizyjne monitory – wzbudzają pewien rodzaj niepokoju, czy raczej zaciekawienia. Mamy świadomość obcowania z małymi, tajemniczymi „czarnymi dziurami” w czasoprzestrzeni. Są one rodzajami okien, a może raczej drzwi, do innej, nieznanej i bardzo przy tym pociągającej rzeczywistości, do świata ukrytego dla naszych oczu, ale jednocześnie przeczuwanego i w jakiś sposób doświadczanego. Sztuka może być takim rodzajem „interfejsu”, dzięki któremu możemy się do niego zbliżyć.

Projekcja centralna budzić może szereg skojarzeń. Obraz detektora „Alice” posłużył tutaj jako rodzaj matrycy i punktu wyjścia do stworzenia pulsującej i ruchomej, abstrakcyjnej formy, mnie przypominającej w pewien sposób mandałę. Jak wiadomo, jej tworzenie, a potem niszczenie, w sztuce buddyźmu tantrycznego jest rodzajem medytacji. Koło symbolizujące niebo, transcendencję, zewnętrżność i nieskończoność, w pracy Gustowskiej przywołuje podobne skojarzenia. Mandala w szerszym znaczeniu to przecież rodzaj diagramu ukazującego, w jaki sposób chaos przybiera harmonijną formę. W projekcie Izabelli Gustowskiej można dostrzec analogiczne wyłaniania się pewnej harmonii z pozornie chaotycznej struktury kilkudziesięciu wyświetlaczy, oczywiście pod warunkiem, że widz będzie chciał dać się wciągnąć w jej świat i nadać mu własny kształt. Okrągła, centralna projekcja przypomina mi także o *Anémic Cinéma* (1926) Marcela Duchampa, który wraz z Man Ray'em i Markiem Allégretem w tej filmowej realizacji wykorzystał swoje rotoreliefy. Ale też wspaniałe filmy Jamesa Whitney'ego *Lapis* (1966) i Johna Whitney'ego *Permutations* (1966), choć to tylko swobodne skojarzenia z dziełami, które podobnie jak *Hybrydy czasoprzestrzeni*, choć w innej formie rzecz jasna, emanują jakąś tajemniczością, a przy tym wykorzystują symbolikę koła.

*Struny czasu* są efektem zainteresowań artystki współczesnymi problemami, jakie rodzą się w obszarze poszukiwań naukowych. Te zaś mogą stanowić bardzo atrakcyjny materiał inspirujący artystów. W tym konkretnym przypadku bezpośrednim impulsem estetycznym i przede wszystkim poznawczym, były sygnały płynące z przekazów dotyczących CERN-u. Zbu-

downy pod Genewą ośrodek badawczy, skupiający naukowców z całego świata, tworzących gigantyczną sieć (przypomnijmy, że WWW stworzone przez Time Bernersa-Lee swoje korzenie ma właśnie tam), to nie tylko gigantyczne laboratorium, w którym przeprowadza się najbardziej niezwykle eksperymenty we współczesnej fizyce. To także miejsce, w którym rezydują artyści, odbywają się wystawy, rozwijany jest projekt Collide@CERN, przyznający granty badawczo-artystyczne dla twórców oryginalnych projektów, powstających na styku nauki i sztuki.

Skąd zainteresowanie Gustowskiej tym niezwykle miejscem? Być może jedną z odpowiedzi mógłby stanowić epizod samego zobaczenia go przez artystkę. Wielki Zderzacz Hadronów (LHC – Large Hadron Collider) to największa maszyna świata, zbudowana w celach wyłącznie poznawczych, teoretycznych, pozbawiona jakiegokolwiek praktycznego zastosowania. Już sam ten fakt musi budzić skojarzenia ze sztuką. Bo do czego służy sztuka? Powiedzmy przewrotnie – właśnie do niczego. Jedynym uzasadnieniem istnienia sztuki jest po prostu sztuka:

Ta gigantyczna struktura ma jedną unikalną cechę, rezultaty jej pracy nie służą żadnym konkretnym celom: zdrowia, obronności, ani nawet telekomunikacji albo estetyki czy biznesu, tylko czystej teorii, zdobywaniu wiedzy.<sup>12</sup>

„Piękna bestia”, czyli LHC, dlatego jest piękna, bo jest pozornie bezużyteczna. Oczywiście w wymiarze praktycznym czy pragmatycznym. Służy czystej teorii, tak jak sztuka nie służy – „do niczego”. Piękno detektora „Alice” i wielu jego przetworzonych wizualizacji jest pięknem, by tak rzec, w stanie czystym – ta największa maszyna świata w różnoraki sposób wykorzystywana jest przez artystów, ale chyba najbardziej niezwykle jest fakt, iż jej pierwotna funkcja tak bardzo wpływa na ich wyobraźnię. Tak też się stało w przypadku Izabelli Gustowskiej, zachwyconej wielką urodą i tajemnicą zarazem, którą bardzo trudno wyrazić w języku werbalnym, dlatego pewnie trzeba użyć do tego języka sztuki. Nie doszukujmy się zatem jakichś bezpośrednich inspiracji, to raczej intuicyjne i pozarozumowe skojarzenie, wypływające z logiki poetyckiej, a nie racjonalnej.

Coda

Ten tekst wypada uznać za (tylko) fragment większej całości. Kiedy Izabella Gustowska pokaże *Struny czasu* w takim kształcie, w jakim na razie funkcjonują one chyba tylko w jej wyobraźni i w znanych mi symulacjach, wtedy zapewne trzeba będzie powrócić do namysłu nad tym dziełem, jego formą, znaczeniem i estetycznym kształtem. Zatem – ten tekst to tylko fragment...

## 1

S. Grand, *Getting It All Wrong*, w: *What Are You Optimistic About*, wstęp D. C. Dennett, red. J. Brockman, New York 2007, s. 262.

## 2

Z. Rybczyński, *O obrazach*, w: *Rozmowy na koniec wieku 3*, prowadzą K. Janowska, P. Mucharski, Kraków 1999, s. 277.

## 3

B. Schulz, *Proza*, przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 145, 177.

## 4

Zob. I. Kowalczyk, *Alicja w krainie mediów (Izabela Gustowska, »SHE-ONA. Media Story«)*, <http://www.obieg.pl/artmix/4130> [dostęp 10.10.2012].

## 5

I. Gustowska, *SHE-ONA. Media Story*, <http://gustowska.studioflow.pl> [dostęp 10.10.2012].

## 6

Ibidem.

## 7

Por. I. Gustowska, *Life is a Story*, red. E. Hornowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2007, s. 56.

## 8

A. Jamroziakowa, *Brzmienie – Barwa – Blask w sztuce Izabelli Gustowskiej*, Poznań 2002, s. 21.

## 9

F. Menekes, *Rana jest miejscem, przez które światło w ciebie wstępuje. Rozmowa z Billem Violą*, brak tłum., <http://www.obieg.pl/teksty/26183> [dostęp 10.10.2012].

## 10

Na ten temat zob. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.

## 11

Na ten temat zob. C. Beanland, *When Science & Art Collide*, „Traveller” 2011, nr 11, s. 68–72 oraz P. Zawojski, *Nauka i sztuka w wieku*

*technologii cyfrowych. Bezpieczne związki*, w: *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/Praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 29–42.

## 12

Franzobel, *The Beauteous Beast. Or What I Can Verbalize about LHC in My Language*, w: *Origin. Wie Alles Beginnt*, red. H. Leopoldseder, G. Stocker, Ch. Schöpf, Osfildern 2011, s. 38. To przedruk rozdziału, który znalazł się w pięknym wydawnictwie, przedstawiającym, również za sprawą fascynujących fotografii Petera Gintera, CERN jako miejsce skupiające naukowców, badaczy, artystów. Przestrzeń, w której „międzynarodówka” najbardziej kreatywnych ludzi poszukuje odpowiedzi na fundamentalne pytania nie tylko współczesnej fizyki. Zob. P. Ginter, R.-D. Heuer, Franzobel, *LHC: Large Hadron Collider*, Baden 2011.



Hybrids of Space-Time

Gustowska

Hybrids of Space-Time

**Fragments of an  
Unfinished Tale about  
Hybrids of Space-Time**

Piotr Zawojki

**SPACE-TIME**

## Intro

... this text is but a fragment, a small part (or perhaps a particle); just as *Hybrids of Space-Time* are only a fragment of a larger whole – *Strings of Time*, while these are only a fragment of the continually expanding *oeuvre* of Izabella Gustowska. In turn, Gustowska herself, as well as the author of these words are a fragment, or rather a piece of the whole which, unfathomable and indescribable exists solely as the potentiality of existence. Virtually?

When discussing virtual reality, one often forgets that the 'virtual' is principally (with semantics in mind) – the real, the true, the actual. Gustowska's virtual world is as much virtual as it is real. Zbigniew Rybczyński would at times make perverse remarks about the realness in audiovisual communication – after all, Mickey Mouse is just as real as other figures from the world of film, while the latter are possibly much more real than historical figures. And this is not about Baudrillard's simulacra, but about a matter-of-fact assessment of the world we live in. The reference to the world of film is not incidental, as it plays a considerable role in the artist's project.

Film(s) and cinema as a reservoir of memory, a reference library of motifs, even less remote today since it is available at will via DVD/Blue-ray, video-on-demand services or network streaming. At will, or rather at a call. Just as once people used to raise spirits, now they invoke images from the past. These images may function not only as mental images; more and more frequently, as holograms for instance, they exist and are perceived as exposed spectres from the past, or perhaps from that n-multivalued reality, for which the four dimensions of conventional perception are insufficient. Such a vision may be particularly attractive for the artist. The string theory, or a potential theory of everything presupposes existence of ten or even twenty six dimensions (twenty five spatial and a temporal one). Its critics claim that it is a return to pre-Baconian methodology of science, which is one which dispenses with experimental procedures. Consequently, neither can it be validated nor disproved. String theory is echoed in *Strings of Time*, not as direct reference, but rather as a fuel for the artist's imagination, unconstrained by the requirements of 'scientific correctness'. An artist who remembers the perverse admission of an outstanding scientist, expert in AI and robotics, Steve Grand, who said that 'the thing I'm most optimistic about is the strong possibility that we've got everything horribly wrong. All of it. Badly.'<sup>1</sup> It seems to us we know what the research procedures are all about, while it turns out that the problems do not stem from the assessment of specific facts but from the cognitive premises we apply. Kuhn's diagnoses, concerning the (changes of) scientific paradigms, appear to be valid still.



Let us return for a moment to the holographic 3D images – at Coachella Festival, the lifelike figure of a rapper who died several years ago, Tupac Shakur, appears on the stage. Lifelike, or simply returned to life, next to such stars as Dr Dre or Snoop Dogg. He appears from a different space, perhaps from a different, technologically engineered string of time. Materialised in an audiovisual show. It is an encounter with the ‘spirit’ but also a very actual manifestation of the coincidence of the virtual with the real and vice versa. The already quoted Rybczyński brilliantly anticipated these possibilities of not only mental but also actual meeting with the close ones, who now exist only in the virtual dimension. He would give the following answer to the question whether new technologies would bring the dead to life:

It may be one of the uses of such technology, it’s certain to be so. Such are our dreams – eternal. For this end, we look at photographs or watch videos today. Tomorrow we will be able to meet our dear departed in virtual reality.<sup>2</sup>

Is it not something that the project *Hybrids of Space-Time* concerns as well?

In order to be able to describe and interpret it fully, one has to realise that it is a crowning of sorts of the *Strings of Time* series, which Gustowska has worked on since 2008. As the artist intended, it entails three principal components: the completed (albeit so far not shown) spaces dedicated to *The Case of Edward H.*, *The Case of Iza G.* and the unfinished part of the project *The Case of Josephine H.* Edward Hopper, Iza Gustowska and once again Hopper, Josephine, Edward’s wife, actually forgotten as an artist, though having her own creative achievements and exerting a great influence on the work of her better known husband for over four decades. The decision to present *Hybrids of Space-Time* may seem risky, as the earlier spaces are an indispensable element of the whole, which was designed as a kind of journey through successive domains, crowned by *Hybrids of Space-Time*. Exhibited for the first time at the Manhattan Gallery in Łódź (May – June 2012) and during Mediations Biennale in Poznań (September – October 2012), as part of the accompanying exhibition *Unknown Territories* at Old Brewery’s Słodownia, the work evolves, although the display conditions do not change its essential shape.

Its present form heralds the scale of the project. It maybe treated as an anticipatory advance notice of what the viewers of the presentation will see in the future, when (?) the entire project is shown in full. It is a kind of retrograde narrative, which does not have to disrupt the order and diachrony of cognition, since we know anyway that we are in a multidimensional synchrony of events, in those strings which one day will allow us to return to the past and approach it as a parallel space of our present. A space with distorted logic or else devoid of chronology, not linear, but cyclic and circular memory which within itself,

in that very same timeless moment, combines that which is with that which was and what will be. It is a metaphysical string of time – perhaps scientists would smile indulgently on such a disquisition. But it is the artists who have the right and to put it bluntly, the obligation to move about in such speculative complexities of other dimensions and other times. One perfectly aware of it was the Drohobycz recluse and a great creator of ‘another reality’ – Brunon Schulz, when in *Noc wielkiego sezonu* he wrote that sometimes ‘there grows out somehow a thirteenth, false month’, adding in *Genialna epoka* that there exist such events ‘which do not have their own place in time [...]. Can it be that time is too narrow to hold all events? May this be that all places in time have already been sold out [...]. Has the reader heard about parallel streams of time in double-track time?’ And putting a point to his philosophical speculations: ‘Yes, there are such side branches of time; admittedly somewhat illegal and problematic [...].’<sup>3</sup> Let us only add that his brilliant intuition suggested something to him that the crowds of most advanced physicists now puzzle over: people who do not have to resort to literary metaphors since they study the most real quandaries of the universe.

What strikes one in the case of the artist’s latest series, is the scale of the undertaking. Already with regard to *She-Ona. Media Story* (2008), one of the commentators observed that ‘the work may be considered the largest multimedia work in Polish art to date.’<sup>4</sup> The proportions of *Strings of Time* also leave none unimpressed: the first space (*The Case of Edward H.*) makes use of over forty plasma displays, the second (*The Case of Iza G.*) thirteen, the fourth space (*The Case of Josephine H.*) will feature several monitors as well, while *Hybrids of Space-Time* consist of one large central projection and over thirty small display screens. Still, there is something that may be more important – offering the viewers a complex narrative network whose structure is hypertextual, or hyper-mediatic, inviting one to devise, on their own, an infinite number of interpretations of the tale which, to use Borges’ metaphor, assumes the form of ‘the garden of forking paths’.

In a folder accompanying the presentation of *She-Ona. Media Story* at the Old Slaughterhouse, during 2008 Malta Theatre Festival, Gustowska explained her intentions thus:

If I had not filmed all those women, I wouldn’t have believed that they were so intense, palpable, and so real. With this conviction I brought them back, this time to a virtual world. *She-Ona. Media Story* is not the contrived theatricality of the performance but a life merely glimpsed, fragmentary, chaotic, not subordinated to any stage rules. Because this is not theatre. It is the viewer who arranges his media story from fragments, films, texts, surveillance material.<sup>5</sup>

*Hybrids* are a little different – the viewer also has to reconstruct, or devise ‘their own story’ from the ready-made elements, though not from actual persons caught by (hidden) camera, but from short fragments displayed on small circular screens, showing looped stories composed of interwoven found footage and recordings made by the artist in various locations. These, in turn, appear in different configurations in earlier spaces. ‘In those repetitions of repetitions, SHE hides somewhere’<sup>6</sup> – writes the artist in the aforementioned commentary to *She-Ona. Media Story*. This time however, the person in question is Izabella Gustowska, who made herself the heroine of the second space in *Strings of Time*.

The original formula according to which the found footage was reworked (colour, sound) continues and develops the technique and devices used previously in the multimedia installation *The Art of Hard Choice* (2006), which features 24 various sound sequences from videos and fragments of approximately 60 films.<sup>7</sup> Consequently, 54 round Plexiglas objects were made, showing presented images in a looped sequence. Currently, found footage is an exceedingly popular and artistically efficient means, utilised not only by filmmakers but also by new media artists. It would be sufficient to quote such diverse and yet outstanding examples as the monumental *The Clock* (2010) by Christian Marclay (which won him the Golden Lion for the best artist of the Venice Biennial in 2011), or the sensational reworking of Hitchcock’s *Rear Window* (1954) into a tri-channel installation *Rear Window Loop* (2010) by Jeff Desom (for which he was awarded the Golden Nica for animation and special effects at the Ars Electronica festival in Linz in 2012). In the age of repetitions, remixes, remediation, re-enactments etc. these strategies are by no means surprising, but rather confirm the salient features of the contemporary media art.

If we concur with the suggestion of Paweł Leszkowicz that Gustowska may be considered a continuator of the tradition of Polish art initiated by Alina Szapocznikow, which he calls a ‘tradition of unconsciousness’, then it might seem a paradox that the artist, in her conscious and laborious preparation of the series, searches the archives of cinematographic (and her own as well) memory. On the one hand, this is a work of someone who finds their own dreams in the dreams of others, while on the other they mix it with projections (treated literally and slightly metaphorically) laid onto found footage. In this case, this involves films by Huston, Coppola, Cassavetes, Vidor, De Palma, Altman, Hitchcock, Mendes, Levinson, Preminger and many others. The tradition of unconsciousness is continually present in Gustowska’s art, with works such *Dreams* (1993) or *L’amour passion* (2001–05) for instance. Still, in order for the unconsciousness to flourish in specific works, one needs iron creative discipline as well as appropriate technology and media. In a brilliant essay dedicated largely to *L’amour passion*, Anna Jamroziakowa wrote:

Gustowska has gone beyond art, beyond limitations that the artistic language (artistic character, craft, form) imposed on the artist, enclosing them in what was conditioned by place and time. These conditions, as it turns out, do not apply to her anymore. She was able to leave! To leave, not just slip away. How come? Here is the answer: by means of the new media, incorporated into the immemorial, semantic matter of art.<sup>8</sup>

8

And this is one of the keys – media technologies are not only a new means to express old contents, being a possible source of many aesthetic concepts, but above all they enable one to see and show something that was previously ‘unknown’ and invisible. Today, with the help of new technologies an artist may become truly free by liberating their imagination from the constraints of technological and media barriers. This brings to mind the words of Bill Viola concerning images which do not belong to him – just as Gustowska, he merely ‘performs’, ‘intercepts’ and ‘sees’ them technically, yet they come, perhaps from the other, the super-dimensional (in the traditional understanding) space, from the strings of time. In all likelihood, Izabella Gustowska would subscribe to the following disclosure of Viola’s:

I find the absolute oneness of technology and inspiration very important. As I see it, these two things complement each other. There is no conflict, they are one. Therefore I had to create new ways of making images, since what the producers of technology were able to offer, did not go deep enough into my heart and mind. It was not able to penetrate close enough to what they saw [...]. I think that technologies have an extraordinary potential to make the previously invisible world perceptible for human senses.<sup>9</sup>

9

Izabella Gustowska also finds new forms of presentation in multimedia installations utilising multiple screens and displays. A proclivity for circular displays or unconventional forms such as the lingams employed in *L’amour...* is a kind of search for planes of manifestation of images, which in going beyond the display format (virtually always rectangular) constitute, even in this rudimentary sense, a different field where images appear (and disappear). In *Hybrids of Space-Time* the central spot is occupied by a film projection on a circular surface, to which small round displays are connected, both symbolically and actually. The central projection is a computer processed image of ‘Alice’, an ion collision detector used in experiments conducted at the CERN research facility (European Centre for Nuclear Research) located in the suburbs of Geneva, on the Swiss-French border. Thus we arrive at the roots of the *Hybrids of Space-Time* project – the inspiration with science and today’s most advanced

## Tale about of Hybrids of Space-Time

experiments in the domain of fundamental questions, both in terms of physics as well as metaphysics, concerning time, space, matter (and antimatter). Art, science and technology have become intertwined in a syntopic amalgam: not competing but nourishing one another and providing mutual inspiration.<sup>10</sup>

Techno-scientific art, sometimes denoted as *sciart* (*science + art*) is defined nowadays by various kinds of dependencies, though it should be remembered that putting it is not the exclusive province of the present times, to put very briefly. The birth of many currents of modernist art in the beginning of the 20<sup>th</sup> century was an indirect effect of revolutionary discoveries in physics. In this context, the groundbreaking discoveries and theories of Einstein are an incontrovertible example. Naturally, this is not about the very specific scientific discoveries being used by the artists, but about the kind of inspiration for imagination which stems from specific concepts offered by the world of science.<sup>11</sup> The singular nature of tensions between art, technology and science may also be found in Gustowska's project. Her work may be a good example of how cutting edge media technology is rendered more human through art. Art is fuelled by science which designs new technologies, while these inspire and release artistic ideas. It is a singular closed circuit – *da capo senza fine*. Nowadays, artistic and aesthetic intuitions encounter the most advanced scientific projects – not face to face, not directly but in a manner which is, shall we say, poetic. A manner to Einstein so frequently referred saying that the greatest scientist are always artists as well. With the exception that they express themselves by different means that the artists. The main projection of *Hybrids of Space-Time* naturally attracts the attention of the audience, but at the same time the small connected displays intrigue and draw the eye. The work may be perceived variously – as a media composition we perceive it in its entirety, from a distance, but also in closer contact, as we wander in front of the successive display screens, constructing one's own, unique and virtually infinite path, or rather many paths. In this sense we may speak of the work's interactive nature, yet we do not have to employ any technological interfaces in order to be active co-creators of the work. Furthermore the work is interactive in itself, as the images crash into one another, enter into a dialogue, become looped; their internal, repetitive dynamic throbs with mysterious images, which balance on the edge of truth and fiction. We recognize the processed fragments of classic films; these encounter images of the artist herself, woven into the fabric of fictitious matter conveyed in the motion pictures. Here, the nature of space time is hybridous (truth – fiction), but the images themselves are hybridous (film – video – digital computer processing). Their blueish colouring and deformations – resembling slightly those which were achieved many years ago by the pioneer of video art, Nam June Paik, who used the effect of large magnets on TV screens – arouse a kind of anxiety, or rather curiosity. We are aware of communing with small,

mysterious 'black holes' in space-time. They are windows, or rather a door to a different, unknown and simultaneously a very attractive reality, to a world hidden from our eyes, but one which is sensed and somehow experienced at the same time. Art may be this kind of an 'interface', thanks to which this world can be approached.

The central projection may evoke a range of associations. The image of the 'Alice' detector served here as a kind of matrix and a starting point to create a pulsating and mobile abstract form, which in a way resembles a mandala to me. As we know, creating a mandala and its subsequent destruction are a kind of meditation in tantric Buddhism. The wheel symbolizing heavens, transcendence, externality and infinity gives rise to similar connotations in Gustowska's work. In a broader sense, mandala is a kind of diagram showing how chaos assumes a harmonious form. In Gustowska's project, one discerns analogous emergence of harmony from an ostensibly chaotic structure of several dozen display screens, provided however, that the viewer is willing to be drawn into her world and give it their own shape. I also perceive some resemblance between the round central projections and *Anémic Cinéma* (1926) by Marcel Duchamp who, together with Man Ray and Marc Allégret used his rotoreliefs in film-based work. One also thinks about the phenomenal *Lapis* (1966) by James and John Whitney's *Permutations* (1966), although these are only loose associations with works which, similarly to *Hybrids of Space-Time*, albeit in a different form, emanate an air of mystery, utilising the symbolic of the wheel at the same time.

*Strings of Time* result from the artist's interest in contemporary issues which arise in the domain of scientific explorations. These, in turn, may be a very attractive material providing inspiration for the artists. In this particular case the direct aesthetic and above all cognitive incentive came from the communications concerning CERN. The research facility built near Geneva, gathering scientists from across the globe, who collaborate in a giant network (let it be noted that WWW created by Timothy Berners-Lee has its roots there), is not only a gigantic laboratory where the most extraordinary experiments of contemporary physics are carried out. It is also where artists reside, where exhibitions are held. That is the location of the Collide@CERN project, which awards research-artistic grants to creators of original projects in which science and art meet.

Where did Gustowska's interest in this unusual place spring from? A possible answer might be that it was the occasion when the artist saw it herself. The Large Hadron Collider is the world's largest machine, built solely for cognitive, theoretical purposes, with no practical application whatsoever. The very fact must necessarily evoke associations with art. For what is the purpose of art? Let us say perversely – precisely none. The only justification for the existence of art is art itself:

12

That gigantic structure has one unique feature: the results of its work do not serve any specific purpose: health care, defence or even telecommunications or aesthetics or business, only pure theory and acquisition of knowledge.<sup>12</sup>

The 'Beautiful Beast' or LHC is beautiful because it is seemingly useless. Obviously only in the practical or pragmatic sense. It serves pure theory, just as art is 'useless'. The beauty of the 'Alice' detector and many of its processed visualisations is a beauty in an immaculate state so to speak – the world's greatest device is used by artists in various ways, yet the most remarkable fact is that its primary function affects artistic imagination so much. That was also the case with Izabella Gustowska, enchanted both with the tremendous beauty and mystery which can hardly be expressed verbally, so the language of art must be used. Therefore we should not look for direct inspiration; this is rather an intuitive and extra-rational association, stemming from poetic, not rational logic.

## Coda

This text should be seen (only) as a fragment of a larger whole. When Izabella Gustowska shows *Strings of Time* in the shape in which they function for the time being only in her imagination and the simulations known to me, the reflection on that work, its shape and aesthetic form will have to be resumed. Hence – this text is but a fragment...

**1**

S. Grand, 'Getting It All Wrong', *What Are You Optimistic About*, ed. J. Brockman, New York: Harper Perennial, 2007, p. 262.

**2**

Z. Rybczyński, 'O obrazach', *Rozmowy na koniec wieku 3*, interviews by K. Janowska, P. Mucharski, Kraków: Znak, 1999, p. 277.

**3**

B. Schulz, *Proza*, letters edited by J. Ficowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1964, pp. 145, 177.

**4**

See: I. Kowalczyk, *Alicja w krainie mediów (Izabella Gustowska, SHE-ONA. Media Story)*, last access 10.10.2012, <<http://www.obieg.pl/artmix/4130>>.

**5**

I. Gustowska, *SHE-ONA. Media Story*, last access 10.10.2012, <<http://gustowska.studioflow.pl>>.

**6**

Ibid.

**7**

See: I. Gustowska, *Life is a Story*, ed. E. Hornowska, Poznań: National Museum, 2007, p. 56.

**8**

A. Jamroziakowa, *Brzmienie – Barwa – Blask w sztuce Izabelli Gustowskiej*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002, p. 21.

**9**

F. Mennekes, *Rana jest miejscem, przez które światło w ciebie wstępuje. Rozmowa z Billem Violą*, last access 10.10.2012, <<http://www.obieg.pl/teksty/26183>>.

**10**

See: P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa: Poltext, 2010.

**11**

For more on that subject see C. Beanland, 'When Science & Art Collide', *Traveller*, No. 11,

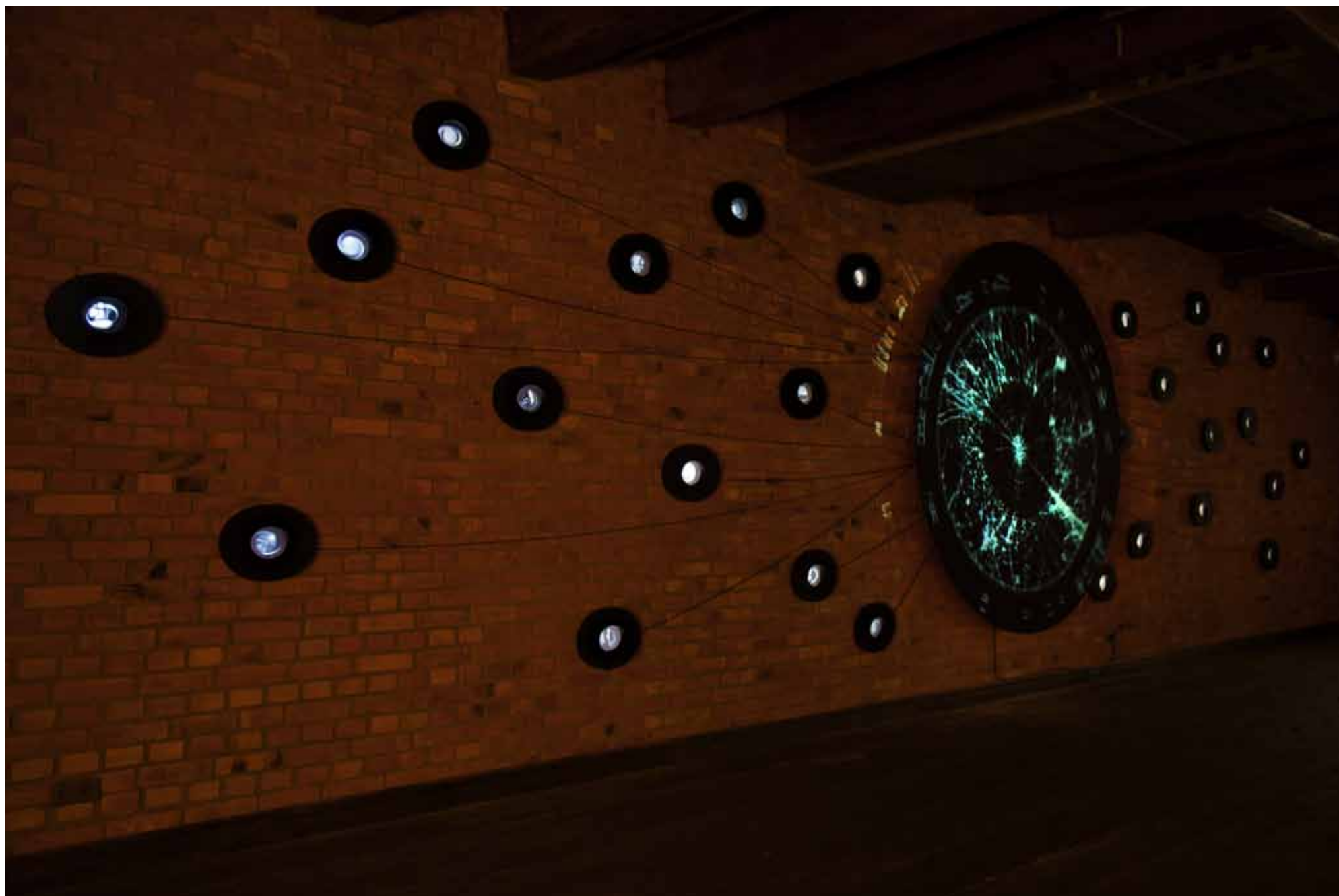
2011, pp. 68–72 and P. Zawojski, 'Nauka i sztuka w wieku technologii cyfrowych. Bezpieczne związki', *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/Praktyka w teorii*, ed. Piotr Zawojski, Szczecin: Stowarzyszenie Make It Funky Production, 2010, pp. 29–42.

**12**

P. G. Franzobel, 'The Beauteous Beast. Or What I Can Verbalize about LHC in My Language', *Origin. Wie Alles Beginnt*, eds. H. Leopoldseder, G. Stocker, Ch. Schöpf, Osfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 38. This is a reprint of a chapter from a beautiful publication presenting CERN as a place gathering scientists, researchers and artists, also thanks to the fascinating photographs of Peter Ginter's. The space where the 'International' of the most creative people seek fundamental answers, not only in contemporary

physics. See: P. Ginter, R.-D. Heuer, P.G. Franzobel, *LHC: Large Hadron Collider*, Baden 2011.

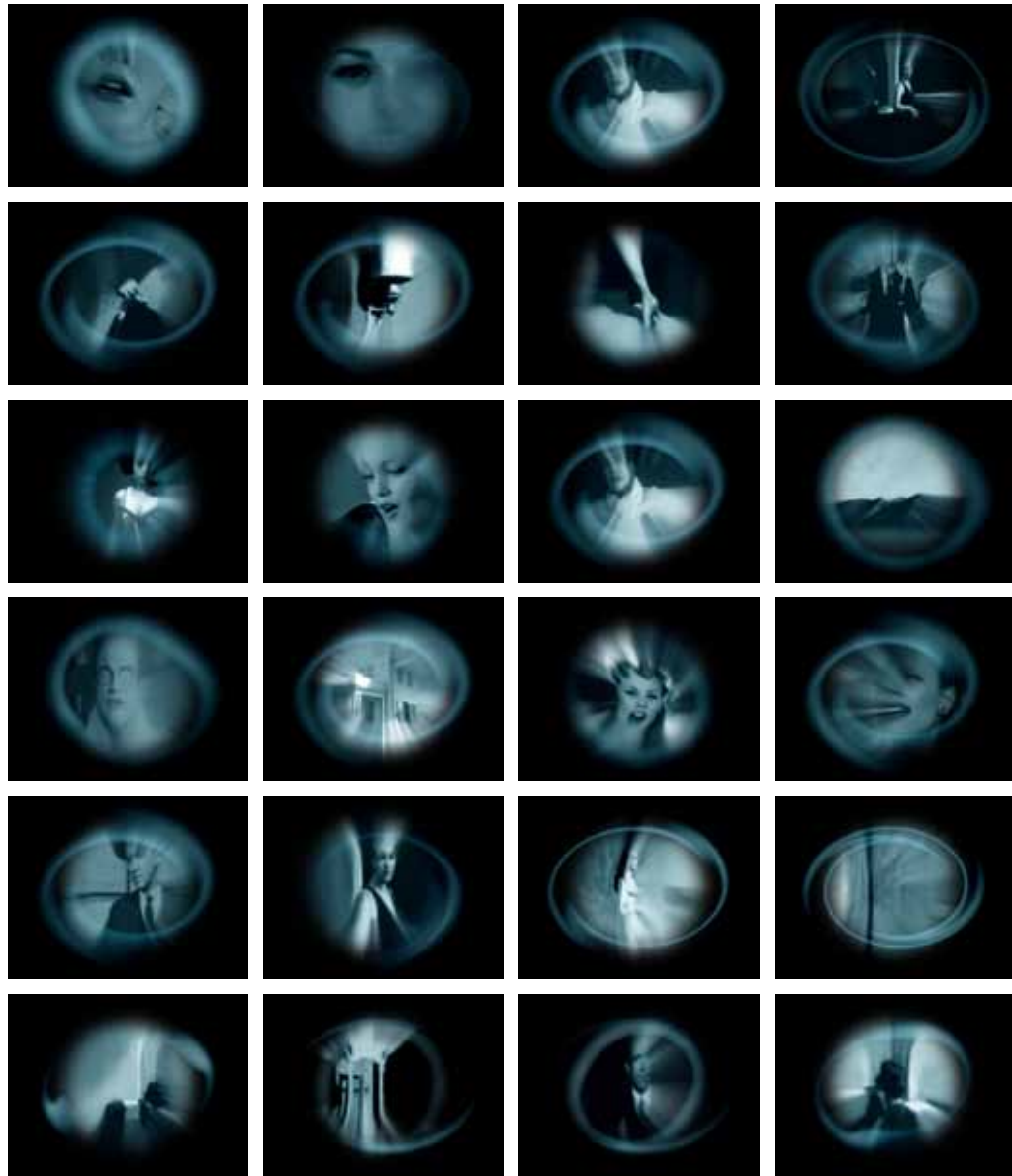


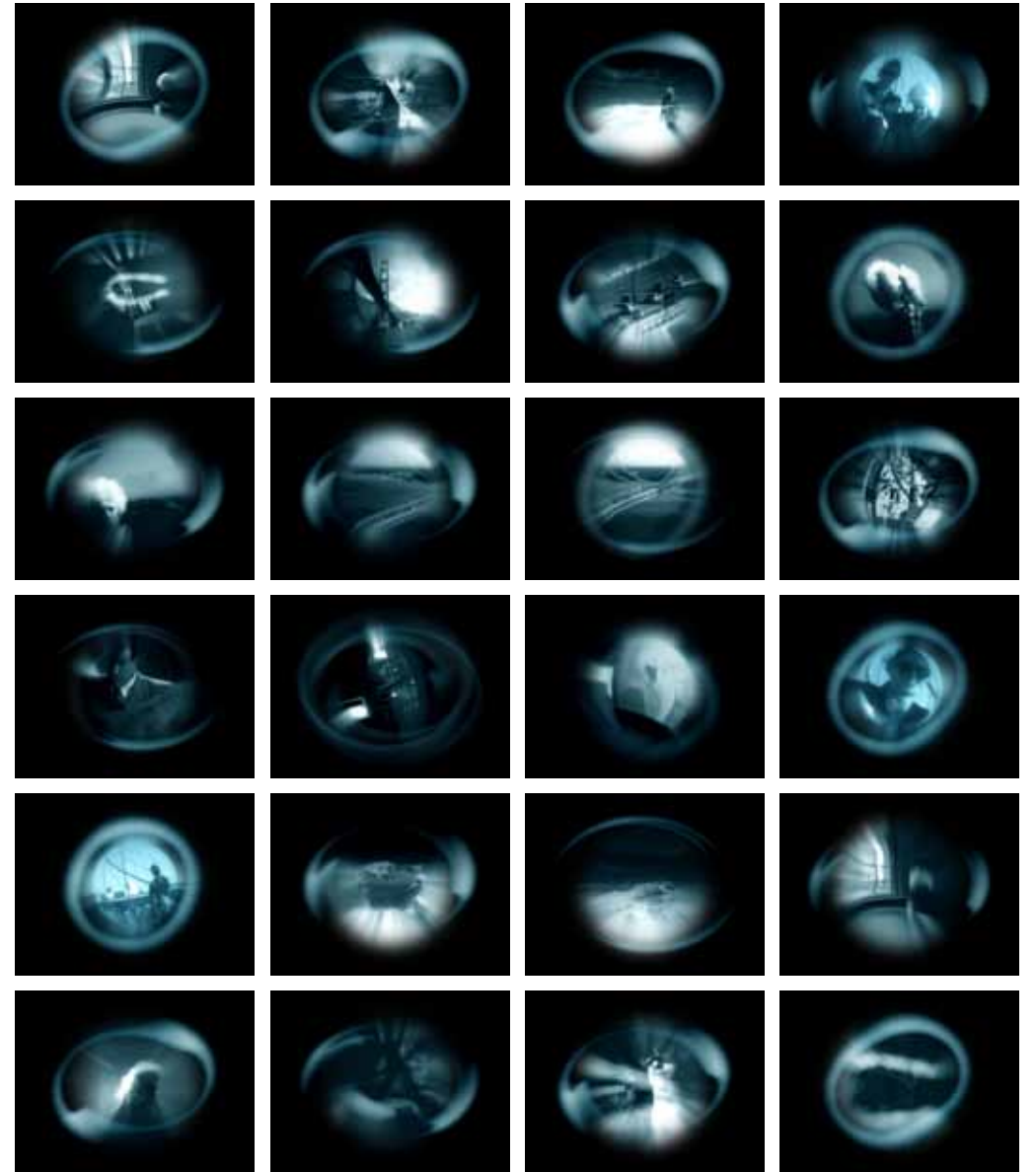




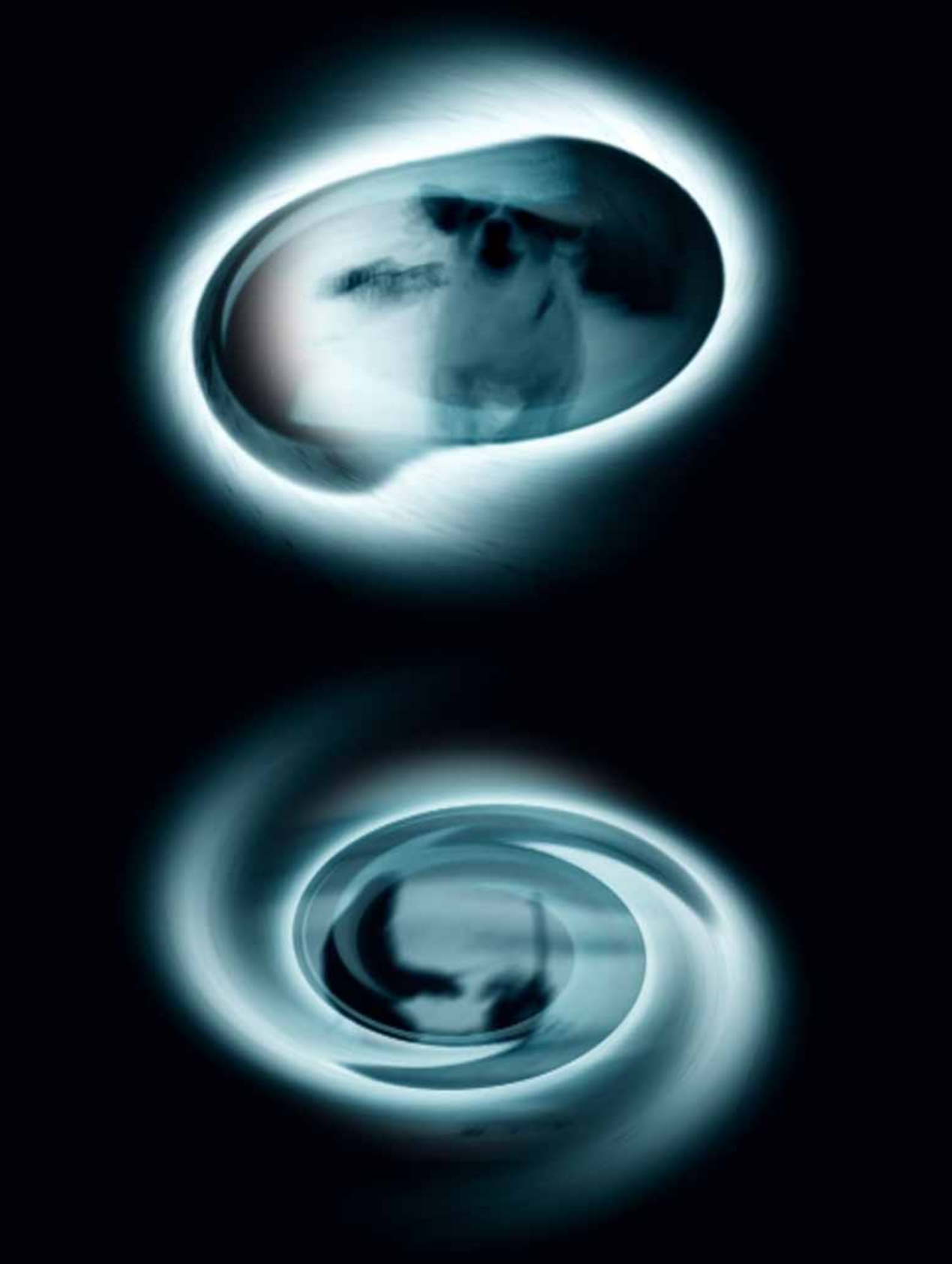








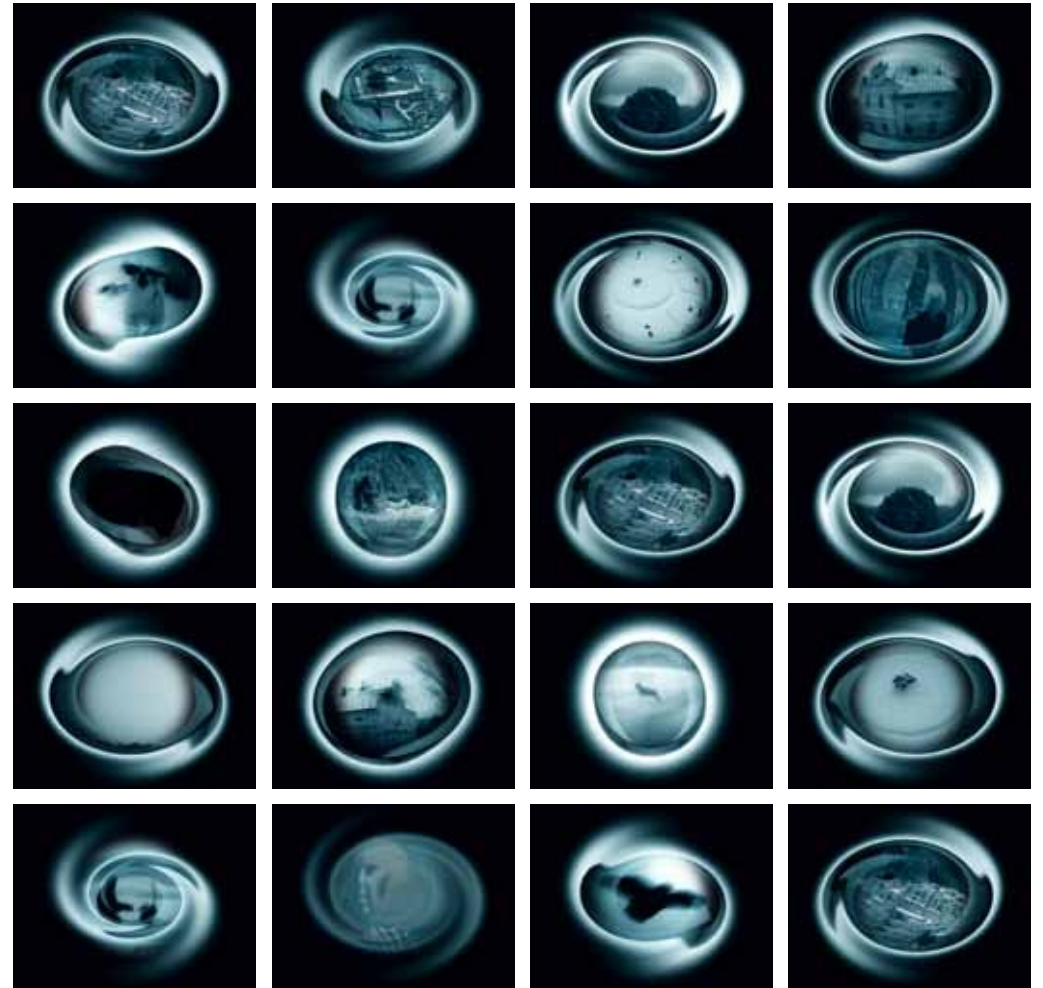




Gustowska

Hybrydy czasoprzestrzeni

Hybrids of Space-Time



# Biografia Biography



Gustowska

2009  
*Holiday Souvenir*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Ustka  
*about green*, Galeria Sztuki Najnowszej, Gorzów Wlkp.

2008  
*SHE. Media Story*, Stara Rzeźnia, Poznań

2007  
*Life is a Story*, Muzeum Narodowe, Poznań

2001  
*Namiętności i inne przypadki*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa  
*Śpiewające pokoje*, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz

1997  
*La Source*, Galerie du FRAC, Châteaugiron, Rennes, Francja

1996  
*Płynąc*, Galeria Sztuki Współczesnej, Zachęta, Warszawa

1994  
*Sny*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

1990  
*Względne Cechy Podobieństwa / Białe, Czerwone, Czarne*, Galeria Studio, Warszawa

1989  
*Izabella Gustowska*, Edmonton Art Gallery, Edmonton, Kanada

Urodzona w Poznaniu. W latach 1967–1972 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu). Profesor zwyczajny. Wykłada na Uniwersytecie Artystycznym na Wydziale Komunikacji Multimedialnej – Pracownia Działań Performatywnych i Multimedialnych oraz w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa na kierunku Grafika. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Realizuje prace w obszarze różnych mediów.

**Pracuje cyklami:**

...–2012 – *Przypadek Antoniny L...*  
2012–2008 – *Struny Czasu*  
2008–2007 – *SHE. Media Story*  
2007–2001 – *Life is a Story*  
2001–1999 – *Namiętności i inne Przypadki*  
2001–1996 – *Śpiewające Pokoje*  
1997–1994 – *Płynąc*  
1994–1990 – *Sny*  
1990–1979 – *Względne cechy podobieństwa I, II*

**Wystawy indywidualne (wybór):**

2012  
*Przypadek Antoniny L...*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń  
*Hybrydy czasoprzestrzeni*, Galeria Manhattan, Łódź

2011  
*Cichym ścigałam ją lotem II*, Centrum Sztuki WRO, Wrocław  
*Cichym ścigałam ją lotem I*, Galeria Piekary, Poznań

Gustowska

1986  
*Względne Cechy Podobieństwa I*, Muzeum Narodowe, Wrocław

**Wystawy zbiorowe (wybór):**

2012  
*Experimental Project*, IEEB5, Victoria Art Center, Bukareszt, Rumunia

2011  
*Kolekcja Sztuki Współczesnej*, Muzeum Narodowe, Wrocław

2010  
*Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe, Warszawa

2009  
*Gender Check*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wiedeń, Austria

2008  
*Mediations Biennale (Voyage Sentimental)*, Centrum Kultury Zamek, Poznań

2007  
*Grosse Kunstausstellung NRW*, Museum Kunstpalast, Dusseldorf, Niemcy

2006  
*Miłość i demokracja*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk

2005  
*Two Asia Two Europe*, Doulon Museum of Modern Art, Shanghai, Chiny

Gustowska

2004  
*XV-Years of Lumo*, Lumo 2004, Jyväskylä Art Museum, Jyväskylä, Finlandia

2003  
*Architectures of Gender Contemporary Women's Art in Poland*, Sculpture Center NY, Nowy Jork, USA

2002  
*El nou art de Polonia*, Galeria La Capella, Barcelona, Hiszpania

1999  
*Without the Wall – Eastern Europe after the Berlin Wall*, State Russian Museum (Marble Palace), St. Petersburg, Rosja

1998  
*Strateny raj*, Slovenska Narodna Galeria, Bratislava, Słowacja

1991  
*Voices of Freedom; Polish Women Artists and the Avant-Garde, 1880–1990*, National Museum of Women in the Arts, Waszyngton, USA

1988  
*XLIII Esposizione Internazionale d'Arte*, La Biennale di Venezia, Wenecja, Włochy  
*Expressiv, Central Art Since 1960*, Museum Moderner Kunst, Wien, Austria; Hirshhorn Museum Washington DC, USA

1983–87  
17a, 19a Bienal Internacional de Sao Paulo, Brazylia

Biografia

Biography

Izabella Gustowska was born in Poznań. 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, where she heads the Multimedia Activity Studio at the Intermedia Department of the Faculty of Multi-media Communication, and she is a graphic arts lecturer at the Higher School of Humanities and Journalism in Poznań. She lives and works in Poznań. She uses a wide range of media in her artwork.

**Her works of art are grouped in series:**

...-2012 – *The Case of Antonina L...*  
 2012-2008 – *Strings of Time*  
 2008-2007 – *SHE. Media Story*  
 2007-2001 – *Life is a Story*  
 2001-1999 – *Passions and Other Casesi*  
 2001-1996 – *Singing Chambers*  
 1997-1994 – *Floating*  
 1994-1990 – *Dreams*  
 1990-1979 – *Relative Similarities I, II*

**Solo exhibitions (selection):**

2012  
*The Case of Antonina L...*, Wozownia Art Gallery, Toruń (PL)  
*Hybrids of Space-Time*, Manhattan Gallery, Łódź (PL)

2011  
*In Stealthy Flight I Pursued Her II*, WRO Art Center, Wrocław (PL)  
*In Stealthy Flight I Pursued Her I*,

Gustowska

Piekary Gallery, Poznań (PL)

2009  
*Holiday Souvenir*, Baltic Gallery of Contemporary Art, Ustka (PL)  
*about green*, Gallery of Contemporary Art, Gorzów Wlkp. (PL)

2008  
*She-Ona. Media Story*, Old Slaughterhouse, Poznań (PL)

2007  
*Life is a Story*, National Museum, Poznań (PL)

2001  
*Passions and Other Cases*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warszawa (PL)  
*Singing Chambers*, Leon Wyczółkowski District Museum, Bydgoszcz (PL)

1997  
*La Source*, Galerie du FRAC, Châteaugiron, Rennes (F)

1996  
*Floating*, Zachęta State Gallery of Art, Warszawa (PL)

1994  
*Dreams*, State Gallery of Art, Sopot (PL)

1990  
*Relative Similarities / White, Red, Black*, Studio Gallery, Warszawa (PL)

1989  
*Izabella Gustowska*, Edmonton Art Gallery, Edmonton (CA)

1986  
*Relative Similarities I*, National Museum, Wrocław (PL)

**Group exhibitions (selection):**

2012  
*Experimental Project*, IEEB5, Victoria Art Center, Bucharest (RO)

2011  
*Collection of Contemporary Art*, National Museum, Wrocław (PL)

2010  
*Ars Homo Erotica*, National Museum, Warszawa (PL)

2009  
*Gender Check*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (A)

2008  
*Mediations Biennale (Voyage Sentimental)*, Culture Center Zamek, Poznań (PL)

2007  
*Grosse Kunstausstellung NRW*, Museum Kunstpalast, Dusseldorf (D)

2006  
*Love and Democracy*, Centre for Contemporary Art Łaźnia, Gdańsk (PL)

2005  
*Two Asia Two Europe*, Doulon Museum of Modern Art, Shanghai (CHN)

Gustowska

2004  
*XV-Years of Lumo*, Lumo 2004, Jyvaskyla Art Museum, Jyvaskyla (FIN)

2003  
*Architectures of Gender Contemporary Women's Art in Poland*, Sculpture Center NY, New York (USA)

2002  
*El nou art de Polonia*, La Capella Gallery, Barcelona (E)

1999  
*Without the Wall – Eastern Europe after the Berlin Wall*, State Russian Museum (Marble Palace), St. Petersburg (R)

1998  
*Strateny raj*, Slovak National Gallery, Bratislava (SK)

1991  
*Voices of Freedom; Polish Women Artists and the Avant-Garde, 1880-1990*, National Museum of Women in the Arts, Washington (USA)

1988  
*XLIII Esposizione Internazionale d'Arte*, La Biennale di Venezia, Venice (I)  
*Expressiv, Central Art Since 1960*, Museum Moderner Kunst Ludwig Wien, Vienna (A); Hirshhorn Museum Washington DC (USA)

1983-87  
 17a, 19a Bienal Internacional de Sao Paulo (BR)

Biografia

Biography

W pracach wykorzystano następujące utwory:  
The works make use of:

## 1 Sztuka Wyboru . The Art of Choice

W *Sztuce Trudnego Wyboru* wykorzystano kilkadziesiąt przetworzonych fragmentów filmowych (w kolejności użytych przetworzonych epizodów filmowych) | in *The Art of Hard Choice* makes use of fragments of reworked films (in order of appearance): *Dom latających sztyletów* | *House of Flying Daggers*, Y. Zhang; *Pół żartem pół serio* | *Some Like It Hot*, B. Wilder; *Nosferatu Wampir* | *Nosferatu the Vampire*, W. Herzog; *Przygody Mickey Mouse* | *Adventures of Mickey Mouse*, W. Disney; *Marlene*, J. Vilsmaier, *Casablanca*, M. Curtiz; *Amelia*, J.P. Jeunet; *Deszczowa piosenka* | *Singin' in the Rain*, S. Donen, G. Kelly; *La Strada* | *The Road*, F. Fellini; *Słodkie życie* | *La Dolce Vita*, F. Fellini; *Chicago*, R. Marshall; *Ginger i Fred* | *Ginger and Fred*, F. Fellini; *Piąty Element* | *The Fifth Element*, L. Besson; *Kawa i papierosy* | *Coffee and Cigarettes*, J. Jarmusch; *Pulp Fiction*, Q. Tarantino; *Requiem dla snu* | *Requiem for a Dream*, D. Aronofsky; *Kto się boi Wirginii Woolf* | *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, M. Nichols; *Blue Velvet*, D. Lynch; *8 kobiet* | *8 Women*, F. Ozon; *Mulholland Drive*, D. Lynch; *Przed zachodem słońca* | *Before Sunset*, R. Linklater; *I Bóg stworzył kobietę* | *And God Created Woman*, R. Vadim; *Między słowami* | *Lost in Translation*, S. Coppola; *Kontrolerzy* | *Kontroll*, N. Antal, Kika, P. Almodóvar; *Miasteczko Twin Peaks* | *Twin Peaks*, D. Lynch; *Kochankowie* | *The Lovers*, L. Malle; *8 ½*, F. Fellini; *Szepty i krzyki* | *Cries and Whispers*, I. Bergman; *Piękność dnia* | *Belle de Jour*, L. Bunuel; *Matrix*, A. Wachowski, L. Wachowski; *Czerwona Róża* | *Rose Red*, C. R. Baxley; *Rozmowa* | *The Conversation*, F. Coppola; *Telefon* | *Phonebooth*, J. Schumacher; *Krąg* | *The Ring*, G. Verbinski; *Kobieta i mężczyzna* | *A Man and a Woman*, C. Lelouch; *Kiedy Harry poznał Sally* | *When Harry Met Sally*, R. Reiner; *Godziny* | *The Hours*, S. Daldry; *Drobne cwaniaczki* | *Small Time Crooks*, *Wszyscy mówią kocham cię* | *Everyone Says I Love You*, W. Allen; *Imię Róży* | *The Name of the Rose*, J. J. Annaud; *Pianistka* | *The Piano Teacher*, M. Haneke; *Nagi instynkt* | *Basic Instinct*, P. Verhoeven; *Moje wielkie greckie wesele* | *My Big Fat Greek Wedding*, J. Zwick; *Frida*, J. Taymor; *Panna młoda w żałobie* | *The Bride Wore Black*, F. Truffaut; *Mystic pizza*, D. Petrie; *Absolwent* | *The Graduate*, M. Nichols; *Mężczyźni wolą blondynki* | *Gentlemen Prefer Blondes*, H. Hawks; *Rejs* | *The Cruise*, M. Piwowski; *Piknik pod wiszącą skałą* | *Picnic at Hanging Rock*, P. Weir; *Władca much* | *Lord of the Flies*, H. Hook; *Buenas Vista Social Club*, W. Wenders; *Fortepian* | *The Piano*, J. Campion; *Ostatni cesarz* | *The Last Emperor*, B. Bertolucci; *Windą na szafot* | *Lift to the Scaffold*, L. Malle; *Fitzcarraldo*, W. Herzog; *Spaleni słońcem* | *Burnt by the Sun*, N. Michałkow; *Gilda*, H. Widor; *Psy i koty* | *Cats & Dogs*, L. Gutermann; *Ptaki* | *Birds*, A. Hitchcock; *80 dni dookoła świata* | *Around the World in 80 Days*, M. Anderson; *Britannic*, B. Trenchard-Smith; *Pożegnanie z Afryką* | *Out of Africa*, S. Pollack; *Północ, północny zachód* | *North by Northwest*, A. Hitchcock; *Biegnij Lola biegnij* | *Run Lola Run*, T. Tykwer; *Terminal*, S. Spielberg; *Gorączka złota* | *The Gold Rush*, Ch. Chaplin; *Delikatessen*, J. P. Jeunet, M. Caro; *College*, J. W. Horne; *Rybka zwana Wandą* | *A Fish Called Wanda*, J. Cleese, Ch. Crichton oraz 11 ukrytych epizodów mojego autorstwa | and 11 hidden episodes made by the artist.

## 2 Ona — She. Media Story

Teksty: Jean Baudrillard, Roger-Pol Droit, Jose Carlos Somoza („Polityka”, dodatek „Niezbędnik Inteligenta” 2006, nr 50 oraz 2008, nr 10), inne teksty rozproszone. Obrazy i dźwięki: cytaty z prywatnego archiwum Izabelli Gustowskiej, z filmów

z You Tube, z filmów, kronik i innych źródeł, różne ścieżki dźwiękowe, skopiowane, podsłuchane, usłyszane....

Statystki: przyjaciółki, bliższe i dalsze znajome i nieznanne.

Współpraca: Maciej Ćwiek, Adam Draber, Cezary Ostrowski, Janusz Tatarkiewicz i inni

Produkcja: Fundacja Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Malta”.

Texts: Jean Baudrillard, Roger-Pol Droit, Jose Carlos Somoza, Niezbędnik inteligenta', *Polityka*, No. 10 and No. 50, 2008, Ps 17,8 and other dispersed texts.

Images and sounds: quotations from the artist's private archives, from YouTube films, films, chronicles and other sources, and different soundtracks which were copied, overheard or heard...

Female extras: friends, close and far acquaintances, strangers.

Collaboration: Maciej Ćwiek, Adam Draber, Cezary Ostrowski, Janusz Tatarkiewicz and others

Production: Malta International Theatre Festival Foundation.

## 3 Pokój Antoniny L... . The Room of Antonina L...

W pracy *Pokój Antoniny* w 10 projekcjach o długości 1 min. (loop) przetworzone zostały następujące krótkie fragmenty z utworów filmowych i muzycznych, od lewej | in the work *The Room of Antonina L...* in 10 projections each 1 min. (loop) there were used transformed fragments of films and songs, in order from left:

- 1 *Rum and Coca Cola*, Andrews Sisters (1945)
- 2 *Dalmatyńczyk*, Izabella Gustowska
- 3 *Recycling*, YouTube, autor nieznanny | unknown author (2008)
- 4 *Dirty Dancing*, Emile Ardolino (1987)
- 5 *Chrześcijanin tańczy*, www.smog.pl, (23.VIII.2007)
- 6 *Koty i psy* | *Cats & Dogs*, Lawrence Guterman (2001)
- 7 *Mężczyźni wolą blondynki* | *Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks (1958)
- 8 *Gwiezdne Wojny* | *Star Wars*, George Lucas (1977)
- 9 *Pszczółka Maja* (w języku niemieckim) | *Maya the Bee* (German version), YouTube, autor nieznanny | unknown author
- 10 nieznanna animacja | unknown animation
- 11 *Za zdrowie pań*, Edward Hulewicz, WFDiF (1974)
- 12 *Mickey Mouse*, Walt Disney
- 13 *Czterej pancerni i pies*, Konrad Nałęczki (1966)
- 14 *Mulholland Drive*, David Lynch, (2001)
- 15 *Columbia Picture*, czotówka z 1993 roku | *Colombia Pictures*, credits from 1993, Michael Deas
- 16 nieznanna animacja z YouTube | unknown animation from YouTube
- 17 zdjęcia kultowych aktorek | photographs of cult actors
- 18 *Łabędzie* | *Swans*, Izabella Gustowska
- 19 *Hymn*, Piłkarze, autor nieznanny | National anthem, football players, unknown author
- 20 *Superman*, Richard Donner (1978)
- 21 *Mężczyźni wolą blondynki* | *Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks (1958)
- 22 *Rose*
- 23 *Titanic*, James Cameron (1997)
- 24 *Taniec na lodzie*, autor nieznanny, You Tube | *Dance on Ice*, unknown author
- 25 *Pół żartem pół serio* | *Some Like It Hot*, Billy Wilder (1959)
- 26 *Deszczowa piosenka* | *Singin' in the Rain*, S. Donen, G. Kelly (1952)
- 27 *Zapomniana melodia*, Jan Fethke, Konrad Tom (1938)
- 28 *Dr NO*, Terence Young (1962)



4 **Love Stories I, II**

W pracy zostały użyte, a zarazem przetworzone fotografie autorów | The work makes use of the photographs of the authors, reworking them at the same time: Bartosz Fasiński, Paweł Ganecki, Marta Mach, Jędrzej Markiewicz, Małgorzata Mikołajczyk, Justyna Misiuk, Monika Namerla, Natalia Niedzielko, Barbara Piotrowska, Przemysław Parzys, Maciej Reis, Adrian Diego Stan, Katarzyna Talarczyk & Kinga Troneczek, Maciej Twardowski, Beata Zięba.

Imiona kobiece pochodzą z utworów | Female names come from:

Gilbert Becaud *Nathalie*, Leonard Cohen *Suzanna*, Chris Rea *Josephine*, Chris Rea *Julia*, Maryla Rodowicz *Małgośka*, Sting & The Police *Roxanne*, Tercet Egzotyczny *O Izabello*, Herman Woody *Laura*.

W projekcji wykorzystano fragment ścieżki filmowej z filmu *Mężczyźni wolą blondynki* Howarda Hawksa z 1958 roku. | The projection utilizes a fragment of the score from Howard Hawks's *Men Prefer Blondes* (1958).

5 **Struny czasu. Przypadek Edwarda H...  
Strings of Time. The Case of Edward H...**

W pracy wykorzystane zostały następujące obrazy | The work utilizes following paintings and films:

- 1 Edward Hopper, *Przedział C wagon 293* | *Compartment C, Car 293* (193?-1938)
- 2 *Cotton Club* (1984), Francis Ford Coppola, 1,51 min., 4/3, 46 cal.
- 3 Edward Hopper, *Biuro w małym miasteczku* | *Office in a Small City* (1953)
- 4 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 3,06 min., 4/3, 32 cal.
- 5 Edward Hopper, *Hotel przy torach* | *Hotel by a Railroad* (1952)
- 6 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 3,06 min., 16/9, 32 cal.
- 7 Edward Hopper, *Automat* (1927)
- 8 *Cotton Club* (1984), Francis Ford Coppola, 1,36 min, 4/3, 50 cal.
- 9 Edward Hopper, *Letni wieczór* | *Summer Evening* (1947)
- 10 *Pamiętnik* | *The Notebook* (2004), Nick Cassavetes, 3,33 min, 4/3, 40 cal.
- 11 Edward Hopper, *Druga historia o słonecznym świetle* | *Second Story Sunlight* (1960)
- 12 *Pamiętnik* | *The Notebook* (2004), Nick Cassavetes, 2,10 min., 16/9, 32 cal.
- 13 Edward Hopper, *Poranek na Cape Cod* | *Cape Cod Morning* (1950)
- 14 *Pamiętnik* | *The Notebook* (2004), Nick Cassavetes, 2,32 min., 4/3, 26 cal.
- 15 Edward Hopper, *Dom Haskellów* | *Haskell's House* (1924)
- 16 *Zawrót głowy* | *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock, 1,41 min., 4/3, 46 cal.
- 17 Edward Hopper, *Apteka* | *Drug Store* (1927)
- 18 *Zawrót głowy* | *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock, 1,25 min., 4/3, 19 cal.
- 19 Edward Hopper, *Okno w hotelu* | *Hotel Window* (1956)
- 20 *Północ, północny-zachód* | *North by Northwest* (1959), Alfred Hitchcock, 1,53 min, 4/3, 22 cal.
- 21 Edward Hopper, *Hol hotelowy* | *Hotel Hall* (1943)
- 22 *Pamiętnik* | *The Notebook* (2004), Nick Cassavetes, 2,10 min., 4/3, 22 cal.
- 23 Edward Hopper, *Słońce w kawiarni* | *Sunlight in Cafeteria* (1958)
- 24 *Gilda* (1946), Charles Vidor, 2/20, 4/3, 32 cal.
- 25 Edward Hopper, *Pokoje nad morzem* | *Room by the Sea* (1951)
- 26 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 3,28 min., 4/3, 50 cal.
- 27 Edward Hopper, *Miasto* / *The City* (1927)
- 28 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 2,59 min., 16/9, 26 cal.
- 29 Edward Hopper, *Most w Paryżu* | *Bridge in Paris* (1906)

- 30 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 2,59 min., 4/3, 50 cal.
- 31 Edward Hopper, *Poranne słońce* | *Morning Sunlight* (1952)
- 32 *Dawno temu w Ameryce* | *Once Upon a Time in America* (1984), Sergio Leone, 3,31 min., 16/9, 50 cal.
- 33 Edward Hopper, *Pokoje do wynajęcia* | *Rooms for Tourists* (1945)
- 34 *Bugsy* (1991), Barry Levinson, 1,48 min. 16/9, 46 cal.
- 35 Edward Hopper, *Nowojorskie kino* | *New York Movie* (1939)
- 36 *Chicago* (2002), Rob Marshall, 2,33, 4/3, 40 cal.
- 37 Edward Hopper, *Niedzielny poranek* | *Sunday Morning* (1930)
- 38 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 2,04 min., 16/9, 26 cal.
- 39 Edward Hopper, *Poranek w mieście* | *Morning in a City* (1944)
- 40 *Czarna Dalia* | *The Black Dahlia* (2007), Brian de Palma, 1,46 min., 16/9, 50 cal.
- 41 Edward Hopper, *Dom przy torach* | *House by the Railroad* (1925)
- 42 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 3,08 min., 4/3, 26 cal.
- 43 Edward Hopper, *Samotność* | *Solitude* (1944)
- 44 *Sokół Maltański* | *The Maltese Falcon* (1941), John Huston, 3 min., 16/9, 50 cal.
- 45 Edward Hopper, *Lato* | *Summer Time* (1943)
- 46 *Czarna Dalia* | *The Black Dahlia* (2007), Brian de Palma, 2,21 min. 16/9, 46 cal.
- 47 Edward Hopper, *Miasteczko Amerykańskie* | *American Village* (1912)
- 48 *Droga do zatracenia* | *Road to Perdition* (2002), Sam Mendes, 2,24, 16/9, 40 cal.
- 49 Edward Hopper, *Nowojorskie biuro* | *New York Office* (1962)
- 50 *Dawno temu w Ameryce* | *Once Upon a Time in America* (1964), Sergio Leone, 2,32, 16/9, 46 cal.
- 51 Edward Hopper, *Chop Suey* (1929)
- 52 *Bugsy* (1991), Barry Levinson, 2,03, 4/3, 40 cal.
- 53 Edward Hopper, *Stacja benzynowa* / *Gas Station* (1940)
- 54 *Kansas City* (1995), Robert Altman, 16/9, 3 min., 40 cal.
- 55 Edward Hopper, *Chair Car* (1965)
- 56 *Północ, północny-zachód* | *North by Northwest* (1959), Alfred Hitchcock, 2,37 min., 16/9, 26 cal.
- 57 Edward Hopper, *Ludzie na słońcu* | *People in the Sun* (1960)
- 58 *Bugsy* (1991), Barry Levinson, 2,58 min., 16/9, 40 cal.
- 59 Edward Hopper, *Western Motel* (1957)
- 60 *Anatomia morderstwa* | *Anatomy of a Murder* (1959), Otto Preminger, 2,45 min., 16/9, 46 cal.
- 61 Edward Hopper, *Czteropasmowa Droga* | *Four Lane Road* (1956)
- 62 *Anatomia morderstwa* | *Anatomy of a Murder* (1959), Otto Preminger, 2,54 min., 16/9, 50 cal.
- 63 Edward Hopper, *Nocna konferencja* | *Conference Night* (1949)
- 64 *Korespondent* | *Foreign Correspondent* (1940), Alfred Hitchcock, 2,51, 16/9, 19 cal.
- 65 Edward Hopper, *W salonie fryzjerskim* | *The Barber Shop* (1931)
- 66 *Pamiętnik* | *The Notebook* (2004), Nick Cassavetes, 2,51 min., 16/9, 19 cal.
- 67 Edward Hopper, *Pokój w Nowym Jorku* | *Room in New York* (1932)
- 68 *Podejrzanie* | *Suspicion* (1942), Alfred Hitchcock, 1,35 min., 4/3, 26 cal.
- 69 Edward Hopper, *Siądź rano* | *Seven A.M.* (1948)
- 70 *Czekolada* | *Chocolat* (2001), Lasse Hallstrom, 1,36 min., 4/3, 22 cal.
- 71 Edward Hopper, *Dziewczęcy show* | *Girlie Show* (1941)
- 72 *Dawno temu w Ameryce* | *Once Upon a Time in America* (1964), Sergio Leone, 1,35 min., 4/3, 46 cal.
- 73 Edward Hopper, *Nocni wścibscy* | *Nighthawks* (1942)
- 74 *Casablanca* (1942), Michael Curtiz, 1,28 min., 16/9, 46 cal.
- 75 Edward Hopper, *Niedziela* | *Sunday* (1926)

The works make use of:

- 76 *Kansas City* (1995), Robert Altman, 1,33, 4/3, 19 cal.  
77 Edward Hopper, *Kobieta w słońcu* | *A Woman in the Sunlight* (1961)  
78 *Godziny* | *The Hours* (2002), Stephen Daldry, 3,32 min, 16/9, 26 cal  
79 Edward Hopper, *Most Queensborough* | *Queensborough-Bridge* (1913)  
80 *Zawrót głowy* | *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock, 1,25 min., 4/3, 50 cal.  
81 Edward Hopper, *Poranek w Południowej Karolinie* | *South Carolina Morning* (1955)  
82 *Kolor purpury* | *The Color Purple* (1985), Steven Spielberg, 2,52 min., 16/9, 32 cal.  
83 Edward Hopper, *Wzgórze z latarnią* | *Lighthouse Hill* (1927)  
84 Simon Hunter, brak tytułu, 3,25 min., 16/9, 19 cal.  
85 Edward Hopper, *Autoportret* | *Self-portrait* (1925–30)  
86 Mężczyźni w kapeluszach z różnych wcześniejszych filmów (czarno-biały) | Men in hats from above-mentioned films (black and white), 3,43 min., 4/3, 40 cal.  
87 Edward Hopper, *Autoportret* | *Self-portrait* (1925–1930); warianty kolorystyczne | colour version, 2,30 min., 4/3, 40 cal.

W pracach wykorzystano następujące utwory:

The works make use of:





**Izabella Gustowska**  
**Beyond Media**  
**2007–2012**

tekst | texts by Izabella Gustowska, Paweł Leszkowicz, Izabela Kowalczyk, Małgorzata Jankowska, Justyna Ryczek, Filip Lipiński, Piotr Zawojski

Tłumaczenia | Translated by Aleksandra Jakubczak, Szymon Nowak, Marcin Turski, Magdalena Pińkowska

Redakcja | Edited by Anna Borowiec, Magdalena Pińkowska

Fotografie | Photographs by Izabella Gustowska, Jarosław Klupś

Projekt graficzny i skład | Design and typesetting by Ryszard Bienert, [www: 3-group.eu](http://www.3-group.eu)

Wydawca | Publisher: Fundacja 9/11 Art Space  
ul. E. Orzeszkowej 9/11 lok. 3  
60-778 Poznań

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego  
The project was partially financed by the Ministry of Culture  
and National Heritage

ISBN 978-83-934071-3-2

9/11 ART SPACE

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Patronat medialny | Media patronage:

**EXIT**  
nowa sztuka w polsce nowa sztuka w polsce

*FK*  
FOTOGRAFIA KOLEKCYJNERSKA.pl