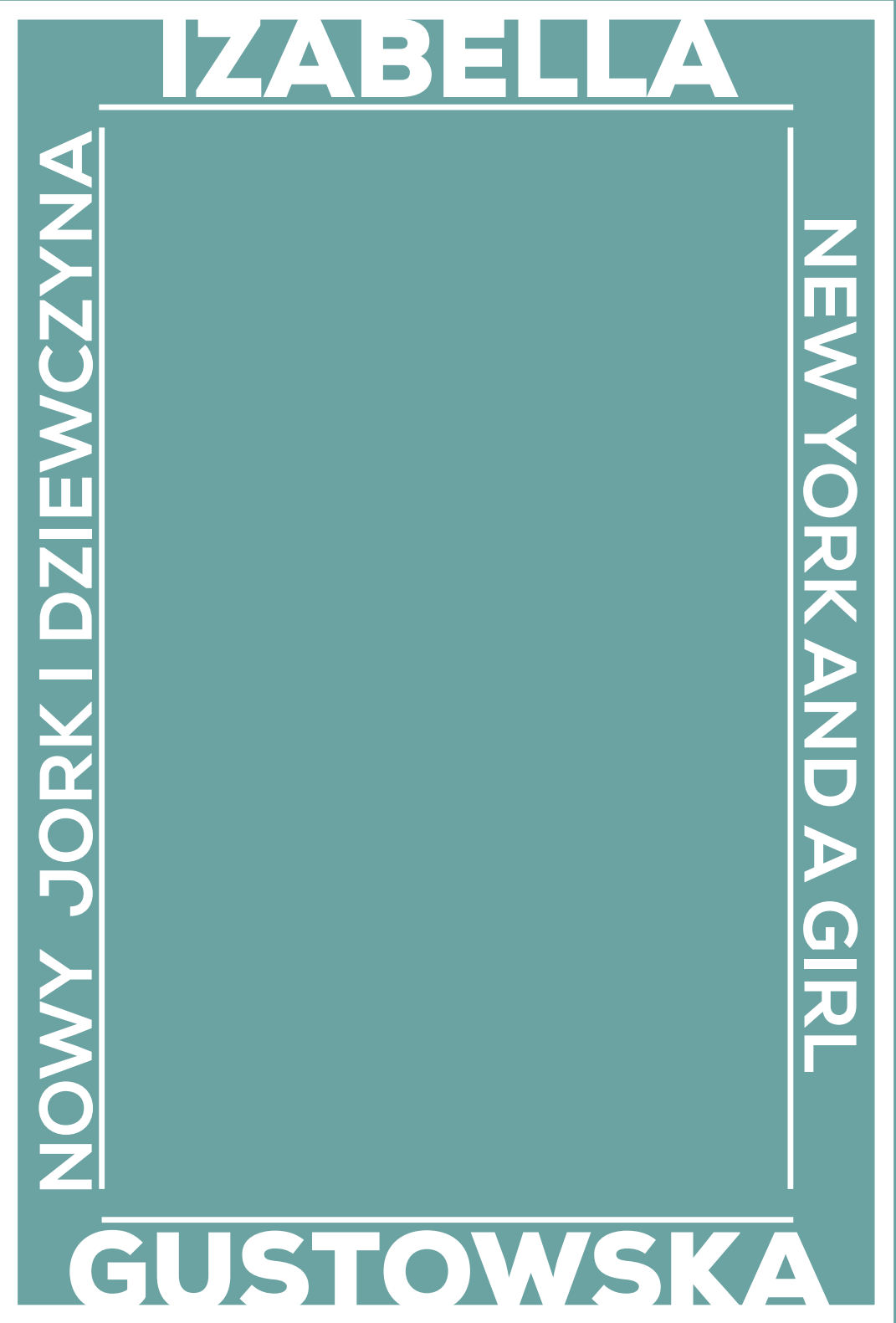


IZABELLA GUSTOWSKA
NOWY JORK I DZIEWCZYNA / NEW YORK AND A GIRL



POZNAŃ 2017

6	Piotr Krajewski	FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G. THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.	100	Agnieszka Gajewska	NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK	174	MIAŁAM W GŁOWIE OBRAZY... PICTURES IN MY HEAD... Z IZABELĄ GUSTOWSKĄ ROZMAWIA MAREK WASILEWSKI AN INTERVIEW WITH IZABELA GUSTOWSKA BY MAREK WASILEWSKI	
36	Filip Lipiński	„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM	66	Agata Jakubowska	HOPPER/ GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI Kobiet HOPPER/ GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF WOMAN’S ART	136	Małgorzata Radkiewicz	IZA G. – NOMADKA? IZA G. – A NOMAD?
							222	BIOGRAMY BIOGRAPHICAL NOTES
							226	OPIS REPRODUKOWANYCH PRAC OPIS REPRODUKOWANYCH PRAC
							246	PODZIĘKOWANIA SPECIAL THANKS

Piotr Krajewski

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.



1.

Rozmaitość odniesień, jakie Izabella Gustowska zawarła w cyklach swoich prac pokazywanych w ostatnich kilku latach, tworzy rozpostartą w przestrzeni i czasie konstrukcję, której rozległość stanowi zarówno pole, jak i wyzwanie dla wielowątkowych interpretacji. W tej konstrukcji, niebywale gęstej i delikatnej, poruszamy się między wielowarstwowymi przedstawieniami odwołującymi się do twórczości różnych artystów, wątków z historii sztuki i teorii, a także własnych wcześniejszych prac artystki.

Trafiamy na zagadnienia prowadzące do rozważań na gruncie teorii mediów, koncepcji języka i znaczenia, cyberkultury, filmu i malarstwa, stosunku feminizmu do cyberfeminizmu, psychologii Gestalt i Lacanowskiej (i zapewne nie tylko) psychoanalizy, konfesyjnej poezji i poetyki snu. Wystawy zapraszają wręcz do śledzenia pochodzenia wątków i tematów ujawnianych przez Gustowską w obszarze wewnętrznego osobistego doświadczenia.

2.

W pracach Izabelli Gustowskiej poruszamy się po splecionych biografiach, nakładających się wizurunkach i wielowarstwowym wyobrażeniach. To tematyka zdawałoby się krucha i konfesyjna, zaskakujące więc, ale tym samym jeszcze bardziej zasadnicze wydaje się zamierzenie artystki, by te intymne stany skupienia, obrazy (podsuwane) pamięci i tropy wyobraźni wyrazić nie tylko ukрадkiem, ale także eksternalizować w wielkich formatach projekcyjnych, rozbudowanej techniczności środków całej aparatury współczesnych mediów cyfrowych. By wewnętrzne przeżycie powiększyć, przeskalować i nagłośnić. W narzucający się sposób tematem tych wystaw staje się więc pokrewieństwo użytych w obszarze sztuki środków z narzędziami mainstreamowej kultury. Narzędziami kreowania i podtrzymywania iluzji, którymi przymysł kultury dokonuje operacji na społecznościach

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

1.

The sheer variety of associations that Izabella Gustowska included in the works she's displayed in the last few years form a construction that stretches through time and space with a breadth that both demands and defies elaborate interpretation. Within this remarkably dense and delicate structure, we wander among multi-layered productions full of allusions to other artists, to the theory and history of art, and to Gustowska's own earlier works.

We find ourselves contemplating questions related to media theory, language and meaning, cyberculture, theories of cinema and painting, the relationship between feminism and cyber-feminism, Gestalt psychology, Lacanian psychoanalysis, and doubtless not only Lacanian, confessional poetry and the lyricism of dreams. The exhibitions invite us to trace the origins of the motifs and topics that Gustowska brings to light within our own personal experiences.

2.

In Izabella's works, we follow tangled biographies, overlapping images and layers of imagination. The subject matter would seem fragile, even confessional, if it weren't for the artist's surprising but crucial decision to convey those intimate meditative states, images suggested by memories and excursions of the imagination, not only obliquely, but also by means of powerful large-format projections augmented by a whole technological arsenal of digital media, magnifying and amplifying internal experiences. One of the unmistakable subjects of these shows is that art uses the same tools as mainstream culture: tools for creating and sustaining illusions that are used by the culture industries to operate on communities and their imaginations, summoning up phantoms that lead to experiences that the individual lives through and internalizes as communal.

Piotr Krajewski

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.





i ich wyobrażeniach, którymi powołuje fantomy stające się źródłem przeżyć realnie przecież społecznie oddziałujących i uwewnętrznianych przez jednostki.

3.

Widzimy zatem, jak splątana jest tu medialna etymologia doświadczeń; jak to, co medialne, zintegrowane jest z językiem tego, co osobiste. Pozwala to myśleć o wystawach artystki jako dziennikach doświadczeń, może wręcz kolejnych podejściach do duchowej (auto)biografii, składającej się z przeżyć współkształtowanych przez technologie cyfrowe i coraz liczniejsze urządzenia, jakie wprowadzamy do naszego najbliższego otoczenia. Udostępnia to nowe obszary, poszerza horyzont wewnętrznych doświadczeń, pozwala zinternalizować odległe obrazy i historie. W oczywisty sposób uzmysławia nowy zakres naszej percepcji, zmienia sposoby utrwalania wewnętrznego doświadczenia oraz, co równie istotne, środki ekspresji, jakimi się komunikujemy z tym, co uwewnętrznione i zapamiętane.

W wystawach Gustowskiej widzę konsekwentne przedstawienie sposobu, w jaki porządkujemy wewnętrzny świat doświadczeń i media, z jakich korzystamy, układając się z podstawą naszej tożsamości: komunikacją, wyobraźnią i pamięcią.

4.

Chcę przypomnieć tu ekstrawagancką w swoim czasie myśl Oscara Wilde’a, w której przywiązuje on najwyższą rangę do pojawienia się w dziejach świata nowego medium lub nowej osobowości¹. Myśl taką, łączącą medium i osobowość, odnajdziemy już całkiem literalnie i na wiele sposobów wyłożoną w głośnych w latach 60. ubiegłego wieku koncepcjach Marshalla McLuhana, głoszącego, że media są przedłużeniem naszych zmysłów, więc podobnie jak naturalne zmysły kształtują naszą osobowość. Każda konfiguracja mediów aktualna w naszym doświadczeniu przekształca wszelką

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

3.

We see how tangled the medial derivation of experience is, how integrated media are with the language of the personal. This means we can view Gustowska’s exhibitions as diary entries or maybe repeated attempts at a spiritual (auto) biography composed of experiences shaped by digital technology and by the ever-growing number of devices we let into our lives. This opens whole new areas, broadening the horizons of our inner experiences and allowing us to internalize distant images and stories. It makes the new parameters of our perception obvious, changes the way we store our inner experiences and – equally importantly – the means of expression we use to communicate what we have internalized and remembered.

For me, Gustowska’s exhibitions consistently present the way we structure our inner worlds and the media we use when we are negotiating the foundations of our identity: communication, imagination and memory.

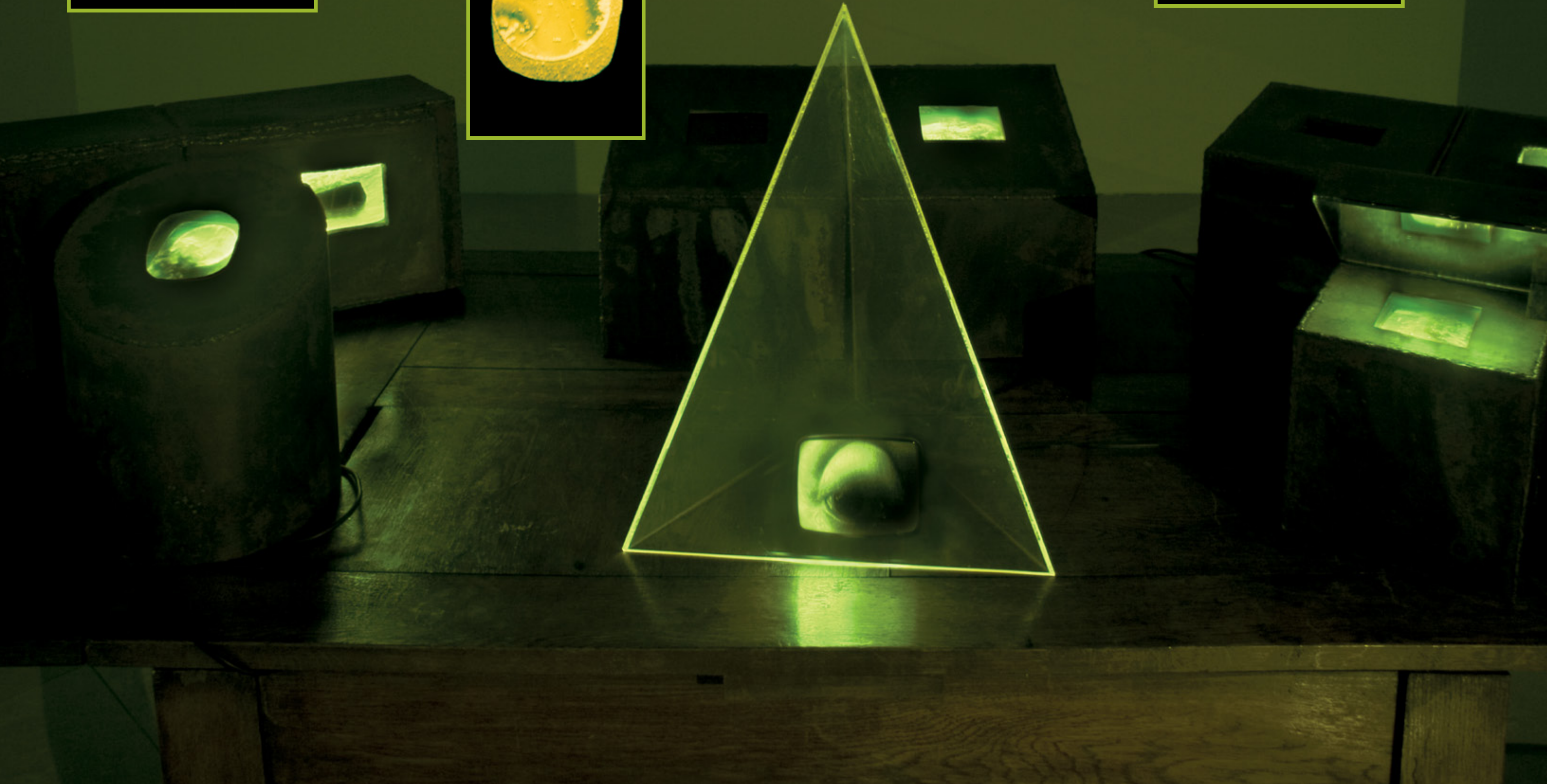
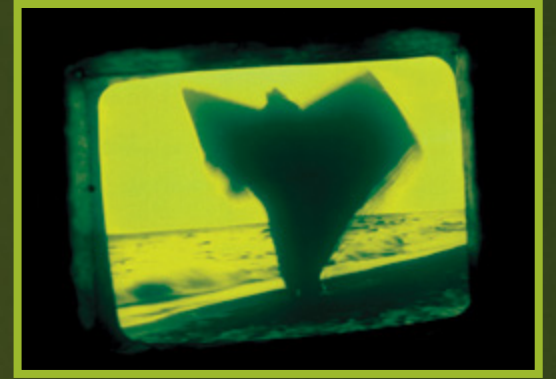
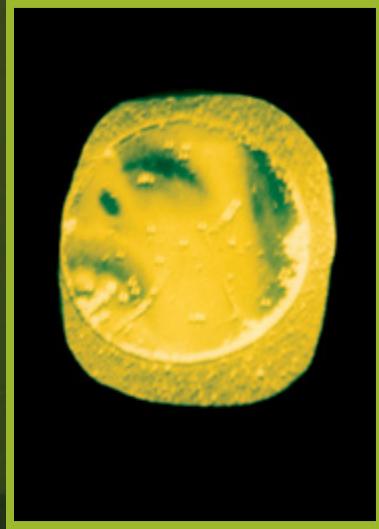
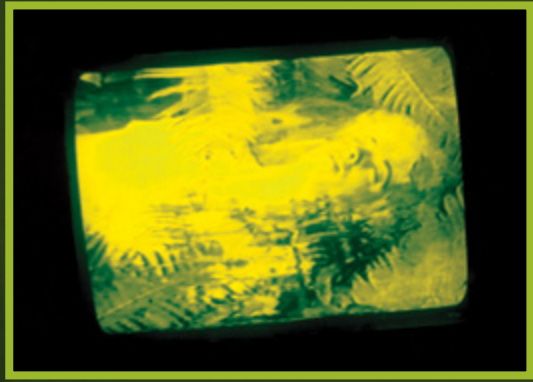
4.

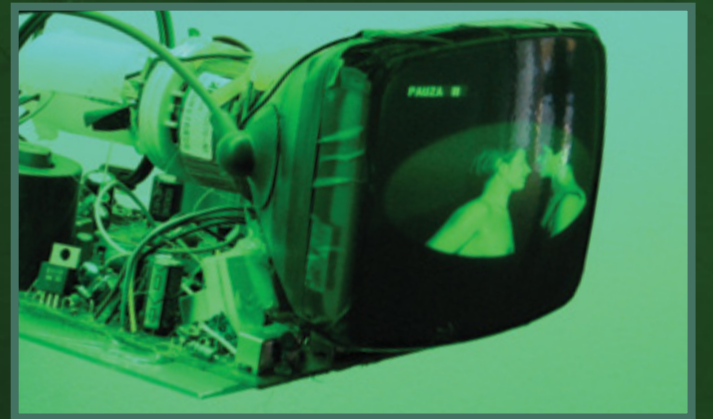
Expressing an idea that was quite extravagant for its time, Oscar Wilde wrote that he regarded the appearance of a new medium or a new personality as the most important event in the history of the world.¹ This idea of a connection between the media and the personality is expounded quite literally, and in various ways, in Marshall McLuhan’s well-known theories from the 1960s asserting that the media are extensions of our senses and therefore shape our personalities just like our natural senses do. Every configuration of media that becomes part of our experience alters all the existing content and social forms, from power structures to economy, changing the whole culture and formatting the way individuals experience the world around them.² In light of the “electronic media prophet’s” classic and frequently quoted theories, the way

Piotr Krajewski







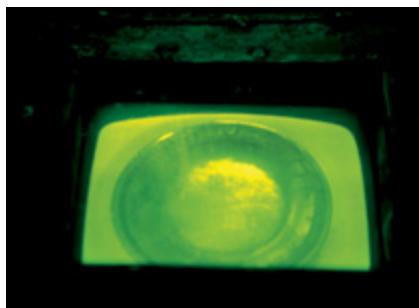


zastaną treść i formę społeczną od struktur władzy po ekonomię, zmienia całą kulturę i formuje sposób wewnętrznego przeżywania świata przez jednostki². W świetle tych klasycznych już, po wielekroć przywoływanych tez „proroka mediów elektronicznych” sposób przedstawienia wybrany przez Izabelę Gustowską jawi się więc jako głęboko zmysłowy. Przedstawia porządek zmysłowych preferencji ukorzenionych w nowym, poszerzonym systemie nerwowym.

5.

Technologie jako przedłużenia doznań zmysłowych nie sprowadzają się tylko do odbierania doświadczeń i zakreszenia nowego obszaru zdalnego uczestnictwa. Same stają się strefą odczuwania medialnie poszerzonych zmysłów. Wkraczająca

technologia redefiniuje cielesność oraz jej obrazy, co pioniersko ukazała seria *Phantom Limb Photographs*, którą Lynn Hershman, jedna z najbardziej znaczących artystek nowych mediów, zrealizowała w latach 1985–1987. Fotografie Hershman przedstawiające



uwodzicielskie fantomowe połączenie człowieka i maszyny nie do końca korespondują z tezami *Cyborg Manifesto* Donny Haraway, określającymi powstającą jakoś jako uwalniającą się od świata płci poprzez sojusz z maszynami. Cyborg stanowi nie tylko połączenie człowieka i maszyny, lecz także nową hybrydową tożsamość uwolnioną od przymusu binarności. Warto przy okazji zauważyć, że fotogramy Hershman nie są ilustracją tez Haraway, które – choć opublikowane po raz pierwszy w roku 1985 – stały się szerzej znane i dyskutowane dopiero po ukazaniu się kolejnego wydania w 1991 roku. W roku 1985 *Manifest Cyborga*, podobnie jak rzeczywistość przedstawiana na zdjęciach Hershman, wydawał się opisywać sytuację nieprawdopodobną i daleką od codziennego doświadczenia: „cyborg to cybernetyczny organizm, hybryda powstająca ze skrzyżowania maszyny i organizmu. To postać fikcyjna,

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

Gustowska has chosen to present her art can be to seen to be deeply sensual. It presents a hierarchy of sensual preferences rooted in a new expanded nervous system.

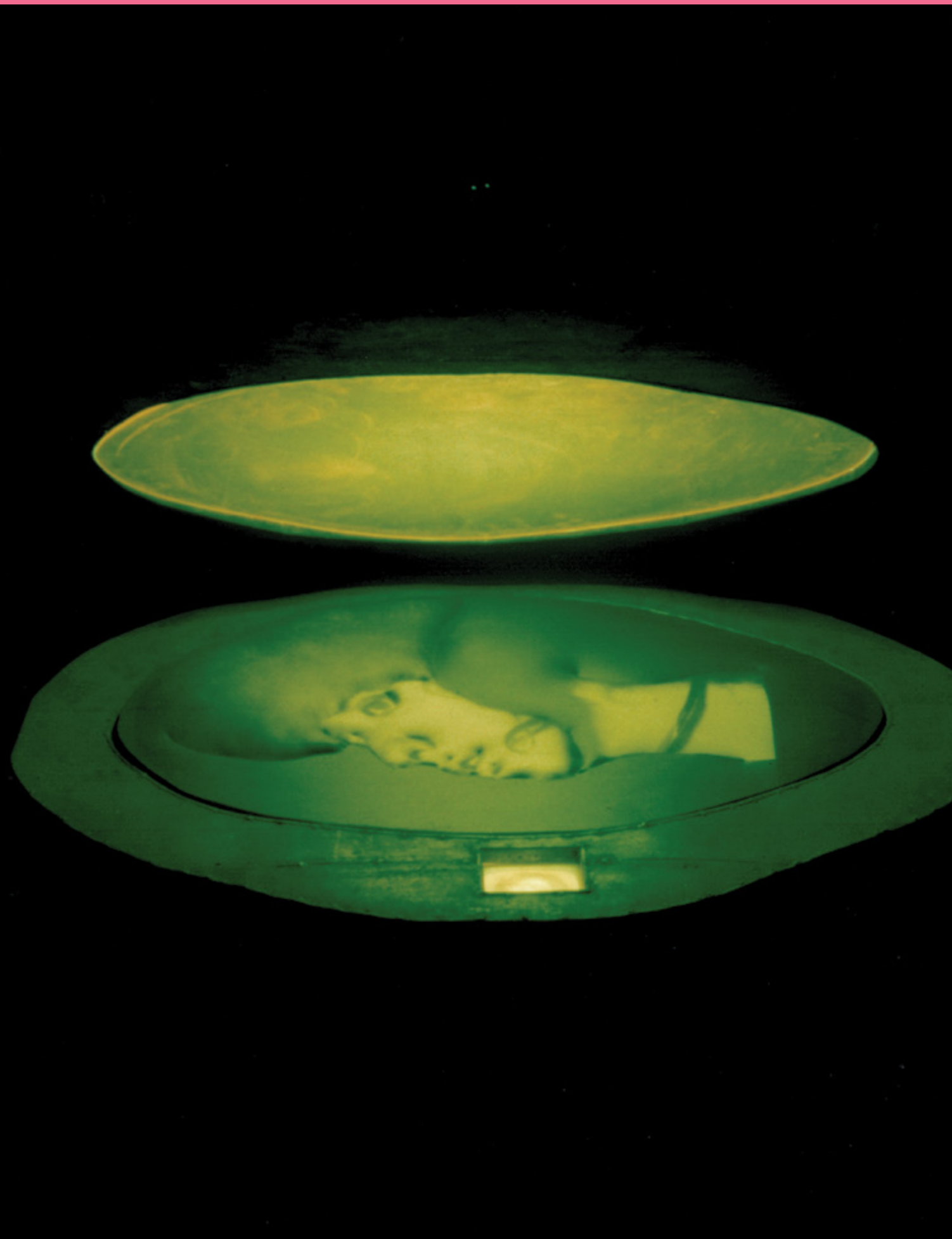
5.

Technologies as an extension of the senses are not limited to only receiving sensations or opening new territories for remote participation. They themselves are being explored by media-extended senses. A new technology redefines corporeality and images of the body, which was highlighted by the pioneering series *Phantom Limb Photographs* created in 1985–87 by Lynn Hershman, one of the most important new-media artists. Hershman's photographs of seductively spectral composites of humans and

machines don't entirely correlate with Donna Haraway's "Cyborg Manifesto", which anticipates liberation from gender through an alliance with machines. A cyborg is not just a fusion of a human and a machine, but also a new hybrid identity, free

from the pressure of binarity. Hershman's photographs aren't illustrations of Haraway's theories; although "A Cyborg Manifesto" was first published in 1985, it wasn't until a second edition came out in 1991 that Haraway's ideas became widely known and discussed. In 1985, "A Cyborg Manifesto", like Hershman's photography, seemed to be describing an improbable situation far removed from everyday experience: "A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. [...] We are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs".³

Piotr Krajewski





a jednocześnie wytwór społecznej rzeczywistości. [...] wszyscy jesteśmy chimerami, sfabrykowanymi hybrydami, gdzie krzyżują się maszyny z organizmami. Jesteśmy, innymi słowy – cyborgami”³.

6.

Zagadnienia hybrydowej tożsamości i sposobów medialnego jej wyrażenia, bogactwa i złożoności budowanych relacji, pojawiają się także niemal od samego początku w pracach Gustowskiej.

W jednym z ostatnio publikowanych tekstów poświęconych sztuce kobiet i estetyce feministycznej Grzegorz Dziamski podkreśla, że choć Gustowska przez długi okres konsekwentnie unikała terminu „feministyczna”, to zasadnicze dla estetyki feministycznej dążenie do ujawnienia i przełamania męskiego spojrzenia przejawia się w jej twórczości od samego początku. Dziamski przypomina, że pierwsza na gruncie polskim manifestacja sztuki kobiet, wystawa *Trzy kobiety*, przygotowana w 1978 roku przez Izabellę Gustowską i Krystynę Piotrowską, wzięła się z fascynacji głośnym wówczas filmem Roberta Altmana o tym samym tytule. „W filmie tym jest wiele motywów, które będą się przewijać przez całą późniejszą twórczość artystki – identyfikacja z inną kobietą, podobieństwo z wyboru, fantazjowanie na temat czyjegoś życia”⁴.

Jest to zresztą szczególny film, który potraktować można jako przełamanie męskiego punktu widzenia postulowane przez feminizm, ale w tym wypadku niewywodzące się z niego. Być może właśnie zaufanie do snu sprawiło, że Altman uwolnił się od męskiego spojrzenia immanentnie wpisanego wszędzie tam, gdzie w kulturze popularnej XX wieku następowało uniwersalistyczne przedstawienie „ludzkiej egzystencji”, tymczasem gdy bardziej zagłębiamy się w prywatność, tym wyraźniej dostrzegamy różnice między męskim i kobiecym spojrzeniem.



THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

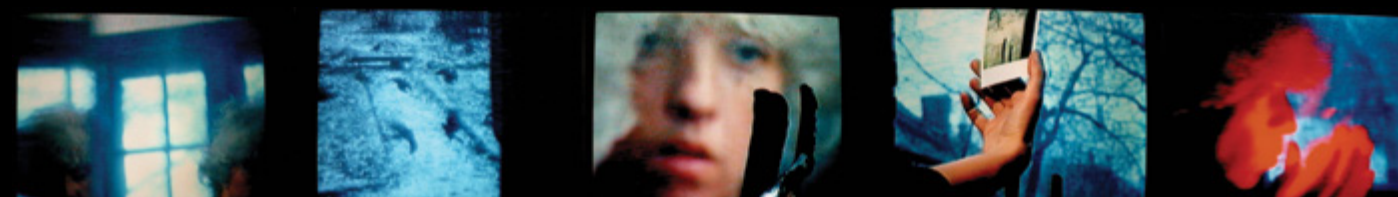
6.

Questions of hybrid identity and how media can be used to express the richness and complexity of its relationships and associations come up in Gustowska's earliest works.

In one of his recent essays on women's art and feminist aesthetics, Grzegorz Dziamski highlighted that although Gustowska consistently avoided using the term “feminist” for a long time, the objective – fundamental to feminist esthetics – of revealing and overcoming masculine viewpoints has been an element of her work from the very beginning. Dziamski pointed out that the first presentation of women's art in Poland – the exhibition *3 Women*, organized in 1978 by Izabella Gustowska and Krystyna Piotrowska, was inspired by the Robert Altman film of the same title, which was getting a lot of attention at the time. “Many of the motifs in the movie keep recurring throughout Gustowska's work: identifying with another woman, choosing to be similar, fantasizing about someone else's life”⁴.

The movie is an unusual one. It can be seen as departing from a typically male viewpoint, as postulated by feminism, but in this case the departure wasn't of feminist origins. The film was based on a dream Altman had, and maybe it was his trust in his dream that freed him from the masculine way of seeing things that was ingrained in every 20th-century pop culture representation of “universal” human existence. But meanwhile, the more we investigate privacy, the more clearly we see the differences between male and female perspectives.

Piotr Krajewski



7.

Przy okazji tej pierwszej wystawy w 1978 roku wart jest także odnotowania sam fakt pojawienia się znaczącego odniesienia do filmu już we wczesnej twórczości Gustowskiej. Właśnie poprzez przywołanie hollywoodzkiej klasyki filmowej artystka świadomie mierzy się z uniwersalistycznym wzorem twórczości męskiej, starając się nie tyle przewalczyć go wprost, ile raczej swobodnie poruszać się w jego ramach. Podobnie jak Alfred Hitchcock ukazuje się jako postać w swych filmach i rejestracjach wideo, często występując z nieodłączną kamerą. W filmie *Przypadek Josephine H...* podąża ulicami Nowego Jorku tropami nie tylko swych zmultiplikowanych bohaterek. „Lekkie oszołomienie ogarnia tego, kto długo i bez celu wędruje ulicami. Każdy krok takiego marszu potężnieje; ponęty sklepów, knajpek, uśmiechniętych kobiet słabną coraz bardziej, za to coraz silniejszy staje się magnetyzm najbliższego rogu, odległego zamglonego placu, pleców idącej przed nami kobiety. [...] Krajobraz – oto czym w istocie miasto staje się dla *flâneura*. Albo, mówiąc dokładniej, miasto rozszczepia się dlań na dwa bieguny dialektyczne: otwiera się przed nim jako krajobraz, obejmuje go jako izba”⁵. To Benjaminowskie doświadczenie jest zakorzenione w mieście, ruchu i języku utkanym z wszelkich form kulturowego przekazu. Doświadczenia są przeżytymi podobieństwami, tak więc nowojorska ulica prowadzi nas wraz z Gustowską przez naoczność czasu teraźniejszego, ale też w sposób nieunikniony w przeszłość wyobrażeń Edwarda Hoppera i obecności Jo; w przeszłość może tym głębszą, że odnoszącą się do fantomowych wyobrażeń młodości, do których pozowała.

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.



Piotr Krajewski

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

7.

Speaking of that 1978 exhibition, it's also worth noting that significant references to films appeared in Gustowska's early work. By alluding to Hollywood classics, the artist was deliberately taking on the "universal" model of masculine creativity, not so much attempting to defeat it as seeking to navigate freely within its framework. Like Alfred Hitchcock, Gustowska turns up in her own films and videos, frequently appearing with her loyal camera. In her film *The Case of Josephine H...* she follows in the footsteps of her (and Hopper's) multiplied heroines on the streets of New York. As Walter Benjamin wrote, "Everyone who roams the city streets aimlessly and for a considerable amount of time becomes slightly dazed. With each step, the walk takes on a greater momentum, ever weaker grow the temptations of shops, of bistros, of smiling women, ever more irresistible, the magnetism of the next street corner, of a distant mass of foliage, of a street name, the back of a woman walking in front of you grows stronger [...]" A landscape –

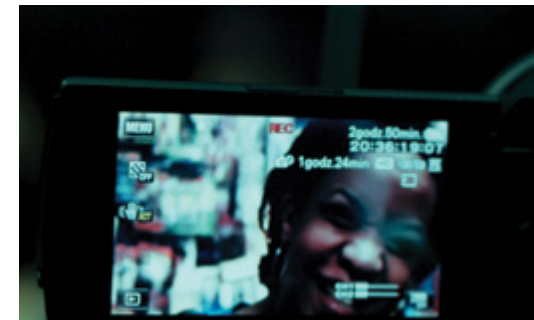
this is what the city becomes to the *flâneur*. To be more precise – the city becomes dialectically bipolarized, it opens like a landscape and surrounds you like a chamber”⁵ This experience is rooted in



8.

Gustowska podkreśla⁶, że zainteresowanie twórczością Hoppera spowodował sposób przedstawiania przez niego kobiet, których samotność wyrażana jest przez bezruch i nieuchwytność spojrzenia, oraz „filmowa” sceneria obrazów: pokoje hotelowe, przedziały pociągów, puste ulice i kawiarnie. Ludzka samotność portretowana jest jako kobieta, pokazana w świetle poranka lub lamp elektrycznych oraz w kontraście ze światem zewnętrznym za oknami. Okno staje się wewnętrzną ramą w tych przestrzeniach zdominowanych przez architekturę i światło. Nawet gdy w obrazie pojawia się więcej postaci i nawet gdy znajdują się one blisko siebie, pozostają zastygłe i wyobcowane, niezainteresowane czyjąkolwiek obecnością.

Piotr Krajewski



Z zainteresowania tymi obrazami Gustowska sięgnęła do biografii Hoppera i odkryła, że pozowała do nich ta sama realna i coraz starsza kobieta – artystka, modelka, żona.

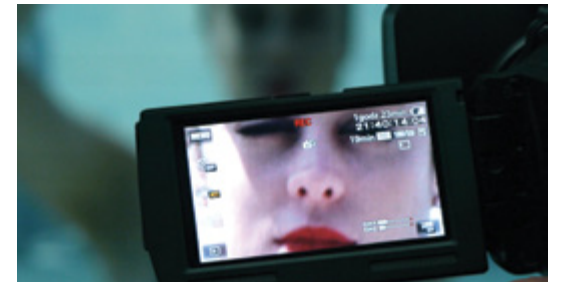
Cykle *Przypadek Edwarda H...* i *Przypadek Izy G...* oraz film *Przypadek Josephine H...*, a także wystawa *Nowy Jork i dziewczyna* i powiązana z nią autorska książka *Hybryda* wydają się obszarami krystalizowania spójnego dzieła, fantomowej biografii ujawnianej przez rozwijanie pokrewieństwa z obrazami Hoppera, następnie zainteresowania jego życiem i związkiem z Jo (Josephine), żoną i modelką uwiecznioną w tych obrazach. W efekcie następuje porzucenie zapisanego w obrazach Hoppera na rzecz wymazanego (zapomnianego czy zaginionej twórczości Jo).

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

the city, in movement and in a language composed of cultural messages of all kinds.

Experiences always seem to have a familiarity about them, and so, along with Gustowska, we follow an emphatically present-tense New York street that leads inexorably into the past of



Edward Hopper's images and the presence of Jo – a past that is even more profound thanks to allusions to the phantom images of youth that Jo posed for.

8.

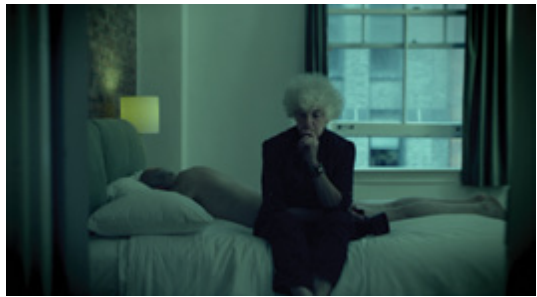
Gustowska has said [6] that what attracted her to Hopper's paintings was the way he portrayed women, whose loneliness is expressed by stillness and an evasive gaze, and the "cinematic" settings: hotel rooms, train carriages, empty streets and cafes. Human solitude is depicted as a woman, lit by the morning or by electric lamps, in contrast to the world outside the windows. A window becomes an inner frame in these spaces dominated by architecture and light. Even when there's more than one figure, even when they're close to one another, they're rigid and alienated, uninterested in anyone around them.

Gustowska's interest in Hopper's paintings led her to read his biography, where she found out that the same woman had posed for all the paintings – a real woman, growing older over time – an artist, a model and Hopper's wife.

The cycle *The Case of Edward H...*, *The Case of Iza G...*, the film *The Case of Josephine H...*, as well as the *New York and a Girl* exhibition and the related



9.



W performansie stanowiącym rodzaj wstępu do wystawy *Nowy Jork i dziewczyna* Gustowska zamalowuje czarną farbą obraz Hoppera *Summertime* (1943), do którego jak zwykle pozowała Jo – przez kilkadziesiąt lat jego jedyna modelka, nawet wtedy gdy obraz przedstawiał młode kobiety. Pozowała do wszystkich wizerunków kobiet: jest brunetką odwróconą plecami w *New York Interior* (1921), blondynką – bileterką opartą o ścianę w *New York Movie* (1939), rudowłosą z *Nighthawks* (1942), dziewczyną w letnim kapeluszu przedstawioną w *Summertime* i jednocześnie nie jest żadną z nich. Hopper jej nie portretował. Tworząc studia ludzkiej samotności, artysta odbierał swoim postaciom wyraziste indywidualne rysy na rzecz egzystencjalnej uniwersalizacji i ulotności wrażenia, jakim miały emanować. W ten sposób pozująca sześćdziesięcioletnia Josephine staje się w *Summertime* młodą kobietą. To odebranie cech indywidualnych w połączeniu z zamieraniem twórczości samej Josephine (przed zamążpójściem odnoszącej sukcesy jako malarka) stało się w perspektywie feministycznej przyczyną zarzutu wymazania kobiecej indywidualności⁷.

10.

Wart jest podkreślenia sam sposób rejestracji i wyświetlenia performansu – zamalowania obrazu *Summertime*. Jest to kilkuwarstwowa projekcja, w której autorka wydaje się pojawiać w przestrzeni przed obrazem, zwraca się w jego kierunku, by mażnięciem czarnej farby pozostawić ślad na sylwetce dziewczyny, a domyślnie na samej Josephine, by następnie, obracając

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

book *Hybrid*, seem to be different areas of one cohesive work – a phantom biography revealed through the unveiling of similarities to Hopper's paintings, then Gustowska's interest in Edward Hopper's life and relationship with his model and wife Jo (Josephine), immortalized in these paintings. What results is an abandonment of what is recorded in Hopper's paintings in favor of the erased (Jo's forgotten and lost art).

9.

In a performance that served as a sort of prelude to the exhibition *New York and a Girl*, Gustowska covered Hopper's *Summertime* (1943) with black paint. As usual, Jo had posed for the painting; she was Hopper's only model for several decades, even when the paintings showed young women. She was the model for women of all types – the brunette with her back turned in *New York Interior* (1921), the blonde usherette leaning against the wall in *New York Movie* (1939), the redhead in *Nighthawks* (1942) and the girl in a straw hat in *Summertime* – and at the same time, she isn't any of them. Hopper wasn't depicting Jo; he was creating studies of human loneliness. Instead of giving the figures individual features, he made them existentially universal and ephemeral. Thus the 60-year-old Josephine became the young woman in *Summertime*. From the feminist point of view, this elimination of individual features, plus the extinguishing of Josephine's career as a painter (she had been quite successful before she married Hopper), were the basis for accusations that Hopper's works deny female individuality.⁶

Piotr Krajewski



THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

się ku kamerze, podobnym gestem zaznaczyć własny policzek. Zaznaczając tym cechy podobieństwa, Gustowska jest niemal rówieśnicą Jo w momencie pozowania przez nią do tego obrazu. Następnie obracając się powtórnie, zaczernia obraz prawie całkowicie. To symboliczne pożegnanie z Hopperem i wieloletnią drogą podążania tropem jego obrazów. Zamalowanie przedstawionego na rzecz wymazanego. Zaczernianie przedstawione dzięki wielowarstwowej projekcji podkreślającej odrębność planów i światów.

Zarówno temat zaczerniania, jak i przedstawienia relacji łączących wizerunki dwóch kobiet znajdziemy już we wcześniejszych pracach Gustowskiej, na przykład w zrealizowanych w 1983 roku fotografiach z cyklu *Względne cechy podobieństwa* (1979–1989), gdzie wizerunki wycięte z fotograficznego materiału są powielone, zamazane i zaciemniane, podmalowywane, a wreszcie skonfigurowane przestrzennie. Te sytuacje, do których pozowała Gustowska i współpracująca z nią Krystyna Piotrowska, zacierają indywidualne różnice na rzecz bliźniaczego podobieństwa. Temat bliźniaczości i dublowania wizerunków pojawia się w licznych wariantach w tym kontynuowanym przez dekadę cyklu oraz w odrębnych krótszych cyklach: *Bliźniaczość zastępcza* (1980), *Bliźniaczość z wyboru* (1981), *Poza sobą* (1986). Niejednokrotnie to podwójność w typie ikonicznej fotografii Diane Arbus *Identical Tweens*, *Roselle*, *New Jersey* (1967).

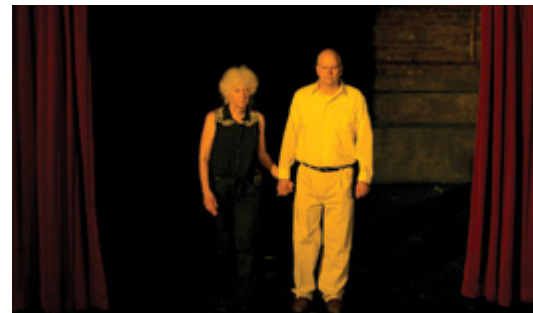
Właśnie w perspektywie fascynacji podwójną tożsamością odszyfrowywaną z obrazów Hoppera jako szczególnej hybrydy Hopper/Josephine możemy widzieć historię odczytywanych przez Gustowską obrazów. Być może także na podobnej zasadzie pojawia się w *Hybrydzie* wzmianka o Patti Smith. Od fotografii na okładce jej debiutanckiego longplaya *Horses* (1975) zaczyna się rozpoznawalny styl Roberta Mapplethorpe'a.

Piotr Krajewski

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

10.

It's worth noting how the performance in which Gustowska paints over Hopper's *Summertime* was filmed. It's a multilayered projection in which Gustowska seems to materialize in front of the painting. She turns toward it and with a stroke of black paint marks the silhouette of the girl, and presumably Josephine herself. She then turns to the camera and with a similar gesture leaves a mark on her own cheek, highlighting the similarities between the two of them – Gustowska is nearly the same age Josephine was when she posed for *Summertime*. Next she turns back to the painting and covers it almost entirely with black paint in a symbolic farewell to Hopper and the



end of her long journey following his paintings. It is painting over what was presented in favor of what was erased – blotting it out by means of a projection whose separate layers underscore the separation between the spheres of activity.

Obliteration and relationships linking the images of two women are themes we also find in Gustowska's earlier works, for example in the photographs she made in 1983 as part of her cycle *Relative Similarities* (1979–1989), in which images cut out of photographic material are reproduced, blurred, darkened, painted on and set up in spatial arrangements. These scenarios, which Gustowska and her collaborator Krystyna Piotrowska posed for, wipe away individual differences in favor of twin-like similarity. Many variations on the themes of "twin-ness" and duplicate images recur in this decade-long cycle and other, shorter cycles: *Surrogate Twins* (1980), *Twins by Choice* (1981) and *Beyond Myself* (1986). Occasionally it was duplication in the style of Diane Arbus's iconic photograph *Identical Twins*, *Roselle*, *New Jersey* (1967).

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

Smith mówi o tym swym wizerunku, na którym w białej koszuli, z marynarką przerzuconą przez ramie stoi oparta o ścianę i dumnie patrzy w obiektyw, jako o portrecie w podwójny sposób nieoczywistym i androginicznym, jakby wzajemnie fotograf i modelka wychylali się ku sobie.

11.

Szeroko rozumiana pamięć jest dla poszukiwań Gustowskiej kategorią podstawową, znajdziemy w niej zarówno działanie wyobraźni, jak i pracę niepokoju; wspomnianie i spekulację na temat możliwych tożsamości, łączenie obrazów i przeżyć zaczerpniętych z różnych źródeł oraz znikająco rozróżnienie pomiędzy własną osobowością i kulturową narracją. W ostatnich cyklach doszukamy się też uwewnętrznionej fascynacji nie tylko malarstwem Hoppera, ale i filmem noir, poezją

konfesyjną, Nowym Jorkiem jako teatrem zdarzeń i jako samoistnym podwojonym znakiem, nieszukającym znaczonego poza sobą samym. Jest w tym dążenie do przewartościowania i zaadaptowania (męskiego?, hybrydowego?) spojrzenia zawartego zarówno w obrazach Hoppera, jak i w hollywoodzkim kinie gatunków, literaturze drogi i tęsnej formie muzycznej. Pamięć ta operuje językiem dostępnych mediów technicznych. Cały ten świat uwewnętrznionej pamięci przekazany zostaje jako wielomedialne przeżycie zarządzane zasadą kulturowej wspólnoty doświadczeń, kształtowane żywiołem kolektywnych skojarzeń i przymusem konektywnej identyfikacji charakterystycznym dla dzisiejszych mediów społecznościowych.



FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

It is from the perspective of her fascination with dual identity, which she read in Hopper's paintings as a peculiar Hopper/Josephine hybrid, that we can grasp the history of Gustowska's interpretations of the paintings. It may be that she refers to Patti Smith in *Hybrid* for the same reason. The photo on the cover of Smith's debut album *Horses* (1975) was the starting point of Robert Mapplethorpe's distinctive style in photography. Speaking of this photo, in which she leans against a wall, wearing a white shirt with a jacket slung over her shoulder and proudly gazing straight into the camera, Smith calls it doubly ambiguous and androgynous, as if the photographer and the model were leaning towards one other.

11.

Memory in the broad sense is a fundamental category for Gustowska's explorations. In her art we find the imagination at work, the effects of anxiety, recollections and speculations about possible identities, fusions of images and experiences from varied sources and a fading distinction between personality and cultural narration. In her recent cycles we can also see her fascination not only with Hopper's paintings but also with film noir, confessional poetry, New York both as a theater of events and as a self-contained two-way sign, a signifier that needs nothing signified other than itself. There is a tendency in Gustowska's recent works to redefine and adapt the (male? hybrid?) viewpoint found in Hopper's paintings, in Hollywood genre movies, in road literature and in sentimental music. Her memory now uses the language of advanced media. The whole internal world of memory is conveyed as a multimedia experience administered on the same principle as a communal cultural experience, shaped by the elemental forces of collective associations and the connective identity characteristic of contemporary social media.

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

Piotr Krajewski



Przypisy

1. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London 1891, s. 16.
Por też: P. Krajewski, *Mediacja/Medializacja*, „Kwartalnik Filmowy” 35-36/2001.

2. M. McLuhan, *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka; Galaktyka Gutenberga; Poza punktem zbiegu*, przekł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.

3. D. Haraway, *Cyborg Manifesto*, „Socialist Review” 1985, t. 80, s. 65–108; cytowane fragmenty w tłumaczeniu Ewy Franus w „Magazynie Sztuki” 1/1998.

4. G. Dziamski, *Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet*, „Format” 73/2016, s. 11.

5. W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. I. Kania, Kraków 2006, s. 932.

6. A. Jakubowska, *Hopper/Gustowska. Alternatywna historia sztuki kobiet*, „Czas Kultury” 1/2016, s. 105.

7. Nawiązanie do sformułowania *erased women artists* Gail Levin, biografki Hoppera, cyt. za: I. Gustowska, *Hybryda*, Poznań 2014, strony nienumerowane.

Footnotes

1. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London 1891 p.16

2. M. McLuhan, (*The selection of his works collected and transl.* K. Jakubowicz, Warsaw 1975)

3. D. Haraway, *Cyborg Manifesto*, “Socialist Review” 1985 p.117

4. G. Dziamski, *Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet*, “Format” 73/2016, p. 11

5. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Translated by Howard Eiland

6. A. Jakubowska, *Hopper/Gustowska. Alternatywna historia sztuki kobiet*, “Czas Kultury” 1/2016, p. 105.

7. See: *erased women artists* in Gail Levin’s Hopper, *Intimate Biography* also in: I. Gustowska, *Hybryda*, 2014



Filip Lipiński

„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM





Każdy projekt artystyczny nabiera osobnego, specyficznego kształtu w momencie, gdy zostaje pokazany na wystawie w galerii lub muzeum. Zostaje wówczas ujęty w wystawienniczą ramę, która, jak pisze Mieke Bal, ma „rzeczywisty wpływ na semiotyczny kontakt ze sztuką”, ramę skonstruowaną przez artystę, kuratora i w niezbędny sposób uzupełnioną przez widza¹. Ów kontekst pokazu nie jest zatem obiektywnie dany, ale wytwarzany, stanowi interpretację pokazanych dzieł, a najlepiej, gdy zakłada on miejsce dla wirtualnego, a po otwarciu wystawy – konkretnego odbiorcy². Tak też jest w wypadku projektu *Struny czasu* Izabelli Gustowskiej, którego, dzięki uprzejmości artystki, kolejne etapy powstawania przez ostatnie siedem lat miałem przyjemność śledzić i o nich pisać³. Dotychczas jednak, poza epizodycznymi pokazami pojedynczych jego elementów, projekt ten nie został zaprezentowany na taką skalę i w takiej przestrzeni, jaka pozwalałaby uchwycić jego złożoność i w odpowiedni sposób go doświadczyć.

Zaprezentowany w Galerii Arsenal Elektrownia w Białymstoku zestaw prac wchodzi w skład dwóch pierwszych, zasadniczych części *Strun czasu*, zatytułowanych *Przypadek Edwarda H...* i *Przypadek Izy G...*. Impulsem do stworzenia obu ściśle ze sobą związanych grup filmów, pokazanych w postaci projekcji na monitorach i ścianach, było malarstwo znanego amerykańskiego artysty Edwarda Hoppera. Jego rozpoznawalna na całym świecie twórczość ceniona jest zarówno przez specjalistów, jak i masową publiczność na podstawowym poziomie odbiorczym, z uwagi na specyficzną, zbudowaną środkami malarskimi wizualną atmosferę i ikonografię, zwykle kojarzoną z samotnością, melancholią, skupieniem i ciszą. Jednak obrazy ukazujące samotne postaci w – sięgnijmy po określenie Marca Augé – nie-miejscach, czyli odhumanizowanych motelach, samoobsługowych kawiarniach, biurach, kinach, teatrach czy środkach masowej komunikacji; domy, które wydają się spoglądać na widza swoimi okiennymi oczyma, stacje benzynowe, ulice i „zimne” pejzaże – cechuje

„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

Each artistic project takes on a separate specific shape at the time when it is displayed in a gallery or museum. It is then included in the exhibition frame which, as Mieke Bal writes, has “a real impact on the semiotic contact with art,” a frame which is constructed by the artist, curator and necessarily supplemented by the viewer.¹ This context for an exhibition is therefore not objectively given, but produced. It is an interpretation of the work and it would be best if it could take into account the virtual – after the exhibitions opens – actual viewer.² That is also the case of project titled *Strings of Time* by Izabella Gustowska, whose consecutive stages, courtesy of the artist, I have had the pleasure to follow and write about for the last seven years.³ Thus far, however, except for episodic shows of the individual components, the project has never been presented on this scale and in such a space, which allows one to grasp its complexity and experience it in its proper way.

Presented at the Arsenal Gallery in Białystok, the set consists of the first two major parts of *Strings of Time*: *The Case of Edward H...* and *The*

Case of Iza G... The impetus to create the two related groups of films, shown as projections on monitors and walls, was the painting by the famous American artist Edward Hopper. His work, renowned all over the world, is appreciated by both experts and – on the most basic level – the general audience. This is due to a particular, constructed by specifically painting-related means, visual atmosphere with iconography usually associated with loneliness, melancholy, self-communion and silence. However, the paintings depicting solitary figures in so-called non-places – a term coined by Marc Augé – such as dehumanized motels, self-service cafes, offices, cinemas, theaters, public transportation, houses that seem to peer at the viewer with their window-frame eyes, petrol stations, streets and “cold” landscapes are characterized by a specific pictorial structure. This is related to their visual quality, irreducible to a mere representation of

THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM



Filip Lipiński





specyficzna struktura obrazowa i niesprowadzalna do samego motywu wizualna jakość, które kształtują odbiór malarstwa Hoppera i sprawiają, że wydaje się ciągle współczesne⁴. Wiąże się to również z faktem, że prace te zanurzone są w estetyce kina i fotografii – zarówno z uwagi na osobiste fascynacje Hoppera, jak i gigantyczną liczbę aktualizujących te obrazy nawiązań do nich w późniejszych realizacjach filmowych, fotograficznych i szerzej – artystycznych. Nie miejsce tutaj na szczegółową analizę tej sytuacji – dość powiedzieć, że dzieła Hoppera angażują odbiorców, zachęcają do tego, by na nie zareagować, dokonując wyobraźniowej ekstensji obrazu, wizualnego czy performatywnego rozwinięcia tego, co określano mianem wstrzymanej narracji czy „narracyjnym niedopowiedzeniem”⁵. Gdzie indziej twierdziłem, że tym, czego płótna Hoppera wydają się od nas domagać, jest włączenie ich w dialog

z pojawiającym się w umyśle widza (audio)wizualnym skojarzeniem – z innym obrazem⁶. *Przypadek Edwarda H...* i *Przypadek Izy G...* stanowią znakomite świadectwo takiego właśnie zaangażowanego i wielostopniowego współczesnego odbioru jego



twórczości przez Gustowską, tworząc jednocześnie samodzielny i pełnowartościowy projekt artystyczny. W istocie trudno wyznaczyć granicę między obrazami Hoppera a skonkretyzowanym w wideoinstalacji artystki procesem ich recepcji, opartym na niwelującym percepcyjny dystans zanurzaniu się w nich. Oczywiście, w pracach Gustowskiej materialne dzieła Hoppera ustępują miejsca ich zapośredniczonym przez oko kamery ekstensjom, ale pozostają tam wirtualnie i ciągle aktywnie jako niezbywalny punkt odniesienia, wizualna ośnowa, w którą poznańska artystka rzutuje swoje kinowe skojarzenia, a wreszcie i samą siebie.

Przypadek Edwarda H... to ponad 40 filmów (nie wszystkie zostały włączone do wystawy), złożonych z dwóch przenikających się części: pierwsza to filmowa analiza obrazu za pomocą podróżującej

„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

a motyw, which shapes the reception of Hopper’s paintings and makes them seem very much up to date.⁴ This phenomenon is also connected with the fact that these works are immersed in the aesthetics of cinema and photography – both due to Hopper’s personal fascination and a tremendous number of references to these works in later works of film, photography and – more generally – art projects, which make these paintings matter today. There is no place here for such a detailed analysis. However, it is enough to say that Hopper’s works engage the audience, encourage viewers to react and make an imaginary extension of the image, visual or performative development of what was described as a withheld narrative or “narrative understatement”.⁵ Elsewhere, I had argued that Hopper’s paintings seem to insist on engaging them in a dialogue with an emerging in a viewer’s mind audio/visual association – with another image.⁶ *The Case of Edward H...* and *The case of Case Iza G...* provide an excellent example of such a multistage contemporary reception of Hopper’s work by Gustowska – while creating an independent and

full-fledged artistic project. In fact, it is difficult to draw a line between Hopper’s images and the process of their reception concretised in her video-installations, based on immersion in them, which neutralizes the usual perceptual distance. Naturally, in Gustowska’s works, Hopper’s material images give way to their extensions mediated by the camera eye. Yet, they remain virtually and still active as a non-negotiable point of reference, a visual matrix into which the Poznań artist projects her cinematic associations and, finally, herself.

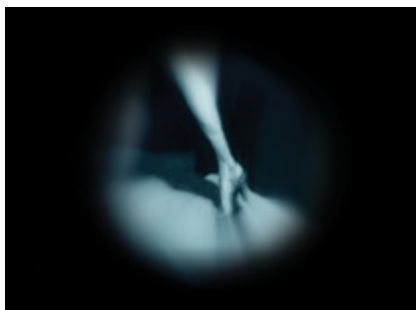
The Case of Edward H... consists of more than 40 films (not all have been included in the exhibit) based on two interpenetrating parts. The first is a film analysis of an image using a virtual camera traveling on its surface. The second is a fragment of the film, which is a visualization of the artist’s

Filip Lipiński

THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM



po jego płaszczyźnie wirtualnej kamery, druga to fragment filmu, który stanowi wizualizację osobistego skojarzenia artystki z konkretnym obrazem Hoppera. Relację tę można oczywiście odwrócić i potraktować obraz jako wizualną konotację oglądanego filmu. Istotne jest tutaj ciągle audiowizualne współistnienie obu warstw – malarskiej i kinowej – na wspólnej płaszczyźnie ekranu. Stanowią one bowiem wzajemnie różnicujące się w czasie poziomy oglądu, gdzie to, co w danym momencie jest wirtualne (wyobrażeniowe, pamięciowe, niewidoczne, ale doświadczalne), stanowi podglebie tego, co aktualnie widoczne. Świadczy o tym stopniowo pojawiające się przebarwienia lub monochromatyzacja w obrazie filmowym (lub malarskim), które zbliżają go do swojego medialnego partnera w dialogu. Ponadto gdy na ekranie widzimy dzieło Hoppera, a jednocześnie słyszymy ścieżkę dźwiękową, dźwięk staje się sygnałem zbliżającego się przejścia w film, jakby gorejący pod zwizualizowanym na ekranie płótnem. W samym momencie transformacji dochodzi do morfingowego stopienia się medialnych płaszczyzn wizualności na planie ekranu w bezformennej figurze ich wzajemnego różnicowania.



Jeśli *Przypadek Edwarda H...* jawi się jako świadectwo odbioru malarstwa Hoppera przez Gustowską, ale i – jak twierdziłem gdzie indziej – świadectwo złożonego, dynamicznego *Nachleben* jego obrazów w epoce technicznej i cyfrowej reprodukcji, to *Przypadek Izy G...* oznacza jeszcze głębszą inwestycję artystki – jej fantazmatyczną autoprojekcję, cielesne i głębokie podmiotowe zaangażowanie w ów przez siebie skonstruowany malarsko-filmowy obraz. Ujęcia, w których artystka performuje dokamerowo, zostały częściowo zarejestrowane podczas jej pobytu w Stanach Zjednoczonych, a częściowo w jej własnym domowym otoczeniu. Podróż po Ameryce, Ameryce jako zmitologizowanym, już zawsze zapośredniczonym obszarze wyłaniającym się na styku bezpośredniego doświadczenia i kulturowo tworzonych wyobrażeń, naznaczona była często przygodnym

THE "CASES" OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM

personal associations with Hopper's particular image. This relation can of course be turned around and we may treat the image as a visual connotation of the movie. What is important here is that the continuously audiovisual co-existence of both layers – painting and cinema – are on a common surface of the screen. They provide for two levels of perception, mutually differentiating each other in time, where what is at one moment virtual (imaginary, mnemonic, invisible but experiential) constitutes the subsoil of what is currently visible. This is evidenced by the gradually appearing discoloration or monochromes in the video (or painting), which brings it closer to its media partner in dialogue. In addition, when we see Hopper's work, simultaneously hearing the soundtrack, the sound becomes a sign of an impending transition into the film, as if burning under the on-screen canvas. At the very moment of transformation, there is an on-screen morphing fusion of the two mediated visualities, which takes the shape of a formless figure of mutual differentiation.

If *The Case of Edward H...* appears as the reception of Hopper's painting by

Gustowska and – as I wrote elsewhere – evidence of the complex dynamic *Nachleben* of his images in the age of technology and digital reproduction, then *The Case of Iza G...* is the artist's deeper investment. It is her phantasmatic self-projection, her physical and deep subjective commitment to the self-constructed painted/filmed imagery. Scenes in which the artist performs in front of the camera were partially recorded during her stay in the United States and partly in her home environment. Her journey through America is through an America which is mythologized forever in a mediated area, emerging at the junction of direct experience and culturally created ideas. This journey was marked by a discovery of traces of Hopper's paintings and their filmed counterparts. It was not meant to find a motif that

Filip Lipiński



odnajdywaniem śladów obrazów Hoppera i jego filmowych odpowiedników; nie chodziło tu o to, by znaleźć motyw, który malował, ale o „hopperowską” – lub pośrednio: „hollywoodzką” – czasoprzestrzeń, strunę czasu w danym miejscu i postrzeżeniu. „Widzenie Hopperem” wynikające z trwałego śladu, jaki pozostawia jego malarstwo w naszej pamięci, jest możliwe również poza Ameryką, choćby w Poznaniu, a pewnie i w Białymstoku, bowiem, jak pisał Victor Burgin, „Nie musimy poszukiwać Hoppera, by go znaleźć. Możemy go niespodziewanie spotkać w przypadkowych miejscach, na przecięciu jego świata z naszym”⁷. W tym wypadku Gustowska pozwala pochłonąć się naznaczonemu Hopperem obrazowi rzeczywistości, jej podmiotowość ulega fantazmatycznemu rozczepieniu: artystka spogląda na samą siebie, będąc na zewnątrz obrazu i w jego wnętrzu jednocześnie. Niekiedy performuje ona Hoppera ułożeniem

swojego ciała (np. siedzi na łóżku w pobliżu okna), kiedy indziej ślad obrazu przybiera formę miejsca (np. bar). Czasem zostaje zaznaczony cytatem w postaci reprodukcji płótna, na przykład pojawiającej się na ekranie komputera, którego uzupełnienie stanowi intertekst czy motyw pochodzący z „partnerskiego” filmu – w odniesieniu do *Przypadku Edwarda H...* jest nim dzwoniący telefon z filmu *Dawno temu w Ameryce* Sergia Leone. Takich łączników danych widzowi do uważnego prześledzenia jest na wystawie więcej, a sieć powiązań zagęszcza się w kontekście aranżacji w postindustrialnej przestrzeni białostockiej galerii.

W wypadku instalacji Gustowskiej szczególnie trafna wydaje się zaproponowana przez Bal metafora wystawy jako filmu⁸. Holenderska badaczka wprowadza do opisu oglądu wystawy sztuki pojęcia zaczerpnięte z języka filmowego, takie jak plan, zbliżenie, kadrowanie czy montaż, które nie tylko pozwalają na precyzyjne określenie ekspozycyjnej narracji, ale i złożone afektywne doświadczenie i kształtowane przezeń znaczenia. Z uwagi na wszechobecny ruchomy obraz i sekwencyjność

„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

he painted, but rather a Hopperesque, or indirectly Hollywood-related, space-time string in a given place and perception. “Seeing with Hopper” comes from a permanent trace, which his paintings leave in our memory, but is also possible outside America, even in Poznań, and probably in Białystok. As Victor Burgin writes: “We need not look for Hopper in order to find him. We may encounter him by chance at random places where his world intersects our own.”⁷ In this case, Gustowska is totally absorbed and marked by Hopper; the image of reality, her subjectivity is phantasmatically defragmented. She looks at herself being outside and inside the image at the same time. Sometimes she performs Hopper through a body position (e.g. sitting on a bed near a window); sometimes the trace of Hopper’s image takes the form of a place (e.g. a bar). Sometimes it is marked by a quote in



the form of a reproduction of a canvas, for example, appearing on the computer screen which is supplemented by an intertext or a motif from the “partner” film, used in the *Case of Edward H...*: a phone ringing in *Once Upon a Time in America* by Sergio Leone. There are

more such connectors which can be traced by viewers, and the network of these connections is concentrated in the context of the exhibition arrangement in the post-industrial space of the Białystok gallery.

Hence, in the case of Gustowska’s installation, the metaphor of the exhibition as film, proposed by Bal⁸, is particularly relevant. The Dutch scholar introduces into a description of an art exhibition such film concepts as set, close-up, framing or montage, which allow not only a precise determination of the exhibition narrative but also for an affective experience and meanings shaped by it. Due to ubiquitous moving pictures and the sequencing arrangement of the installation, specific cinematic quotes and space-time distribution of already internally temporalized works, we deal

Filip Lipiński

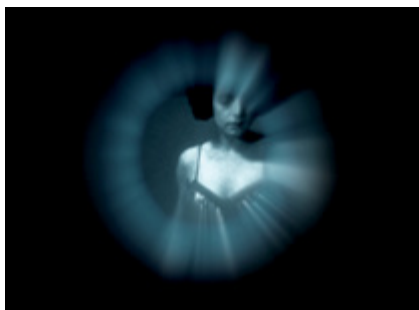
THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM





aranżacji, konkretne kinowe cytaty i odczuwalną w trakcie oglądu wystawy czasoprzestrzenną dystrybucję już wewnątrznie uczasowionych prac mamy tu do czynienia ze szczególnie wyraźnym zagęszczeniem „filmowości” ekspozycji. Co więcej, wrażenie, iż śledzimy historię tych samych osób, nie tylko wiąże się z faktem, że w *Przypadku Izy G...* pojawia się ta sama bohaterka-artystka w różnych obrazowych kinowo-hopperowskich momentach swojego życia, ale i z tym, że postaci w dziełach Hoppera są do siebie stosunkowo podobne (jedyne modelami byli jego żona i on sam) i – jak pisali krytycy – wydają się tworzyć sekwencję kadrów nigdy nienakręconego filmu⁹. Nie będę tu jednak dokonywał szczegółowej analizy filmowego potencjału wystawy i zwrócę jedynie uwagę na wybrane jej aspekty.

Na ścianie tuż przy wejściu widz napotyka dwa monitory. Na jednym z nich pojawia się seria ujęć mężczyzn w kapeluszach, na drugim widzimy zmieniającą nakrycia głowy artystkę. Pierwsza projekcja stanowi kombinację autoportretu Hoppera w kapeluszu (1925) oraz sekwencyjnego montażu filmowych stop-klatek przedstawiających mężczyzn w kapeluszach, które Gustowska wykorzystała w swoich wideo. Autoportret malarza zostaje tu niejako odmieniony przez kinowe – nomen omen – przypadki na zasadzie ikonograficznego powtórzenia, ale i znaczącej różnicy; ów filmowy „wieloślad” ulega repetycji w autoportretowym działaniu artystki widocznym na ekranowym pendant. W owym „przedsionku” wystawy – lub inaczej: w jej scenie pierwotnej – ma miejsce introdukcja postaci „filmu” (malarza, aktorów, artystki-aktorki) i skondensowanie głównej zasady projektu: poszerzenie pola funkcjonowania dzieła o uruchomiony przez artystkę horyzont wizualnych skojarzeń w dialogu z kolejną warstwą, w której podmiot spojrzenia staje się jednocześnie jego przedmiotem, a reżyser jest jednocześnie aktorem. Granice między sztuką a rzeczywistością, podmiotem a przedmiotem zostają wyraźnie upłynnione



THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM

“PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

with a particularly clear density of “cinematic” exposure. What is more, the impression that we follow the story of the same people is related not only to the fact that in *The Case of Iza G...* there is the same protagonist in a variety of cinematic Hopperesque moments of her life, but also from the fact that the characters in Hopper’s works are relatively similar to each other (his only models were his wife and himself). As the critics noted, this seems to create a sequence of frames of a film that was never shot.⁹ However, instead of giving a detailed analysis of the filmic potential of this exhibition, I will only turn my attention to its selected aspects.

On the wall next to the entrance, the viewer encounters two monitors. There is a series of shots of men in hats in one of them and in the other we see the artist changing her headwear.

The first projection is a combination of a self-portrait of Hopper in a hat (1925) and a sequential assembly of film stills depicting men in hats, which Gustowska used in the video. The self-portrait of the painter is in a way transformed by the cinematic “cases” both in terms of icon-

ographic repetition and a meaningful difference – this cinematic “multi-trace” is replicated in the action of Gustowska’s self-portraiture visible in the screen pendant. In this “vestibule” of the exhibition – or in other words, the primal scene – there is an introduction of the “film” characters (a painter, actor, artist-actress) and the main principles of the project are condensed: the expansion of the functional field of the artwork through a horizon of visual associations activated by the artist, which remains in a dialogue with another layer in which the subject of gaze becomes its object, and the director becomes an actor at the same time. The boundaries between art and reality, subject and object, are clearly liquidated due to the technological complexity of interpenetrating images as a metaphor of dynamic and immersive activity of Hopper’s

Filip Lipiński





za sprawą technologicznej złożoności obrazowego przenikania jako metafory dynamicznego i immersyjnego działania hopperowskiej wizualności, która jest jedną z dróg dostępu do mitycznej, hiperrzeczywistej Ameryki.

W dwóch głównych wnętrzach galerii rozmieszczono wideoobrazy w postaci różnej wielkości monitorów i projekcji ściennych. Aranżacja poszczególnych filmów ma charakter sekwencyjny, ale i konstelacyjny, a także, w obrębie każdej konstelacji – dialogiczny. Zwykle bowiem – choć są odstępstwa – elementowi *Przypadku Edwarda H...* towarzyszy element *Przypadku Izy G...*, co stwarza konieczność „zdwojonego” widzenia, które umożliwia wychwycenie śladów jednego obrazu w drugim, tak by po jego śladach można było między nimi wędrować w owym międzyekranowym interwale. Stąd punktem wyjścia każdego modułu jest uruchomiona przez odbiorcę dialektyka widzenia, dużo silniej uwarstwiona niż w kinie, wyraźnie bowiem eksponująca przenikające się poróżnione ontologie obrazu malarskiego, filmu oraz implikowanej przez peregrynacje Gustowskiej rzeczywistości. Różnica wielkości ekranów pozwala na wprowadzenie optycznej dynamiki filmowej, efektu zbliżenia i oddalenia, wynikającego również z ruchu osób zwiedzających wystawę, które mogą ją ująć w planie ogólnym, po czym dokonywać zbliżeń, najazdów i odejść cielesną kamerą oka, dodatkowo podążającą za kamerą artystki. Specyficznym aspektem scenografii pokazu są pojawiające się na ścianach regularne geometryczne pola koloru (jako podkład projekcji, ale i pole łączące prace lub od nich niezależne), które odpowiadając dominującym w danych filmach barwom, akcentując i wzmacniając międzyobrazowe dialogi, ale też stanowią barwną interpunkcję wystawowej narracji, niczym statyczne filmowe „pillow shots”. Wprowadzają one również do gry – na powrót fizycznie – aspekt malarstwa, malowanej płaszczyzny, która przecież jest punktem wyjścia projektu Gustowskiej. Owo malarstwo to malarstwo w epoce technicznej i cyfrowej reprodukcji i cyrkulacji, potencjalnie nieskończonego rozsiewu, którego materialne oddalenie nie musi jednak oznaczać dystansowania się co do jego istoty, ale umożliwia

„PRZYPADKI” SZTUKI MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

visuality, which is one of roads leading to the mythical, hyperreal America.

In the two main spaces of the gallery, multiple images are arranged in the form of various-sized monitors and projections on the wall. The arrangement of individual films is sequential, but also constellatory, and, within each constellation, dialogical. Usually, although there are some exceptions, an element of *The Case of Edward H...* is accompanied by an element from *The Case of Iza G...* which creates a need for a “doubled vision” to allow one to capture the traces of one image in the other. Following these traces, one could wander between them in the inter-screen intervals. Therefore, the starting point of each module is a dialectic view launched by the recipient, more strongly stratified than in cinema, due to its clearly exposes the intertwined, differential ontologies of painting and film as well as reality implied by Gustowska’s peregrinations. The difference in screen sizes allows one to enter the dynamics of visual film as well as its effect of zoom in and zoom out, also resulting from the movement of visitors in the exhibition who can grasp its general view and then make close-ups, zooms-in and zooms-out of the bodily eye cameras, additionally following the artists’s camera. A specific aspect of the scenography of the exhibition constitutes regular geometric fields of color appearing on the walls (as a background of projection, but also as a field joining the works or a space independent from them). These correspond to colors dominant in individual films, emphasizing and strengthening the inter pictorial dialogues, but also representing a colorful punctuation of the exhibition narrative, like static film “pillow shots”. They also bring into play – physically – an aspect of painting, a painted surface that is the starting point of Gustowska’s project. That painting is one in the era of technological and digital reproduction and circulation; a time of potentially infinite dissemination whose physical distance does not necessarily mean distancing from its essence but expands the visual field with active traces and inter-media penetration, which is here a response to “the desire” of the image. Gustowska has made

Filip Lipiński

THE “CASES” OF ART BETWEEN PAINTING AND FILM



poszerzenie wizualnego pola dzieła o działanie śladu i intermedialne przenikanie, które tutaj stanowią odzew na „pragnienie” obrazu. Gustowska uczyniła doświadczenie owej wizualnej złożoności przedmiotem swojego projektu artystycznego; jak każde zaangażowane doznanie sztuki przez artystę – przybrał on formę doświadczenia artystycznego, ale i życiowego, które ma szansę udzielić się również tym odwiedzającym wystawę.

the experience of that visual complexity the subject of her artistic project. Like any deep artistic experience of art, Gustowska’s project has taken the form of artistic, but also real-life, experience, one that can also be shared by the visitors to the exhibition.

Przypisy

1. M. Bal, *Dyskurs Muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 366.

2. Zob. N. Bryson, *Art in Context*, [w:] R. Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1992, s. 18–42.

3. Zob. F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013; F. Lipiński, *Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego”*, [w:] A. Borowiec, M. Piłakowska (red.), *Izabella Gustowska, 66 Persons Search for Iza G.*, Poznań 2012, s. 211–224.

4. Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010.

5. M. Iversen, *Hopper’s Melancholic Gaze*, [w:] S. Wagstaff (red.), *Edward Hopper*, London 2004, s. 52.

6. F. Lipiński, *Hopper wirtualny...* Pytanie o pragnienia i potrzeby obrazów zostaje postawione jako problem w: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, Warszawa 2013.

7. V. Burgin, *The Separateness of Things*, „Tate Papers Online”, wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> (6.10.2015).

8. Zob. M. Bal, *Wystawa jako film*, [w:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiennictwa*, Kraków 2012.

9. B. O’Doherty, *Object and Idea. An Art Critic’s Journal, 1961–1967*, New York 1967, s. 42. W rzeczywistości taki film niedawno powstał: *Shirley. Wizje rzeczywistości* (2013) Gustava Deutscha jest całkowicie złożony ze scen będących scenograficznym odwzorowaniem obrazów Hoppera, które łączy tytułowa bohaterka.

Footnotes

1. Bal, M. *Dyskurs Muzeum*, [in] Popczyk, M. (ed.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, Krakow 2005, p. 366.

2. See Bryson, N. *Art in Context*, [in] Cohen, R. (ed.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville 1992, pp. 18–42.

3. See. Lipinski, F. *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* Torun 2013; and Lipinski, F. *Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego* [in] Borowiec, A., Pilakowska, M. (eds.), *Izabella Gustowska, 66 Persons Search for G. Iza*, Poznan 2012, pp. 211–224.

4. See Augé, M. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warsaw 2010.

5. Iversen, M. *Hopper’s Melancholic Gaze*, [in] Wagstaff, S (ed.), *Edward Hopper*, London 2004, p. 52.

6. Lipinski, F. *Hopper wirtualny...* The question about the desires and needs of the image is posed as a problem in Mitchell, W.J.T. *Czego chcą obrazy?*, Warsaw in 2013.

7. Burgin, V. *The Separateness of Things*, “Tate Papers Online”, Spring 2005, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> (6.10.2015)

8. See Bal, M. *Wystawa jako film*, [in] Hussakowska, M., Tatar, E.M. (eds.), *Display. Strategie wystawiennictwa*, Krakow 2012.

9. O’Doherty, B. *Object and Idea. An Art Critic’s Journal, 1961–1967*, New York 1967, p. 42. In fact, such a film has been completed recently, *Shirley. Wizje rzeczywistości* (2013) by Gustav Deutsch and is entirely composed of the scenes being stenographic reproductions of Hopper’s images, which are connected by the eponymous character.









Agata Jakubowska

**HOPPER/
GUSTOWSKA.
ALTERNATYWNA
HISTORIA SZTUKI
Kobiet**

**HOPPER/
GUSTOWSKA.
AN ALTERNATIVE
HISTORY OF
WOMEN'S ART**





Agata Jakubowska

W 1943 roku Edward Hopper namalował obraz *Lato* (*Summertime*). Ukazuje on młodą kobietę stojącą na ganku jednego z domów przy Washington Square w Nowym Jorku. W 2015 roku reprodukcja tego obrazu, powiększona w stosunku do oryginalnych rozmiarów, zawisła w Galerii Art Stations w Poznaniu. Stała się obiektem działań Izabelli Gustowskiej podjętych w ramach jej wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*¹. Artystka wykonała performans, który polegał, najkrócej mówiąc, na zamalowywaniu *Lata*. Artystka nie czyniła tego konsekwentnie, przesuwając się od jednej do drugiej krawędzi, lecz wybierała różne usytuowane miejsca na płótnie. Dramaturgię zwiększała narastająca świadomość, że być może postać młodej kobiety zostanie ocalona. Ostatecznie tak się jednak nie stało – także ona została pokryta czarną farbą.

Gustowska prowadzi dialog z Edwardem Hopperem od 2008 roku, kiedy zaczęła realizować pracę *Przypadek Edwarda H...*. Składają się na nią 43 filmiki, z których każdy jest zestawieniem jednego z obrazów Hoppera z fragmentem filmu fabularnego, z którym się Gustowskiej skojarzył. Na przykład: *Przedział C wagon 293* (1938) z *Cotton Club* (1984) Francis Forda Coppoli, *Nocni włóczędzy* (1942) z *Casablancą* (1942) Michaela Curtiza, a *Samotność* (1944) z *Sokołem maltańskim* (1941) Johna Hustona. Wielokrotnie zwracano uwagę na powiązanie sztuki tego amerykańskiego twórcy z kinem. Jego fascynacja filmami sprzyja stawianiu tez o ich wpływie na estetykę malarstwa Hoppera. Relacja następuje też w drugą stronę – wielu filmowców sięga po twórczość Hoppera, czerpiąc z niej inspiracje dla języka wizualnego swoich dzieł. Projekt Gustowskiej rozwija tę problematykę. Za pomocą środków filmowych artystka pokazuje swój odbiór obrazów Hoppera, zarówno ich ogląd, jak i to, jakie skojarzenia w niej budzą. Interpretując *Przypadek Edwarda H...* i zrealizowany po nim *Przypadek Izy G...*, Filip Lipiński odnosi je do tego, jak dziś funkcjonuje malarstwo Hoppera². Podkreśla on wirtualny status obrazów tego twórcy w kulturze oraz to, że mamy do czynienia przede wszystkim z ich swego rodzaju powidokami, a więc z tym, jak zostały

In 1943, Edward Hopper painted *Summertime*, a painting in which a young woman is standing on the porch of a house in Washington Square. In 2015, a slightly larger copy of this painting hung in the ArtStations Gallery in Poznań, where it became a working area for Izabella Gustowska during her exhibition *New York and a Girl*.¹ Gustowska painted over the replica of *Summertime* using black paint. She randomly focused on the parts of the canvas to be blotted out by the paint rather than doing it methodically from one side to another. The emotional tension during the performance was further dramatized by the short-lived hope that the young woman in the painting would be spared, which did not happen. The black strokes evenly covered the entire canvas.

Gustowska has been in an intimate dialogue with Hopper since 2008, when she begun working on *The Case of Edward H...* In the series of short video films, the artist has paired a Hopper painting with a fragment from a feature film which she believed corresponded with the latter. For example, *Compartment C*, *Car 293* from 1938 is accompanied by *Cotton Club* (1984) directed by Francis Ford Coppola; *Nighthawks* (1942) is shown next to *Casablanca* by Michael Curtiz and *Loneliness* is with *The Maltese Falcon* (1941) by John Huston. The connection between Hopper and cinema was something critics had always eagerly highlighted whilst Hopper himself had confessed his fascination with film and intensifying the theories about cinema's strong influence that shaped his art. It seems that the feeling was mutual, as many film directors frequently referred to Hopper's aesthetics in their works. Gustowska is also exploring this trend, using her video material to show us her perception of Hopper's paintings in the manner in which they affect her and the associations they evoke. Filip Lipiński, who examines *The Case of Edward H...* and *The Case of Iza G...* reflects on how Hopper's works function today.² He highlights their virtual status, meaning that we often are accustomed to something of an afterimage. It is the picture we remember later, both in our memory and imagination, processed it or even collocated

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEC

HOPPER/GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF FEMALE ART





zapamiętane, przekształcone pracą wyobraźni, zestawione z innymi obrazami. Według tego badacza, u Gustowskiej taka percepcja zyskuje „wizualną konkretyzację”³.

Projekty Gustowskiej, także te dwa i późniejszy *Przypadek Josephine H...*, który tworzy z nimi rodzaj tryptyku, są niezwykle bogate. Z wielu wątków w nich zawartych warto zwrócić uwagę także na ten, który opowiada o Josephine Hopper. Poświęcając jej stopniowo coraz więcej uwagi, Gustowska proponuje niezwykle inspirującą alternatywę dla tradycyjnie rozumianej historii sztuki, także tej feministycznej.

Gustowska powtarza, że zainteresowała się Hopperem nie ze względu na walory jego malarstwa, lecz na postać kobiety, która pojawia się na płótnach⁴. Widać to wyraźnie w pracy kamery, która właśnie na kobietach (z obrazów i filmów) skupia często swoją uwagę. Początkowo postać na płótnach Hoppera była dla artystki anonimowa. Lektury opracowań dotyczących malarza uzmysławiają jednak, że pracując nad wszystkimi swoimi płótnami, korzystał z pomocy współpracującej z nim jako modelka żony – Josephine Hopper.

Josephine, z domu Nivison, Hopper (1883–1968) też była artystką. Urodzona na Manhattanie, ukończyła Normal College of the City of New York (dziś Hunter College) i przez wiele lat pracowała jako nauczycielka w szkołach publicznych. Równolegle pobierała nauki w zakresie sztuk plastycznych, między innymi w New York School of Art. Stopniowo rozwijała swoją karierę jako rysowniczka i malarka, a także występowała jako aktorka (od 1915 roku w Washington Square Players). Poznała Edwarda Hoppera w 1914 roku w szkole artystycznej i widywała go potem w koloniach artystycznych w Nowej Anglii, w których spędzała czas latem. W 1923 roku zbliżyli się do siebie, rok później wzięli ślub. Od tego czasu jej tożsamość artystki i aktorki stopniowo coraz

with other images. According to Lipiński, this type of perception becomes more “visually concrete”.³

These two pieces, together with *The Case of Josephine H...* which was made as the last counterpart to create a form of triptych, are complex and rich in their meaning. One thread that definitely deserves our attention develops around Josephine Hopper. Gustowska gradually focuses her attention around this character and conceives a rather inspiring alternative to the traditional history of art, even as far as the feminist history of art is considered.

Gustowska is adamant that her fascination with Hopper was not triggered by the quality of his painting but because she was drawn to the female character who so often appeared on his canvases.⁴ It is quite believable when we observe how Gustowska operates the camera and how it tends

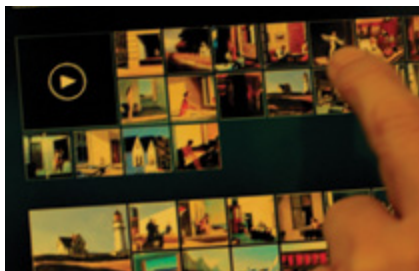
to close up on the women appearing in the paintings and the films. Initially this female figure she noticed was quite anonymous, but once she had started researching works on Hopper, there was little doubt as to their identity. Nearly every canvas Hopper produced was

with the help of his wife and model – Josephine.

Josephine, née Nivison, Hopper (1883–1968) was an artist herself – born and raised in Manhattan. She graduated from the Normal College of the City of New York (Hunter College today) and for many years she worked as a teacher in public schools. At the same time, she studied at the New York School of Art, advancing her proficiency in sketching and painting. She also had short spells of acting around 1915 (at Washington Square Players theatre). In 1914, in art school, she met Edward. She would see him again during summer camps in New England. In 1923 they got to know each other better and were married a year later. From that moment, her scope from becoming an artist and an actress had shifted to being Hopper’s wife, model and secretary. There was little time or encouragement for her own artistic activity. However, she hadn’t given

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEC

HOPPER/GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF FEMALE ART



Agata Jakubowska



bardziej była wypierana przez tożsamość żony malarza, jego modelki i sekretarki. Miała coraz mniej czasu i wsparcia dla swojej sztuki, ale ciągle tworzyła. Dziewiętego lipca 1942 roku zapisała w swoim dzienniku: „ale przyszedł, by poczuć seks, pływanie, francuski... to jego domena – malowanie... także – z tego zostałam również wypchnięta – prawie, ale jestem gotowa walczyć”⁵. Josephine Hopper swoje prace przekazała wraz ze spuścizną męża do Whitney Museum of American Art. Tylko kilka z nich się zachowało. Do naszych czasów przetrwały nie jej dzieła, w większości zaginione, tylko jej wizerunek utrwalony na płótnach męża.

Tradycyjna historia sztuki, usankcjonowana chociażby przez instytucje takie jak Whitney Museum, postaciami takimi jak Josephine i ich twórczością najczęściej się nie interesuje. Feministyczne historyczki sztuki podejmują zazwyczaj dwa rodzaje działań. Pierwsze polega na rekonstrukcji biografii artystycznej artystki, odnalezieniu, opracowaniu i udostępnieniu jej prac. Drugie na krytycznej analizie dyskursów historii i krytyki sztuki i szerzej społeczeństwa, które doprowadziły do osłabienia impetu twórczego tej kobiety i potem nieobecności jej prac w historii sztuki.

Gustowska pokazała inną drogę, którą można podążać. Niewielką uwagę poświęca tym nielicznym zachowanym czy znanym z reprodukcji pracom Josephine Hopper. Bardziej interesuje ją los Josephine, codzienne życie z malarzem i walka o własną twórczość. Cenniejsze od dzieł i częściej przywoływane są więc dzienniki artystki, które znamy z biografii Edwarda Hoppera autorstwa Gail Levin⁶, opisujące jej małżeńskie życie, współpracę z Edwardem i frustrację z powodu niemożliwości samorealizacji.

Zainteresowanie Izabelli Gustowskiej postacią Josephine Hopper stało się punktem wyjścia do refleksji na temat losu artystek, czy kobiet w ogóle.



up just yet. In July 1942 she noted: “But he came to feel that sex, swimming, French, ... are his domains – painting... too I’ve been crowded out of that too – almost. But I’m ready to fight”⁵. Josephine had bequeathed Edward Hopper’s body of work together with a handful of her own paintings to the Whitney Museum of American Art. Most of her works were lost or for whatever reasons hadn’t survived. So it is mostly her image commemorated in her husband’s many paintings that is left of her.

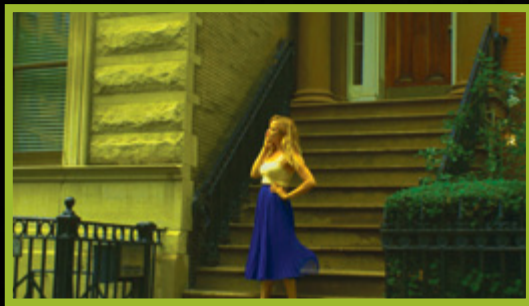
The traditional history of art established by venerated institutions like the aforementioned Whitney Museum pays little attention to individuals like Josephine and gives hardly any recognition on account of their art. Feminist art historians usually follow one of the two possible tracks. The first is made up of thorough biographical research, an inventory of her work, processing them and finally making them accessible to the public. The second approach boils down to a critical analysis of artistic and historical discourse, in a wider social aspect that led to her artistic efforts being slowly stifled.

What Gustowska has done is to show a different path. She pays little attention to Josephine’s artistic work, but is greatly interested in the life that she shared with Hopper and her struggle to maintain her own creative and intellectual integrity. Gustowska focuses her attention not on Josephine’s works but on her diaries, which is why Gustowska often summons excerpts from her memoirs. Large portions of journal entries where Josephine candidly described her marital life, assisting and supporting Edward and her reoccurring frustration from the lack of artistic fulfilment, can be found in Hopper’s biography by Gail Levin.⁶

Josephine Hopper became the starting point for contemplating the fate of women artists or women in general. The fruits of this fascination were various fragments making up the *Case of Iza G...* where

Agata Jakubowska





Zaowocowało najpierw pracami składającymi się na *Przypadek Izy G...*, w których w przestrzeń obrazów Hoppera Gustowska wpisała samą siebie, w mniej lub bardziej bezpośredni sposób zestawiając się z postacią Josephine. Najważniejszy dla mojej interpretacji jest film, w którym Gustowska pokazała siebie siedzącą na łóżku w swoim domu w Poznaniu, w pozie przypominającej tę ze *Słonecznego poranka*, oglądającą reprodukcję tej pracy. Nie tyle opowiada tu o Josephine Hopper, ile wcielając się w nią, buduje połączenie między jej i swoim losem. Josephine nie jest dla niej, osobnym od niej, przedmiotem badań, lecz raczej katalizatorem refleksji o jej drodze życiowej i twórczej. Josephine Hopper pozująca do tego obrazu, przedstawiającego stosunkowo młodą kobietę, miała 68 lat. Mniej więcej tyle samo, ile Gustowska zapoznając się z tą historią. W notatniku powstającym podczas pracy nad tym projektem artystka zapisała: „i żony / trzeba koniecznie pamiętać, / dlaczego przegrywają żony artystów. / Kobiety są głodne, głodne życia / czasami usypiają swoje ja, taki komfort, / czasami poświęcają się dla innych, sfrustrowane przegrywają jeszcze więcej. / To

dobrze, że nie jest czyjś żoną, / jest sama dla siebie, / to bywa bolesne, / ale w ogólnym rozliczeniu wychodzi na plus”⁷. „To dobrze, że nie jest czyjś żoną” – pisze artystka o samej sobie, w trzeciej osobie, równocześnie oferując widzowi wyznanie, dając wgląd w to intymne spotkanie jej z artystką i dystansując się od tego, jakby w poczuciu, że posunęła się za daleko.

Przypadek Edwarda H... i *Przypadek Izy G...* tworzą dwie pierwsze części tryptyku, którego dopełnieniem jest praca zrealizowana w latach 2013–2015 i poświęcona bardziej bezpośrednio Josephine Hopper. W 2013 roku Gustowska pojechała do Nowego Jorku, miasta, gdzie żyli i mieszkali Hopperowie, by przyjrzeć się jego młodym mieszkankom przez pryzmat historii Josephine. Zadawała sobie pytanie, czy podzielił one jej los, czy ich życie potoczy się inaczej. Zaangażowała

she recreated scenography from Hopper’s paintings only to place herself in a more or less metaphorical manner as if in comparison with Josephine. The most important piece to back up this claim is the one where Gustowska has shown herself seated on the bed in her home in Poznań, in nearly the same pose as Josephine in the *Summer Morning*, beholding the reproduction of this exact painting. It is no longer just, re-telling of her story; it is becoming her, bridging Josephine’s life and Gustowska’s own existence. To Gustowska, rather than being a separate focus of her research, Josephine is really a trigger to reflect on the former’s own life and artistic choices. An interesting fact is that Josephine, when sitting for this painting in which she appears to look relatively young, was in fact 68 – more or less the same age as Gustowska at the time she became interested with Mrs. Hopper’s story. In her scrapbook, she was making notes about her project and she

put it down: “and the wives/it needs to be remembered/ the reason why the artists’ wives are always on the losing end./ Women are hungry, hungry for life / sometimes their identities become dormant, as a form of comfort, / sometimes they make sacrifices for the sake of

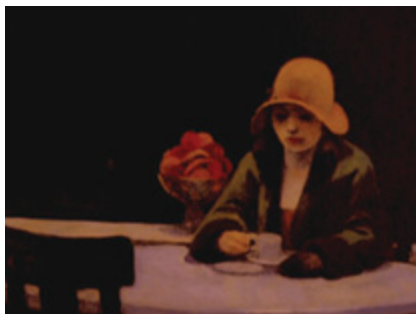
others, they get frustrated while they do it, losing even more./ It may be for the best that she herself isn’t anybody’s wife, /she is on her own. / sometimes it’s painful,/ but at the end of the day it has more advantages than disadvantages.”⁷ “It’s for the best she isn’t anybody’s wife” – she speaks about herself in the third person while making this highly personal confession, allowing the viewers to look deep in her intimate space, and she quickly brushes it off as if regretting her honesty.

The Case of Edward H... and *The Case of Iza G...* are the initial parts of the triptych, later complemented by the third piece dedicated entirely to Josephine and implemented between 2013 and 2015. In 2013, Gustowska left for New York City, where the Hoppers lived, to look at young women and observe them from the perspective of what happened to Josephine. She kept asking herself,

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEC

HOPPER/GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF FEMALE ART

Agata Jakubowska





kilkanaście kobiet, z którymi nakręciła kilkadziesiąt godzin materiału filmowego⁸. Został on wykorzystany na razie w dwóch pracach: w filmie *Przypadek Josephine H...* i w instalacji wideo *Gdzie jest ta dziewczyna?* prezentowanej w ramach wspomnianej już wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*.

Zarówno w filmie, jak i w instalacji współczesne Josephine'y pokazywane są często w ich naturalnym środowisku. Bohaterki pozwoliły Gustowskiej na wejście w ich prywatny świat, którego fragmenty artystka nam pokazuje. Widoki te przeplatają się ze scenami, w których kobiety umieszczone zostały w przestrzeniach przypominających konkretne obrazy Hoppera. Widzimy je więc na przykład przy barze przypominającym ten z obrazu *Nocni włóczędzy* (1942), w kawiarni z obrazu *Automat* (1927), na ganku domu z *Lata* (1943) czy

na łóżku ze *Słonecznego poranka* (1952). W każdej z tych scen Josephine, zamrożona na obrazie Hoppera, ożywa. To, co w oczywisty sposób wynika z odmienności medium – nieruchome postacie na obrazie malarskim i ich poruszenie w filmie – nabiera tutaj dodatkowego znaczenia. Współczesne Josephine'y zostają uwolnione. Nie powtarzają pozy Josephine Hopper narzuconej jej przez męża, co oznacza tu: nie powtarzają jej losu, a mają szansę zachowania się w taki sposób, który im najbardziej odpowiada. Momentami wydaje się następować zrównanie Josephine Hopper z jej współczesnymi wcieleniami. Nie ma ono jednak prowadzić do wniosku, że podzielić one jej los. Jest raczej otwarciem możliwości w nim zapisanych.

Ważnym punktem odniesienia dla tej realizacji jest praca *The Dinner Party* Judy Chicago zrealizowana w latach 1974–1979⁹. To instalacja poświęcona historii kobiet. Trzydzieści dziewięć uznanych za najważniejsze ma wyznaczone swoje miejsca przy stole mającym kształt równobocznego trójkąta, 999 jest wypisanych na podeście (*Heritage Floor*), na którym stoi ten stół. Każde nakrycie

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEC

would they end up like Josephine or would they take different paths? She involved several women and recorded dozens of hours of videos.⁸ This footage has been featured in two works so far: *The Case of Josephine H...* and the video-installation *Where is that Girl?* that were presented on the previously mentioned exhibition, *New York and a Girl*.

In both the movie and in the video-installation, the modern day Josephines are revealed in their natural habitat. They granted Gustowska permission to enter their private world and Gustowska is keen to show us the fragments of their world. These images entwine with the scenes similar to those seen in Hopper's paintings, Gustowska populates those scenes with "her" women. Some of them are sitting at the bar, like the one from the *Nighthawks* (1943), or inside the café similar to the painting *Automat*

(1927). Others stand on the porch – *Summertime* (1943) or sit on the bed like in *The Sunny Morning* (1952). In each of these scenes Josephine, originally "frozen" by Hopper in his paintings, is brought back to life. What was once motionless in the painting is now

moving in the video footage and so this material gains another meaning: The Josephines of today are set free. They don't copy the pose dictated by the original's husband, meaning they do not repeat her fate either. Instead, they have a chance to become whatever they want. There are some fleeting moments when they seem to reach the same level as Josephine Hopper and her present day incarnations. This doesn't at all insinuate that they are to share her fate. It feels like opening up to the opportunities this fate encompassed.

There is a significant point of reference for this work – *The Dinner Party* by Judy Chicago which was carried out between 1974 and 1979.⁹ This is an installation celebrating the history of women. The triangular table accommodated 39 women who were considered to be the most influential. There are 999 more names inscribed on the ramp



Agata Jakubowska

HOPPER/GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF FEMALE ART







składa się z bogato haftowanej serwety i stojącego na niej talerza-rzeźby. Artystka wykonała tę pracę wraz z wieloma wolontariuszkami.

Do pewnego stopnia Gustowskiej przyświecał podobny cel przeciwstawienia się wymazywaniu kobiet z historii, w tym konkretnym przypadku – Josephine Hopper z historii sztuki. Przyłącza się ona do tych, na przykład historyczki sztuki Gail Levin¹⁰, które przywracają ją pamięci. Jednak projekt Gustowskiej nie jest nastawiony na wiedzę o Josephine Hopper, na jej rozpowszechnianie i pogłębianie. Oferuje inny, atrakcyjniejszy z punktu widzenia humanistyki zorientowanej na doświadczenie, sposób podejścia do zapomnianej artystki. Taki, który nie ignoruje wiedzy, ale obojętny jest na cele erudycyjnej historii sztuki. Stawia na przeżycie. Przede wszystkim na stawanie się, nie badanie innego.

W przestrzeni projektu Gustowskiej, jak w *The Dinner Party*, zostały zestawione z sobą różne kobiety. Kluczem nie jest tu jednak, jak u Judy Chicago, uznanie dla ich osiągnięć mające znamiona obiektywnej oceny. U Gustowskiej nie pojawiają się kobiety postrzegane jako najważniejsze dla dziejów kultury, ale te, które ją zainteresowały: artystki, jakie ją fascynują, współczesne i starsze, aktorki i odgrywane przez nie postacie, przyjaciółki, studentki, współpracowniczki.

Izabella Gustowska od końca lat 70. XX wieku przygląda się twórczym kobietom i stwarza przestrzeń dla ich sztuki. Organizuje (początkowo z Krystyną Piotrowską) wystawy, na których pokazują swoje prace artystki z różnych pokoleń. Jej rówieśniczki, poprzedniczki, młodsze koleżanki. *Sztuka kobiet* (1980), *Obecność III* (1992), *Ósmy dzień tygodnia* (2011) to przykładowe ekspozycje przez nią kuratorowane¹¹. Wyznaczają one węzłowe punkty konsekwentnie realizowanej działalności na rzecz tworzących kobiet. W ich centrum wydaje się stać troska o możliwość samorealizacji.

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIE

(the *Heritage Floor*) where the table is placed. Each table setting is made up with lavishly embellished cloth and a sculpted plate. To complete this installation, the artist needed help from numerous volunteers.

Gustowska seems to adhere to the same concept, which is to prevent women from being erased from history. In this particular instance, she is determined not to allow Josephine to disappear from the history of art and joins efforts with other female art historians like Gail Levin,¹⁰ for example, who was also very keen and had carried out some amazing research in order to restore Josephine's memory. Gustowska's project, however, was not really focused on researching and promoting Josephine as an artist. She chose a different

way of approaching her subject, and from the humanistic angle, it seems to be more attractive as it centers on life experience rather than classifying facts. Her attitude was not so much aiming at ignoring science but was based largely on embracing the personal experience of becoming and searching for "the other".

Gustowska creates a space where, like in *The Dinner Party*,

women can be gathered together to be acknowledged – however not for the same reasons Judy Chicago invited them to her table. Gustowska doesn't show us women with some particular significance in international art or culture, but women who – for whatever reasons she decided to single out – became interesting to her because of what they do, as artists, actresses of different ages, friends, co-workers and students.

From the late 1970's, Izabella Gustowska has closely watched the creative women she encounters and tries to find space for their art. Initially with the help of Krystyna Piotrowska, she organized joint exhibitions for women of different generations. She includes her peers, her predecessors, and younger colleagues. *The Women's Art* (1980),



Agata Jakubowska

Ostatnia z wymienionych wystaw pokazywała prace organizatorki i młodych artystek. Podobnie jak *Przypadek Josephine H...* była wynikiem fascynacji kobiecością, tą aktywną, kreatywną, pełną energii, i kobietami, których twórcze życie dopiero rozkwita.

Warto zauważyć, że nieomal równolegle z pokazem galeryjnej wersji *Przypadku Josephine H...* (instalacji *Gdzie jest ta dziewczyna?*) w Galerii Arsenał w Białymstoku miała miejsce pierwsza prezentacja dwóch pierwszych części tryptyku, pokazanych razem: *Przypadku Edwarda H...* i *Przypadku Izy G...*¹². Filmy z obu projektów zostały tam przeplecione, tworząc spójną całość. Autor tekstu w katalogu, cytowany już Filip Lipiński, słusznie zwrócił uwagę na dwa monitory znajdujące się przy wejściu na wystawę: jeden pokazujący autoportret Hoppera w kapeluszu zestawiony z postaciami mężczyzn w kapeluszach z filmów przywołanych przez Gustowską i drugi ukazujący artystkę przymierzającą kapelusze, każdy przypisany innej Josephine. Lipiński wyjaśnia: „W owym «przedśionku» wystawy – lub inaczej: w jej scenie pierwotnej – ma miejsce introdukcja postaci «filmu» (malarza, aktorów, artystki-aktorki) i skondensowanie głównej zasady projektu: poszerzenie pola funkcjonowania dzieła o uruchomiony przez artystkę horyzont wizualnych skojarzeń w dialogu z kolejną warstwą, w której podmiot spojrzenia staje się jednocześnie jego przedmiotem, a reżyser jest jednocześnie aktorem”¹³. Przy wejściu na wystawę w poznańskiej galerii (*Nowy Jork i dziewczyna*), otwartej, kiedy ta w Białymstoku ciągle była czynna, artystka też zdecydowała się na zestawienie siebie i Edwarda Hoppera. Prezentowany był tam wirtualny performans *Summertime*, przywołany na początku tego tekstu.

„Wirtualny” odnosi się głównie do zastosowanej techniki – artystka wykonała performans kilka dni przed otwarciem wystawy. Został on zarejestrowany i był potem odtwarzany na pleksi pokrytej folią holograficzną, która dawała pewne złudzenie obecności artystki w galerii. Przypomnę, że performans ten polega na zamalowywaniu czarną

Agata Jakubowska

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIE

Presence III (1992), *The Eighth Day of the Week* (2011) are just a handful of the more prominent exhibitions she has curated.¹¹ They are the pivotal moments of her work for other women artists and she is genuinely concerned with sharing opportunities of self-fulfilment. The last of the abovementioned exhibitions showcased the works produced by herself as well as by some of her younger colleagues. Much like *The Case of Josephine H...* it was a result of a fascination with femininity that is imaginative and full of vitality and with women whose creative potential is still to reach its peak.

It is worth noting that nearly simultaneously with the show *Where is this Girl?* (a gallery-customized version of *The Case of Josephine H...*), at the Arsenal Gallery in Białystok the two initial parts of the triptych: *The Case of Edward H...* and *The Case of Iza G...* were shown.¹² The films were projected from two separate media outlets and they were interlaced to become one visual experience. Filip Lipiński, the author of the catalogue to this show, observed that the two screens placed by the entrance to the exhibition – one showing Hopper's self-portrait in a hat next to other movie characters wearing hats and another screen showing an image of Gustowska trying on several hats – meant to symbolize a different Josephine. As Lipiński explained: "In this hallway to the exhibition, that could also be called the primal scene, we are introduced to the leading characters (the painter, the actors and the artist/actress) and to the main principle this project was based on, which was to expand the area of influence on to the newly-discovered horizons of visual associations remaining in a dialogue with the corresponding layer where the subject becomes an object that is being looked at. The director and the actor are the same person".¹³ A similar scenario took place in the gallery in Poznań where the show *New York and a Girl* was opened at a time when the exhibition in Białystok was still open to the public. Gustowska reunited herself with Edward Hopper once again. She presented a virtual performance of *Summertime*, which was analysed earlier in this text.

It was "virtual" because the action itself was completed a couple of days before the actual preview

farbą obrazu Hoppera *Lato*. Gustowska wyglądała jak wojowniczka. Na początku performansu nałożyła na twarz farbę w sposób przywodzący na myśl malunki na twarzach wojowników. Taką smugą farby oznaczyła też postać młodej kobiety, jakby chciała pokazać związek między nimi. Jeśli na ten performans spojrzeć jako na walkę, to wydaje się, że Gustowska zwyciężyła. Czarny kolor sprawił, że obraz stapiał się z ciemną ścianą, znikał. Malarski wizerunek Josephine Hopper stworzony przez Edwarda Hoppera był usuwany, by wykreować przestrzeń dla Josephine istniejących niezależnie od niego. Z drugiej strony, walka ta rozgrywała się cały czas w obszarze wyznaczonym przez Hoppera. Dosłownie, bo to ramy reprodukcji jego obrazu wyznaczały pole, w którym pojawiała się Gustowska. Nie widać jej całej postaci. Przenośnie, bo Gustowska sięga po malarstwo, jego technikę, która dla niej jest marginalna, by podjąć z nim walkę. Co więcej, mimo iż na początku ekspozycji zamalowywała/usuwała obraz Hoppera, to jego płótna i tak powracały. Choćby w omawianej już instalacji, gdzie mieliśmy do czynienia ze scenami zaczerpniętymi albo bezpośrednio z jego obrazów, albo do nich nawiązującymi.

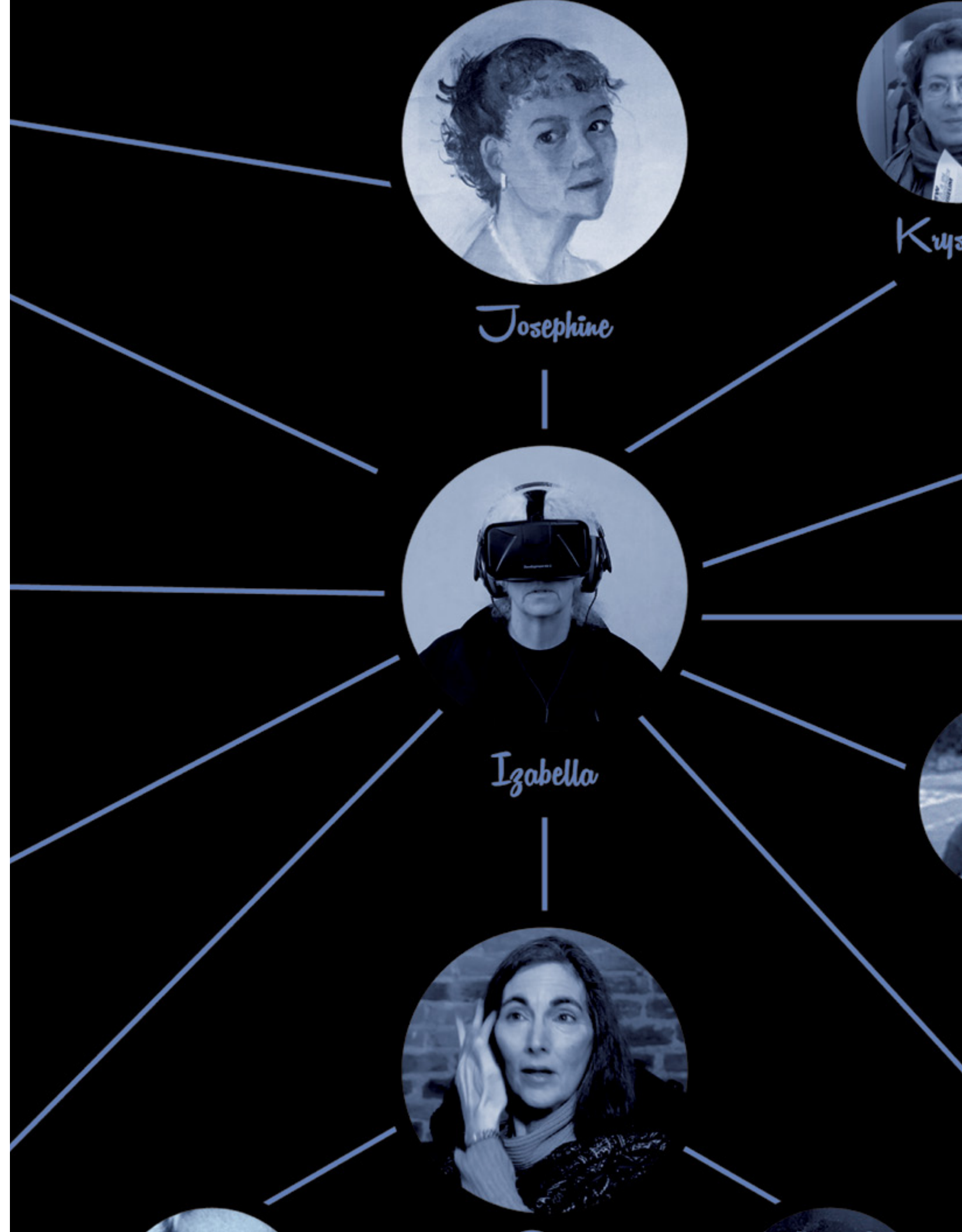
Umieszczając w tytule tego tekstu zapis „Hopper/Gustowska”, celowo nie chciałam doprecyzowywać, o które z Hopperów chodzi: Josephine czy Edwarda. Z pewnością jest tak, że w czasie realizacji trzech części tryptyku – kolejno: *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*, *Przypadek Josephine H...* – uwaga Gustowskiej przesuwiała się z Edwarda Hoppera na Josephine Hopper. Ten pierwszy cały czas pozostaje jednak obecny. Tyle że zaczyna występować przede wszystkim jako malarz, który jest mężem artystki, a nie jako uznany amerykański artysta. Josephine Hopper też, jak już pisałam, nie została przedstawiona jako autorka ważnych prac, lecz jako malarka, żona malarza. Spojrzenie na nią przez pryzmat współczesnych mieszanek Nowego Jorku sprawia, że jej pozy, zamrożone na obrazach męża, zamieniają się w czynności. Dzięki jej młodym wcieleniom można sobie wyobrazić ją raz jeszcze stojącą przed wyborami, których dokonała. Zobaczyć w niej twórczą mieszkankę Nowego Jorku.

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEC

night. It was recorded and screened on the top of a panel covered with holographic film. This gave a perfect illusion of her presence during the exhibition. As mentioned above, it was a reproduction of Hopper's *Summertime* that Gustowska covered entirely with black paint. While she was doing it, she painted her face to look like a warrior woman. A smudge of black paint on a figure of a young woman might possibly be a symbol of their mutual connection. If this performance was to be interpreted as a battle, it appears that Gustowska has won. The thick layer of black paint obliterated the painting, making it disappear on the backdrop of the dark wall. The image of Josephine which came out of Edward's paintbrush was wiped out in order to create a space where she could exist independently from Edward. Still, the field for this battle is being designated by Hopper, as everything is happening within the area of *his* painting (or its replica). Gustowska takes to painting, which is originally Edward's forte and to her is quite insignificant, and tries to defeat him with it. Moreover, his paintings make a comeback even though she initially obliterated them. This happens, for example, with the previously discussed installation where we are confronted with the scenes imitating his paintings or those that are inspired by the latter.

My subheading for this essay reads: "Hopper/Gustowska", this lack of precision as to which one of the Hoppers I am referring to is quite intentional. When her work with all three parts of the triptych (*The Case of Edward H...* and *The Case of Iza G...*, *The Case of Josephine H...*) was in progress, Gustowska's attention was shifting between Edward and Josephine. The former, however, is constantly present, only his role has changed – from a famous painter he became a husband of an artist. Josephine Hopper was not falsely presented as an author of ground-breaking works, but as a painter who happened to be married to another painter. By reinventing her with the help of contemporary American women, her somewhat frozen poses become live action and the young women impersonating her allow us to imagine Josephine standing in front of her tough choices once again and to see her as a young and

Agata Jakubowska



Zapis „Hopper/Gustowska” ma też wskazać na dwie główne relacje między bohaterami tych projektów. Z jednej strony, Edwarda Hoppera i Izabellę Gustowską jako dwoje artystów w różny sposób odnoszących się do Josephine Hopper. Z drugiej strony, Josephine Hopper i Izabellę Gustowską jako dwie artystki, które stały przed podobnymi decyzjami i wybrały różne drogi twórcze.

Główny „dramat” rozgrywa się zasadniczo między tymi trzema osobami, wymienionymi w tytułach poszczególnych części projektu Gustowskiej. Zajmują one już swoje, różne, miejsce w historii sztuki. Artystka dołączyła do nich kilkanaście młodych mieszanek Nowego Jorku, dość przypadkowych¹⁴. Są one dla niej ważne jako bohaterki. Na wystawie *Nowy Jork i dziewczyna* zajmowały często taką samą pozycję jak Izabella Gustowska i Josephine Hopper. Ich imiona, połączone z imionami jeszcze innych kobiet, rozbrzmiewały w przestrzeni ekspozycyjnej, wymieniane przez mechaniczny głos. Poświęcone im były tak samo skonstruowane wizualno-słowne notatki, zajmujące jedną z przestrzeni wystawy. Pozostaną jednak na marginesie historii sztuki, jeśli w ogóle się w niej znajdują, tak jak wolontariuszki pracujące z Judy Chicago nad *The Dinner Party*¹⁵. Nie było jednak celem artystki wprowadzenie ich nazwisk do narracji historyczno-artystycznej, tak jak nie zależało jej na promocji twórczości Josephine Hopper.

Ważnymi cechami opowieści Gustowskiej o Josephine Hopper są biograficzność, uaktualnienie i uprzywatnienie. Polska artystka zaproponowała spojrzenie przez pryzmat niespełnionej, zapomnianej amerykańskiej malarki na współczesne kobiety. Spojrzenie pełne sympatii dla ich aktywności, ale i niepokoju o szanse rozwoju. Jak już pisałam, nie przywołała sztuki Josephine Hopper, a tylko jej historię, którą można odnieść do projektów tożsamościowych różnych kobiet. Fakty z życia Josephine, jej słowa i jej wizerunki na obrazach męża przekształcone zostały w dynamiczne elementy wchodzące w relację z zapisami współczesności, świata Gustowskiej i zaproszonych przez nią kobiet. A także widza. W instalacji *Gdzie jest ta dziewczyna?* zanurzony

creative talent and a citizen of New York.

This title is also indicative of the two main connections between the subsequent characters in these projects. On the one hand, we have Edward Hopper and Izabella Gustowska as two artists who have a very different relationship with Josephine Hopper. On the other hand, there is Josephine Hopper and Izabella Gustowska as two female artists who faced similar decisions and chose different paths.

The main “intrigue” takes place between these three characters and the three projects are named after them. They all have a different place in the history of art and were supplemented by over a dozen young women living in New York, selected pretty much at random.¹⁴ Yet, their roles are significant. In the video footage, they often take the same position as Izabella Gustowska or Josephine Hopper. Their names together with the other names rang through the exhibition halls, announced by a mechanical voice. Like the others, they were given the same attention in the form of visual-spoken annotations, in a specially designated space of the exhibit. They are somehow bound to populate the peripheries, if they will ever be included at all, just like the volunteers helping Judy Chicago to complete *The Dinner Party*.¹⁵ Gustowska’s objective wasn’t really to introduce those names into the art history discourse, just as she wasn’t interested in promoting Josephine’s Hopper art.

The essential tools employed by Gustowska to conjure Josephine’s story included a focus on biographical trails, presenting her in a way that is more relatable to the modern woman and turning to her deeply private experiences and confessions. This Polish artist encouraged us to examine the condition of contemporary women and summoned the life of an unfulfilled and forgotten American painter to give us a different outlook. She views those women and their various activities with a sympathetic eye and with slight concern for their chances to reach their full potential. As already mentioned, she doesn’t allude to any of Josephine’s paintings or sketches, all she is interested in is her universal story; one that could

Agata Jakubowska

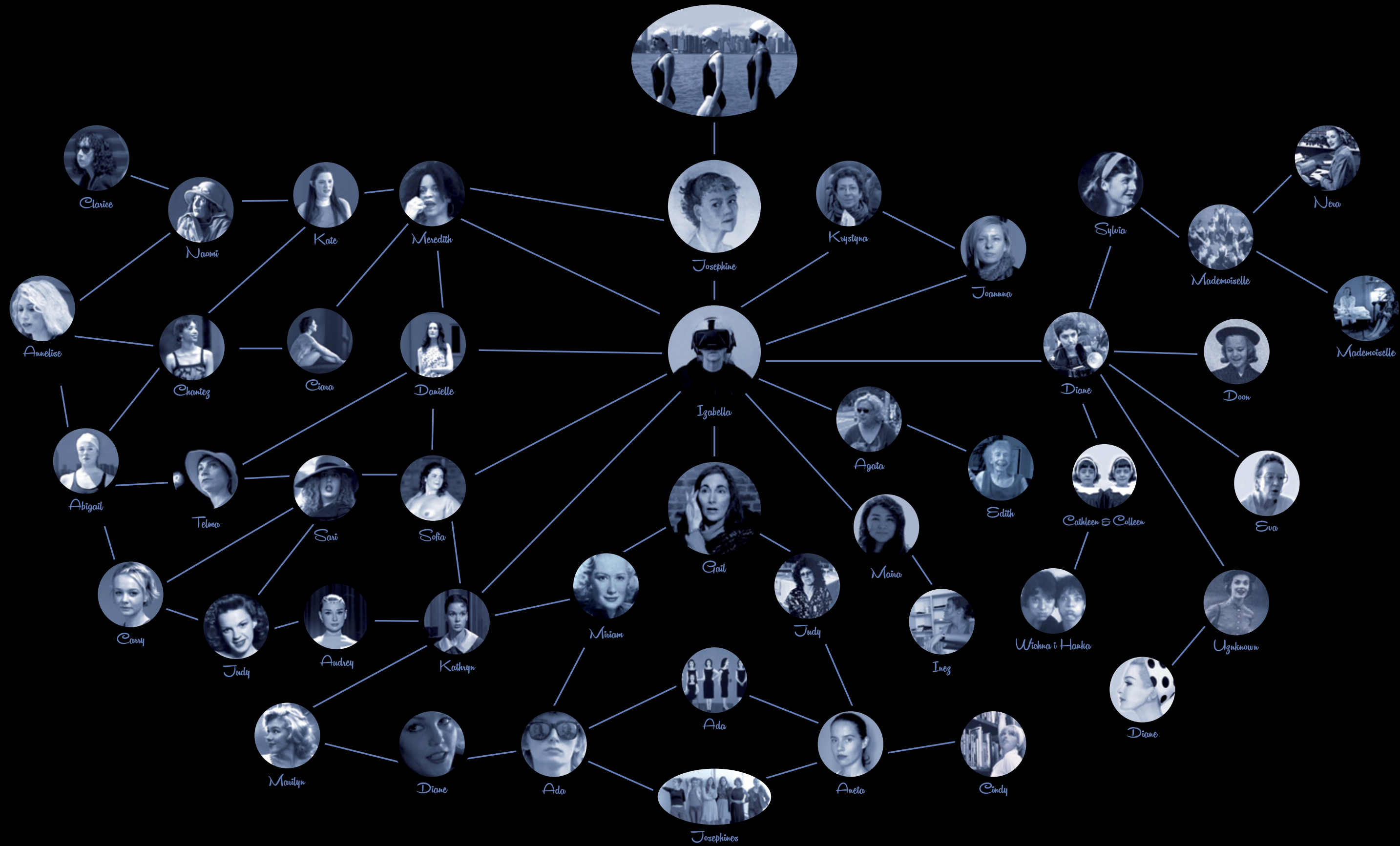
Agata Jakubowska

był on w spójnej przestrzeni stworzonej przez otaczające go projekcje (pokazane na rozciągającym się wzdłuż ścian szerokim fryzie). Afektywna, fragmentaryczna opowieść o współczesnych nowojorskich Josephine’ach nie sprzyjała porządkowaniu narracji, tylko raczej zatopieniu się w ich świecie. Granice przestrzenne i czasowe ulegały zatarciu, realność była pochłaniana przez sferę wyobrażeniową i wzmocnieniu ulegała możliwość, by wspomniane uprzywatnienie „wirtualnej” opowieści o zapomnianej artystce z Nowego Jorku dotyczyło każdego, kto wkroczył w tę mającą formę artystycznej realizacji alternatywną historię sztuki kobiet.

Ucieleśniona historia Josephine Hopper, ucieleśniona poprzez wcielenie się w jej postać czy poprzez sensualne doświadczenie instalacji owo wcielenie pokazującej, pozwala, cytując określenie Michała Pawła Markowskiego, „poszerzyć pole naszej egzystencji”¹⁶. Taka propozycja wpisuje się w humanistykę, o której za Markowskim powiedziałabym, że „to nie dyscyplina naukowa, lecz uważność wobec egzystencjalnego doświadczenia”¹⁷. Odnosi się do jednostkowego losu konkretnej artystki, ale i otwiera go dla nas i dla innych.

ring true to many different women. The facts and details from Josephine’s life, her own words and her portraits, were processed into dynamic elements that came to interact with the reality of our time, with a time and place that belongs to Gustowska, the women she invited and to the audience. In *Where is that Girl?* the spectator is immersed in the same virtual reality as the characters, created by the numerous screens running across the walls around the gallery room like a modern day version of a frieze. The story about contemporary New York Josephines, with its affective vibe and sketchiness has no ambition to arrange or organize the narration, but to immerse the viewers into its own world. The spatial and temporal lines have become blurred and realism has been slowly consumed by the imaginary. As a result, the universalism of this tale – of a forgotten artist from New York – was intensified and became relatable to anyone who stepped inside this alternative reality of the history of women’s art.

In this way, the story of Josephine was embodied through the numerous incarnations which enabled us to experience it in a very sensual way. It allows us – and let me quote Michał Paweł Markowski here – to “expand the area of our existence.”¹⁶ This alternative rings true with the humanism that, according to Markowski, presents itself “not as an academic discipline but a manner of being careful and observant with an existential experience.”¹⁷ It applies to the individual life of the particular woman artist and at the same time it restores the memory of her to our collective consciousness.



Przypisy

1. Wystawa otwarta była w dniach 4.11.2015–7.02.2016.

2. F. Lipiński, *Struny czasu: figuracje „Hoppera wirtualnego”*, [w:] A. Borowiec, M. Piłakowska (red.) *Izabella Gustowska, 66 Persons Search for Iza G.*, Poznań 2012. F. Lipiński, „Przypadki” sztuki między malarstwem i filmem, [w:] Izabella Gustowska. *Przypadek Edwarda H... Przypadek Izy G...*, kat. wyst. Galeria Arsenał, Białystok 2015, s. 7–13.

3. Zob. też F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, zwłaszcza s. 415–427.

4. Artystka mówiła o tym np. w czasie oprowadzania po wystawie *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations w Poznaniu, w dniach 4.11.2015 czy 10.12.2015.

5. Josephine Hopper, za: G. Levin, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 354.

6. G. Levin, *Edward Hopper...*

7. I. Gustowska, *Hybryda*, Poznań 2014.

8. Większość z nich zgłosiła się na casting, ale niektóre zostały przez Gustowską „wyłapane” na ulicach Nowego Jorku i zaproszone do współpracy. W projekcie wzięły udział: Naomi Bell, Telma Bernardo, Annelise Bianchini, Danielle Brewer, Sari Caine, Chantez Carter, Abigail Classey, Tamara and India Daley, Ciara Griffin, Clarice Jensen, Sofia Lund, Kate Tenetko, Meredith A. Watson.

9. Została ona przywołana przez samą Gustowską w środkowej przestrzeni wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*.

10. Gail Levin poświęciła dużo uwagi Josephine Hopper w biografii jej męża (zob. przyp. 6), a także odrębny tekst *Writing about Forgotten Women Artists: The Rediscovery of Jo Nivison Hopper*, [w:] K. Fredrickson, S.E. Webb (red.), *Singular Women: Writing the Lives of Women Artists*, University of California Press, 2003, s. 130–145. Swoją biografię Judy Chicago (*Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*, Harmony Books, 2007) zadeptykowała „Josephine Verstillle Hopper i wszystkim wymazanym artystkom”.

Footnotes

1. The exhibition ran between 4.11.2015 and 7.02.2016.

2. Lipiński, F. *Strings of time: Figurations of the “Virtual Hopper”*, [in:] Borowiec, A, Piłakowska, M. (eds.) *Izabella Gustowska, 66 Persons Search for Iza G.*, Poznań 2012. Lipiński, F. *“Przypadki” sztuki między malarstwem i filmem*, [w:] Izabella Gustowska. *Przypadek Edwarda H... Przypadek Izy G...*, exhibition catalogue, Galeria Arsenał, Białystok 2015, pp. 7–13.

3. See also: Lipiński, F. *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, pp. 415–427.

4. Gustowska mentioned this when giving a tour of her exhibition *New York and a Girl* in ArtStations Gallery in Poznań on 4.11.2015 and 10.12.2015.

5. Josephine Hopper, citation from: Levin,G. *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, p. 354.

6. Levin, G. *Edward Hopper...*

7. Gustowska, I. *Hybryda*, Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2014.

8. Most of these women came to the casting, some were accosted by Gustowska on the streets of New York and persuaded to participate. The women featured in this project are: Naomi Bell, Telma Bernardo, Annelise Bianchini, Danielle Brewer, Sari Caine, Chantez Carter, Abigail Classey, Tamara and India Daley, Ciara Griffin, Clarice Jensen, Sofia Lund, Kate Tenetko and Meredith A. Watson.

9. There is a reference to Chicago in the central space of the *New York and a Girl* exhibition.

10. Gail Levin had focused a lot of her attention on Josephine Hopper when writing Edward 12. Hopper’s biography (see the reference no. 6), as well as devoting a separate article *Writing about Forgotten Women Artists: The Rediscovery of Jo Nivison Hopper*, also: Fredrickson, K., Webb, SE. (eds.), *Singular Women: Writing the Lives of Women Artists*, University of California Press, 2003, pp. 130–145. In her Judy Chicago biography (*Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist*, Harmony Books, 2007) Levin dedicated it to “Josephine Verstillle Hopper and all the erased women artists”.

11. Więcej na temat tych ekspozycji zob. A. Jakubowska, *Meetings: Exhibitions of Women’s Art Curated by Izabella Gustowska, „Ikonotheka” 26, 2016*, s. 291-311.

12. Izabella Gustowska, *Przypadek Edwarda H... Przypadek Izy G...*, Galeria Arsenał, Białystok, 9.10.2015–15.11.2015.

13. F. Lipiński, „Przypadki” sztuki..., s. 12.

14. Por. przyp. 9.

15. A. Jones (red.), *Sexual politics: Judy Chicago’s Dinner Party in feminist art history*, UCLA, Los Angeles 1996.

16. M.P. Markowski, *Humanistyka, literatura, egzystencja*, [w:] A. Legeżyńska, R. Nycz (red.), *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa 2012, s. 39.

17. Ibidem, s. 19.

Jest to zmieniona i rozszerzona wersja tekstu, który ukazał się pod tym samym tytułem w „Czasie Kultury” 1/2016, s. 103–117.

11. More information about these exhibitions can be found in: Jakubowska, A, *Meetings: Exhibitions of Women’s Art Curated by Izabella Gustowska, „Ikonotheka” 26, 2016*, pp. 291-311.

12. Gustowska, I. *The Case of Edward H... The Case of Iza G...* Galeria Arsenał, Białystok, 9.10.2015–15.11.2015.

13. Lipiński, F. *“Przypadki” sztuki...*, p. 12.

14. see: reference 9.

15. Jones, A. (ed.), *Sexual politics : Judy Chicago’s Dinner Party in feminist art history*, UCLA, Los Angeles, 1996.

16. Markowski, MP. *Humanistyka, literatura, egzystencja*, [in:] Legeżyńska, A., Nycz, R. (eds.), *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, Warszawa 2012, p. 39.

17. Ibidem, p.19.

This is a re-edited and extended text that was previously published under the same title in *Czas Kultury* 1/2016, pp. 103–117.

Agnieszka Gajewska

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK

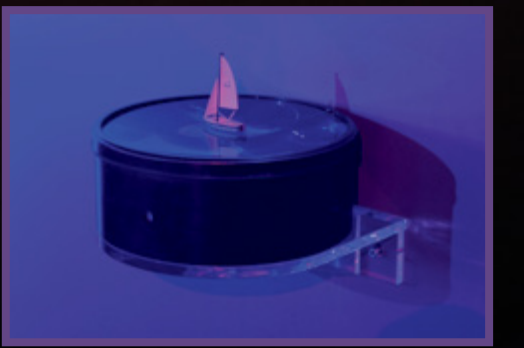




Wtem ktoś idzie, /nie znam go/
I powiada: "Rybki śpią!"...
Po korkociąg pędzę płaski
Sam obudzę je. Bez łaski.
Gdy zastałem dom zamknięty,
W drzwi waliłem jak najęty.
W desperackim, dzikim szale,
Naciskałem kłamkę, ale...

Levis Carroll

"Alicja po tamtej stronie lustra"





Alfabetyczny spis imion w projekcie *Nowy Jork i dziewczyna*¹ sprawia wrażenie uporządkowanej, systematycznej pracy projektowej z dziewczynami odgrywającymi rolę Josephine Hopper. Szybko jednak opowieści rozgwieżdżają się, pełnią, Izabella Gustowska uruchamia łańcuchy skojarzeń, cytatów, obrazów filmowych wymagających repetycji i zbliżenia. Nowy Jork to miasto zbudowane z mitów, w którym artystka szuka też swoich wyobrażeń o Ameryce z lat 20., 30. i 40., kiedy tworzył Hopper, 50., przepełnionych „mystyką kobiecości”, 60., kiedy zaczął się ruch feministyczny, i konfrontuje je ze współczesnością. Klisze, fragmenty obrazów Hoppera, Katza, strzępki wierszy, listów i filmowych dialogów, portrety i prace artystek budują opowieść o współczesnym życiu młodych kobiet w tym najludniejszym mieście USA. Konfrontacja z mitem nie służy jego demaskacji, potęga miasta oddziałuje również na współczesne życie kobiet. Bohaterki pracy Gustowskiej bez trudu odnajdują się w obrazach Hoppera czy Katza, pokazują też artystce swoje ulubione filmy o mieście.

Podróż do Nowego Jorku to dla artystki okazja podążenia śladami twórczyń, które chodziły tymi samymi ulicami: Audrey Hepburn, Diane Arbus, Cindy Sherman, Diane Lane, Judy Chicago, Josephine Nivison Hopper, Judy Garland, Sylvii Plath, Patti Smith. Gustowska jako Iza G. i Antonina stwarza sobie miejsce między nimi, porównuje, przymierza się do ich ról, czytając ich wspomnienia i listy, przyglądając się ich sztuce albo portretom. Artystka podąża śladami wskazanymi przez swoją rówieśniczkę, nowojorską badaczkę Gail Levin, fotografkę i autorkę między innymi książek *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1995) i *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist* (2007). Projekt Gustowskiej wchodzi w dialog z jej ustaleniami badawczymi, stawia własne hipotezy na temat życia żony Hoppera i możliwości emancypacji twórczyń w XX wieku. Artystka prowadzi śledztwo w sprawie samobójczych śmierci, jednocześnie zapraszając odbiorczynie i odbiorców do wytyczania własnych szlaków, uruchomienia indywidualnych związków asocjacyjnych, ale

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

Looking at the name index for the project titled *New York and a Girl*¹ is like looking at a well-organized and meticulously planned project where a number of girls become Josephine Hopper. The narratives, however, quickly start sparkling and scattering as Gustowska sets certain wheels in motion with quotes, references and movie scenes begging to be repeated and closely examined. New York was built on myths, and here Gustowska is also searching for her own preconceptions of what New York once was in the 1920's, 30's, 40's and 50's, when Hopper was active, or in the 1960's when female mysticism was on the rise and feminism was at its dawn. Photo plates, fragments of paintings by Hopper and Katz, scraps of poems, letters, movie dialogues, portraits and drawings were all collected and turned into a modern tale of women's lives in the busiest city of the United States. The project challenges the myth but does not discredit it. The grandeur of this place endures today and it still affects the lives of the women of our time. The women whom Gustowska captures feel very much at ease in the paintings by Hopper or Katz, they even show her their favorite New York movies.

Gustowska's journey presents a unique opportunity to follow in the footsteps of Audrey Hepburn, Diane Arbus, Cindy Sherman, Diane Lane, Judy Chicago, Josephine Nivison Hopper, Judy Garland, Sylvia Plath and Patti Smith. Gustowska, as Iza G. and Antonina, finds her own space among them. When reading their memoirs and letters, carefully studying their art and portraits, she compares their stories and even attempts to walk in their shoes. Gail Levin, a New York researcher and photographer who wrote *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1995) and *Becoming Judy Chicago: A Biography of the Artist* (2007) and who also happens to be her peer, guides Gustowska through the streets and places of New York. Levin's writings together with Gustowska's project enter a peculiar dialogue – Iza forms her own hypotheses on Hopper's wife and the potential to emancipate women in the 20th century. She investigates several suicides, yet at the same time she also invites us to find our own paths and “connect the dots” as dictated by our individual associations

Agnieszka Gajewska









Illegible text block, likely a caption or description.



Illegible text block, likely a caption or description.



Illegible text block, likely a caption or description.



i do rozszyfrowania tych wpisanych w jej pracę. Technika brikolażu wymaga zaangażowania patrzących, którzy dadzą się uwieść i zwieść. Gustowska zostawia zwiedzającym wystawę materialne ślady po znikających z historii kobietach: buty, lampę, płytę, kapelusz, aparat fotograficzny, i umieszcza je na mapie Manhattanu. Odegrają one ważną rolę w zapisie filmowym, rozpoczynając grę z odbiorcami.

Pracę *Przypadek Josephine H...* można też odczytywać jako autotematyczną wypowiedź na temat sztuki w świecie multiplikowanych obrazów, zacierających ślady po twórczych, utalentowanych kobietach. Kartotekowa struktura projektu wyznacza zasady poruszania się po wyobraźni Gustowskiej, ale jej zapiski z podróży do Ameryki zapraszają do wspólnego spotkania z innymi artystkami, aktorkami, modelkami. Nieustannie powraca też pytanie o pozycję artystki w świecie sztuki. A jednak na pierwszym planie są kobiety, które dopiero mogą stać się kimś takim jak Josephine. Może to jednak Sylwie pozornie uśmiechnięte i zadowolone, tuż przed kryzysami psychicznymi?



Kobieta w mieście to temat szczególnie lubiany przez sztukę XX wieku, w której linie sukni uzupełniają architektoniczne bryły. Wielkie miasto stwarza też kobietom nowe możliwości, umożliwia grę z rolami społecznymi, zapewnia anonimowość potrzebną do tego, by uwolnić się od oczekiwań rodzinnych. Dlaczego więc – pyta Gustowska – artystki i pisarki, które osiągnęły sukces, porzucają karierę, nie cofając się nawet przed samobójstwem? Skąd bierze się ta autodestrukcyjna siła, pchająca je w stronę piecyka gazowego, żyletek, środków psychotropowych? Z jakich powodów nie odchodzą od despotycznych mężczyzn i nie koncentrują swoich sił na własnej sztuce?

Tworzyć, pozować, ironizować

Zacznijmy od Ady Katz, która dzięki serii portretów namalowanych przez męża, Alexa, stała

while encouraging us to decode the trails incorporated in her own work. Bricolage is a technique that requires some involvement from the audience – the viewers who are willing to be seduced and deceived. Gustowska provides certain clues, some physical evidence that these disappearing women indeed existed. Throughout the exhibit, visitors come across shoes, a lamp, a record, a hat, even a camera scattered on the map of Manhattan. They play important roles, and in the video material, instigate a little game with the audience.

The Case of Josephine H... can be interpreted as a self-referential critique on art in modern times where we are all surrounded by ubiquitous multiplied images, erasing traces of creative and talented women. The archival structure of the project dictates how to navigate the maze of Gustowska's imagination, whilst her notes from visits to America inspire us to meet other women artists, actresses and models. There is also a recurring question about the state of creative females in the global art scene. The most exposure is given to women who are in the process of becoming someone like Josephine. Perhaps these are the Sylvias, smiling on the outside while on the cusp of mental breakdown?

A woman in the city is one of the most cherished themes in 20th century, the contour of her dress corresponding with the contemporary architecture. It is a big city that presents new opportunities, here they can have more leeway with social roles and gain anonymity if the family ties become a burden. Why do those seemingly successful women-artists and writers abandon their careers and even go so far as suicide? Where is that self-destructive urge steering them toward gas cookers, razor blades and anti-depressants in large doses coming from? For what reasons do women stay with their despotic husbands instead of focusing on their own creative accomplishments?

Agnieszka Gajewska



Sześć młodych kobiet stoi na tle białej szafy
w pracowni w Westbeth,
za trzy dni zaczynamy zdjęcia do filmu
"Przypadek Josephine H..."
wszystko jest takie ekscytujące
i niewiadome zarazem.



Alex Katz - "The Little Black Dress" /1960/

Widzi, że to multiplikowany portret Ady
- sony Alexa, ale nie jest tego tak pewna.
Ada Karasmarczyk - była studentka z pennadskiej ASP,
nie ma na sobie malej czarnej,
kiedy w 2010 roku buszuje po NYC
w filmie "American Girl".

Życie stało się cudownie proste.
Sylvia Plath "Dzienniki 1950 - 1962"



Byliśmy pierwszym pokoleniem po wojnie
i ostatnim przed wynalezieniem pigułki.

Gloria Kirchner



Gail Levin - historyk sztuki, kuratorka, biografka,
profesor w Baruch College i City University of New York.
W 1995 po wielu latach dedyktywicznej pracy
skończy pisać 'Edward Hopper. An Intimate Biography',
ale być może po latach
- ważniejsza dla niej będzie Josephine H...
W 2007 biografie Judy Chicago 'Becoming Judy Chicago'
zadekluje:
"for John and memory
of Josephine Nivison Hopper
and all the other
craned women artists"



Russek's Store, 5th Avenue / 36 Street, NY

*** Diane *** Doon *** Dress *** Darling

Cztery słowa zaczynające się od litery D.
Dzieciństwo Diane Nemerov - Arbus
w domu mody Russek's
przy 5 Avenue, 36 Street na Manhattanie.

Dzieciństwo Doon Arbus to pozowanie do zdjęć
dla Vogue i Glamour.
Diane fotografuje Doon,
ale Doon marzy o jeździe na wrotkach
i spacerach z psem.
Często staje przy 'Darling Shop' przy Horatio Street
i chce być już kobietą...



Posłuchaj, ja jestem fotografem
nie fotografką.

Diane Arbus



się ikoną Nowego Jorku. W 2007 roku Jewish Museum zorganizowało nawet specjalną wystawę poświęconą jej jako modelce *Alex Katz Paints Ada*. Pokazano na niej 40 obrazów przedstawiających żonę malarza, konsekwentnie nazywając ją jego muzą. Te wysmakowane kadry z życia uznanego artysty i jego pięknej żony nieoczekiwanie przywołują w pamięci Gustowskiej wideo *American Girl* Ady Karczmarczyk, w którym królowa nowego popu prowokuje przechodniów, odgrywając nieskrępowaną, żującą gumę amerykańską nastolatkę. Ten estetyczny zgrzyt między twórczynią a modelką rozpoczyna serię konfrontacji między wizerunkami wykreowanymi przez artystkę, mogącą zaprezentować swoją podmiotowość i sprawczość, a wizerunkami znanych kobiet zapośredniczonych przez męża artystę.

Kolejna linia skojarzeń za-wraca nas do lat 50. Naomi, współczesna mieszkanka Nowego Jorku, nieoczekiwanie przemienia się w Audrey Hepburn, a w tle słychać muzykę z musicalu *Funny Face*. Owa *Zabawna buzia* należy właśnie do tej sławnej aktorki, a odgrywana przez nią postać (nomen omen) Jo, musi

zdecydować, czy chce być modelką na pokazach mody, czy spełniać swoje filozoficzne aspiracje intelektualne. To napięcie wydaje się o tyle nieprzekonujące, że stopniowo okazuje się po prostu wyborem między francuskim filozofem a fotografem mody, film kończy bowiem scena, w której Jo pozuje do zdjęć w sukni ślubnej. Sama Hepburn osiągnęła sukces i wycofała się z kariery aktorskiej, by robić to, co uznawała za istotne i ważne. Montażowi Gustowskiej towarzyszy płyta z piosenkami z musicalu, kamera filmuje monitor emitujący fragmenty piosenki *Think pink*. Artystka dekonstruuje wymowę tej piosenki, pokazując kadry z wystudiowanymi pozami modelek i pogłaśniając słowa piosenki, ironicznie wskazuje, że reklama w magazynie mody kierowana jest głównie do gospodyń domowych, marzących o różowej, modnej garderobie



A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK

Creating, posing, mocking

A good person to start with is Ada Katz. Thanks to a series of portraits created by her husband, she became a New York icon. In 2007 she was even at the center of an exhibition titled "Alex Katz Paints Ada", in the Jewish Museum. There were 40 portraits of Ada, who was referred to as Alex Katz's muse. Those highly sophisticated paintings illustrated the life of this high-profile couple and evoked certain memories in Gustowska, such as one video-clip made by Ada Kaczmarczyk, in which "the Queen of New Pop" puts on a show and mocks a provocative, gum-popping American teenager. This aesthetic clash between an artist and a model initiates a series of confrontations between the personas conceived by the artist capable of being potent and creative and the images of famous women,

who were broadcasted by their famous husbands.

Yet another chain of associations takes us back to the 1950s and to Naomi, who lives in present day New York and unexpectedly impersonates Audrey Hepburn with the musical score of *Funny Face* in the background. The heroine

of *Funny Face*, whose name is Jo, portrayed by Hepburn, is a young girl who faces a choice between pursuing her ambitious plans of becoming a philosopher and a career as a fashion model. This inner struggle turns out to be rather far-fetched – in the end it all boils down to a choice between two men: A French philosopher and a fashion photographer. The final scene depicts Jo posing for a photo session wearing a wedding dress. As we are well aware, Hepburn became extremely successful but withdrew from Hollywood to carry on with other works which she considered more meaningful. The video material was cut and edited by Gustowska with the musical score being played in the background, the camera is pointed at the monitor where the song "Think Pink" is being played. Gustowska manipulates the images in such a way that it is quite transparent

Agnieszka Gajewska



Queensboro Bridge
otwarty 30. 03. 1909, wysokość 107 m, długość 1135 m
architekci: Gustav Lindenthal, Henry P. Hornbostel



I może tak słuchać bez końca słabnącego głosu Judy
w "Over the Rainbow"
z ostatniego koncertu z 25 marca 1969.



podczas mycia naczyń. Pęknięcie dotyczące ról społecznych jest więc w filmie już zarysowane, choć jego znaczenie przysłaniają różowe stroje i szczupłe sylwetki kobiet, ale to właśnie na tej rysie Gustowska skupia uwagę odbiorców.

Temat fotografii mody i Nowego Jorku przywołuje postać Diane Arbus. Gustowska prowokacyjnie buduje asocjacyjny, antytetyczny związek między wystudiowanymi zdjęciami z pokazów mody w Paryżu z *Funny Face* a prowokacyjnymi zdjęciami amerykańskiej fotografki. W roku 1957, kiedy powstawał musical *Funny Face*, Arbus uczy się u Lisette Model, mistrzyni, której technikę naśladuje w pierwszym okresie swojej twórczości. To także czas, kiedy Model prezentuje pięć zdjęć na zbiorowej wystawie *70 Photographers Look at New York* w Museum of Modern Art, wśród nich portrety kobiet starych i otyłych. Zderzenie estetyki musicalu z fotografiami Model i Arbus pozbawia czystości pastelowe barwy lat 50. (np. różowego z *Funny Face*). Dziesięć lat później w tym samym muzeum co Model Arbus zaprezentuje 30 zdjęć na wystawie *New Documents*, w tym *Identical Twins*, czyli *Bliźniaczki Cathleen i Colleen*. Bliźniacze rozdźwięk prowokuje do myślenia



o relacjach rodzinnych fotografki, której brat był sławnym i nagradzanym poetą: „Wiesz, że ludzie będą mnie pamiętać jako siostrę Howarda Nemerova”². To zdanie oddaje lęk wielu twórczyń, obawiających się zignorowania przez historyków sztuki i literatury, zazwyczaj dopisujących nazwiska i imiona kobiet do nazwisk i imion mężów, braci oraz ojców. Gustowska stara się odwrócić tę relację, szukając w słowach Nemerova wyłącznie fragmentów dotyczących ich wspólnego dzieciństwa i pozwalających zrekonstruować biografię fotografki. Zachwyty nad życiem, własną pracą, uznanie przyjaciół i znawców fotografii zestawione zostają w projekcie z wiedzą o samobójczej śmierci artystki, podciętych żyłach i połkniętych psychotropach. Portret Arbus wykonany przez Eve Rubinstein, jej uczennicę, pokazuje

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

– this type of fashion advertising is aimed mostly at housewives lusting after a trendy pink outfit while doing their dishes. A conflict between social roles emerges in the movie, even if the gravity of this problem is glossed over with pink dresses and feminine silhouettes. A small crack begins to show, and it is to this crack Gustowska directs our attention.

The fashion photo shoot and the city of New York bring up the memory of Diane Arbus. Gustowska subversively evokes Diane Arbus, her striking and candid pictures stand as a peculiar antithesis to the *Funny Face* glamor shots. In 1957 when *Funny Face* was being produced, Arbus was an apprentice with Lisette Model. Lisette is her mentor and Arbus tries to imitate

her technique in the early stages of her career. Around the same time Model is presenting five of her works at a collective exhibition at the Museum of Modern Art titled *70 Photographers Look at New York*. Some of her models are old and fat. The clash between the glamorous aesthetics of a Hollywood musical production and the photographs by Model and Arbus drains the pretty colors (the proverbial pink from *Funny Face*) out of the 1950s. Ten years later in the same venue Arbus will showcase 30 of her own photographs, during the *New Documents* exhibition, including *Identical Twins* or *Twins Cathleen and Colleen*. This sibling theme reminds us of the familial ties and the fact that Arbus's brother was a famous and lauded poet: “People will remember me as a sister of Howard Nemerov”.² This sentence reflects the fear of being remembered only through male relatives relatives, which was shared by many women artists. As often occurred, historians instantly paired their names with the names of their husbands, brothers or fathers. Gustowska attempts to turn the tables on the men. When she reads Nemerov, she is only interested in the childhood memories or any details which provide pieces of Diane's

– this type of fashion advertising is aimed mostly at housewives lusting after a trendy pink outfit while doing their dishes. A conflict between social roles emerges in the movie, even if the gravity of this problem is glossed over with pink dresses and feminine silhouettes. A small crack begins to show, and it is to this crack Gustowska directs our attention.

Agnieszka Gajewska



Mrugające żółte światło lampki
w przedziale C wagonu 293
zmusza kobietę o rudych włosach
do odłożenia czytanej książki.
Kobieta zanurza się
w monotonnym stukocie pociągu
i poprzez szum słyszy jak Diane Lane
z filmu "Cotton Club" śpiewa "Am I blue"
... was I gay untill today
now he's gone,
and we're through
Am I blue...



fotografkę w wystudiowanej roli modelki, doskonale zdającej sobie sprawę z zasad rządzących fotografią mody, ale w *Hybrydzie* Gustowska zastanawia się nad pogłoskami o tym, że Arbus włączyła kamerę, która miała zarejestrować jej konanie. Nawet wyobrażenie o takim dokumencie wywołuje emocjonalny wstrząs.

Dzięki trzem nazwiskom: Model, Arbus, Rubinstein, Gustowska odtwarza w *Przypadku Josephine H...* tradycję kobiecej historii fotografii i pokazuje wzajemne fascynacje ich pracami. Artystka filmuje aparat fotograficzny Arbus, przygląda mu się z bliska, jednocześnie pokazując własne narzędzia pracy, ogląda reprodukcje fotografii na monitorze przez pryzmat kamer, podgląda technikę Arbus, ale też sama filmuje się podczas pracy z kamerą. Konstruuje w odbiciach szyb i luster autoportrety podobne do tych robionych przez Model i Arbus. Umieszcza na wystawie aparat. Do której z nich należał?



Zdjęcie bliźniaczek reprodukowane na wystawie odsyła natomiast do pytań o tożsamość, identyczność oraz sobowtóry, zakłócające poczucie tożsamości. Gustowską pasjonują duplikaty, powtórzenia generujące zmianę, przesunięcia wynikające z odtworzenia w innym kontekście znanych obrazów i scen. Wybiera więc kolejną fotografkę – Cindy Sherman, pokazując jej fotografie przez pryzmat projektu Anety Grzeszykowskiej, precyzyjnie odtwarzającej pracę nowojorskiej artystki *Untitled Film Stills* (1977–1980). W montażu zastanawia przede wszystkim to, z jakich powodów Gustowska zestawia gazetowe, niewyraźne reprodukcje fotografii Sherman z dobrej jakości, choć pozbawionymi koloru, pracami Grzeszykowskiej. Być może ten zabieg ma pokazać, że wyblakły już projekt Sherman odzyskuje ostrość poprzez powtórzenie. Nie można jednak wykluczyć, że Gustowska prowadzi ironiczną grę z projektem Grzeszykowskiej, powtarzającej kadry nieistniejących filmów noir, ale pozbawione siły rażenia fotografii Sherman.

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

background. In this project all the successes, the exhilaration with life and public acclaim, is confronted with her suicidal death, her slit wrists and the drugs she took. Arbus is cool and confident in the photographs taken by her student Eve Rubinstein. It is pretty obvious from the portraits that Rubinstein knew how glamour photography works. Yet, in *Hybrid*, Gustowska makes references to the chilling rumor that Arbus allegedly switched her camera on in order to document her last dying moments. A pretty terrifying notion in and of itself.

Gustowska uses those three names: Model, Arbus and Rubinstein to illustrate the tradition of female photography and their own fascinations with one another. In her own footage, she includes images of Arbus's camera. When shifting through the reproductions of her work, Gustowska peeps at her technique, but at the same time she shows her own gear and films herself in the midst of her work with the camera. She captures the self-portraits using a system of mutual reflection from mirror-like surfaces – much like Model and Arbus have done. Gustowska puts a camera on display, but we do not know whose camera it is.

The picture of the twin sisters, reproduced for the exhibit, immediately raises questions about identity, identicalness, as well as doppelgangers – disrupting the feeling of identity. Gustowska is fascinated by the duplicates; repetitions when they generate some sort of alternation – a distortion occurs when the replica of a well-known original is situated in new surroundings. Gustowska introduces another female photographer to her project: Cindy Sherman, whose work *Untitled Film Stills* (1977–1980) was meticulously reproduced by Aneta Grzeszykowska. We cannot help but wonder why the blurred and faded magazine reproductions of Sherman's photographs are confronted with high-quality but colorless images from Grzeszykowska. Maybe this is to show

Agnieszka Gajewska



Diane Arbus.
Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967



Isabella Gustowska.
Względne Cechy Podobieństwa, /WJH/ 1980, 4'23"

W pracy Grzeszykowskiej bowiem brakuje ironii i fascynacji przywoływaną postacią, tak istotnych dla Gustowskiej. *Przypadek Josephine H...* to zarówno detektywistyczna wyprawa śladami kobiety pozującej Hopperowi, jak i gra z jej wyborami życiowymi. Gdy Gustowska decyduje się na wykonanie portretu przez amatora na ulicy Nowego Jorku, dostrzega podobieństwo między swoimi kręconymi włosami a włosami żony Hoppera, których nie widać na jego obrazach, ale za to są widoczne na (niezbyt udanym) autoportrecie Josephine: „Dwa prawie bliźniacze portrety kobiet w średnim wieku, z satysfakcją myśli, że wygląda lepiej i nie ma na plecach Edwarda”. Uwiedzenie historią Josephine H. trudno bowiem bezkrytycznie wpisać w badania historii kobiet. Gustowska nie widzi w niej talentu porównywalnego do Hoppera, nie chodzi jej o dopisanie jej nazwiska do kanonu sztuki. Tym,

co wydaje się nią wstrząsać w przypadku Josephine, są pozostawione przez nią zapiski, pełne desperacji, buntu przeciwko despotyzmowi męża, precyzyjnie oddające atmosferę napięcia, rozwianych złudzeń, niespełnionych ambicji i kłinczu w ich małżeństwie. Po lekturze jej dzienników obrazy Hoppera, na których pojawia się jego żona, nabierają innego znaczenia, przestają budzić bez troski zachwyt. Gustowską fascynuje na przykład cień na twarzy Josephine, niezmiennie często portretowanej w kapeluszu. Seria autoportretów artystki w kapeluszu przypominającym ten znany z obrazów to ironiczne studium, w którym zakrywa on najpierw oczy, a potem całą twarz, ograniczając całkowicie pole widzenia. Jest w tym i kpina, i gniew na Josephine.

Multiplikacja to także temat zdjęć Danielle, odwytwarzających obraz Alexa Katza *Dziewczyna w zielonym pływackim czepku* (1985). Gustowska dodaje w swojej wersji dziewczyny w czepku tło, czyli panoramę Nowego Jorku, a nawiązując do układów choreograficznych z pływania synchronicznego, zaprasza także inne pływaczki.

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

how slightly aged and blurred ideas are restored into focus via duplication? It is also likely that Gustowska is just teasing Grzeszczykowska, who reproduced the stills of non-existing *noir* movies but with less edge and impact than Sherman. However, there is none of this original mix of irony and fascination with the character that Sherman had impersonated and which was so crucial for Gustowska. *The Case of Josephine H...* is a bit of a detective story where one attempts to follow the footsteps of a woman who modelled for Hopper. Yet at the same time, it is a game of identities, where one gets to observe how different life choices might have altered Josephine's life. When Gustowska decides to sit for a street portrait artist in New York, she notices the similarities between her own curly hair and Mrs. Hopper's, which cannot be seen in her portraits, but is visible in Josephine's rather mediocre self-portrait.

“The two twin-like portraits of middle-aged women with a striking resemblance; with a feeling of self-gratification she states that she looks better and doesn't have Edward constantly breathing down her neck”. This fascination with Josephine H. is slightly tricky to include into the re-

search of the female history of art. Gustowska never says she is long overdue for acknowledgment as an equal to Edward when it comes to art; she is, however, truly moved and shaken by Mrs. Hopper's diaries, where desperation and defiance against her husband's domination surfaces from every line with evident intensifying tension between the spouses caused by unfulfilled ambitions, disillusionment and marital impasse. After reading her journals, Gustowska will never look at his portraits of Josephine the same way again. For instance, she notices the shadow partially covering her face, since he was very fond of painting her in a hat. There is a whole series of drawings where the brim of that hat we know from the painting, gradually covers her entire face – starting with the eyes until the moment when her vision is impaired – as if he was mocking her angrily.

Agnieszka Gajewska



Humphrey Bogart...

Effie?
00:07:19,982 --> 00:07:21,191
To ja.
00:07:21,942 --> 00:07:23,527
Posłuchaj, skarbie.
00:07:23,735 --> 00:07:25,237
Zastrzelono Milesa.
00:07:25,904 --> 00:07:27,281
Tak, nie syje.
00:07:28,907 --> 00:07:30,534
Nie denerwuj się.



W 1957 roku w Western Motel
Josephine Hopper czeka na Edwarda
w pokoju 42 lub 43,
ale to James Steward nadjedzie
swoim Pontiacem Delux 8
i zabierze Kathryn Crosby
w filmową podróż
w "Anatomie morderstwa".



Dopiero poprzez ten zabieg uwidacznia się samotność *Dziewczyny...* Katza. Wyrziste rysy Danielle zostają tu zestawione z portretem żony artysty, a Gustowska próbuje zmierzyć się z jedną z najsłynniejszych jego prac i pokazać, jak mogła wyglądać pozująca mu modelka. Każde powtórzenie bowiem prowadzi interpretację w nieoczekiwaną stronę. Odtwarzając obraz Hoppera *Przedział C wagon 293*, w końcowej części twarzy Diane/Sari nie zasłania kapelusza, a jej wyrazisty makijaż i kręcone włosy budują skojarzenie z rolą (skądinąd chyba najgorszą w karierze) Diane Lane w filmie *Cotton Club* (1984). Piosenka w tle *Am I Blue* wskrzesza też Billie Holiday, kolejną artystkę, której Nowy Jork umożliwił karierę i zdobycie uznania. Kalejdoskop postaci wydaje się nie mieć końca.

Podróż detektywistyczna i kino gatunkowe

Powieść Pascala Merciera *Nocny pociąg do Lizbony* (2004) to historia nauczyciela, którego z życiowego letargu wybija bycie świadkiem próby samobójczej młodej kobiety. Bohater ratuje

kobietę i to wydarzenie zmienia jego dalsze życie. Odnaleziona przypadkowo książka Amadeu de Prado sprawia, że nauczyciel postanawia ruszyć do Portugalii, by zdobyć jak najwięcej informacji o autorze, a może nawet spróbować go odnaleźć. Jego historia nie daje się jednak łatwo odtworzyć, różne osoby związane z nim w przeszłości odmiennie go zapamiętały, pełno w niej luk i niedopowiedzeń, a zapisy de Prado nie są wystarczającym źródłem informacji. Powieść Merciera stanowi inspirację dla Gustowskiej do pracy nad projektem *Josephine H.* (o czym wspomina nie bez ironii), i już na początku wystawy ostrzega nas przed nadmiarem śladów pamięci, wspomnień, obrazów. Niejako zapowiada, że postać Josephine będzie w stanie ukazać się wyłącznie w migotliwych,

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

Multiplication is also employed by Danielle, who was inspired by Alex Katz's paintings, especially *A girl in a green swimming cap* (1985). Gustowska adds a panorama of New York in the background and with the whole line-up, she refers to synchronized swimming, which requires others to join. This small trick helps one see how lonely it became for *New York and a Girl* – Danielle's distinct features were confronted with the portrait of the artist's wife. Gustowska challenges one of Katz's most prominent works by trying to imagine what his model could have looked like. Each replication is setting an interpretation in a new, unexpected direction. When re-creating *Compartment C, Car 293*, the upper part of Diane/Sarine's face is shaded by a hat and her strong make-up and luscious waves of her hair remind us of Diane Lane from *The Cotton Club* (1984), which could have easily been the worst of her roles. The song we hear in

the background, *Am I blue*, is sung by Billie Holiday, another female artist who embarked on a musical career in New York. The kaleidoscope of celebrities seems to have no end.

Detective story and the Film Genre

Night Train to Lisbon is a novel by Pascal Mercier. It's a dramatic story in which the dormant life of a teacher is instantly changed by witnessing the attempted suicide of a young woman. The protagonist saves her life and this incident in return changes his. He encounters a book by Amadeu de Prado and decides to travel to Portugal to research this author, possibly hoping to find him. This proves to be a difficult task as his story is full of gaps – the recollections of Prado's friends turn out to be incomplete, ambiguous or often mutually-exclusive whilst the writer's own accounts seem to be insufficient. *Night Train to Lisbon* appears to be an important source of inspiration for Gustowska when completing her *Case of Josephine H.*..., which she is happy to admit it not without irony. From the start Gustowska has warned us about the surplus of recollections and images as if she wanted us to

Agnieszka Gajewska



niemożliwych do zsyntetyzowania ujęciach. Podobnie jak w *Nocnym pociągu do Lizbony* opowieści mnożą się, tropy stopniowo zaciera czas, a archiwum artystki-modelki zaginęło w tajemniczych okolicznościach. Jednocześnie przez postać Judy artystka wpisuje historię Josephine H. w fabułę powieści: „Tak Josephine mogłaby popełnić samobójstwo na moście Queensboro albo Manhattan, albo Brooklyn, widzi, jak jej stopy odrywają się od czerwonych pantofelek i kamera notuje ten moment”. Wyobrażenie o czerwonych pantoflach samobójczyni prowadzi Gustowską – poprzez Joeę Brainarda – do butów Judy Garland z musicalu *Czarnoksiężnik z krainy Oz* (1939), nieodparcie kojarzący się z piosenką *Over the Rainbow*. Judy Garland to kolejna pojawiająca się w pracy Gustowskiej artystka, która kilkakrotnie próbowała popełnić samobójstwo. Utożsamienie jej kariery z tańcem w czerwonych pantofelkach prowadzi do bucików umieszczonych na mapie.

A może to czerwone trzewiki Ludmilly Tchériny z filmu *The Red Shoes* (1948)?

Nocny pociąg do Lizbony sprawił, że podróżując po Nowym Jorku, Gustowska przygląda się mostom nadającym się do samobójczego skoku. Dopisuje historię alternatywną życiorysu żony Hoppera, będącą niejako konsekwencją jej dziennikowych zapisków. Równocześnie jej detektywistyczne śledztwo dotyczy także modelu kobiecości, któremu musiała sprostać Josephine. Mały biały domek z obrazu *Samotność* Edwarda Hoppera z 1944 roku przypomina artystce scenę z filmu noir *Sokół maltański* (1941). W swój kartonowy model domu wpisuje znaną z obrazów letnią pracownię artysty w Truro, ale nadaje jej posmak zbrodni i przestępstwa, kiedy umieszcza w nim akcję filmu kryminalnego, przypominając o scenach przemocy, opisywanych przez żonę artysty. Przywołany w montażu dialog filmowy pokazuje relację między płciąmi w latach 40. Effi, grana przez Lee Patrick,

Agnieszka Gajewska



NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

be prepared to catch the glimmer of Josephine in the scatter of frames impossible to arrange and synthesize into a coherent take. Similarly, as was the case with the novel, trails multiply and overlap only to fade away with the passing of time and archives become misplaced forever in rather unclear circumstances. The character of Judy allows her to incorporate Josephine into the plot of the novel: "Yes, of course. Josephine could have committed suicide on a bridge in Queensboro or Manhattan or on the Brooklyn Bridge. She can see her feet slipping away from the red stilettos, the camera is rolling and capturing the close-up." The ruby red stilettos harken back to the *Wizard of Oz* (1939) and Judy Garland as Dorothy, which inevitably brings up the memory of Judy Garland singing the famous "Over the Rainbow". Garland is yet another successful artist who has appeared lost and fragile in her private life. She too attempted

suicide on more than one occasion. Gustowska makes an instant association with all these facts simply by placing a pair of ruby red dancing stilettos on the map.

Or maybe these are the red shoes of Ludmilla Tchérina from the 1948 movie of this

very title: *Red Shoes*?

The Night Train to Lisbon inspired Gustowska to look at New York's bridges from a different perspective, as if assessing which of them is the best spot for ending one's life. She invents her own alternative versions of Mrs. Hopper's life, corresponding with the entries from Josephine's diary. Gustowska also investigates the model of womanhood in which Jo was supposed to fit. A little white house known from Hopper's painting *Solitudine* (1944) triggered a memory of the scene from *The Maltese Falcon* (1941). Gustowska later included an interior of his studio, from their summer house in Truro, into her cardboard model of a house. She adds a sinister twist by projecting fragments of the crime movie, to hint that violent moments

A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK

chwalona jest przez detektywa za to, że dokładnie wykonuje jego polecenia, jest „zuch dziewczyną” i „aniołem”. Główne role w kryminałach i filmach noir przypadają bowiem mężczyznom, to oni rozwiązują zagadki, zajmują się śledztwem, a piękne kobiety albo wzbogacają akcję o wątek romansowy, albo cicho i z pokorą wypełniają jego polecenia, są też najczęściej ofiarami przemocy.

W tym zamyśleniu do kina gatunkowego Gustowskiej dostrzegam inspirację fotografiami Sherman, która pokazała w swoim nieistniejącym filmie noir sceny przemocy wobec kobiet, ich uwikłanie w spojrzenie męskiego widza oraz zmalretowane ciała ofiar. Pojedyncze sceny, jak ta z *Cotton Club* czy dialog z *Sokoła maltańskiego*, służą Gustowskiej do wyrażenia przejmujących i subtelnych emocji, dotyczących więzi międzyludzkich. Sceny przemocy nie rozgrywają się przed oczyma widza, mimo to relacje władzy prześwitują poprzez wymianę spojrzeń, zdecydowany ton, pozornie nieistotne gesty. Na przykład zeznania sądowe Mary Pilant, granej przez Kathryn Crosby, i podróż Pontiaciem Delux 8 z *Anatomii morderstwa* (1959) dopisują do obrazu Hoppera *Western Motel* (1957) komentarz, współbrzmący z dziennikowymi zapiskami jego żony o scenach małżeńskiej przemocy.

Sylvia Plath mogłaby, według autorki wspomnień o niej, zostać gwiazdą filmów kategorii B, czyli takich, które interesują Gustowską. Poetka jest istotną postacią w projekcie *Przypadek Josephine H.*, mimo że Plath była młodsza prawie o pół wieku i zakończyła życie pięć lat przed żoną Hoppera. Artystka odnalazła w zapiskach dziennikowych Josephine ślad sugerujący, że znała ona wiersze autorki *Ariela*. Pozorna emancypacja kobiet kończyła się wtedy, w latach 50., kiedy absolwentki college'ów wychodziły za mąż i rodziły dzieci. Studiująca w Smith College w Northampton Plath otrzymała



To jest wielkie i niewiarygodne miasto za którym będę tęsknić.
Sylvia Plath, "Letters home"

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

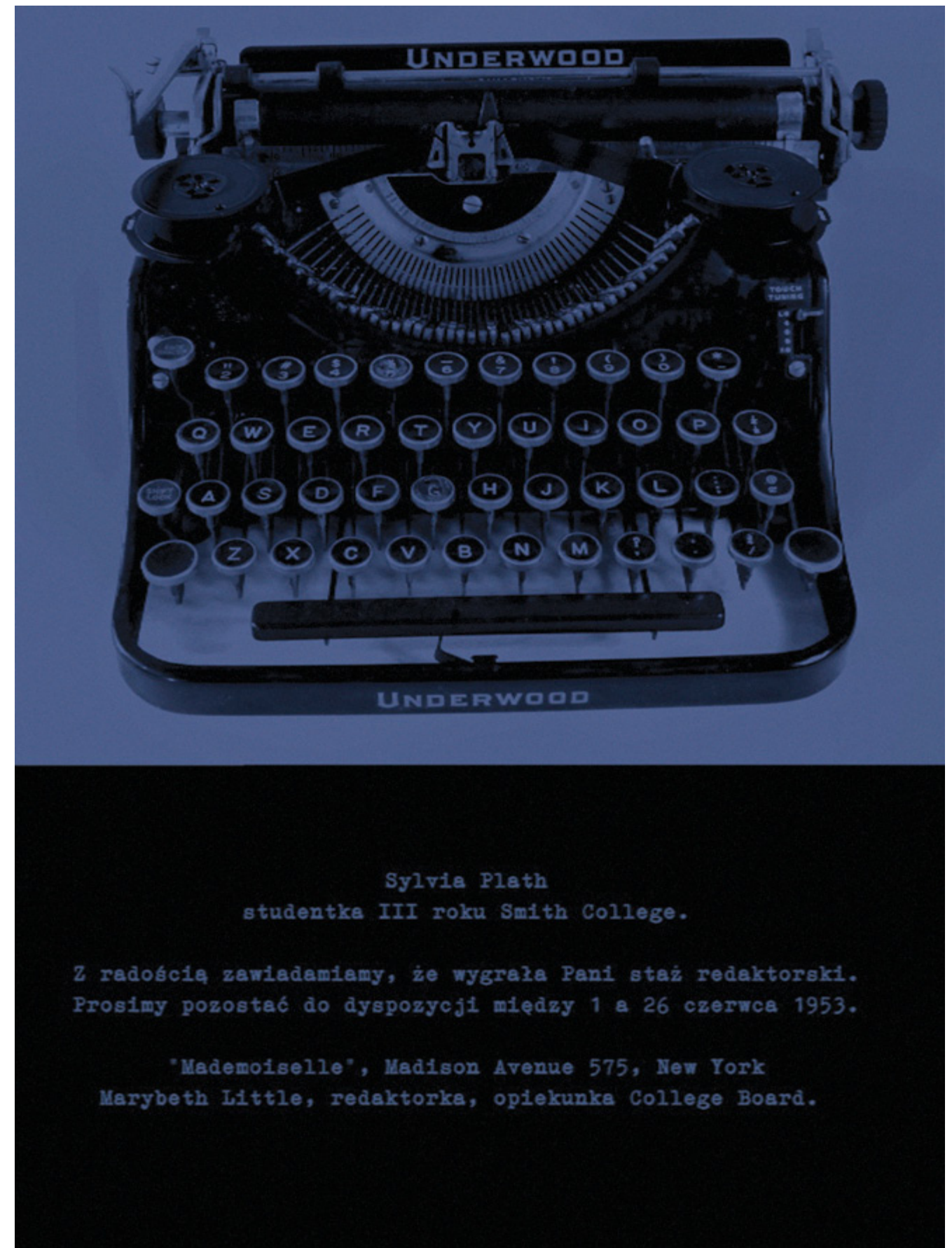
really had taken place there – according to what Josephine had disclosed in her diaries. By adding the dialogues from the movie to her material, she illustrates the type of interactions between the sexes and their subsequent roles in the 1940s. Effi, played by Lee Patrick, is praised for being “a good girl” and “an angel” for merely following the detective’s instructions. The leading roles in the film noir movies are given to men, they are the thinkers, “the problem solvers” who get all the action. A woman, in most cases, is just a beautiful accessory, a love interest or a clerk who quietly and humbly tends to his orders. It is also women who are most likely to become the prey and the victims of violence.

This fascination in film genre is possibly inspired by Sherman and her scenes from the non-existent movie where she impersonates multitudes of women characters, subjected to various acts of violence. Their bodies are roughed up and bruised, caught in the lens – and restrained by the male gaze. Gustowska subversively uses those single scenes from *The Cotton Club* and *The Maltese Falcon* to show the subtleties of human relationships. Even when nothing violent is taking place in the undercurrents of those images, the structure of power is

still noticeable. It is found in the tone of voice, the exchange of stares, and in seemingly insignificant gestures. Some scenes, like taking the statements from Mary Pilant, played by Kathryn Crosby, or the Pontiac Delux 8 ride from *Anatomy of a Murder* (1957), become a suggestive commentary on Hopper’s painting *Western Motel* from 1957. It very much resonates with what his wife divulges in her diaries when she describes the domestic violence she experienced in her relationship with Hopper.

According to Nancy Hunter Steiner, Sylvia Plath could be a leading lady for grade B movies, which is just the type that Gustowska is really interested in. Plath is a pivotal character for *The Case of Josephine H.*... even though she was nearly 50 years Josephine’s junior and died five years

Agnieszka Gajewska



Sylvia Plath
studentka III roku Smith College.

Z radością zawiadamiamy, że wygrała Pani staż redaktorski.
Prosimy pozostać do dyspozycji między 1 a 26 czerwca 1953.

"Mademoiselle", Madison Avenue 575, New York
Marybeth Little, redaktorka, opiekunka College Board.

wakacyjny staż w redakcji „Mademoiselle” i wyjechała do Nowego Jorku. W dzienniku relacjonowała swoją fascynację miastem, rozczarowanie relacjami z jego mieszkańcami, ale też wspominała o własnej mocy twórczej, pisząc o sobie jako o Białej Bogini, co Gustowska podkreśla, pokazując jej zdjęcia w białych ubraniach. Rekonstruując wspomnienia o poetce, artystka zwraca uwagę na atmosferę euforii, panującą w żeńskich college’ach. Późniejsze wydarzenia w życiu Plath, próba sprostania rołom żony, matki, poetki, przekreślają układane w młodości plany. Historię straconych nadziei ilustruje popularna w latach 50. ballada *You belong to me* w wykonaniu Jo Stafford, której słowa z jednej strony mówią o wolności, z drugiej jednak pojawia się tam jako refren tytułowa apodyktyczna uwaga o przynależności i zniewoleniu.

Przemijanie

W jednym z cytowanych na wystawie listów Plath zamieszcza taką uwagę: „Wpadam w lekkie przerażenie, kiedy pomyślę, że życie przecieka mi przez palce jak woda – tak szybko, że nie starcza czasu, by zatrzymać

się w biegu. Muszę pędzić jak Biała Królowa, żeby pozostać w tym samym miejscu”³. Pęd zdarzeń i intensywność Nowego Jorku sprawiają, że w *Przypadku Josephine H.* wskazówki zegara poruszają się w zawrotnym tempie, a czas przeznaczony na projekt szybko umyka. Tylko boginiczna siła twórcza może przeciwstawić się temu nieustannie powracającemu pytaniu o przemijanie, tak istotnemu także dla powieści *Nocny pociąg do Lizbony*. O ile jednak w powieści nostalgiczna podróż prowadzi bohatera do okrutnej historii XX wieku, o tyle Gustowska traktuje swój projekt z ironicznym dystansem, wybiera też kraj, który pozwala jej uwolnić się od europejskiego cienia wojny. Patrząc, uruchamia szereg kamer. Jednocześnie pędzi, jak i tkwi w miejscu. Myśli o samobójczyniach i próbuje je ratować, gdy cytuje ich najważniejsze prace, wskazując na ich artystyczną vitalność. Uwodzi ją przeszłość,

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

before her, there is an entry in Josephine’s diary that suggests Mrs. Hopper must have been familiar with Plath’s poems. The emancipation came to a stall around 1950s when all the women who loudly went into colleges graduated only to get married and give birth to children. Plath was at Smith College in Northampton when she landed an intern job in *Mademoiselle* and left for New York. On the pages of the magazine she described her exhilaration with the city and her frequent disappointments with its inhabitants. She alludes to her own creative potential, calling herself a White Goddess. Gustowska highlights this by showing photographs with Plath in white clothing. While reconstructing memories about Plath and her times, the artist pays close attention to the euphoria that was present and contagious in the female dorms and colleges. Sadly, after graduation, the trials and tribulations of everyday life

and attempts at succeeding as a wife, a mother and a poet obliterates the plans she made in her youth. The lost hopes of the era seem to be epitomized in the popular song by Jo Stafford “You Belong to Me” – with lyrics that seem to be praising and encouraging

freedom, but in the refrain there is a reminder of the short leash that comes with being owned.

Passage of time

In one of her letters Plath writes: “I get a little frightened when I think of life slipping through my fingers like water – so fast that I have little time to stop running. I have to keep on like the White Queen to stay in the same place”.³ The turmoil and intensity of New York cause the clock to spin its hands crazily in the Josephine project – time is running out. Only the divine power of an archetypal goddess may stand up to the constantly nagging question about the passage of time, which is quite significant in *Night Train to Lisbon*. What seems like a romanticized journey, in the novel, eventually leads its protagonist to the cruel and dramatic history of the 20th century, only Gustowska additionally adopts a healthy

Agnieszka Gajewska



... gdyby tak można było,
zjeść ciastko
i mieć ciastko...

A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK

jednak daje się porwać bieżącym wydarzeniom. Przegląda się w życiorysach innych artystek, myśli o możliwych do realizacji alternatywnych scenariuszach życiowych, przygląda się Nowemu Jorkowi i pozwala uwieść się jego sile.

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

perspective and adds a grain of irony in her work. She also happens to choose a country beyond the miserable legacy of the Second World War. Her stare triggers a multitude of recording devices. She is moving with incredible speed, even though she is fixed to the ground. She thinks about those women who took their own lives and even tries to save them by quoting their most powerful excerpts and appeals to the artistic potency of the latter. She is drawn to the past, but she also joins the whirlwind of current events. She makes comparisons between herself and those of other female artists; trying to create alternative scenarios for them. And last but not least, she takes a long, loving look at the city of New York and allows herself to be seduced by its might.

Agnieszka Gajewska

Przypisy

1. I. Gustowska, *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations w Poznaniu, 4.11.2015–7.02.2016, kuratorka: Agata Jakubowska.

2. Cyt. za: P. Bosworth, *Diane Arbus. Biografia*, Warszawa 2006.

3. S. Plath, *Listy do domu* w przekładzie Ewy Krasieńskiej i z przedmową Michała Sprusińskiego (Warszawa 1983) oraz wydanie drugie S. Plath, *Listy do domu* w przekładzie Andrzeja Żuławskiego, Warszawa 1996.

Footnotes

1. Gustowska, I. *New York and a Girl*, Art Stations Gallery in Poznan, 4.11.2015–7.02.2016, curated by: Agata Jakubowska.

2. From: Bosworth, P. *Diane Arbus. Biografia*. (Polish edition) Warszawa, 2006.

3. Sylvia Plath: *Letters Home*. London 1975.

A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK



Małgorzata Radkiewicz

**IZA G. –
NOMADKA?**

**IZA G.
– A NOMAD?**



Tytuły prac i wystaw Izabelli Gustowskiej – *She. Media story* (2008), *Gdzie jest ta dziewczyna?* (2015), *Nowy Jork i dziewczyna* (2015) zwracają uwagę na postać przemieszczającej się kobiety. Jej ruch wyznacza dynamikę narracji i obrazów, a równocześnie określa płynną naturę prac artystki oraz typ ich odbioru. Figurę mobilnej bohaterki twórczości Gustowskiej można interpretować w kategoriach nomadycznego podmiotu zdefiniowanego przez Rosi Braidotti z perspektywy feministycznej. W ujęciu filozofki nomadyzm jest dla kobiet alternatywą teoretyczną, ale także „sytuacją egzystencjalną, która przekłada się na styl myślenia”¹. W przypadku działań artystki przekłada się on także na styl tworzenia – podporządkowany „nomadycznemu stawaniu się”, które, jak ujęła to Braidotti, „nie jest ani odtwarzaniem, ani tylko naśladowaniem, jest raczej intensyfikowaniem wzajemnych powiązań. Niektóre stany i doświadczenia mogą się ze sobą wiązać, ponieważ mają wspólne właściwości”².

W pracach Gustowskiej nomadyczność i procesualność znajdują odzwierciedlenie w formach wizualnych, z których wyłaniają się opowieści o kobietach, rozgrywające się w wielu przestrzeniach medialnych oraz różnych wymiarach czasu i przestrzeni. O sposobie ich tworzenia mówi notatka, jaką artystka zamieściła w *Hybrydzie*, komentując płynną naturę swojej sztuki, z jej wielokanałowości oraz zapętlzeniami:

I myśli o słowie *re-creativity*
i dlaczego przyszłość tkwi tak głęboko
w przeszłości,
[...]
wszystko układa się w całość jak puzzle³

Już sam tytuł projektu Gustowskiej – *Hybryda* – sugeruje nomadyczny charakter podmiotowości autorki i jej bohaterek, wyłaniających się z kolażowych kompozycji obrazów i tekstów. Gdyby szukać myśli przewodniej dla zebranych w *Hybrydzie* wizerunków i głosów, byłaby nią idea kobiecej historii jako zapisu indywidualnych doświadczeń i emocji towarzyszących artystycznym działaniom oraz zmaganiu się z codziennością. W zapiskach

There have been many works and exhibitions by Izabella Gustowska featuring a woman in motion including *She. A media story* (2008), *Where is this Girl?* (2015), and *New York and a Girl* (2015). Her movement determines the complex dynamics of the images and their narration, it also represents the fluid quality of her work and the way in which we perceive them. This figure in motion, as conceived by Gustowska, can be interpreted using a nomadic figure from a feminist perspective, as defined by Rosi Braidotti. Nomadism – according to Braidotti – is a theoretical alternative for a woman, but also an “existential condition which translates into a style of thinking”.¹ With Gustowska, this reflects her creativity as ruled by by “nomadic occurrences (or a state of becoming)” which – as Braidotti puts it – “is far from re-producing or mimesis, but is more about escalating mutual connections. Some states of mind or experiences can be interconnected since they have common characteristics”.²

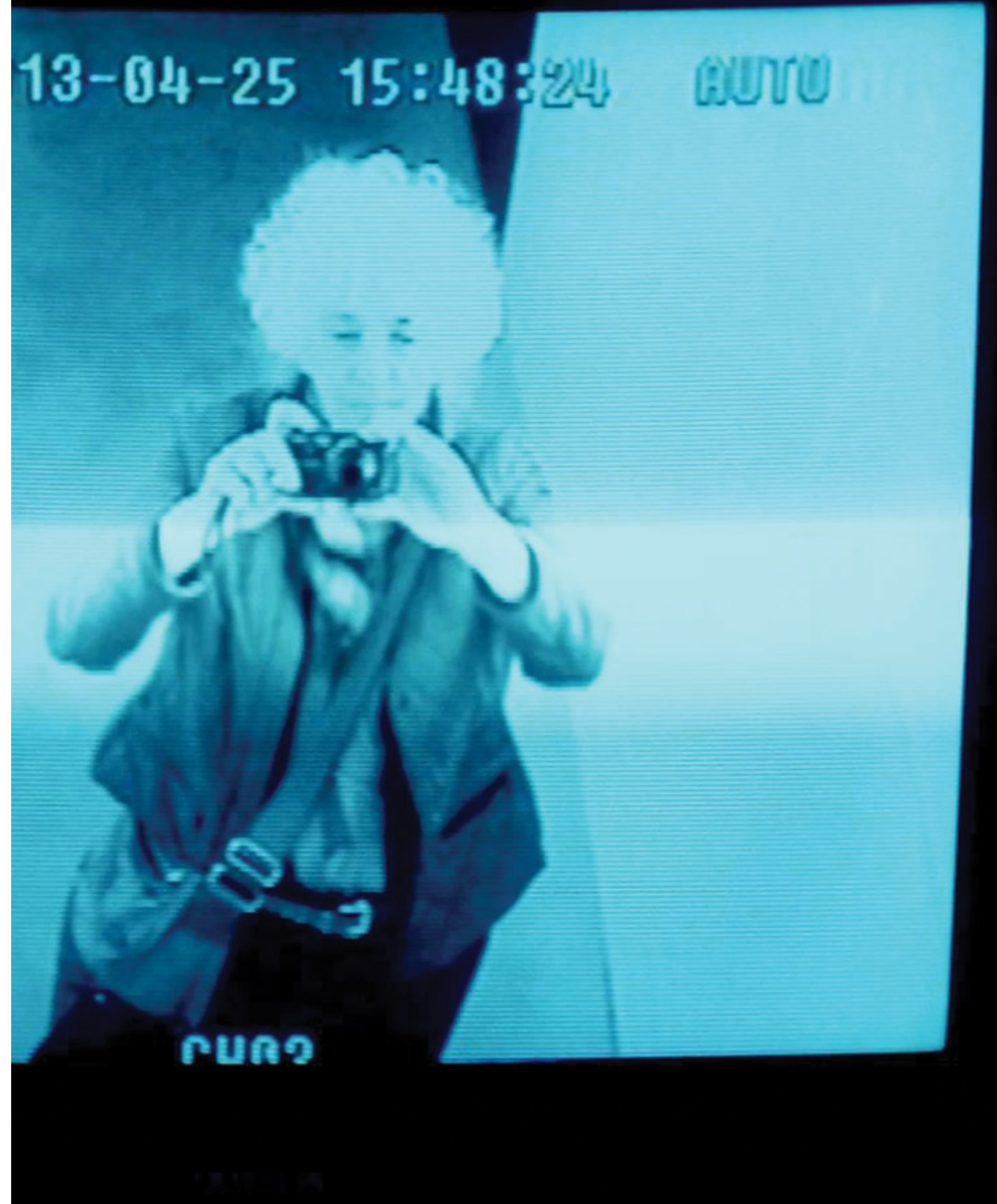
Gustowska’s nomadism and her processualism are reflected in the visual forms evolving into the stories of women; stories that occur within a number of media spaces and various spatial and temporal dimensions. Gustowska herself explains this creative process in *Hybrid* with a short comment on the fluid form of her art, including its many channels and entanglement:

“and thinking about the term *re-creativity*
And wonders why the future has deep roots
in the past,
[...]
All the pieces come together like a jigsaw
puzzle.”³

Even the title, *Hybrid*, suggests a nomadic character to the author’s subjectivity and the subjectivity of her female characters who materialize in colourful collages of images and texts. If we were to seek a common theme for all those images assembled in *Hybrid*, it would have to be the concept of women’s history as a documentation of individual experiences and emotions that accompany every mundane task and every artistic performance. In all

IZA G. – A NOMAD?

Małgorzata Radkiewicz





i na fotografiach Gustowskiej przewijają się postacie twórczych kobiet, które mogłyby o sobie powiedzieć: „Moje życie to mój kapitał. Kapitał wyobraźni”⁴. Do swojej listy pisarek (m.in. innymi Emily Dickinson, Halina Poświatowska, Simone de Beauvoir i Susan Sontag) artystka dołącza „żony”, zaznaczając, że „trzeba koniecznie pamiętać, dla czego zawsze przegrywają żony artystów”⁵.

Świadomość losów kobiet, tych spełnionych twórczo i tych niemających na to szansy, każe Gustowskiej zainteresować się postacią Josephine Hopper, będącej jedną z grona anonimowych żon artystycznych sław. „Modelka i życiowa partnerka Edwarda, który skutecznie zniechęcał ją do własnej twórczości, pozostaje pozbawioną tożsamości figurą na jego płótnach”.

Lektura biografii malarza, z fragmentarycznymi informacjami o jego żonie, zostaje w *Hybrydach* podsumowana notatką: „Było jej żal, tej Jo, jak mówił Edward, malarki od kotów, dzieci i kwiatów”⁶. Poczucie empatii z zapomnianą artystką prowokuje pytania:

Czy Jo czuła niemoc i rozpacz?
Niepotrzebnie wyszła za mąż
w wieku czterdziestu dwóch lat.
Dzisiaj miałyby swoje niezależne życie⁷

Niespełnioną karierę Josephine przypomniła Gail Levin w swojej dedykacji do książki o Judy Chicago: „For John and memory of Josephine Nivison Hopper and all the other erased women artists”⁸. Zapis ten Gustowska opatruje konstatacją, że choć *erased* to mocne słowo, to jednak nie wymazano nazwisk tych wszystkich znaczących kobiet, które Chicago „zaprosiła” do wspólnego stołu na tytułowe *Dinner Party* (1975). Choć tylko 39 z nich „zasiało” wokół trójkątnie zestawionych blatów, to nazwiska 999 umieszczono na tak zwanej *Heritage Floor* – świadczącej o wkładzie kobiet do tradycji literackiej, naukowej, artystycznej, aktywistycznej.

IZA G. – NOMADKA?

those visual and written records, we can trace many creative women who could easily claim: “My life is my asset, the asset of imagination.”⁴ To her own list of female writers (such as Emily Dickinson, Halina Poświatowska, Simone de Beauvoir and Susan Sontag, to name but a few) she adds the “wives”, noting that “one must definitely remember why the wives of artists are always on the losing end”⁵.

It was her awareness of the woman’s struggle, regardless of whether she is a fulfilled artist or a woman who will never receive recognition, that led her to explore the life of Josephine Hopper. Josephine was a woman who fell into the latter category of the invisible – a disregarded wife of a famous and accomplished man. “The model and partner of Edward Hopper, successfully discouraged from pursuing her own artistic career by her famous husband, today [Josephine] remains nothing more than a figure of trivial identity, a mere sitter for his paintings”.

After reading Hopper’s biography with very scarce information about his wife, Gustowska provides a small commentary in *Hybrids*: “It was sad for Jo – as Edward

would call her – a painter of cats, children and flowers.”⁶ This compassion for the forgotten artist leads to more questions:

“Was Jo harbouring feelings of failure and misery?
Was she regretful about marrying Hopper
When she was forty-two.
Today, she could have lived her own life.”⁷

Gail Levin recalled this unfulfilled career of Josephine in the dedication to her book on Judy Chicago: “For John and the memory of Josephine Nivison Hopper and all the erased women artists.”⁸ Gustowska later mentioned that the word “erased” was a potentially strong word, but luckily other women had not been erased, and these are the names of all the significant women “invited” by Chicago to sit at the joint table during

IZA G. – A NOMAD?

Małgorzata Radkiewicz



Gustowska nie organizuje dla Josephine Hopper przyjęcia, ale stwarza dla niej i dla siebie przestrzeń spotkania w swoich artystycznych projektach: *Przypadek Edwarda H.*, *Przypadek Izy G.* oraz *Przypadek Josephine H.* i *Hybryda*. Przy okazji kręcenia jednej ze scen *Przypadku Josephine H.* w scenerii muzealnych obrazów wyznaje:

Kiedy to było... *SHE*, 2008...
Może zawsze tkwiło
tak głęboko,
to przecucie,
że będzie szukać i śledzić
tę kobietę,
i tak jak w *SHE*
nigdy jej nie znajdzie?⁹

Poszukiwania Gustowskiej można odczytać jako rodzaj nomadycznej wędrówki, w której Braidotti dostrzega szansę na „uznanie i rozpoznanie głosów innych kobiet”¹⁰ z ich indywidualizmem i różnorodnością. W swoich pracach autorka *Przypadków...* wprowadza całą polifonię głosów kobiet, za którymi podąża w czasie i przestrzeni, ze swobodą nomadą przemieszczając się pomiędzy biografiami, wizerunkami, tekstami.

Podczas spaceru w okolicach Central Parku Gustowska decyduje się na pozowanie ulicznemu portreciście Adamowi z Polski. Po seansie może w notatniku zamieścić rysunek swojej głowy, okolonej kręcącymi się włosami, obok nieudanego, jej zdaniem, autoportretu Josephine Hopper. Zestawia oba portrety jakby w poczuciu wspólnoty – kobiecej i artystycznej, na przekór ironicznemu komentarzowi, że „malarka od kotów, dzieci i kwiatów” jawi się na obrazie jako

taka trochę paniusia ze skręconymi loczkami – może łączą nas te loczki.
Nie zdradza się, że coś tam wie o rysunku, mówi, że jest nauczycielką...¹¹



IZA G. – A NOMAD?

the memorable *Dinner Party* (1975). Only 39 had been “seated” at the three tables, set in the shape of a triangle. However, 999 names had been placed on the so-called “Heritage Floor” – a testimony to women’s contribution to literature, science, art and social activism.

Gustowska does not really throw a party for Josephine Hopper, she rather creates a space where they both meet and carry on via joint artistic projects: *The Case of Edward H...*, *The Case of Iza G...*, *The Case of Josephine H...* and *Hybrid*. Alongside the recordings for *The Case of Josephine H...*, Gustowska confesses:

“When was it... *SHE*, 2008...
Perhaps it has never faded
but was rooted deep inside
this premonition

of searching for and
following
this woman
and just like in *SHE*
to never capture her?”⁹

This search undertaken by Gustowska could be interpreted as a type of nomadic journey, one which Braidotti

sees as an opportunity “for the other female voices to be heard and find the recognition they deserve”¹⁰ with all their uniqueness and diversity. Gustowska introduces a whole polyphony of different female voices in which she is trying to trace back in time and space and easily navigating between biographies, images and texts – like a true nomad.

During her stroll around Central Park, Gustowska briefly sits for a street portrait artist – Adam from Poland. After the session ends, she pastes this picture of her own curl-framed head next to, in her opinion, a somewhat failed self-portrait of Josephine. The juxtaposition of those two portraits potentially serves as an expression of solidarity between them, as women and artists. Contrary to the mocking comment that calls Josephine a “painter of cats, children and flowers” Gustowska

Małgorzata Radkiewicz



W książce Gail Levin
autoportret Josephine właściwie nieudany,
taka trochę paniusia ze skręconymi loczkami
– może łączą nas te loczki..

W swoich pracach Gustowska na różne sposoby przypatruje się Josephine, porównuje się z nią bądź identyfikuje, zaznaczając przy tym, że mimo podobieństwa uchwyconego na portretach jest w korzystniejszej sytuacji, bo „wygląda lepiej i nie ma na plecach Edwarda”¹². W projekcie *Przypadek Izy G.* (2010) zajmuje jej miejsce w przestrzeni – tej iluzorycznej, utrwalonej na obrazach i fizycznej w plenerach Ameryki. W każdej lokalizacji Iza G. odgrywa podwójną rolę: bohaterki i rejestratorki obrazów. Zarówno wtedy, gdy przed obiektywem naśladuje pozy modelki w sceneriach przypominających Hopperowskie kompozycje, jak i kiedy filmuje most Brooklyński, amerykańskie ulice, motele, wnętrza barów. Odnosząc się wprost do płócien Hoppera, artystka niejako podejmuje dialog z jego spojrzeniem – redukującym kobietę do roli obiektu pozbawionego aktywności, a nawet wieku, ukrytego pod maską namalowanej postaci.

Fascynacja losami Josephine każe Gustowskiej nie ustawać w wędrówkach po Nowym Jorku, podczas których z uwagą przygląda się sobie i innym kobietom – tym przypadkowym oraz tym współpracującym z nią przy projekcie *Przypadek Josephine H.* Fotografuje je, poznaje ich historie, by następnie z fragmentów biografii oraz wizerunków kreować własne portrety Josephine, uosabianej między innymi przez Danielle, Sari, Meredith, Kate, Abigail, Naomi, a także przez nią samą:

Niewątpliwie buduje hybrydę,
niewątpliwie ryzykuje.
Meduza o wielu spojrzeniach,
wielu ramionach.
*Hybryda z Josephines*¹³.

Hybrydyczność działań Gustowskiej najpełniej można odczuć, oglądając projekt *Przypadek Josephine H.* w jego rozmaitych odsłonach. Bogactwo zawartych w nim materiałów sprawia, że daje się go prezentować w różnych formach.

IZA G. – A NOMAD?

IZA G. – NOMADKA?

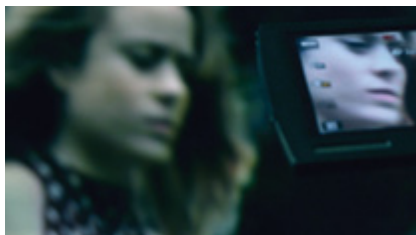
describes Josephine’s portrait as looking like “a self-important little lady with curly hair”, adding

maybe it is the curls that are what brings us together. She doesn’t reveal her artistic profession and that she knows a thing or two about sketching, she passes herself as a teacher...¹¹

In her works, Gustowska studies Josephine, identifies with her and makes comparisons between Hopper’s wife and herself, finding differences and similarities. Still, the former eagerly observes that in spite of the physical likeness manifested in both portraits, it is she who is better off, since she “looks better and doesn’t have Edward breathing down her neck”.¹² In her project *The Case of Iza G...* (2010) Gustowska takes Josephine’s place in the depicted reality, as well as the real, physical places across America. In each of these locations, Iza G. assumes a dual role – that of a model and a photographer taking the shot. She sits in front of the camera trying to recreate Hopper’s scenes with the backdrop of his signature compositions. She films the Brooklyn Bridge, American streets, motel interiors and bar lounges. In her direct reference to Hopper’s work, Gustowska initiates a dialogue with his perception which so often reduced women to little more than objects, somehow passive and potentially ageless, hidden underneath the painted disguise.

This fascination with Josephine and her story drives Gustowska into a never-ending journey around New York, where she closely examines herself and other women. Through both chance acquaintances and her collaborators with whom she has worked on *The Case of Josephine H...*, Gustowska gets to know women like Danielle, Sari, Meredith, Kate, Abigail and Naomi. She learns their stories while filming them, only to use those fragments of biographies and images to procure her own portraits of Josephine – allowing those girls, and even herself, to become Josephine.

Małgorzata Radkiewicz





Pierwszą stanowi film, zmontowany jako ciągła narracja z myślą o projekcjach na kinowym ekranie. Montaż łączy linearnie zestawiać kadry i ujęcia w sekwencje, lecz ich dyscyplinujący porządek przełamują wieloplanowe kompozycje wykorzystujące ekrany innych mediów – kamery cyfrowej, aparatu – do rozbicia ciągłości opowieści. Głos spoza kadru, zbliżenia i inne środki filmowe pozwalają na splatanie wątków i dokonywanie czasoprzestrzennych zapętleń. Aby je rozwikłać, można przyjąć klucz biograficzny i próbować skonstruować ciągłość opowieści o jednej lub wszystkich „Josephines” na podstawie epizodów czy fragmentarycznych informacji. Można też podążać tropem wizualnych dominant, jakimi są rekwizyty związane z Josephine malowaną przez Hoppera: jej sukienka, kapelusz, kawiarniana filiżanka, delikatny szal. Inną dominantą tworzącą ramę dla prowadzonych narracji są plenery Nowego Jorku, uchwycone w kadrach odwołujących się do ikonicznych ujęć filmowych, fotografii i Hopperowskich obrazów. Mosty, ulice Manhattanu i innych dzielnic, stacje metra, lokale i mieszkania prywatne tworzą scenerię dla

„Josephines” filmowanych przez artystkę, która patrzy na nie przez pryzmat tradycji metropolii jako miejsca emancypacji i twórczej działalności kobiet – jak Patti Smith wspominałej w *Hybrydach*.

Druga forma prezentacji wykreowanej przez Gustowską historii Hopperowskiej bohaterki oraz jej współczesnych odpowiedniczek została wykorzystana w instalacji *Gdzie jest ta dziewczyna?*. Jej istotą było rozbicie audiowizualnej narracji *Przypadku Josephine H.* na osobne ekrany, pokazujące pojedyncze historie każdej z „Josephines”, zlokalizowane w przestrzeni i czasie. Dzięki temu dokonano się indywidualizacja kobiecej historii, zróżnicowanej ze względu na tożsamość, osobowość i życiowe doświadczenia bohaterek. Abigail w sukience w kropki, przemierzająca się metrem na zatłoczonej linii,

IZA G. – NOMADKA?

“There is no doubt that this will spawn a *Hybrid*. No doubt she exposes herself to considerable risk, Medusa with many stares many tentacles a *Hybrid* made of many Josephines.”¹³

This Hybrid-like nature of Gustowska’s work can be fully appreciated when one encounters *The Case of Josephine H...* in its many takes. The wealth and richness of the various material allow for it to be displayed in many different forms. The idea was to make a film – cut and set in a way of continuous narration to be shown in cinemas. This typical cinematic editing imposes a certain linear narration and develops frame after frame. Yet, this inner order can be disturbed by deploying multiple screens through a camera or a digital camcorder. There are other means of expression to intensify this sense of multithreads and spatial-temporal twists, like a voice separated from the on-screen footage being played with sudden close-ups, etc. In order to solve this mystery and capture Josephine, or Josephines, one can follow the biographical thread and put

together certain episodes and fragments from the archived information. There is another way of tracing the visual signs related to Josephine, such as her dress, her hat, a china cup or a scarf. Another instantly recognizable sign is New York City as the backdrop of many of these scenes and here there are clear references to famous movie scenes, photographs or Hopper’s paintings. The bridges, the streets of Manhattan and other parts of the city, subway stations, public spaces and private apartments – they all become a stage set for the “Josephines”. The city of New York connotes certain circumstances and becomes a metropolis that allows the women to become emancipated and find their artistic freedom – such was the case with Patti Smith, who was mentioned in *Hybrids*.

Another introduction of a heroine created by Gustowska and inspired by Hopper’s paintings



IZA G. – A NOMAD?

Malgorzata Radkiewicz







scenerie kolejnych stacji i peronów; Danielle o rudych włosach nasuwających skojarzenia z irlandzkim pochodzeniem pani Hopper, z równą swobodą spacerująca na wysokich obcasach po scenie i po korytarzach budynków. Zwinna i energiczna Meredith poruszająca się tanecznym krokiem po ulicach wypełnionych codzienną wrzawą i rytmem codzienności. Wyrazistość bohaterek każdej z opowieści i ich dynamika sprawiły, że ekspozycja zachowała nomadyczny, a zarazem kolażowy charakter. Zmuszała bowiem do przemieszczania i aktywnego oglądania, a obecność podobnych plenerów i rekwizytów na poszczególnych obrazach zachęcała do poszukiwania wspólnych motywów wizualnych i łączenia wątków.

W poznańskiej galerii Art Stations zaproponowana została jeszcze inna prezentacja projektu *Przypadek Josephine H.*, który potraktowano jako oś wystawy *Nowy Jork i dziewczyna* (2015) zaaranżowanej na kilku poziomach. Na najwyższym piętrze ściany pomieszczenia wypełniły ekrany połączone w jeden panoramiczny ciąg, co pozwoliło na dwa typy projekcji. Pierwszy można nazwać „seryjnym”, polegał on bowiem na multiplikacji i równoczesnym pokazaniu na wszystkich ekranach tych samych obrazów – dziewczęcej postaci, widoku ulicy, zbliżeń zegarów. Drugi typ projekcji miał charakter „kompilacyjny”, gdyż wymagał samodzielnego „montowania” sąsiadujących ze sobą obrazów, emitowanych symultanicznie w panoramicznym ciągu.

Intensywność wizualno-dźwiękowa każdego z pokazów odpowiadała nastrojowi, w jakim Gustowska pracowała nad *Przypadkiem Josephine H.*, podejmując wysiłek kreatywny, poznawczy i organizacyjny:

Nie ma kompromisu, coś rodzi się z twojej wizji, częściowo za twoje niemałe przecież pieniądze.

IZA G. – NOMADKA?

takes place in the installation titled “Where is this Girl?” It was based on the concept of an earlier audio-visual performance of *The Case of Josephine H...* split into separate screens, showing the individual stories of each and every Josephine, locating her in a certain time and place. This allowed each woman to reveal her own individual voice and story. Abigail in her polka dot dress, for example, is travelling on a busy subway train with the quickly changing backdrop of fleeting stations. There is also the red-haired Sari, who gracefully treads the stage and numerous corridors. Her hair possibly reveals a hint of Irish ancestry – like Mrs Hopper. We also follow the agile and nimble Meredith around the hubbub of New York’s streets. Each of these women move across the screen, brimming with vitality. Their bold presence highlights the nomadic quality of this collage-like footage. The audience is forced to move

with these women, to be actively viewing their journeys as their paths sometimes intersect. It is quite interesting to see the same motifs and landmarks reappear.

The Case of Josephine H... was chosen to be a focal point of the exhibition *New York and a Girl*

showcased at Art Stations gallery in Poznań (2015). It was yet another take on the same video-performance and was arranged over several floors of the gallery. The highest floor was filled with screens creating a looped panoramic view. This allowed to stage two types of screenings: one was a simultaneous display of a multiplied image – a walking girl, a street view, close-up of clocks, etc. Another type was devising compilations, cutting and setting together adjacent images to create a constant loop of subsequent frames being played.

The audio-visual intensity of each screening was supposedly a reflection of Gustowska’s mood when she was cutting and compiling the video material for *The Case of Josephine H...* to visualize the creative, scholarly and organizational aspects of her work:

IZA G. – A NOMAD?

Małgorzata Radkiewicz





Więc to jest też ryzyko – jak zresztą zawsze, ale jeżeli jest jeszcze przygoda i odkrywanie nieznanego miasta jak NYC.

Wszędzie niezwykli ludzie, gotowa scenografia, metro zawsze z akcją.

To tak naprawdę trzeba się tylko zanurzyć i po prostu być w środku, i to jest taki wir, który wciąga, słyszysz słowa, widzisz obrazy¹⁴.

Wystawę *Nowy Jork i dziewczyna* otwiera widok Izy G. zamalowującej podczas swojego performansu *Summertime* obraz Edwarda Hoppera *Lato*. Unicestwiając barwną powierzchnię, artystka zawiesza tradycyjne środki malarskie i zastępuje je kamerą. Czarne płótno przekształca się w ekran – nie ten biały, kinowy, lecz wygaszony ekran sprzętu elektronicznego bądź cyfrowego, który po uruchomieniu wypełnia się postaciami w rozmaitych sceneriach i sytuacjach. W ramach technologicznie wygenerowanego obrazu spotykają się „widoki” sprzed lat, zatrzymane w czasie przez Hoppera, oraz te współczesne, stanowiące ich reinterpretację. W efekcie, jak opisuje to Braidotti, „wszystkie związki zostają zawieszone, a czas zostaje rozciągnięty do swego rodzaju ciągłej teraźniejszości”¹⁵. Wymykając się porządkowi czasowemu, Gustowska w towarzystwie „Josephines” eksploruje przestrzeń miasta, traktowaną przez nomadów jako „potężna mapa, która wymaga szczególnych zdolności do odszyfrowywania i interpretowania”¹⁶.

Ekspozowany przez Gustowską sprzęt medialny – kamery, ekrany, okulary projekcyjne, nieustannie prowokuje pytanie „kto patrzy?”. *Przypadek Edwarda H.* był dla artystki okazją, by na twórczość malarza spojrzeć przez pryzmat nowojorskich plenerów oraz kina hollywoodzkiego, po czym wyabstrahować z niego postacie, scenerie, rekwizyty składające się na ideę amerykańskości. Krytyczka filmowa Maria

IZA G. – NOMADKA?

“There is no room for compromise, your vision brings something to life. Partially funded from your own means, and the cost is quite significant. So there is a risk too, it’s inevitable. But since it’s accompanied by a sense of adventure and exploration of a city like New York. There are amazing people out there, the set is ready, subway trains are always full of action. All you need is to immerse yourself and just allow yourself to take it all in. And you are in the middle of a whirlwind that sucks you in and you can hear the words and see the images.”¹⁴

New York and a Girl welcomes the audience with a view of Iza painting over Hopper’s *Summertime* – a reference to her earlier performance under this very title. When obliterating his colourful image, she actually chose a different means other than painting – she uses the camera. The black canvas becomes a dark, inactive computer screen. Upon pressing the on switch, the screen populates with figures in different setups and situations. This technological

intervention allows other images captured by Hopper – scenes from the past and their modern interpretations. The end result, according to Braidotti, is the suspension of all relationships between then and now. The only time is the present – and it has been stretching from the past to here and now.”¹⁵ Gustowska managed to escape the logic and order of time and together with her “Josephines”, she explores the city from the perspective of a nomad, “as if it was some sort of gigantic map that requires special skills to read and decipher.”¹⁶

Ubiquitous media and technology like cameras, monitors, or 3D goggles keep triggering the same question: “who is watching whom?” *The Case of Edward H...* inspired Gustowska to look at his works from the aspect of New York scenery and old Hollywood movies and later to extract certain

IZA G. – A NOMAD?



Małgorzata Radkiewicz





Kornatowska zwracała uwagę, że „Hopperowskie «tematy» i pejzaże, hopperowskie postaci i twarze pojawiają się w filmach szkoły nowojorskiej jako odkrycie «prawdziwej» rzeczywistości. Wyobraźnia przenika się z życiem»¹⁷. Podkreślała, że potencjał kinowy obrazów Hoppera wynika między innymi z tego, iż tak dużą rolę odgrywają w nich okna. Ukazują one wnętrza lub zewnętrzne widoki niczym ramy kadrów: „Okno stanowi więc pewną granicę światów. Ci, co tkwią samotnie w pustych przeważnie pomieszczeniach, wypatrują czegoś, co jest «poza» [...] Zaś nieznanymi voyeurzy, anonimowi przechodnie, [...] podglądają rozgrywający się w świetle za szybami tajemniczy spektakl»¹⁸.

Jednym z takich voyeurów stała się Gustowska, której nie wystarczyło podglądanie wycinków „spektaklu życia” uchwyconych przez Hoppera.

W obu *Przypadkach...* –

Edwarda H. i Izy G. – wykorzystane zostają figury okna i ramy, które w refleksji o kinie oddają dwa różne aspekty patrzenia. Okno, kojarzone z otwarciem na świat, służy do wyglądania na zewnątrz, oferując możliwość sięgania

wzrokiem poza ograniczoną przestrzeń, a tym samym przekroczenia ograniczeń związanych z szybą i ramą. Tymczasem rama zmusza do patrzenia na zawarty w niej wycinek, tworzy obraz, kadr o ograniczonej zawartości. Dostrzeżenie ramy to uwidocznienie medium i zaznaczenie pozycji tego, kto patrzy. Gustowska wykorzystuje wszystkie te właściwości okna i ramy w swoich twórczych reinterpretacjach płócien Hoppera, by zaakcentować w nich obecność patrzących kobiet i ich punktów widzenia.

W *Przypadku Josephine H.* nieustannie pojawiają się kadry ukazujące Gustowską, gdy podczas filmowania przygląda się sobie w lustrze, witrynie wystawowej lub szybie okna. Dokumentują one proces tworzenia, w którym dla artystki najważniejsze jest samo działanie – „work in progress”, a nie finalny efekt. Kiedy Braidotti charakteryzuje

IZA G. – NOMADKA?

figures, scenes and props that epitomize the concept of American life. Hopperian “themes” and cityscapes, according to the film critic Maria Kornatowska, often appear in the movies from the New York film school era as the revelation of “true” reality. Imagination and reality intertwine.”¹⁷ She hints that this cinematic potential may be a results of Hopper’s fondness of windows, as they are often an important part of his composition. They either open or close his compositions like film frames: “The window is a border between two separate worlds. Those which remain inside the often empty interiors, seem to gaze forlornly at something outside [...] whereas some unknown voyeur, an anonymous passer-by, [...] glances at the mysterious spectacle taking place on the other side of the glass.”¹⁸

One of these voyeurs happens to be Gustowska,

but she is not satisfied with overlooking the fragments of a “spectacle of life” depicted by Hopper. In both cases – of *Edward H...* and *Iza G...* – windows and window frames represent two different aspects of looking as far as cinematic metaphors go. It is looking

outside from the inside, and looking in from the outside. Both ways imply a barrier to the gaze and the frame being disregarded. The frame however is what steers us into looking at the certain fragment cut out from the bigger picture spreading. To notice the frame means to notice the medium and to highlight the position of the spectator. All those aspects are utilized by Gustowska when revisiting Hopper’s paintings. In doing so, she emphasizes the presence of women pictured in her photographs as well as their point of views.

In *The Case of Josephine H...* we often see frames showing Gustowska gazing at herself in a mirror, a shopping window or any other reflective surface. This could be the means of her documenting her own artistic process where the end result is less important. What really matters is the act itself, the state of the “work in progress”.

IZA G. – A NOMAD?

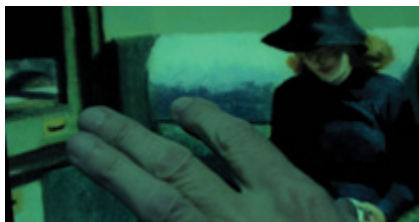


Małgorzata Radkiewicz





swój sposób pisania, akcentuje przede wszystkim jego fazowość, stopniowe wyłanianie się większych całości z fragmentarycznych refleksji, przeblysków intuicji. Wszystko to sprawia, że „teksty zdają się wyrastać jeden z drugiego, w ramach powolnego procesu przyrastania”¹⁹. Taka rozciągłość i procesualność cechuje także styl pracy Gustowskiej, ukazany w projekcie *Przypadek Josephine H.* Artystka umieściła w nim sceny przedstawiające ją skupioną przy komputerze, gdy ogląda i montuje kolejne sekwencje obrazów. Inne ujęcia pokazują ją z kamerą, za pomocą której podgląda innych lub spogląda na siebie samą, przez co staje się autorką, a zarazem bohaterką swojej artystycznej wypowiedzi. Wybrzmiewa w nich idea nomadycznej kobiecej podmiotowości, zgodna z koncepcją Braidotti, że „Ja» nie jest jednorodnym, trwałym i zamkniętym bytem, ale raczej płynnym i dramatycznym procesem stawania się. Nie oznacza to, że nie przynależymy nigdzie, ale raczej, że jesteśmy w stanie przynależeć do różnorodnych, a nawet wewnętrznie sprzecznych miejsc”²⁰.



Obrazowanie przez Gustowską własnej aktywności twórczej służy pokreśleniu transgresyjnej i hybrydycznej natury jej projektów. W zakończeniu *Hybrydy* pojawia się wyznanie:

Tak, uwielbia podróżować, zanurzać się
w ciemność kolejowych przedziałów,
cicho sunących 320 km/h TGV. A kiedy znowu
znajdzie się w półmroku
powraca do niej obraz Edwarda
Przedział C, wagon 193,
w którym siedzi ruda Josephine [...].
Przypomina sobie, że cała jej fascynacja
Josephine zaczęła się od lektury
Pascala Merciera *Nocny pociąg do Lizbony* [...]²¹.

Cytat ten podsuwa interpretację sztuki Izabelli Gustowskiej jako nomadycznej – podporządkowanej przemieszczaniu się w czasie, przestrzeni, między tradycjami artystycznymi, obrazami i tekstami. Nomadyzm, którego doświadcza artystka

IZA G. – NOMADKA?

When Braidotti describes her writing, she focuses on the importance of the stages in her work, explaining how subsequent parts appear one by one, from minor flashbacks or seemingly insignificant hunches: “Those texts seem to be gradually sprouting up from one another.”¹⁹ Such a gradual evolution and processual approach towards her work is something that Gustowska also employs. We can observe this in *The Case of Josephine H...* where Gustowska includes images of herself absorbed with her work on this video installation editing the footage in front of the computer. In other sequences we see her with the camera, one that she possibly uses to capture others or to scrutinize herself, making her an artist and the object of her art at the same time. This brings us back to the concept of nomadic female subjectivity, much in sync with what Braidotti had claimed: that “I” is not a homogenous, constant and hermetic entity, but an ever-evolving, occasionally dramatic, process of becoming. This doesn’t necessarily rule out a sense of belonging. It simply means that we are capable of belonging to several different places of influence, even to those which are in contradiction to one another.”²⁰

By including the images of herself at work into her work, Gustowska emphasizes the *Hybrid*-like and transgressive nature of her art. In the finale of *Hybrid* she confesses:

“Yes, she does love travelling and to immerse herself in the darkness of the train cars,
Silently moving at 320 km/h, the TGV.
And when the shadows engulf her
The picture comes back to her,
Compartment C Car 193,
Inside there is a red-haired Josephine seated.
[...]
She recalls when this thriving fascination with Josephine started with a book
Pascal Mercier’s *Night train to Lisbon* [...].”²¹

This very excerpt gives an unmistakable clue that Gustowska’s work can be found in the nomadic

IZA G. – A NOMAD?

Małgorzata Radkiewicz

oraz bohaterki i bohaterowie jej prac, oznacza nieustanną mobilność oraz konieczność adaptacji do różnych miejsc, rzeczywistości społecznych i medialnych. Widzowie przychodzący na wystawy Gustowskiej również muszą stać się nomadami, by śledzić tropy narracyjne i wizualne, rozpoznawać sens obrazów i działań postaci. Artystka nie wyznacza im celu ani sposobu odbioru, proponuje jedynie, by wraz z nią delektowali się podróżą w sferę sztuki.

IZA G. – A NOMAD?

IZA G. – NOMADKA?

context as they are ruled by the concept of constant movement, which we witness as she travels across time, space and various artistic traditions – between text and image. It seems for her and her models that a nomadic life is a commitment, where one needs to constantly change places and re-adapt to new surroundings and new social and medial realities. Her audience has no choice but to share this proclivity with her, if they are to follow her visual and narrative threads and decipher the hidden meanings of the pictures and people she chooses to show. She doesn't set any destination nor does she lead us to premeditated interpretations. All she does is invite us to join her on this journey into art.

Małgorzata Radkiewicz



Przypisy

1. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przekł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 29.

2. Ibidem.

3. I. Gustowska, *Hybryda*, Poznań 2014, s. 90.

4. Ibidem, s. 68.

5. Ibidem.

6. Ibidem, s. 8.

7. Ibidem, s. 64.

8. Ibidem, s. 66.

9. Ibidem, s. 87.

10. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 68.

11. I. Gustowska, *Hybryda...*, s. 73.

12. Ibidem.

13. Ibidem, s. 43.

14. Ibidem, s. 62.

15. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 45.

16. Ibidem, s. 47.

17. M. Kornatowska, *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, [w:] T. Szczepański (red.), *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, Łódź 2016, s. 230.

18. Ibidem.

19. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne...*, s. 43.

20. Ibidem, s. 17.

21. I. Gustowska, *Hybryda...*, s. 109–110.

Footnotes

1. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 2011, p. 22

2. Ibidem.

3. Gustowska, I. *Hybryda*, Wydawnictwo: Fundacja 9/11 Art Space 2014, p. 90.

4. Ibidem, p. 68.

5. Ibidem.

6. Ibidem, p. 8.

7. Ibidem, p. 64.

8. Ibidem, p. 66.

9. Ibidem,p. 87.

10. Braidotti, R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*

11. I. Gustowska, *Hybryda...*, p. 73.

12. Ibidem.

13. Ibidem, p. 43

14. Ibidem, p. 62.

15. Braidotti, R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, p. 41

16. Ibidem, p. 7

17. Kornatowska, M. *Edward Hopper i kondycja amerykańska*, [in:] *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*, T. Szczepański (edit.), Łódź 2016, p. 230.

18. Ibidem.

19. Braidotti, R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*

20. Ibidem, p. 17.

21. I. Gustowska, *Hybryda...*, op. cit., p. 109–110.



MIAŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

PICTURES IN MY HEAD...

**Z IZABELĄ GUSTOWSKĄ
ROZMAWIA MAREK WASILEWSKI**

**AN INTERVIEW WITH IZABELA GUSTOWSKA
BY MAREK WASILEWSKI**





Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski

Miałas ostatnio jednocześnie trzy monumentalne wystawy: w Sopocie, Białymstoku i w Poznaniu, opublikowałaś także dwie książki: *Hybryda* i *66 persons search for Iza G.*, nakręciłaś film *Przypadek Josephine H...* Czy to jest zamknięcie jakiegoś etapu, większego pomysłu, czy może te projekty pojawiły się w tym samym momencie przez przypadek?

To nie jest przypadek. Istniała we mnie potrzeba sięgnięcia do przeszłości, aby przywołać pewne wątki, które ciągle powracają, stąd wystawa w PGS w Sopocie – *Pamiętam jak... Pamiętam że...* Na pewno wszystko się kręci wokół kobiet – ciał, erotyki, prywatności – to nie ulega wątpliwości. Sama byłam zaskoczona wystawą w Sopocie, bo prace, które tam pokazywałam – prace obiektowe lub graficzne i wczesne filmy – wyglądają bardzo świeżo.

Z jakiego okresu pochodzą te prace?

Najwcześniejsza pochodzi z 1977 roku. Są prace z cyklu *Kobiety* – kobiety terrorystki z tamtego okresu, co w przedziwny sposób łączy się z dzisiejszymi czasami, choć powody, dla których tamte kobiety sięgały po „terroryzm”, były inne – nazwijmy je: feministyczne. Jest dużo prac z różnych etapów cyklu *Względne cechy podobieństwa*, zwłaszcza z jego wczesnego okresu, fragment z cyklu *Sny*. Wystawa kończy się na roku 1996. Jest tam też najwcześniejsze wideo z 1980 roku z cyklu *Względne cechy podobieństwa* z bliźniaczkami, które zacytowane jest także na wystawie w Poznaniu w Art Stations. Jest też jedna z moich pierwszych prac medialnych, wświetlona w obraz (*Sen I*), którą robiłam we współpracy z Januszem Kołodrubcem, to jest takie performatywne przejście przez pałac Poznańskich w Łodzi. Jest jeszcze jedna praca medialna *Chwila II* z 1990 roku, *Farabeuf*, czyli *kronika jednej chwili* inspirowana prozą Salvadora Elizonda, taka bardziej filmowa narracja.

Czy widzisz jakiś związek pomiędzy retrospektywną wystawą w Sopocie a wystawami w Elektrowni w Białymstoku i Art Stations w Poznaniu, które już łączą postacie Edwarda Hoppera i Josephine?

MIAŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

Now with all three epic exhibitions behind you, in Sopot, Białystok and Poznań, and with your two books *Hybrid* and *66 Persons Search for Iza G...* having been published, not to mention your film *The Case of Josephine H...* – is this all part of some grand scheme? Or would you say that all of those projects combined are rather a result of a coincidence?

IG: No, this is no coincidence. I had this urge to reach back into my past, as several motifs kept repeating – hence the Sopot exhibition titled *I remember how... I remember that...* and all of this revolves around women – their bodies, eroticism, intimacy – that is without question. Actually, I was quite surprised by the Sopot exhibition, the works I showcased including the 3Ds, graphics and early films, they all appeared quite fresh.

Those works, how old are they?

The earliest one comes from 1977. I also included several pieces from the series *Women –Female Terrorists* from that era which, strangely enough, find a common denominator in our present day, though the reasons for *terrorism* back then were triggered by more feminist impulses. Several pieces come from the various stages of *The Relative Similarities* series, especially from the early stages called *Dreams (Sny)*. The exhibition doesn't go past 1996. It also shows some of my earliest video art from 1980 from the *Relative Similarities* cycle and is referenced in the Poznań exhibition as well. There is also one of my first media works projected onto another image (*Dream I*) executed in collaboration with Janusz Kołodrubiec and it's a sort of 'performative' stroll through Pałac Poznańskich in Łódź. Another work – *Moment II* from 1990, *Farabeuf* – a *chronicle of one fleeting moment* was inspired by the writings of Salvadore Elizondo and is led by a more cinematic narrative.

Would you say there is a connection between the retrospective exhibition in Sopot and the two others – in Białystok and in Poznań – apart from the obvious topics of Edward and Josephine Hopper?

PICTURES IN MY HEAD...











Widzę ten związek poprzez faktografię. To jest idea przeniesiona z konceptualizmu lat 70., zapis oparty na faktach, tak jak bliźniaczość w cyklu *Względne cechy podobieństwa*. Tylko ten fakt wrócił do mnie w inny sposób, wrócił bardziej rozbudowany, może trochę bardziej narracyjny. Jest umocowany w dokumencie, w życiu Josephine i Edwarda Hopperów, a także w życiu kobiet nowojorskich i w samym Nowym Jorku. Co ważne, jest rozgrywany pomiędzy prawdą a fikcją.

A czy cechą wspólną tych i zapewne wszystkich Twoich wystaw nie jest opowiadanie?

Ale inne niż kiedyś, nie tak „uwodzące”. To, co jest nowe, to nie tyle narracja, ile przestrzeń narracyjna, rzeczywistość mieszana i taka trochę struktura hipermedialna.

To cykl, w którym wyrażnie sięgasz po fakty spoza swojego osobistego doświadczenia, odnosisz się do faktów obiektywnych...

I tak, i nie. Bo ja się utożsamiam z Josephine, ona jest ważnym punktem odniesienia. Kiedyś było nim ciało – ciało młodej kobiety, moje ciało. To jest podyktowane spojrzeniem, które możliwe jest na innym etapie życia. Tutaj jest inna erotyka, obserwacja młodych kobiet – patrzę na nie jak starsza kobieta patrzy na młodsze: z ciekawością, zachwytem i smutkiem. Albo patrzę na Josephine, która pozuje do obrazu *Wczesny poranek* i pisze w swoim dzienniku, że musi pozować jako młoda kobieta, chociaż ma 68 lat. Ja wtedy myślę o sobie: mam 67 lat, ale czuję się dużo młodsza od niej między innymi dlatego, że nie dałabym się tak podporządkować; może też dlatego, że moje życie, tak sądzę, jest bardzo intensywne. Jak zauważyłeś, w książce są dwa portrety: pierwszy to jej autoportret, drugi – mój, narysowany przez ulicznego malarza; i piszę, że przychodzę do pracowni w Westbeth i porównuję te dwa portrety, i cieszę się, że nikt



PICTURES IN MY HEAD...

MIŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

Yes, there is a connection through factual taxonomy – an idea from 1970s-era conceptualism. It’s documented based on facts, just like the resemblance of the twins in *Relative Similarities*, only this fact manifested itself in a slightly different way – more elaborate and more narrative perhaps. It is embedded in historical records, in the lives of Josephine and Edward Hopper and other women of New York and finally in New York itself. Most importantly, this is happening between fact and fiction.

Perhaps the common denominator for all your works is storytelling?

True, but it is different storytelling these days, less “seductive”. What’s new is the narrative space – a compound reality in which I’m interested. It’s a kind of hypermedia structure.

In this cycle you seemingly reach for the facts that remain outside of your personal experience. You refer to the objectivity of past events...

Yes and no. I really do identify with Josephine; she is my key point of reference. This point of reference used to be a body, a young woman’s body, my own body. This perception is dictated by progressing on to another stage in life where eroticism is different. It’s observing young women from the perspective of an older woman, with curiosity, with delight and with sadness. I imagine Josephine sitting for the *Early Morning* and later, when she reveals in her diary that she was forced to model for a painting as a much younger woman, even though she was then 68. I think to myself – I am 67 years old but I feel much younger than her possibly, because I am more independent and wouldn’t allow myself to be subdued like this and partially because maybe my life is more intense. As you have noticed there are two portraits in my book: her self-portrait and mine sketched by a street artist. I wrote later that upon returning to Westbeth I compare those

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



nie mówi o mnie ironicznie „malarka od kotów, dzieci i kwiatów” i nie mam jakiegoś Edwarda na plecach.

I jeszcze ten moment, w którym Ty pozujesz...

Tak.

...do tego samego obrazu, wchodzisz w tę samą sytuację co Josephine...

Tak, ale to się stało u mnie w domu, w Poznaniu, to jest moja prywatna przestrzeń, moje działanie, nazwijmy je, performatywne. W nowojorskiej pracowni w Westbeth jestem obserwatorem i patrzę na te młode kobiety, które w swoich działaniach nie są podobne do Josephine H., bo to są kobiety wyzwolone, świadome swojej seksualności, swojego miejsca w życiu, i to jest ewidentny znak naszego czasu.

Czy to jest ważne?

Tak, dlatego że w środowisku obcym, w innym mieście ja jestem obserwatorem kobiet i mój ekran jest pusty; pokazuje ten pokój, jest łóżko, firanki się ruszają dokładnie tak jak na obrazie Hoppera, ale ja nie siedzę na tym łóżku, tylko patrzę na to, co robią inne kobiety. Dla mnie ten projekt jest nowy z wielu powodów, mówię w nim na przykład o procesie tworzenia, czego nigdy przedtem nie robiłam. Tam jest ukryty mój manifest artystyczny, mówię o rzeczach, których wcześniej nigdy nie ujawniałam. To jest opowiedziane w sposób prosty i nieskomplikowany, jest pewien poziom narracji i pewien poziom abstrakcji. I to jest ważne. To refleksja o procesie. Angielski termin *work in progress* bardzo dobrze oddaje istotę rzeczy.

To się rozwija na kilku poziomach. Jeżeli mówimy o filmie, to film jest opowieścią i Ty jesteś częścią tej opowieści, wpleciona w jej tkanę. Widzimy Ciebie z kamerą, przyglądasz się różnym sytuacjom, pracujesz...

MIALAM W GŁOWIE OBRAZY...

two and I rejoice in the fact that there is no one to call me 'a painter of cats, children and flowers' and there is no Edward breathing down my back...

And there is also the moment of you turning into a sitter...

Yes.

...for the same image, you are actually stepping into the same situation that Josephine was a part of...

Only for me it happened in my own home, in Poznań, where I was inside my own private space and my re-enactment was purely performative. In Westbeth, New York I am an observer looking at young women who inhabit different sets of circumstances than Josephine. They are liberated, conscious of their sexuality, and confident about who they are. This is definitely a sign of our times.

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski



Is this important?

Yes it is. In a strange place, in some foreign city, I am the one watching women. My screen is blank – it features this room, there is a bed and a curtain

fluttering just like Hopper had pictured it. Only I do not sit on that bed, I am watching other women. To me this project is very fresh for so many reasons. For example, I am recounting a process of making art, something in which I have never done before. My artistic manifesto is embedded there, as I have revealed things I have never mentioned before. The story is quite simple, it combines a certain degree of narration and an equal measure of abstraction and that is actually quite significant. I reflect over the process and so the phrase “work in progress” sums it up really well.

The narration develops on several different levels. When considering the film, it's telling the story and you are an inherent part of this story. We can see you with a camera, you are watchful, sometimes quite consumed by your work...

PICTURES IN MY HEAD...

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski

Tak. Działam jak wielu twórców, którzy na różne sposoby zapisują się w swoich pracach, jak Andy Warhol, ale i wcześniej na przykład Dürer, Maya Deren czy Marina Abramović, Pipilotti Rist, także Natalia LL czy Aneta Grzeszykowska.

Jest to więc film o tym, jak robisz film, i dopiero głębiej, w środku, istnieje właściwa narracja dotycząca jakoby „prawdziwego” filmu.

Dla mnie jednak sytuacja wykreowana w galerii, przestrzeń pozakadrowa jest ciekawsza od filmu. Tam się stało coś, o czym zawsze marzyłam: żeby rozszczępić czas na wiele wątków dziejących się równolegle. Ciekawi mnie forma i rozbieżność na wiele strun czasu. Wszystko się toczy równolegle, wszystko jest na swój sposób ważne i ciężar odpowiedzialności przerzucony zostaje na widza, bo to on musi znaleźć swoją drogę oglądania i zwiedzania. To jest refleksja na temat obrazu kinowego, na temat czasu równoległego o takiej warstwowości, której nigdy nie odczytasz do końca.

Punktem odniesienia jest jednak film.

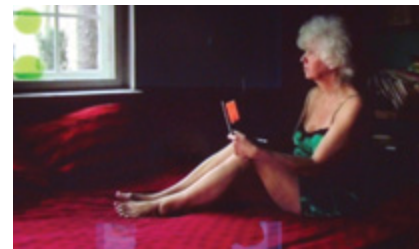
Najpierw trzeba sobie uświadomić wszystko, żeby to potem analizować. Zbierałam materiały pod kątem wystawy, a nie filmu. Później oczywiście nie mogłam z nich nie skorzystać.

Właśnie chciałem Cię o to zapytać: jak to było z kręceniem filmu? Marzyłaś o tym, żeby zrobić taki prawdziwy film z początkiem, końcem, i do tego film amerykański?

Tak, marzyłam, ale jestem bardziej zadowolona z sytuacji zaistniałej na wystawie, czyli jednak bardziej odpowiada mi rozbrojenie struktury filmu. To było dla mnie ciekawsze. Oczywiście myślę o dalszych sytuacjach filmowych, co jest trudne, bo ja lubię panować nad wszystkim, a film to jednak sytuacja zbiorowa.

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



MIALAM W GŁOWIE OBRAZY...

Like many other artists, I happen to capture myself during work. Before me, it was Dürer, Maya Deren, Marina Abramović, Pipilotti Rist as well as Natalia LL or Aneta Grzeszykowska.

In other words we are talking about a film that is about you making it and in its deeper core, one can find the essential narration of the film.

Only for me the situation fabricated in the gallery, this whole reality surrounding the shot, is much more interesting than what is in the movie. It was always my dream to disperse time into multiple, co-existing timelines and that's exactly what happened in the gallery. I am extremely interested in splitting forms into simultaneous rays of time where everything occurs at once and everything is equally significant. The task of choosing which plot to follow is being shoved onto the spectator. These are my ponderings over cinematic images, the parallel timelines piled up to impossible heights and hardly comprehensible.

But it is the film that is your point of reference, yes?

You have to first become conscious of what you work with in order to analyse it. I was collecting my material with the exhibition in mind and not the movie. Later on it was too tempting not to use it again.

How was it for you to make this film? Have you ever wanted to actually shoot a proper movie, one with a beginning and an end, not to mention an 'American' movie?

Sure, but I ultimately prefer the way it turned out. Clearly I am more interested in deconstructing the whole cinematic structure. For me, it was far more interesting. Of course I am entertaining the idea of filming again, which is difficult from my perspective as I like to have everything under control, whereas shooting means working in a group.

PICTURES IN MY HEAD...

Masz też różne nieprzewidziane sytuacje, zwłaszcza w Ameryce, na obcym gruncie. Tam wszystko musiało być robione szybko, z dużą dozą improwizacji. Z drugiej strony, to jest fajne, bo pobudza cię do myślenia rzeczy, o których nie myślałeś wcześniej, bo musisz szybko reagować na rzeczywistość.

To sprawia jednak, że Twój film ma takie bardzo lekkie, świeże momenty...

On ma w sobie coś takiego, co można by nazwać swoistym brudem, który wnosi do filmu wiarygodność, prawdę. Coraz bardziej przekonuję się do tego, by korzystać z naturalnych sytuacji i pracować z osobami, które znam. Mój następny film będzie angażował moich przyjaciół, znajomych bliższych i dalszych.

W książce *66 persons search for Iza G.* piszesz tak: „Gdybym nie sfilmowała tych wszystkich kobiet, nie uwierzyłabym, że były tak realne”. Zauważam tu pewien paradoks, który opisuje rzeczywistość naszych czasów: dopiero zarejestrowanie czyjegoś wizerunku poprzez media uwiarygodnia jego istnienie w rzeczywistości.



Ta refleksja po upływie czasu jest inna, bo odnosi się do komentarza do *SHE – Media Story* z 2008 roku, do podglądania i filmowania kobiet na całym świecie, na wystawach, dworcach, ulicach. I to te nieznane kobiety stały się dla mnie tak realne, jakbym je znała. W realizacji *Nowy Jork i dziewczyna* w grę bardziej wchodzi pamięć, ocalenie z przeszłości kobiety, artystki Josephine oraz szukanie jej alter ego w kobietach dzisiejszego czasu...

Zainteresowało mnie to, ponieważ się okazuje, że bardzo potrzebujemy narzędzi, które przypominają nam o realności świata.

To jest tak jak z okulesem: kiedy patrzysz przez niego, świat jest i prawdziwy, i nieprawdziwy razem. Dla mnie okulus jest też znakiem czy może symbolem naszego czasu.

MIALAM W GŁOWIE OBRAZY...

There is also a chance of something unexpected happening, something you don't account for in your script, especially when you are in such a distant, foreign place like America. Everything needs to be done instantly, so we are talking about improvising a lot. Still it keeps you on edge and forces you to think on your feet. You must deal with types of situations that have never occurred to you before.

And that is why there are moments in this film that are utterly original and refreshing...

It has a certain grit that entails a great deal of veracity and honesty in my opinion. I quite like working with spontaneous, un-staged situations with people I am familiar with. I believe my next movie will involve my friends and colleagues.

In your book *66 persons search for Iza G.* you said "If it wasn't for filming all these women, I wouldn't have ever believed they could be so real". It sounds like quite a paradox, one that is very relevant for our times – recording and saving images that make things and people appear real.

This refers to the commentary aimed at *She – Media Story* from 2008 where I shadowed women everywhere in the world – in art galleries, railway stations, walking on the streets and so on. These unknown women became familiar, as if I actually really knew them. With *New York and a Girl* it was more about salvaging the memory and the atonement for Josephine – a woman and an artist. It was important to search for her alter egos in the women of today.

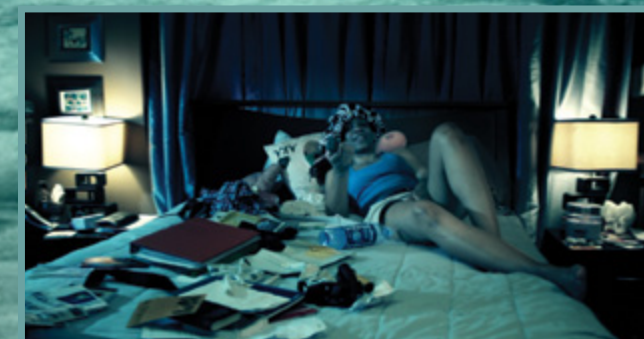
I was intrigued by this concept. It turns out that we really do need tools that remind us the world is real...

It's a little similar to an oculus. When you look through it, the world seems both real and unreal at the same time. To me the oculus is a sign of our times.

PICTURES IN MY HEAD...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



Iza Kowalczyk z kolei pisze, że Twoje opowieści mówią o niemożności przeprowadzenia rozróżnienia świata rzeczywistego i realności mediów.

Tak, to jest rzeczywistość mieszana. To trochę śmieszne, ale to jest moja analogowo wirtualna rzeczywistość hybrydowa.

Kiedy człowiek angażuje się w projekt, żyje w dwóch rzeczywistościach. To nie zdarza się tak często; oszalałbyś, gdybyś miał tak żyć. Być może w tym projekcie byłam najbardziej zanurzona. Sprzyjało temu kompletne wyizolowanie w Nowym Jorku i wyczerpanie na nieznane – wtedy doświadczanie rzeczywistości jest znacznie bardziej ostre. Być może wtedy właśnie żyje się w tych dwóch światach – realnym i wyobrażonym, także tym widzianym przez kamerę – myśląc o obrazach, miejscach, świetle lub o tym, jak stworzyć pewną sytuację albo gdzie ją znaleźć.

W książce *Hybryda* znalazłem fragment, który trudno do końca rozszyfrować, ponieważ jest ona pisana w taki sposób, że niełatwo bohaterkę łączyć bezpośrednio z autorką. Można sobie wprawdzie wyobrazić, że to jesteś Ty... Jest tutaj takie zdanie: „Jestem raczej z tych, co zszywają różne rzeczy na dowolny stary sposób, a nie z tych, co najpierw mają jakiś koncept, a potem go rozwijają”.

To jest cytat z wypowiedzi Johna Ashbery’ego, ale ja myślę podobnie.

To jestem i ja, i nie ja. Są takie projekty, w których mam ściśle określoną koncepcję i ją realizuję, i są prace bardziej patchworkowe. Ten projekt jest właśnie wielowarstwowy, patchworkowy, bo wiele rzeczy dochodziło, gdzieś coś przeczytałam, coś zobaczyłam, tu czegoś nie zrozumiałam, a w innym momencie zrozumiałam za dużo. Ten projekt jest zszywany, ale nie jest to jego wada. To jest świadoma decyzja.

MIALAM W GŁOWIE OBRAZY...

Iza Kowalczyk writes that your stories suggest it is impossible to distinguish between the real world and the reality of digital media.

Yes, indeed. It is probably a compound reality. It’s some kind of hybrid of the analogue and virtual reality.

When you engage in a project you start living in parallel worlds. Luckily it doesn’t really happen often or else you would go insane. Perhaps this particular project enveloped me the most. It wasn’t difficult due to an utter isolation which allowed me to stay focused and alert to any new experience. Under those circumstances our surroundings become more acute. That is when you start inhabiting two different worlds – real and imaginary, thinking about the individual frames, places, lighting and how to provoke certain situations or how to find them.



In the book *Hybrid*, I found a passage that is difficult to decode without some guidance; the way it’s been written, it’s not quite clear whether the author and main protagonist are the

same person. It reads: “I am one of those people who pieces things together in a random, old-fashioned way, not someone who starts with an idea to develop it gradually”...

This is a passage from John Ashbery, but it very much reflects my own thoughts. It is me and it is not me at the same time. In some projects, I start with a well-defined formula which I am determined to complete, and some works are developed as a patchworks of sorts. This particular project is of the latter kind, it is an amalgamation with numerous layers that expanded while I was working on it. It consists of ideas suddenly popping up, things I saw or read somewhere, things I misinterpreted, or things I over-thought. It’s a patchwork-like structure but it works, I think. Anyway, it was a conscious decision.

PICTURES IN MY HEAD...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski

Czy to znaczy, że nie jechałaś do Ameryki z konkretnym scenariuszem?

Miałam scenariusz, ale go zmieniałam. Kilka kluczowych scen zostało, reszta była wynikiem improwizacji. Myślę, że to jest dobre, bo w innym przypadku mogłabym się męczyć.

W jaki sposób udało Ci się nawiązać kontakt z dziewczynami, które stały się bohaterkami tego cyklu prac?

Większość jest z castingu. Z rekomendacji Agaty Drogowskiej mieszkającej w Nowym Jorku poznałam producentkę Mairę Shakhnovą. Bo kiedy przyjeżdżasz do Ameryki, to nie jest tak, że gdy wysiadasz z samolotu, wszyscy na ciebie czekają. Spotkałyśmy się, ja nie miałam jeszcze pieniędzy na film, a chciałam ją przekonać do tego projektu. Dostałam wtedy wsparcie z Instytutu Adama Mickiewicza. Dla tych młodych kobiet ważne z kolei było to, że pracuję w filmie europejskim. One o mnie niewiele wiedziały oprócz tego, co powiedziała im producentka, która określiła mnie jako eksperymentującą

reżyserkę. Ja nie ukrywałam, że to jest mój debiut. W Nowym Jorku na każdym rogu ktoś kręci jakiś film, więc ludzie generalnie są dobrze nastawieni do tego typu pracy. Moja producentka zaprosiła bardzo dużo dziewczyn, cztery razy więcej, niż potem wybrałam. I chodziło o to, żeby je dobrze skonfigurować. Miałam jedną upatrzoną: Sari, aktorkę z offowego teatru, o irlandzkiej urodzie, drobną, z burzą rudych włosów. Wiedziałam, że ona udźwignie rolę Josephine. Ale tak naprawdę Josephine miało być więcej.

Skąd ten pomysł?

[śmiech] W każdej z dziewczyn podobało mi się coś innego i to sumowało się w jeden portret. Od razu wiedziałam, że chcę, by było ich więcej, bo myślałam o sytuacji w galerii. Jeżeli mamy obraz Hoppera *Wczesny poranek*, to ja chcę widzieć jak

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



Does this mean you didn’t have a finished script when you set off to America?

I had a script, but I changed it. Only the few essential scenes were left and the rest was a result of frequent improvisation. I think that worked out just fine, otherwise it would have been exhausting.

How did you manage to find all these girls for this project?

Most of them came to the casting. I met Maira Shakhanova – my future producer – through Agata Drogowska who lives in New York. When you come to US it’s not like people are waiting for you in the arrivals hall. I tried to convince Maira to get involved in this project before I even had the money to finance it. I got support from the Adam Mickiewicz Institute. Those young women were quite happy to

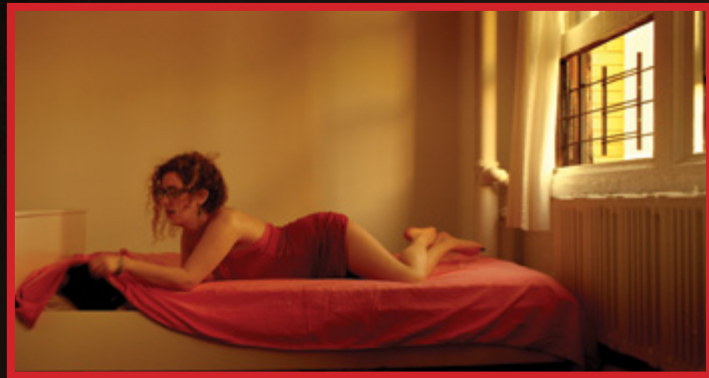
work for a European production even if there was little they knew about me personally. The producer told them I was an experimenting director. I had no problem admitting that I was new to this. Fortunately, in New York there is a film crew on every corner, so people are

generally accepting of that kind of work. My producer invited a lot of girls and I chose only a quarter of the total number who came. It was difficult in finding the right type. From the beginning, I had my eyes on one girl called Sari from an independent little theatre. She was a slender-framed girl with a mane of red locks. I knew she could be my Josephine, but I needed more than one.

Why so?

[Laughs] In every girl I liked different things, and all these quirks and traits together made up one final portrait. I knew I wanted several girls as I had a particular idea in mind – similar to Hopper’s *Early Morning*. I wanted to see as many versions of this scene as possible. This painting was just the beginning. It wasn’t about having a lot of pretty women in one place, for example there was

PICTURES IN MY HEAD...



najwięcej wersji tego obrazu. Ten obraz był początkiem. Nie chodziło o zebranie w jednym miejscu samych pięknych kobiet. Była wśród nich na przykład Portugalka – nie była piękna, ale bardzo inteligentna. Była też dziewczyna z Puerto Rico, która pracowała jako kelnerka. Piszę o niej w książce, że miała uwodzące czarne oczy... Była też wypatrzona przeze mnie wiolonczelistka Clarice Jensen z American Music Ensemble.

To ciekawe także z punktu widzenia pewnej technologii tworzenia: jest grupa młodych kobiet i Ty. Powodzenie tego projektu zależy od tego, jak Ty ułożysz sobie relacje z nimi.

Na początku im wszystko opowiedziałam, wybrałam cytaty z dzienników Josephine Hopper, które były ważne, na przykład: „włożył mi głowę między lodówkę i piecyk”, „musiałam wyskakiwać przez okno”, albo takie: „miałam 41 lat, wychodziłam za męża, byłam dziewicą. On by się ze mną nie ożenił, gdybym nie była”. Wyobraź sobie, jak te dziewczyny między 25. a 35. rokiem życia się tym przejęły. Nie mogły zrozumieć, jak to było możliwe. Uświadomiłam

im też istnienie *Dinner Party* Judy Chicago, które mają pod nosem, w Muzeum Brooklyńskim, a o którym nie miały pojęcia. Pokazywałam im obrazy Hoppera, na których jest ciągle ta sama, ale jednak inna kobieta. Ona całe życie mu pozowała, ale on – jak na przykład w obrazie *Nocni włóczędzy* – dodawał jej twarz kobiety z opakowania po papierosach. Była też fascynująca wystawa rysunków Hoppera w Whitney Museum, ale mimo wielu prób niestety nie udało się uzyskać zgody na realizację zdjęć na niej.

Można jednak zobaczyć ujęcia z plakatami z tej wystawy.

W wielu momentach, bo te plakaty wisiały wszędzie, w metrze, na ulicach... I ja to punkuję w filmie. Wystawa w Whitney przekonała mnie do Hoppera. Można było tam zobaczyć proces

one Portuguese girl, not beautiful, but extremely smart. There was a Puerto Rican waitress with seductive black eyes, another one was a cellist who I hand-picked – Clarice Jensen, who plays with the American Music Ensemble.

The logistics of this project are interesting also from the project management perspective. You have a group of young women on one side, and then there is you – on the other side. How did your relationship with these women develop? Was it like a make or break situation?

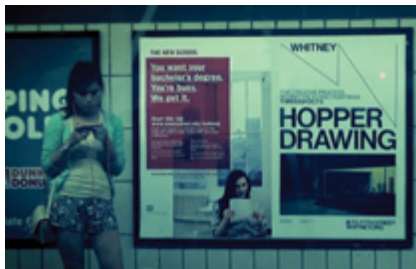
I started by telling them about the project. I chose some excerpts from Josephine's diaries that seemed relevant, for example: "and having my head banged up against the shelf in the kitchenette over the refrigerator", "I had to jump out of the window", or "I was 41 when I got married,

I was a virgin. He would not have married me if I wasn't." You have no idea how emotionally these women reacted to this. They couldn't believe it was for real. I also introduced them to *The Dinner Party* by Judy Chicago which was only around the corner in The

Brooklyn Museum which they had little idea about. I showed them Hopper's paintings where they could see the same woman who somehow looked differently in each of them. She was his model throughout his entire career, only he would swap her face for another woman's, like he did in *Night Hawks* which ended up with a face of a girl from some cigarette ad. There was this fascinating exhibition in The Whitney Museum, however we were denied permission to shoot there.

The posters from this exhibition can be seen throughout the footage.

They re-appear several times and I use their presence on the street and in the underground stations. It was the Whitney exhibition that ultimately triggered the attraction to Hopper. It illustrated the process of making a masterpiece, starting



PICTURES IN MY HEAD...

MIALAM W GŁOWIE OBRAZY...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski

przejścia od trzech kresek do obrazu. Te rysunki były bardzo gęste, naprawdę fascynujące. Dla mnie bardzo ciekawa była zmienność i redukcja, którą można zaobserwować na tych szkicach. Albo to, jak zbierał różne fragmenty i z nich dopiero budował kompozycję. Są także szkice, na których można zobaczyć po kolei, jak wszystko się zagęszcza...

Tam wszystko się tak dynamicznie zmienia. Te szkice wyglądają jak filmowy storyboard...

To jest myślenie filmowe, Hopper zresztą lubił chodzić do kina. Obserwowanie tych zmienności, kolejnych warstw było dla mnie bardzo interesujące.

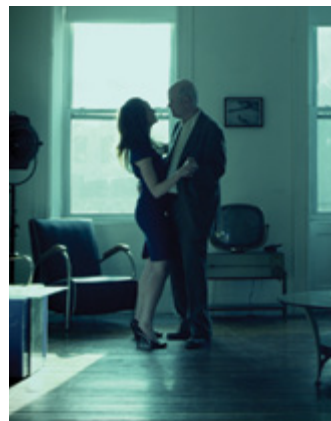
A w pierwszym impulsie co było dla Ciebie najbardziej interesujące: postać Hoppera, ta kobieta z jego obrazów czy po prostu jego malarstwo?

Myślałam o niej, o Josephine, chciałam ją poruszyć, dać jej życie. Nie chcę za dużo o tym opowiadać, bo uważam, że trzeba mówić o sztuce, o kobiecie z obrazów, a zarazem o niespełnionej artystce, choć dla niektórych ludzi jej życie może być ciekawsze. Podczas czytania *Intymnej biografii Edwarda Hoppera* autorstwa Gail Levin Josephine z obrazów i dzienników skleiła się mocno w jedną postać. I stała się dla mnie bardzo ważna.

Josephine była aktorką w offowym teatrze na Washington Square, uwielbiała tańczyć, a Edward nie chciał się specjalnie ruszać, był skupiony na malarstwie. Jest taki fragment w dzienniku Josephine o tym, jak Edward nagle odstawia sztalugi, podchodzi do niej – w radiu leciał walc Straussa – i zaczynają tańczyć. To jest banalny moment, ale ja to zobaczyłam i miałam ochotę nawet na dokładny cytat, bo to był być może jeden z nielicznych dobrych momentów ich małżeństwa...

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski



PICTURES IN MY HEAD...

with a couple of lines to get to a painting. To me it was engrossing how dense they were. What I found particularly interesting was the changeability and reduction present in those sketches or the way he was collecting pieces to turn them into a finished composition pieced together with these elements. You can see how they all come together, how the sketch thickens into a painting.

There is constant shifting, those sketches look like a storyboard for a movie...

You can appreciate how Hopper's thinking and composing was very cinematic, he actually liked going to the cinema. For me, to see those layers and pieces shifting and changing was extremely fascinating.

What was most interesting to you in terms of primary impulses? Hopper himself? The woman in his pictures or his actual paintings?

I was thinking of her, of Josephine. I wanted to breathe life into her. I don't want to go into too much detail about it. It's the art that we need to be discussing, the woman from those paintings and possibly the artist she has never become.

Although I guess for some people her life would be more captivating than the rest of it. When I was reading *Edward Hooper, An Intimate Biography* by Gail Levin, I grew increasingly attached to Josephine. She became a strong and important character for me.

Josephine was an actress in a small independent theatre on Washington Square. She loved dancing while Edward was very much an indoor person. He was also extremely focused on his art. There is a fragment in her diary where she describes a moment when Edward puts his easel aside upon hearing the Strauss waltz on the radio and they start dancing. It seems like a soppy and banal moment, but it moved me and I felt like copying it word for word. This could have been one of the very few good moments of their marriage...



THE CREATIVE PROCESS
BEHIND THE ICONIC PAINTINGS
ROUGH OCT 6

HOPPER DRAWING



PHOTOGRAPH BY JEFFREY M. HARRIS FOR ARTS & CULTURE



Na wystawie w Elektrowni w Białymstoku dokonałaś gruntownej interpretacji malarstwa Hoppera. To jest nie tylko ta kobieta, Josephine, ale także cały krajobraz...

Najpierw było błędzenie po tych obrazach – bo w realistycznych obrazach dostrzegłam całkowicie abstrakcyjne fragmenty. Potem pojawiła się chęć rozciągnięcia w czasie zamrożonych sytuacji – na przykład jeśli jest stacja benzynowa, to niech tam podjedzie samochód, ktoś wybiegnie, ktoś strzeli... Ja też wchodzę w ten świat, jestem w miasteczku, wchodzę do budki telefonicznej, ona robi się czerwona... I wtedy widzę napad na stację benzynową z filmu *Kansas City*.

Na wystawie pojawiło się dużo cytatów, są dosłowne cytaty z obrazów Hoppera albo fragmenty uzupełnione o cytaty bezpośrednio z filmów lub rejestracje, które zrobiłaś w miejscach, gdzie rozgrywały się sceny filmowe. Tak było na przykład w San Francisco, gdzie nad mostem Golden Gate odnosisz się do filmu *Zawrót głowy* Alfreda Hitchcocka – wrzucenie tego bukietu do wody.



Tam jest ta kobieta, która skacze do wody, a w tle jest most. Tak, to cytat, ale jest jeszcze inna moja fascynacja samobójstwami. Na wystawie *Nowy Jork i dziewczyna* są odwołania do samobójczych śmierci Diane Arbus i Sylvii Plath. Osobnym motywem są mosty; zbieram wszędzie, gdzie jestem, materiały do przyszłego filmu *Na moście w Avignon*.

Układa się to w opowieść o tym, że dzisiaj nie można nie mówić cytatem. Wszystko już było w jakimś filmie, na jakimś obrazie, w jakiejś powieści.

Musisz mieć tego świadomość. Tutaj ważna była moja wcześniejsza praca *Sztuka wyboru* z 2006 roku. Przygotowując się do niej, obejrzałam setki filmów. Miałam w głowie obrazy, które bardzo szybko znajdowałam. Tak wszystko się buduje, jedno prowadzi do drugiego.

MIŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

During the exhibition in Elektrownia in Białystok you undertook a solid interpretation of Hopper's works and it wasn't just her – Josephine, it was the whole landscape...

First, I was stumbling a lot when I started seeing wholly abstract excerpts in his primarily realistic paintings. Then, I felt like expanding those moments which were frozen in the paintings. For example, when I see a gas station, I want the car pulling out in front of it. Someone runs out, another person shoots... I step into this world myself: I am in this small town. I walk into a phone booth, it becomes red ... and then I witness the scene from *Kansas City* – where a gas station is being robbed.

This exhibition is full of direct references to Hopper's pictures, or fragments of pictures, supplemented by citations borrowed from films as well as footage shot in the exact spots where movie scenes took place. One such instance is the Golden Gate Bridge in San Francisco where you summoned Hitchcock's *Vertigo* ... with a bouquet of flowers being thrown into the water.

There is this woman, leaping into the water. You can see the bridge in the background and yes it's a reference but there are more references to suicide than that. We have Sylvia Plath and Diane Arbus connotations in the *New York and a Girl* exhibition. A bridge is another significant motif. I actually started collecting material for the next film titled "On the bridge of Avignon".

All of it seems to signify that today we find it difficult not to communicate with citations and references. Everything has already been used in some movie, a novel or a picture...

And you must be aware of this. There was another work I did in 2006 that revolved around this very idea, *The Art of Choice*. Before making it, I watched hundreds of films. I had my head full of images and I could find one I needed pretty quick. That's how things happen, one thing leads to another.

PICTURES IN MY HEAD...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



Wystawa w Art Stations w Poznaniu osadzona jest w czasie teraźniejszym; w Elektrowni białostockiej świat, który pokazujesz, to nostalgiczne odwołanie do lat 50. ubiegłego wieku, do czasów świetności Ameryki, do amerykańskiego mitu, osiągniętego w tamtym momencie swój szczyt. To było oczywiście związane z ekonomią, polityką, kulturą tamtego okresu, z zimną wojną i izolacją Polski za żelazną kurtyną...

Ja tego nie ukrywam. Kiedy kończyłam studia, mit Ameryki był silny, a zarazem absolutnie nieosiągalny. To docierało do nas poprzez jakiś wycinek z gazety, film, książkę. Pojawiła się twórczość Franka O'Hary, Johna Ashbery'ego, Johna Bartha, postmodernistyczna faktura literatury. To były moje tęsknoty z tamtego czasu. Dlatego lubię ten okres, lubię plakaty, etykiety, różne drobiazgi, rekwizyty z tamtego czasu i oczywiście sztukę, literaturę, muzykę. Ale to jest także okres, kiedy życie kobiet było inne, mimo przebłysków drugiej fali feminizmu. Ameryka, ta prowincjonalna, co widać do dzisiaj, jest domowa i konserwatywna.



Bardzo ważnym elementem tego krajobrazu, który pokazujesz, jest Nowy Jork. To miasto, do którego co jakiś czas wracasz i które dobrze znasz.

Byłam tam wielokrotnie, ale w 2012 roku pojechałam do Nowego Jorku na rok przed realizacją tego projektu, żeby pomyśleć i znaleźć pewne punkty. Nowy Jork jest dla mnie fascynujący zarówno przez architekturę, muzea, w których można się bez reszty zanurzyć, jak i przez intensywny ruch w metrze, na ulicach, wszędzie.

Kiedy kręci się film w Nowym Jorku, od razu powstaje cytat, bo wszystkie te miejsca zostały już sfilmowane.

Tak i nie. Na przykład chciałam nakręcić scenę z kobietami pływaczkami, widziałam je poprzez

MIŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

The exhibition at Art Stations in Poznań is derived from the present; the one in Białystok is about nostalgia for the 1950s when America was truly great and the American dream was at its heights. Obviously that was in connection with the economy, politics and the culture of the Cold War era as well as the isolation that Poland was subjected to, remaining on the other side of the Iron Curtain...

Let's be honest. Around the time of my graduation, the myth of America was very strong and utterly unreachable. We had those scraps of information, pieces cut out from magazines – a copy of a movie or a book. We were just discovering Frank O'Hara, John Ashbery, John Barth and this whole postmodernist literature. These things were keeping me busy and I still like this period: the posters, labels, various knick-knacks and art, of course.

It was, however, a somewhat complicated time from a woman's perspective. Even though feminism was coming back for a second take, American cities and suburbia turned out to be very traditional and still conservative.

New York is a centrepiece of this landscape, it's a city you know quite well. You tend to go back there from time to time...

I have been to New York several times. But in 2012 I went again just a year before getting down to this project to think and to find some vital points for what I was planning to do. To me this city is simply fascinating not only for the architecture, museums and other attractions in which one can immerse oneself, but for the extreme intensity of the constant movement. You see crowds on the streets and in the underground; there are people on the move everywhere you look.

When you shoot scenes in New York you are automatically referencing someone else's work, as all those places were shot and featured in other movies before.

PICTURES IN MY HEAD...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



malarstwo Alexa Katza. Powiedziałam producentce, że chcę, by w tej scenie była woda i widok na Manhattan. A ona mówi: nie ma takiego miejsca! Ale ja je miałam upatrzone, było wielkości małego pokoju. To był po prostu kawałek betonu, falochron, do którego trzeba było dojść przez dziurę w płocie. Na filmie to wygląda jak wielka panorama. Zdarza się, że czasami człowiek przez przypadek odkryje jakieś zupełnie nowe miejsce.

Skąd się wzięło odniesienie do malarstwa Katza?

W latach 80. brałam udział w wystawie w Bradford w Wielkiej Brytanii, na której nasze prace wisały obok siebie. Obok mojej pracy wisił obraz z kobietą w zielonym czepku pływackim. To był impuls, by po latach wrócić do tego skojarzenia. I była jeszcze jedna sytuacja. Kiedy dziewczyny przyszły do mnie pierwszy raz, powiedziałam im: ustawcie się na tle białej szafy, a ja zrobię pierwsze, próbne ujęcie. One tak na luzie zaczęły się do mnie uśmiechać, kiwać rękami – to przypominało mi obraz Katza *Kobiety w czarnych sukienkach*.

Na wystawie w Art Stations wykonałaś performans zamalowywania obrazu Hoppera.

Dawno nie robiłam performansu, mam absolutny dystans do performansu takiego, jaki się ciągle robi, czyli do akcji, które w nadmierny sposób eksploatują ciało, do stylistyki, jaka zaistniała w latach 70., i performans nie może się od niej odkleić. Chodziło o wyjście od ważnego dla mnie obrazu *Summertime* Hoppera z 1943 roku i zamalowanie go, by stworzyć miejsce dla siebie. Muszę Ci powiedzieć, że działałam impulsywnie...

Nie wiedziałaś, co zrobisz?

Nie wiedziałam i wiedziałam, i mam wrażenie, że to rzeczywiście był performans, w którym się zanurzyłam. Fotografia *Summertime* – obraz na ramie został zawieszony. Zaczęłam od fragmentu zaczerpniętego z mojego filmu *Chwila* z 1990 roku,

MIŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

Yes and no. Let's take the scene with the swimmers. I saw these women when looking at paintings by Alex Katz. I told my producer how I imagined this scene – with water and the skyline of Manhattan in the backdrop. She said: there is no such place! But I had already found it, it was the size of a small room merely a few square metres of concrete. There was this breakwater and you had to sneak through a broken fence to get to it. In the movie it looks like some vast panoramic view. Sometimes you can find a place like that by accident.

What made you think of Katz's works?

In the 1980s I took part in an exhibition in Bradford, in the United Kingdom. Artists' works were hung next to each other – my piece was next to Katz's woman in a green swimming cap. It was a reflex for me to go back to this memory. There was also one more thing which happened after I chose the girls for the film. The first time they came over to my place I lined them up in front of a white wardrobe to take the first test shots. They were pretty relaxed about it and started smiling and waving – this reminded me of Katz's painting *Women in Black Dresses*.

During the opening night in Art Stations you arranged a small performance – painting over Hopper's canvas.

Yes, it's been a while since I did anything related to art performance and I had always distanced myself from this kind of expression which involves some elaborate physical effort. This trend appeared in the 1970s and for some reason it's still going strong. I took *Summertime*, which Hopper painted in 1943 and it was always quite special to me, as a starting point. I painted it black in order to create a space available for myself. I have to confess there was a lot of impulsiveness going on then...

Were you not planning on it ahead of time?

I was and I wasn't. I am quite inclined to believe that this really was a performance that utterly consumed me while I was at it. The

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



od naznaczenia siebie, a potem nazaczyłam ją, Josephine – kobietę z obrazu, naniosłam jej ślad – znak na twarz i już byliśmy razem. I to był nasz wspólny dotyk.

To w pewnym sensie klucz do całego cyklu. Do Twojego wejścia w ten obraz, wyprowadzenia Josephine z niego i Twojego do niego wejścia, do pomieszania rzeczywistości.

Zamalowuję różne fragmenty tego obrazu, ale nie mechanicznie od lewej do prawej, i długo się do niej przymierzam, bo mi jej żal. Ona ciągle jest w białej sukience, ale zawężam przestrzeń wokół niej. Dyskretnie zamalowuję obraz coraz bardziej, aż zostaje portret, potem znika kapelusz, zostawiam włosy i twarz.

Chciałaś zamalować cały obraz?

Miałam to wahanie, ale ta zamiana mogła zaistnieć tylko wtedy, kiedy wszędzie pojawi się czerni. I pojawiła się jeszcze jedna rzecz. Pleksi pokryte jest folią holograficzną, by nastąpiło rozwarstwienie przestrzenne, żebyśmy przez jakiś moment mogły być wspólnie, żeby pojawiła się przestrzenność naszych ciał. Ona, mimo że płaska, stawiała się bardziej trójwymiarowa, a ja byłam wchłonięta w obraz. I to przenikanie było dla mnie bardzo ważne. To jest także refleksja o sztuce i o mediach, które dzisiaj umożliwiają takie relacje, jakie kiedyś w ogóle nie byłyby możliwe.

Czy istnieje tutaj jakiś system, jakaś hierarchia? Pojawiła się książka *Hybryda* o filmie, jest film, jest też projekt *Struny czasu* – jak te projekty są powiązane?

Struny czasu są ważne dlatego, że coś się otwiera w czasie i w przestrzeni. *Hybryda* dlatego, że to jest forma, która ciągle się zmienia, ulega transformacji – relacje z jednej strony uwodzące, z drugiej niebezpieczne.

MIŁAM W GŁOWIE OBRAZY...

framed reproduction hung on the wall. I started with marking my face – similar to how I did in the film from 1990 *The Moment* ("Chwila") later I marked her too, the woman from the painting – Josephine. Just a mark on our faces was enough to bring us together, like a communion.

Metaphorically speaking, it is a key to the whole set, necessary to embrace the subsequent events from you entering this scene and leading Josephine out to blurring the lines between the past and present.

I am covering up the canvas inch by inch, but not methodically from left to right. I hesitate before obliterating her and take some time feeling uneasy about it, eventually there is only her face left but I still lingered.

Was your intention to cover the whole canvas?

I hesitated, but the change I desired so much could have only been possible on the black canvas. And one more thing: the Plexiglas we used was covered with a holographic film, that was to introduce a certain spatial delamination to create an impression that we inhabit the same space and therefore she was slowly acquiring a third dimension while I was becoming absorbed into the surface of Hopper's painting. This blurring of realities was very important. To me it was also a commentary on art and media that are now able to facilitate such encounters that simply would have been unthinkable in the past.

You created a book about the film and there is another project called the *Strings of Time*. Is there some interconnected system or a hierarchy to it all?

The Strings of Time are important because of the connections within temporal and spatial dimensions opening up and the project titled *Hybrid* hints that it's a form that constantly shifts and goes through transformations. Those associations are seductive and dangerous at the same time.

PICTURES IN MY HEAD...

Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski

A conversation with Izabella Gustowska. Interviewer: Marek Wasilewski



To była dla mnie bardzo ciekawa przygoda, aż mi żal, że się skończyła. Ten projekt jest już zamknięty. Wciągnął mnie jak żaden inny, ale został też rozpracowany na wszystkie możliwe sposoby.

It was an unforgettable adventure and I am sorry it came to a natural end. I consider this project completed. It was ultimately absorbing, but it has been exhausting on every possible level and now it is time for me to move on.











Izabella Gustowska

Urodzona w Poznaniu, gdzie mieszka i pracuje.

Profesor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, na Wydziale Komunikacji Multimedialnej w Katedrze Intermediów prowadzi Pracownię Działań Filmowych i Performatywnych, a w Collegium Da Vinci Pracownię Rysunku na kierunku Grafika.

Realizuje prace w obszarze różnych mediów (obiekty malarskie, grafika, fotografia, instalacje video, wideoperformans, film).

Za ważne wczesne doświadczenie uznaje efemeryczne działania w przestrzeniach otwartych realizowane w ramach grupy Od Nowa (1970–1980) w składzie: Bogumił Kaczmarek, Wiesław Krzyżaniak, Wojciech Müller, kompozytorka Lidia Zielińska i Studencki Teatr Pantomimy Nurt.

Za ciekawy eksperyment uważa prowadzenie Galerii ON w latach 1979–1992 (1979–1983 współprowadzenie z Krystyną Piotrowską).

Szczególnie warte wspomnienia są pierwsze wystawy Sztuki kobiet (1980), Obecność I (1987), Obecność III (1992) czy projekty kuratorskie: Drobne narracje (1994) z Grzegorzem Dziamskim, Art Poznań (2005), Urban Legend (2009) z Pawłem Leszkowiczem i Ramanem Tratsiukiem.

Historyk sztuki dr hab. Paweł Leszkowicz twierdzi, że Gustowska stworzyła fundament dla współczesnej feministycznej historii sztuki w Polsce. Leszkowicz za ważne uważa opracowanie przez artystkę własnej techniki polegającej na rzeźbiarskiej materializacji fotografii i malarstwa w pracach z cyklu Względne cechy podobieństwa i Sny, w obiektach uwolnionych z geometrycznych ram, nadających im bardziej „cielesne kształty”.

Kiedy ma 28 lat, otrzymuje Grand Prix na 8. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie w 1976, a 36 lat później Grand Prix

Izabella Gustowska

Born in Poznan, where she lives and works.

Professor at the University of the Arts Poznań, in the Faculty of Multimedia Communications’ Department of Intermedia, where she heads the Film and Performative Action Studio. She also runs the Drawing Studio in the Collegium Da Vinci’s Graphic Arts programme.

She creates works in various media (painting objects, graphic art, photography, video installations, video-performance, film).

Among her early experiences she considers important was her participation in the ephemeral activities carried out in open spaces as a member of the Od Nowa group (1970–1980), which included Bogumił Kaczmarek, Wiesław Krzyżaniak, Wojciech Müller, composer Lidia Zielińska and the Nurt Student Pantomime Theatre.

She considers running the Galeria ON from 1979 to 1992 (from 1979 to 1983 jointly with Krystyna Piotrowska) to have been an interesting experiment

Among her most memorable exhibitions were some of her earliest, The Art of Women (1980), Presence I (1987) and Presence III (1992), and her curatorial projects: Small Narratives (1994, with Grzegorz Dziamski), Art Poznan (2005) and Urban Legend (2009, with Paul Leszkowicz and Raman Tratsiuk).

Art historian Paweł Leszkowicz has noted that Gustowska built the foundations for contemporary feminist art history in Poland. Leszkowicz stresses the importance of the technique she developed for giving photography and painting a sculptural material form, seen in such works as Relative Features of Resemblance and Dreams, where she liberated objects from geometric frames and gave them more “bodily shapes”.

d’Honneur za długoletnie poszukiwania w dziedzinie grafiki na Międzynarodowym Triennale Grafiki w 2012 w Krakowie.

Oprócz tej pierwszej i ostatniej nagrody ceni także otrzymaną w roku 1999 Nagrodę Artystyczną Miasta Poznania za działalność artystyczną.

Po latach ma ochotę przypomnieć, że w roku 1984 w Eighth British International Print Biennale w Bradford otrzymała nagrodę Birgit Skiold Memorial Prize za innowacyjność w grafice w towarzystwie nagrodzonych artystów takich jak: Max Bill, David Hockney, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Henry Moore, George Baselitz.

W 1989 roku w pracowniach graficznych Uniwersytetu Alberty w Edmonton realizuje wielkoformatowe prace Secret I, II, III i uznaje to za ciekawy eksperyment.

Do ważnych doświadczeń artystycznych zalicza udział w wystawach takich jak:

– 17a, 19a Bienal Internacional de Arte de São Paulo – 1983, 1987,

– Expressiv: Central European Art Since 1960, Museum Moderner Kunst, Wien 1987,

– Expressiv: Central European Art Since 1960, Hirshhorn Museum, Washington 1988,

– XLIII Esposizione Internazionale d’Arte – La Biennale di Venezia, 1988,

– Architectures of Gender Contemporary Women’s Art in Poland, Sculpture Center, New York 2003,

– Gender Check, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009.

At the age of 28 she received the Grand Prix at the 8th Polish Contemporary Painting Festival in Szczecin in 1976, and 36 years later received the Grand Prix d’Honneur at the International Graphic Art Triennial in Kraków for her years of creative exploration in the field of graphic design.

Apart from these two prizes, she also received the City of Poznań Art Award in 1999 for her artistic activity.

At the Eighth British International Print Biennial in Bradford in 1984, she received the Birgit Skiold Memorial Prize for her innovations in graphic art, putting her in the company of such award-winning artists as Max Bill, David Hockney, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Henry Moore and George Baselitz.

In 1989, she created the large-format works Secret I, II and III, at the Edmonton University graphic art studio, and considers this to have been an interesting experiment.

Among the artistic experiences she considers to have been most important for her was her taking part in a number of international exhibitions, including:

– 17a, 19a Bienal Internacional de Arte de São Paulo – 1983, 1987,

– Expressiv: Central European Art Since 1960, Museum Moderner Kunst, Wien 1987,

– Expressiv: Central European Art Since 1960, Hirshhorn Museum, Washington 1988,

– XLIII Esposizione Internazionale d’Arte – La Biennale di Venezia, 1988,

– Architectures of Gender: Contemporary Women’s Art in Poland, Sculpture Center, New York 2003,

Z wystaw indywidualnych za przełomowe dla dalszych poszukiwań uważa:

– swój pierwszy wideoperformans Portret wielokrotny, Galeria Akumulatory, Poznań 1985,

– prace związane z bliźniaczością Względne cechy podobieństwa, Muzeum Narodowe, Wrocław 1986,

– obiekty malarskie z narracją filmową na wystawie Płynąc, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996,

– refleksje na temat L’amour Passion w związkach hetero- i homoseksualnych zawarte w wystawie Namiętności i inne przypadki, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2001,

– eksperyment z dźwiękiem w trzynastu przestrzeniach wystawy Śpiewające pokoje, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz 2001,

– retrospektywną wystawę Life is a Story z instalacją medialną Sztuka wyboru, Muzeum Narodowe, Poznań 2007.

Za przygodę artystyczną swojego życia uznaje: – rozbudowane w trzynastu przestrzeniach Media Story SHE, pokazane na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Malta w Poznaniu w roku 2008, i pracę nad filmem Przypadek Josephine H... podczas pobytu na Stypendium Kościuszkowskim w Nowym Jorku w 2013 roku, zakończone 50-minutowym filmem pokazanym między innymi na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym T-Mobile Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu w 2014 roku i 11th Annual Big Apple Film Festival w Nowym Jorku, New Voices, Ancient Echoes: Polish Women in Film w Nowym Jorku, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i innych polskich galeriach.

– Gender Check, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009.

Individual exhibitions that she feels broke new ground for her later artistic explorations include:

– her first video performance Multiple Portrait, Galeria Akumulatory, Poznań 1985,

– her work with patterns of likeness in Relative Similarities, National Museum, Wrocław 1986,

– her pairing of painting objects and film narration in the exhibition Floating, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warsaw 1996,

– her reflections on the subject of L’amour Passion in hetero – and homosexual unions featured in the exhibition Passions and Other Cases, Centre for Contemporary Art, Warsaw 2001,

– her experiment with sound in 13 spaces in the exhibition Singing Chambers, Regional Museum in Bydgoszcz 2001,

– her retrospective exhibition Life is a Story, including the media exhibition Art of Choice, National Museum, Poznań 2007.

Among her greatest artistic adventures during her life, she includes:

– Media Story SHE, spread over thirteen spaces, which was shown at the Malta International Theatre Festival in Poznań in 2008, and her work on the film The Case of Josephine H ... during her stay on a Kościuszko Scholarship in New York in 2013, culminating in a 50-minute film screened during the T-Mobile Era New Horizons Film Festival in Wrocław in 2014, the 11th Annual Big Apple Film Festival in New York, New Voices, Ancient Echoes: Polish Women in Film in New York, and at the Museum of Modern Art in Warsaw and other Polish galleries.

Za intrygujący uważa czas spędzony na pisaniu książki Hybryda wydanej przez Fundację 9/11 Art Space w 2014 roku.

Za najdłuższy i wciągający uznaje prowadzony od 2008–2015 projekt zamknięty indywidualnymi wystawami w 2015:

– Izabella Gustowska, Przypadek Edwarda H..., Przypadek Izy G..., Galeria Arsenal elektrownia, Białystok (kuratorka Monika Szewczyk),

– Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna – z udziałem Anety Grzeszykowskiej, Ady Karczmarczyk, Evy Rubinstein, Galeria Art Stations, Poznań (kuratorka Agata Jakubowska)

zakończony publikacją Izabella Gustowska. Nowy Jork i dziewczyna wydaną przez Czas Kultury.

Jest szczęśliwa, że jej prace znajdują się w znaczących muzeach w kraju i za granicą, na przykład w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Museum of Modern Art w Nowym Jorku (prace graficzne) czy w prywatnej kolekcji Grażyny Kulczyk skoncentrowanej na sztuce Środkowo-wschodniej Europy w Muzeum Susch w Szwajcarii (obiekty z lat 90.), a także w domach przyjaciół.

Za ważne uznaje podróżowanie blisko i daleko, bo to tam zbiera impulsy fotograficzne i filmowe, lubi zanurzać się w czytaniu, w rozmowach i dźwiękach.

Za ważny moment codzienności traktuje wędrówki z jamnikiem Guciem.

Uważa, że w jej życiu jeszcze wiele ciekawych chwil może się wydarzyć.

She considers the time she spent writing the book Hybrid, published by the 9/11 Art Space Foundation in 2014, to have been an intriguing period.

She considers her longest and most intriguing project, carried out from 2008 to 2015, to have been her closed series of individual exhibitions, which included:

– Izabella Gustowska, The Case of Edward H..., The Case of Iza G..., Arsenal Gallery Power Station, Białystok (curated by Monika Szewczyk),

– Izabella Gustowska, New York and a Girl – with Aneta Grzeszykowska, Ada Karczmarczyk, Eva Rubinstein and Art Stations Gallery, Poznań (curated by Agata Jakubowska)

The publication of Izabella Gustowska. New York and a Girl, published by Czas Kultury.

She is happy that her works are found in major museums in Poland and abroad, including the National Museum in Wrocław, the Museum of Modern Art in New York (graphic works), Grażyna Kulczyk’s private collection, centred on the art of Central and Eastern Europe in the Susch Museum in Switzerland (objects from the 1990s), and in the homes of close friends.

She considers important her travels near and far, during which she collected ideas for her photographic and film works, and likes to immerse herself in reading, conversations and sounds.

An important part of her day-to-day life is taking long walks with her Dachshund Gucio.

She thinks that many more interesting moments await her in life.

Biogramy

Agnieszka Gajewska (ur. 1977) – dr hab., polonistka, literaturoznawczyni, wykładowczyni i aktywistka feministyczna. Autorka książek *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* (2016) oraz *Hasło: Feminizm* (2008). Redaktorka naukowa antologii przekładów *Teorie wywrotowe* (2012). Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Przez jedną kadencję kierowała podyplomowymi gender studies na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest sekretarzem naukowym Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci Kulturowej i Tożsamości UAM.

Agata Jakubowska (ur. 1972) – dr hab., historyczka sztuki, profesorka w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu, gdzie kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej. Jest autorką i redaktorką książek *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (2004), *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (2008), *Artystki polskie* (red., 2011) i *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (red. z Katy Deepwell, Liverpool University Press, w druku), a także licznych tekstów poświęconych twórczości kobiet i problematyce gender w sztuce współczesnej. Obecnie prowadzi badania nad historią wystaw sztuki kobiet w Polsce i przygotowuje monografię Marii Pinińskiej-Bereś.

Piotr Krajewski (ur. 1956) – polski kurator i autor tekstów zajmujący się sztuką współczesną i problematyką nowych mediów. W 1988 roku z Violettką Kutlubasis-Krajewską oraz Zbigniewem Kupiszem utworzył kooperatywę OPEN STUDIO/WRO – niezależną organizację zajmującą się nowymi mediami. Jest współzałożycielem Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO i jego dyrektorem artystycznym od pierwszej edycji, głównym kuratorem Centrum Sztuki WRO. Zrealizował liczne wystawy w Polsce i za granicą, między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe, Akademie

Biographical notes

Agnieszka Gajewska (born in 1972) – Agnieszka holds a PhD in Polish literature. She is a lecturer and a women's rights activist. She has written several books including *Zagłada i gwiazdy Przeszłość w prozie Stanisława Lema* (Annihilation and the stars. *The past in Stansislaw Lem's Writing*, 2016), *Hasło:Feminizm* (Catchphrase: *Feminism*, 2008). She is also a supervising publisher of a series of translations entitled *Teorie Wywrotowe* (*Seditious Theories*) and she currently works at the Institute for Polish Studies at Adam Mickiewicz University. For several years she has supervised postgraduate students of gender studies.

Agata Jakubowska (born in 1972) – Agata is an art history professor at the Adam Mickiewicz University in Poznan where she heads the contemporary art department. She has written several books and essays on female art and gender issues in modern culture including: *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (*On the Margins of a Mirror. The Female Body in the Works of Polish Women Artists*, Kraków: Universitas, 2004), *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* (*The Multiplied Portrait of Alina Szapocznikow's Work*, Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), *Artystki polskie* (*Polish Women Artists*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne PWN, 2011) and *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (In collaboration with Katy Deepwell, Liverpool University Press, to be published soon). She is currently studying the history of exhibitions by Polish female artists and preparing a monograph on Maria Pinińska-Bereś.

Piotr Krajewski (born in 1956) – Piotr is a Polish curator and an author of several books that mostly revolve around contemporary art and media-art connections. In 1988, together with Violetta Kutlubasis-Krajewska and Zbigniew Kupisz, he established the OPEN STUDIO/WRO, which was an independent organization for artists who

der Künste w Berlinie, Kunsthalle w Wiedniu, Bunkrze Sztuki w Krakowie, Kunsthall Aarhus w Danii. Jest autorem artykułów publikowanych w Polsce, Niemczech, USA i Japonii oraz redaktorem książek i antologii multimedialnych. Współpracując z Telewizją Polską w latach 1992–2004, zrealizował wspólnie z Violettką Krajewską ponad 150 programów artystycznych i filmów, a także pionierskie transmisje telewizyjne i internetowe performansów i działań intermedialnych. Należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA, Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Jest absolwentem kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. W roku 1994 wprowadził do programu studiów w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego przedmiot sztuka nowych mediów. Obecnie wykłada w Katedrze Intermediów UAP i w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, gdzie był inicjatorem powstania Katedry Mediacji Sztuki. Wykłada gościnnie w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii, uczestniczy w międzynarodowych konferencjach poświęconych problemom sztuki, strategiom kuratorskim i współczesnej kreatywności kulturowej. Zasiada w Radzie Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

Filip Lipiński (ur. 1979) – dr, historyk sztuki, amerykańista, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Był stypendystą Fundacji Fulbrighta na City University of New York w Nowym Jorku (2007–2008) oraz Terra Foundation for American Art we Francji (2008) i w Stanach Zjednoczonych (2013). Jest autorem książki *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013), a także licznych naukowych i popularnonaukowych artykułów poświęconych sztuce nowoczesnej oraz teorii historii sztuki w czasopiśmie takich jak „Oxford Art Journal”, „RIHA Journal”, „Artium Questiones”.

cooperated on new media possibilities. He is a co-founder of International Media Art Biennale WRO and acted as the artistic director since the very first edition. He has organized numerous exhibitions in Poland and abroad, including at the National Museum of Wrocław, ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe, Akademie der Künste in Berlin, Kunsthalle in Vienna, Bunkier Sztuki in Krakow, and Kunsthall Aarhus in Denmark (among many others). He has written a variety of articles and critical essays published around the world as well as books and multimedia anthologies. Between 1992 and 2004 Piotr, with Violetta Krajewska, in collaboration with Polish Television executed over 150 cultural programs and movies. He has also produced televised and on-line coverage of several new media performances. He is a member of the AICA, the Polish Aesthetical Society and the Polish Cultural Society. He is a graduate in Cultural Studies from the University of Wrocław and in 1994 he introduced New Media Art to the university curriculum. Currently, he lectures at the intermedia department of the Artistic University of Poznan (UAP) and the Fine Arts Academy of Wrocław where he has helped set up the art mediation department. He is a guest-lecturer in Europe, the US and Japan and is a chairman for the MOCAK Museum of Contemporary Art Council in Krakow.

Filip Lipiński (born in 1979) – Filip has a PhD in art history, is an expert in American studies and is a lecturer in art history at Adam Mickiewicz University in Poznan. In 2007–2008 he was a Fulbright Scholar at the City University of New York as well as a Terra Foundation Scholar for American Art in France (2008) and the United States (2013). His book *Virtual Hopper. The Images in the Remembering Look* was published in 2013, and he has written several essays and articles on modern art and the theory of art history, published in several renowned periodicals like *Oxford Art Journal*, *RIHA Journal* and *Artium Questiones*.

Małgorzata Radkiewicz (ur. 1971) – dr hab., prof. UJ, filmoznawczyni. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej we współczesnym kinie i w sztukach wizualnych. Prowadzi badania nad twórczością kobiet w kinie, fotografii i w sztuce. Wyrazem jej zainteresowań są publikacje *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek* (2010) oraz *Oblicza kina queer* (2014). Ponadto jest autorką książek *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter* (2001), *Derek Jarman. Portret indywidualisty* (2003), *Młode wilki polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90.* (2006). Jako redaktorka przygotowała pięć tomów z serii Gender. W latach 2015–2018 koordynuje projekt badawczy NCN *Pionierki kina i fotografii w Galicji 1896–1945*. Jest stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2015, a wynik przeprowadzonych badań stanowi książka *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016). Publikuje w Polsce i za granicą, w katalogach wystaw, antologiach i na łamach czasopism (m.in. „Rita Baum”, „Kwartalnik Filmowy”, „Przegląd Kulturoznawczy”, „Kultura Współczesna”). Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

Małgorzata Radkiewicz (born in 1971) – Małgorzata is a lecturer at the Jagiellonian University in Krakow and a film critic. She has a particular interest in cultural identity and its perception in contemporary cinema and visual arts with a special focus on women’s art. As a result of her research interest, she has published several articles including: “Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystek” (“Queens of gaze. Theory of film and practices of female directors and actresses”, 2010) her most recent: “Oblicza kina queer” (“Aspects of queer cinema”, 2014). Her books include: *W poszukiwaniu sposobu ekspresji. O filmach Jane Campion i Sally Potter (In search of a method of expression. On the films of Jane Campion and Sally Potter. 2001)*, *Derek Jarman. Portret indywidualisty (Derek Jarman. A portrait of an individualist, 2003)*, *Młode wilki polskiego kina. Kategoria gender a debiuty lat 90 (Young wolves of Polish cinema. The category of gender and debuts of 1990s. 2006)*. She was a leading editor for five volumes of the *Gender* series. In 2015–2018 she coordinated an academic project titled: *Pionierki kina i fotografii w Galicji 1896–1945 (Pioneers of cinema and photography in Galicia 1896–1945)*. She received a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage in 2015 and later her book appeared as a documentation of her studies *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939 (Female modernists on cinema. Women in Polish film critics, 1918–1939, 2016)*. Her books, catalogue prefaces, anthologies and magazine articles have been published in Poland and abroad. She is a member of the Polish Cultural Society and the Polish Film and Media Appreciation Society.

Marek Wasilewski (ur. 1968) – ukończył PWSSP w Poznaniu (1993) oraz Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Był stypendystą The British Council, Fundacji Fulbrighta i Fundacji Kościuszkowskiej. Pracuje na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie prowadzi Pracownię Wideo w Katedrze Intermediów i kieruje Interdyscyplinarnymi Studiami Doktoranckimi na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. Jest autorem tekstów publikowanych między innymi w „Art Monthly”, „Springerin”, „piktogramie”, „Magazynie Sztuki”, „Res Publice Nowej” oraz w „Czasie Kultury”, którego był redaktorem naczelnym w latach 2001–2016. W latach 1994–2013 był redaktorem „Zeszytów Artystycznych” wydawanych przez poznańską Akademię Sztuk Pięknych (dziś UAP). Od 2017 roku jest dyrektorem Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu.

Marek Wasilewski (born in 1968) – Marek is a graduate of the PWSSP in Poznan (today’s University of Fine Arts in Poznan) as well as of Central Saint Martin’s College of Art & Design in London. While he was a student he was awarded scholarships from The British Council, Fulbright and the Kosciuszko Foundation. He currently works at the Artistic University of Poznan where he runs a Video Art Lab. He also leads interdisciplinary postgraduate courses in the multimedia communication department. His writings have been published in such magazines as: *Art Monthly*, *Springerin*, *Piktogram*, *Magazyn Sztuki*, *Res Publice Nowa* and *Czas Kultury*, for which he was a Chief Editor for six years. Between 1994 and 2013 he published in *Zeszyty Artystyczne*. In 2017, he was named as director of the Municipal Gallery of Poznan (Arsenal).

OPIS ZAMIESZCZONYCH REPRODUKCJI PRAC IZABELLI GUSTOWSKIEJ

DESCRIPTION OF WORK REPRODUCTIONS BY IZABELLA GUSTOWSKA



Piotr Krajewski

FANTOMOWA TOŻSAMOŚĆ IZY G.

- s. 7:**
Względne cechy podobieństwa VIII – Bliźniaczość zastępcza, 1980, technika mieszana, 114/83
- s. 9:**
Kadr z filmu *Względne cechy podobieństwa*, 1980, Operator: Andrzej Półrolniczak, 4'42"
- s. 10-11:**
Zmieniam się I-IV, 1978, technika mieszana, 2 x 100/70
- s. 13:**
Względne cechy podobieństwa XXIX, 1983, technika mieszana, 85,5/70,5
- s. 14:**
Względne cechy podobieństwa XXIII, 1983, technika mieszana, 134/93
- s. 15:**
Względne cechy podobieństwa XVII, 1981, technika mieszana, 149/80
- s. 16-17:**
Odbicia, 1994, instalacja (6 różnych obiektów, 6 wbudowanych monitorów 7", 6 różnych dźwiękowych obrazów video w pętli, stół), Kolekcja Muzeum Narodowego w Poznaniu
- s. 18-19:**
L'amour passion I, II, III, 2001-2005, instalacja multimedialna (3 obiekty 3 x 100/300, 3 osobne monitory 7", 3 różne obrazy video w pętli)
- s. 20-21:**
Źródło ukryte – ja, 1996, obiekt (stal, technika mieszana na płótnie, światło, pleksi-fluor, monitor 7", dźwiękowy obraz video w pętli 120/60/70), wł. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
- s. 22-23:**
...szeptem..., 1999, instalacja (7 różnych obiektów stojących, pleksiglas, 7 wbudowanych monitorów 7", ok. 60/40/30, 7 różnych dźwiękowych obrazów video w pętli)
- s. 24 -25:**
Kadry z filmu Chwila II, 1990, film 10'44" z fragmentami tekstu Salvadora Elizonda Farabeuf, czyli kronika jednej chwili mówionymi przez narratorkę (IG) Operator: Janusz Tatarkiewicz
- s. 26:**
Katalog wystawy *Trzy kobiety* (Anna Bednarczuk, Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska), BWA, Poznań 1978

Piotr Krajewski

THE PHANTOM IDENTITY OF IZA G.

- p. 7:**
Relatives Similarities VIII – Surrogate Twins, 1980, mixed technique, 114/83
- p. 9:**
Film frame *Relative Similarities*, 1980, 4'42" Camera operator: Andrzej Półrolniczak
- pp. 10-11:**
I am Changing I-IV, 1978, mixed technique, 2 x 100/70
- p. 13:**
Relative Similarities XXIX, 1983, mixed technique, 85,5/70,5
- p. 14:**
Relative Similarities XXIII, 1983, mixed technique, 134/93
- p. 15:**
Relative Similarities XVII, 1981, mixed technique, 149/80
- pp. 16-17:**
Reflections, 1994, installation (6 different objects, 6 built-in monitors 7", 6 different sound video images in a loop, a table), Collection in Muzeum Narodowe, Poznań
- pp. 18-19:**
L'amour passion I, II, III, 2001-2005, multimedia installation (3 oval objects 3 x 100/300, 3 separate monitors 7", 3 different video images in loop)
- pp. 20, 21:**
Hidden Source – Me, 1996, object (steel, mixed technique on canvas, light, plexi-fluor, monitor 7", sound video image in a loop, ca. 120/60/70), property of Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
- pp. 22-23:**
...in a Whisper..., 1999, installation (7 different objects, plexiglas, 7 built-in monitors 7", ca. 60/40/30, 7 different sound video images in a loop)
- s. 24-25:**
Film frames *Moment II*, 1990, 10'44" a film with a fragment of a text by Salvador Elizondo titled *Farabeuf, Or the Chronicle of an Instant* spoken by the narrator (IG) Camera operator: Janusz Tatarkiewicz
- p. 26:**
The catalogue of the exhibition *Three Women* (Anna Bednarczuk, Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska), BWA, Poznań 1978
- p. 26:**
Multiple Portrait, performance (3 different sound images, 2 recorded, 1 broadcast), 30', Akumulatory Gallery, Poznań 1985



s. 26: <i>Portret wielokrotny</i> , performans (3 różne dźwiękowe obrazy na 3 monitorach, 2 nagrane, 1 transmitowany), 30', Galeria Akumulatory, Poznań 1985	p. 27: Film frames from <i>The Case of Josephine H...</i> , 2014, 50'
s. 27: Kadry z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i> , 2014, 50'	p. 28-29: <i>Relatives Similarities XVIII</i> , 1982, mixed techniques, 123/92
s. 28-29: <i>Względne cechy podobieństwa XVIII</i> , 1982, technika mieszana, 123/92	pp. 30-31: Film frames from <i>The Case of Josephine H...</i> , 2014, 50'
s. 30-31: Kadry z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i> , 2014, 50'	p. 32: Film frame <i>Relative Similarities</i> , 1981, 2' Camera operator: Andrzej Pórolniczak
s. 32 Kadr z filmu <i>Względne cechy podobieństwa</i> , 1981, 2' Operator: Andrzej Pórolniczak	p. 33: <i>Relative Similarities – Twins by Choice XIV</i> , 1981, mixed technique, 104/74
s. 33: <i>Względne cechy podobieństwa – Bliźniaczość z wyboru XIV</i> , 1981, technika mieszana, 104/74	p. 35: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i> , Art Stations Gallery, Poznań 2015/16 Level 0: <i>Work in Progress</i> Izabella Gustowska, video performance <i>Summertime</i> , 2015, 6'47"
s. 35: <i>Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna</i> , Galeria Art Stations, Poznań 2015/16 Poziom 0: <i>Praca w procesie</i> <i>Izabella Gustowska, wideoperforms Summertime</i> , 2015/6'47"	

Filip Lipiński

PRZYPADKI SZTUKI
MIĘDZY MALARSTWEM A FILMEM

Izabella Gustowska
Przypadek Edwarda H..., Przypadek Izzy G...
Instalacja multimedialna 2015
Kuratorka: Monika Szewczyk
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok
9 października – 15 listopada 2015

Przypadek Edwarda H..., 2008–2010
Izabella Gustowska wykorzystała w swoich filmach cytaty z obrazów amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera (1882–1967) oraz cytaty z różnych filmów fabularnych. Montaż (43) filmów: Izabella Gustowska, Adam Draber

Przypadek Izzy G..., 2010–2011
Izabella Gustowska podczas podróży po Kalifornii i w Nowym Jorku zrealizowała 18 krótkich filmów. Montaż (18) filmów: Izabella Gustowska, Adam Draber. Operator 4 filmów z Przypadku Izzy G...: Maciej Twardowski

s. 37:
Przypadek Edwarda H..., 2008–2010/NR 36/2'32" Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Dziewczęcy show* (1941); cytata filmowy: *Dawno temu w Ameryce* (1984, reż. Sergio Leone)

Filip Lipiński

THE “CASES” OF ART
BETWEEN PAINTING AND FILM

Izabella Gustowska
The Case of Edward H..., The Case of Iza G...
Multimedia installation 2015
Curator: Monika Szewczyk

Arsenal Gallery power station, Białystok
October 9 – November 15, 2015
The Case of Edward H..., 2008–2010

In her films, Izabella Gustowska used quotations from paintings by the American artist Edward Hopper (1882–1967), as well as quotations from different films. Film editing – 43 films: Izabella Gustowska, Adam Draber.

The Case of Iza G..., 2010–2011
During a trip around California and in New York Izabella Gustowska realized 18 short films. Film editing – 18 films: Izabella Gustowska, Adam Draber. Camera operator of the 4 films from *The Case of Iza G...*: Maciej Twardowski.

p. 37:
The Case of Edward H..., 2008–2010/NO. 36/2'32" Quotation from the painting: Edward Hopper, *Girlie Show* (1941); quotation from the film *OnceUpon a Time in America* (1984, Sergio Leone)

s. 38-39:
Od lewej, *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
Biały Dom, 3’46”
Cytat filmowy: Bugsy (1991, reż. Barry Levinson)
W środku: *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
...w zielonym pokoju..., 3’48”
Cytat filmowy: *Czarna Dalia*
(2006, reż. Brian de Palma)
Od prawej: *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
Bar w Bishop, 3’01”
Cytat filmowy: *Casablanca* (1942, reż. Michael Curtiz)

s. 40:
Od lewej: *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
Comfort Motel, 3’24”

s. 41:
Przypadek Izy G..., 2010–2011
Bar w Bishop, 3’01”
Od prawej: *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
Biały Dom, 3’46”

s. 42-43:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*,
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015

s. 44:
Kadr z filmów *Hybrydy czasoprzestrzeni*,
Przypadek Edwarda H..., 2008-2010/NR 19/2’33”

s. 45:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*,
Przypadek Izy G...,
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015
Od góry: *Przypadek Edwarda H...*, 2008-2010/NR 19/2’33”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Nowojorskie kino* (1939);
cytat filmowy: *Chicago* (2002, reż. Rob Marshall)
Na dole: *Przypadek Edwarda H...*, 2008-2010/NR 34/1’35”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Pokój w Nowym Jorku*
(1932); cytata filmowy: *Podejrzanie* (1941, reż. Alfred Hitchcock)

s. 46-47:
Kadry z filmów *Hybrydy czasoprzestrzeni* 2010–2012,
Przypadek Izy G...

s. 48:
Kadr z filmów *Hybrydy czasoprzestrzeni* 2010–2012,
Przypadek Izy G...,

s. 49:
Kadry z filmu *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
...zadzwień..., 5’11”

s. 50:
Edward H... portret wielokrotny, 2010/NR 43/3’43”

s. 51:
Iza G... portret wielokrotny, 2015/6’33”

pp. 38-39:
From the left: *The Case of Iza G...*, 2010–2011
A White House, 3’46”
Quotation from the film *Bugsy* (1991, Barry Levinson)
In the middle: *The Case of Iza G...*, 2010–2011,
...in the Green Room..., 3’48”
Quotation from the film *The Black Dahlia*,
Brian De Palma, 2006
From the right: *The Case of Iza G...*, 2010–2011
Bar w Bishop; 3’01”
Quotation from the film *Casablanca* (1942, Michael Curtiz)

p. 40:
From the left: *The Case of Iza G...*, 2010–2011
Comfort Motel, 3’24”

p. 41:
The Case of Iza G..., 2010–2011
Bar in Bishop, 3’01”
From the right:*The Case of Iza G...*, 2010–2011
A White House, 3’46”

pp. 42-43:
View of the exhibition *The Case of Edward H...*, *The Case of Iza G...*, Arsenal Gallery power station, Białystok 2015

p. 44:
Film frame from *Hybrids of Space-Time*,
The case of Edward H..., 2008-2010/NR 19/2’33”

p. 45:
View of the exhibition *The Case of Edward H...*,
The Case of Iza G...,
Arsenal Gallery power station, Białystok 2015
From the right: *The Case of Edward H...* 2008-2010/NO.
19/2’33”
Quotation from the painting: Edward Hopper,
New York Movie (1939); quotation from the film: *Chicago*
(2002, Rob Marshall)
At the far end: *The Case of Edward H...*,
2008-2010/NO. 35/1’35”
Quotation from the painting: Edward Hopper, *Room in New York* (1932); quotation from the film: *Suspicion* (1941, Alfred Hitchcock)

p. 46-47:
Film frames from *Hybrids of Space-Time* 2010–2012,
The Case of Iza G...

p. 48:
Film frames from *Hybrids of Space-Time* 2010–2012,
The Case of Iza G...

p. 49:
The Case of Iza G...2010-2011,
...call me... 5’11”

p. 50:
Edward H... multiple portrait, 2010, NO. 43/3’43”

s. 52:
Kadr z filmów *Hybrydy czasoprzestrzeni*,
2010 -2012

s. 53:
Przypadek Edwarda H..., 2008–2010/NR 34/1’35”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Pokój w Nowym Jorku*
(1932); cytata filmowy: *Podejrzanie*
(1941, reż. Alfred Hitchcock)

s. 54-55:
Przypadek Edwarda H..., 2008–2010/NR 31/2’54”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Czteropasmowa droga*
(1956); cytata filmowy: *Anatomia morderstwa* (1959,
reż. Otto Preminger) cytata z lewej: *Przypadek Izy G...*,
2010–2011, Comfort Motel 3’24’

s. 57:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*,
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015
Od lewej: *Przypadek Edwarda H...*, 2008–2010/NR
29/2’58”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Ludzie na słońcu* (1960);
cytat filmowy: Bugsy (1991, reż. Barry Levinson)
Od prawej: *Przypadek Edwarda H...*, 2008–2010/NR
13/3’28”Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Pokoje nad morzem* (1951); cytata filmowy: *Droga do zatracenia* (2002,
reż. Sam Mendes)

s. 59:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*,
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015
Od lewej: *Iza G... portret wielokrotny*, 2015/6’33”
Od prawej: *Edward H... portret wielokrotny*, 2010/NR
43/3’43”

s. 60-61:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*,
(przestrzeń 1)
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015

s. 62-63:
Widok wystawy *Przypadek Edwarda H...*, *Przypadek Izy G...*,
(przestrzeń 2)
Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015

s. 64-65:
Przypadek Izy G..., 2010–2011
Western Motel, 5’01”

p. 51:
Iza G... multiple portrait, 2015/6’33”

p 52:
Film frames from *Hybrids of Space-Time* 2010–2012

p. 53:
The Case of Edward H..., 2008–2010/NO. 34/1’35”
Quotation from the painting: Edward Hopper, *Room in New York* (1932); quotation from the film: *Suspicion* (1941, Alfred Hitchcock)

p. 54-55:
The Case of Edward H..., 2008–2010/NO.
31/2’54”Quotation from the painting: Edward Hopper,
A Four Lane Road (1956); quotation
from the film: *Anatomy of a Murder* (1959, Otto Preminger)
From the left: *The Case of Iza G...2010-2011*, Comfort Motel
3’24”

p. 57
Exhibition space 2: Arsenal Gallery power station,
Białystok 2015
From the left: *The Case of Edward H...*, 2008–2010/NO.
29/2’58”Quotation from the painting: Edward Hopper,
People in the Sun (1960); quotation from the film: *Bugsy*
(1991, Barry Levinson)
From the right: *The Case of Edward H...*, 2008–2010/NO.
13/3’28”Quotation from the painting: Edward Hopper,
Rooms by the Sea (1951); quotation from the film: *The Road to Perdition* (2002, Sam Mendes)

p. 59:
From the left: : *Iza G... multiple portrait*, 2015/6’33”
From the right: *Edward H... multiple portrait*, 2010/NO.
43/3’43”

pp. 60-61:
Exhibition space 1:*The Case of Edward H...*, *The Case of Iza G...*, Arsenal Gallery power station, Białystok 2015

pp. 62-63:
Exhibition space 2:*The Case of Edward H...*, *The Case of Iza G...*, Arsenal Gallery power station, Białystok 2015

pp. 64-65:
The Case of Iza G..., 2010–2011
Western Motel, 5’01”

Agata Jakubowska

HOPPER/GUSTOWSKA. ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI KOBIEŃ

Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna
z udziałem Anety Grzeszykowskiej, Ady Karczmarczyk, Ewy Rubinstein

Galeria Art Stations, Poznań 2015
5.11.2015–7.02.2016
Kuratorka: Agata Jakubowska

s. 67, 68, 70–71:
Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna
Poziom 0: *Praca w procesie*
Izabella Gustowska, wideoperformans *Summertime*, 2015, 6’47”
Autorem zdjęć wideoperformansu *Summertime* na poziomie 0 jest Marcin Ptaszyński

s. 72–73:
Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna
Poziom 0: *Praca w procesie*
Cytat z projekcji *Oculus*, 2015, 6’47”

s. 74, 75:
Kadry z filmu *Przypadek Josephine H...*, 2014, 50’

s. 76:
Kadr z filmu *Josephine* (szkic do obrazu: Edward Hopper, *Poranne słońce* 1952)

s. 77:
Widok z wystawy *Przypadek Edwarda H..., Przypadek Izy G...*, Galeria Arsenał elektrownia, Białystok 2015
Od lewej: *Przypadek Edwarda H...*, 2008–2010/NR 16/3’31”
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Poranne słońce* (1952); cytaty filmowe: Dawno temu w Ameryce (1984, reż. Sergio Leone)
Od prawej: *Przypadek Izy G...*, 2010–2011
Czerwony niepokój, 5’01”

s. 78–79:
Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 2: *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, 2015, 14’
12-kanalowa instalacja multimedialnaz wykorzystaniem scen z filmu *Przypadek Josephine H...*, 2014

s. 80:
Cytat z obrazu: Edward Hopper, *Automat* (1927)

s. 81:
Cytaty z filmu *Przypadek Josephine H...*, 2014, 50’ – Abigail, Danielle, Kate, Naomi w kapeluszu *Josephine H.*

s. 82–83:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 0: *Praca w procesie*, dwie projekcje: *Summertime*, 2015, 6’47” i *Mój manifest*, 2015, 6’47”

Agata Jakubowska

HOPPER/GUSTOWSKA. AN ALTERNATIVE HISTORY OF WOMEN’S ART

Izabella Gustowska, New York and a Girl
Featuring: Aneta Grzeszykowska, Ada Karczmarczyk, Eva Rubinstein

Art Stations Gallery, Poznań 2015
5.11.2015–7.02.2016
Curator: Agata Jakubowska

pp. 67, 68, 70–71:
Izabella Gustowska, New York and a Girl
Level 0: Work in Progress
Izabella Gustowska, video performance *Summertime*, 2015, 6’47”
Photography for the video performance *Summertime* on level 0 by Marcin Ptaszyński

pp. 72–73:
Izabella Gustowska, New York and a Girl
Level 0: Work in Progress
Quotation from *Oculus* projection, 2015, 6’47”

pp. 74, 75:
Film frames *The Case of Josephine H...*, 2014, 50’

p. 76:
From the left: sketch for the painting: Edward Hopper, *Morning Sunlight* (1952)

p. 77:
Exhibition space *The Case of Edward H..., The Case of Iza G...*, Arsenal Gallery power station, Białystok 2015
From the left: *The Case of Edward H...*, 2008–2010/NO. 16/3’31”
Quotation from the painting: Edward Hopper, *Morning Sunlight* (1952); quotation from the film: *Once Upon a Time in America* (1984, Sergio Leone)From the right: *The Case of Iza G...*, 2010–2011
Red Anxiety, 5’01”

pp. 78–79:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 2: *Izabella Gustowska, New York and a Girl*, 2015, 14’
12 channel multimedia installation using scenes from the movie *The Case of Josephine H...*, 2014

p. 80:
Quotation from the painting: Edward Hopper, *Automat* (1927)

p. 81:
Quotations from the film *The Case of Josephine H...*, 2014, 50’ – Abigail, Danielle, Kate, Naomi in Josephine’s Hat

pp. 82–83:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 0: *Work in Progress*, 2 projections: *Summertime*, 2015, 6’47” and *My manifesto*, 2015, 6’47”

s. 84
Kadr z filmu *Okulus* 2015, 6’47”

85:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 0: *Praca w procesie*, dwie projekcje: *Oculus*, 2015, 6’47” i *Summertime*, 2015, 6’47”

s. 86–87:
Poziom 2: Izabella Gustowska *Nowy Jork i dziewczyna*, 2015, 14’, 12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu *Przypadek Josephine H...*, 2014; cytaty z obrazu: Edward Hopper, *Automat* (1927)

s. 88–89:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: *Rzeczy – 12 kapeluszy dla 12 Josephines*

s. 90:
Widok z wystawy, *Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 0: *Praca w procesie – hipotetyczny kapelusz Josephine H.*

s. 93, 96–97:
Drzewo genealogiczne kobiet związanych z projektem *Przypadek Josephine H...* (2013–2015)

p. 84:
Film frame *Oculus*, 2015, 6’47”

p. 85:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 0: *Work in Progress*, 2 projections ; *Oculus*, 2015, 6’47” and *Summertime*, 2015, 6’47”

pp. 86–87:
Level 2: *Izabella Gustowska, New York and a Girl*, 2015, 14’, 12 channel multimedia installation using scenes from the movie *The Case of Josephine H...*2014; quotation from the painting: Edward Hopper, *Automat* (1927)

pp. 88–89:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 1: *Things – 12 Hats for 12 Josephines*

p. 90:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 0: *Work in Progress – Hypothetical Hat of Josephine H.*

pp. 93, 96–97:
Genealogical tree of women connected to the project *The Case of Josephine H...* (2013–2015)

Agnieszka Gajewska

NOCNY LOT DO NOWEGO JORKU

Wszystkie zdjęcia zamieszczone w tym rozdziale dotyczą wystawy: *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015

Poziom 1: *Rzeczy*

s. 100–101:
Cytat z filmu *Przypadek Josephine H...*, 2014, 50’

s. 102–103:
Westbeth Artists Community Housing – budynek, w którym Gustowska realizowała projekt *Przypadek Josephine H...*, 2014
Kadr z filmu *Westbeth*, 2015, 8’19”

s. 104–105, 106–107:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: *Rzeczy – wyświetlony niebieski kształt Manhattanu z rozmieszczonymi 40 obiektami*

s. 109:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: *Rzeczy*

Agnieszka Gajewska

A NIGHT FLIGHT TO NEW YORK

All photographs in this chapter refer to the exhibition: *Izabella Gustowska, New York and a Girl*, Art Stations Gallery, Poznań 2015

Level 1: *Things*

pp. 100–101:
Quotation from the film *The Case of Josephine H...*, 2014, 50’

pp. 102–103:
Westbeth Artists Community Housing – the building in which Izabella Gustowska carried out her project *The Case of Josephine H...*, 2014
Film frame *Westbeth*, 2015, 8’19”

pp. 104–105, 106–107:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 1: *Things – blue-light display of Manhattan skyline with forty objects placed on it*

p. 109:
Exhibition fragment *New York and a Girl*, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 1: *Things*

s. 110-111:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: Rzeczy – wyświetlony niebieski kształt Manhattanu z 40 obiektami i ściana z 27 monitorami z 27 filmami wideo

s. 112-113:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: Rzeczy
Fragment ściany z 27 monitorami

s. 114-115:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: *Rzeczy*
Fragment ściany z 9 monitorami

s. 116:
Widok z wystawy *Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna*, Galeria Art Stations, Poznań 2015
Poziom 1: *Rzeczy*
Obiekt – bombka choinkowa Empire State Building

s. 117:
Od góry: dwa cytaty z filmu *Ada*, 2015, 00’59”
Poniżej: dwa cytaty z filmu *Josephines* (z wykorzystaniem cytatu z obrazu Alexa Katza *The Little Black Dress*, 1960)

s. 118:
Od góry: dwa cytaty z filmu *Sylvie* (poetka Sylvia Plath), 2015, 5’39”
Poniżej: dwa cytaty z filmu *Doon* (cóрка Diane Arbus), 2015, 2’24”

s. 119:
Od góry: dwa cytaty z filmu *Gail*, 2015, 5’25”, (Gail Levin, autorka książki *Edward Hopper. An Intimate Biography*) Rizzoli -International Publications, Inc. New York 1995/2007
Poniżej od lewej: cytat z filmu *Diane*, 2015, 5’57”, (fotografka Diane Arbus)
Poniżej od prawej: cytat z filmu *Audrey*, 2015, 2’23”, (Audrey Hepburn, aktorka grająca w filmie *Zabawna buzia*, 1957, reż. Stanley Donen)

s. 120:
Wrotki – obiekt przypisany do Doon, córki Diane Arbus

s. 121
Od góry: dwa cytaty z filmu *Judy*, 2015, 3’14” (aktorka Judy Garland, grająca bohaterkę filmu *Czarnoksiężnik z Oz*, 1939, reż. Victor Fleming i in.)
Poniżej: dwa cytaty z filmu *Sari*, 2015, 2’02” (aktorka grająca w filmie Izabelli Gustowskiej *Przypadek Josephine H...*, 2014)

pp. 110-111:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Level 1: *Things* – blue-light display of Manhattan skyline with forty objects placed on it and a wall with 27 monitors with 27 video films by Izabella Gustowska

pp. 112-113:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
A wall fragmentl with 27 monitors
Level 1: *Things*

pp. 114-115:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
A wall fragment with 9 moniors
Level 1: *Things*

p. 116:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations Gallery, Poznań 2015
Object – an Empire State Christmas bauble
Level 1: *Things*

p. 117:
From the top: 2 quotations from the film *Ada*, 2015, 0’59”
Bottom: 2 quotations from the film *Josephines* 2015, 0’59” (with a quotation from Alex Katz’ painting *The Little Black Dress*, 1960)

s. 118:
From the top: 2 quotations from the film *Sylvie* (the poet Sylvia Plath), 2015, 5’39”
Bottom : 2 quotations from the film *Doon* (the daughter of Diane Arbus), 2015, 2’24”

p. 119:
From the top: 2 quotations from the film *Gail*, 2015, 5’25”(Gail Levin, the author of *Edward Hopper. An Intimate Biography*)
Bottom from the left: quotation from the film *Diane*, 2015, 5’57”(photographer Diane Arbus) Rizzoli -International Publications, Inc. New York 1995/2007
Bottom from the right: quotation from the film *Audrey*, 2015, 2’23” (Audrey Hepburn, playing in *Funny Face*, 1957, Stanley Donen)

p. 120:
Skates – an object assigned to Doon, the daughter of Diane Arbus

p. 121
From the top: 2 quotations from the film *Judy* 2015, 3’14” (Judy Garland, *The Wizard of Oz*, 1939, Victor Fleming)
Bottom: 2 quotations from the film *Sari*), 2015, 2’02” (the actress playing in Izabella Gustowska’s film *The Case of Josephine H...*, 2014)

s. 122:
Płyta gramofonowa z muzyką z filmu *Zabawna buzia* (1957, reż. Stanley Donen)
Muzyka: George Gershwin, Ira Gershwin, Roger Edens, Adolph Deutsch

s. 123:
Od góry: dwa cytaty z filmu *Danielle*, 2015, 2’20” (aktorka grająca w filmie *Przypadek Josephine H...*, 2014)
Poniżej: dwa cytaty z filmu *Diane*, 2015, 1’40” (aktorka Diane Laine z filmu *Cotton Club*, 1984, reż. Francis Ford Coppola – śpiewająca piosenkę *I am Blue*)

s. 124:
Zdjęcia autorstwa Cindy Sherman
(z artykułu z „Gazety Wyborczej” - 6.04.1998)

s. 125:
Na górze: dwa cytaty z filmu Cindy, Aneta, 2015, 1’54” (Cindy Sherman, Aneta Grzeszykowska)
Na dole, od lewej: cytat z filmu *Cathleen, Coleen*, 2015, 4’42” (bliźniaczki Rossele sfotografowane przez Diane Arbus w New Jersey w 1967 r.)
Na dole, od prawej: cytat z filmu *Wichna, Hanka*, 1980, 4’42” (bliźniaczki z filmu Izabelli Gustowskiej *Względne cechy podobieństwa*, 1980)

s. 126:
Obiekt – polaroid użyty przez aktora Jamesa Fulatera obsadzonego w roli amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera w filmie Izabelli Gustowskiej *Przypadek Josephine H...*, 2014, 50’

s. 127:
Na górze: dwa cytaty z filmu *Effie*, 2015, 1’55” (sekretarka z filmu Sokół maltański, 1941, reż. John Huston)
Na dole: dwa cytaty z filmu *Kathryn*, 2015, 1’59” (aktorka Kathryn Crosby w roli pokojówki z filmu *Anatomia morderstwa*, 1959, reż. Otto Preminger)

s. 128:
Kadr z filmu Izabelli Gustowskiej *Przypadek Josephine H...*, 2014, 50’

s. 129:
Hipotetyczne buty Judy Garland z filmu *Czarnoksiężnik z Oz* (1939, reż. Victor Fleming i in.)

s. 130, 131:
Dwa cytaty z filmu *Sylvie*, 2015, 5’39” (związane z pobytem Sylvii Plath w Nowym Jorku podczas stażu w redakcji „Mademoiselle” latem 1953 r.) cytowane za Elizabeth Winder “Sylvia Plath w Nowym Jorku latem 1953” przekład Magdaleny Zielińskiej, wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2015

s. 132:
Cytat z filmu *Hybryda*, 2015, 8’47” (książka Hybryda napisana przez Izabellę Gustowską, wydana w 2014 r. przez Fundację 9/11 Art Space)

p. 122:
Original soundtrack vinyl of the Paramount motion picture *Funny Face* (1957, Stanley Donen)
Music: George Gershwin, Ira Gershwin, Roger Edens, Adolph Deutsch

p. 123:
From the top: 2 quotations from the film *Danielle*, 2015, 2’20”(the actress playing in *The Case of Josephine H...*, 2014)
Bottom: 2 quotations from the film *Diane*) 2015, 1’40” (the actress Diane Laine from *Cotton Club*, 1984, Francis Ford Coppola – singing *I am Blue*)

P. 124:
Quotation from Cindy Sherman’s photograph from a “Gazeta Wyborcza” article - 6.04.1998

p. 125:
From the top: 2 quotations from the film *Cindy, Aneta*, 2015, 1’54” (Cindy Sherman, Aneta Grzeszykowska)
Bottom, from the left: a quotation from a film *Cathleen, Coleen* 2015, 4’42” (the Rossele twins photographed by Diane Arbus in New Jersey in 1967)
Bottom, from the right: A quotation from the film *Wichna, Hanka*, 1980, 4’42” (twins from Izabella Gustowska’s film *Relatives Similarities*, 1980)

p. 126:
Object – a polaroid used by James Fulater, cast as the American painter Edward Hopper in Izabella Gustowska’s film *The Case of Josephine H...*, 2014, 50’

p. 127:
From the top: 2 quotations from the film *Effie*, 2015, 1’55”(the secretary in *Maltese Falcon*, 1941, reż. John Huston)
Bottom: 2 quotations from the film *Kathryn* (the actress Kathryn Crosby as a maid in *The Anatomy of a Murder*, 1959, Otto Preminger)

p. 128:
Frame of the film *The Case of Josephine H...*, 2014, 50’

p. 129:
Hypothetical Judy Garland shoes from the film *The Wizard of Oz* (1939, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, George Cukor, King Vidor, Norman Taurog)

pp. 130, 131:
2 quotations from the film *Sylvie*, 2015, 5’39” (connected with Sylvia Plath’s stay in New York during an internship for “Mademoiselle” magazine from 1953) Elizabeth Winder / Pain, Parties , Work: Sylvia Plath in New York, Summer 1953, for the translation by Magdalena Zielińska, for the Polish Edition by Wydawnictwo Marginesy 2015

p. 132:
Quotation from the film *Hybryda*, 2015, 8’47” (the book *Hybrid* written by Izabella Gustowska, published in 2014 by Foundation 9/11 Art Space)

s. 133: Cytat z filmu <i>Antonina</i>, 2015, 2’02’’ (sobowtór Izabelli Gustowskiej)	p. 133: Quotation from the film <i>Antonina</i>, 2015, 2’02’’ (Izabella Gustowska’s lookalike)
s. 135: Kadr z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’	p. 135: Frame of the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’

Małgorzata Radkiewicz	Małgorzata Radkiewicz
IZA G. – NOMADKA?	IZA G. – A NOMAD ?
s. 137, 139: Dwa cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’	pp. 137, 139: 2 quotations from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’
s. 140-141: Widok 1 z 13 przestrzeni Starej Rzeźni, Poznań 2008 Izabella Gustowska, <i>SHE – Media Story</i>, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta, Poznań 2008	pp. 140-141: Exhibition space 1 of 13 of Stara Rzeźnia, Poznań 2008 Izabella Gustowska, <i>SHE – Media Story</i> an International Theatre Festival Malta, Poznań 2008
s. 142, 143: Cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’ – wątek Sari	pp. 142, 143: Quotation from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’ – Sari’s film thread
s. 144, 145: Autoportret <i>Josephine</i> Nivison–Hopper z 1956 r. zestawiony z portretem Izabelli Gustowskiej, narysowanym w Central Parku w Nowym Jorku przez Adama (nazwisko nieznanne) w 2013 r.	pp. 144, 145: Self-portrait of Josephine Nivison–Hopper 1956, juxtaposed with the portrait of Izabella Gustowska, drawn in Central Park, New York, by Adam (surname unknown), 2013
s. 146, 147: Cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’ – wątek Abigail	pp. 146, 147: Quotation from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’ – Abigail’s film thread
s. 148-149: Widok z wystawy <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016 Poziom 2: <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, 2015, 14’ (12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>)	pp. 148-149: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, 2014, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 2: <i>New York and a Girl</i>, 2015, 14’ (12 channel multimedia installation using scenes from the movie <i>The Case of Josephine H...</i>)
s. 150: James Fulater, aktor grający amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera w filmie <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’	p. 150: James Fulater, cast as the American painter Edward Hopper in Izabella Gustowska’s film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’
s. 151: Widok z wystawy . <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016 Poziom 2: <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, 2015, 14’ (12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>)	p. 151: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 2: <i>New York and a Girl</i>, 2015, 14’ (12 channel multimedia installation using scenes from the movie <i>The Case of Josephine H...</i>)
s. 152-153, 154-155: Widok z wystawy. <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016 Poziom 2: <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, 2015, 14’ (12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>)	pp. 152-153, 154-155:

s. 156, 157: Cytat z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’ – wątek Clarice	<i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 2: <i>New York and a Girl</i>, 2015, 14’ (12 channel multimedia installation using scenes from the movie <i>The Case of Josephine H...</i>)
s. 158-159: Widok z wystawy, <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016 Poziom 2: <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, 2015, 14’ (12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>)	pp. 156, 157: Quotation from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’ – film threads of Clarice
s. 160, 161: Cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’ – wątki Naomi, Clarice, Danielle, Meredith	pp. 158-159: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 2: <i>New York and a Girl</i>, 2015, 14’ (12 channel multimedia installation using scenes from the movie <i>The Case of Josephine H...</i>)
s. 162-163: Cytat z filmu <i>Mój Manifest</i>, 2015, 6’47’’	pp. 160, 161: Quotation from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’ – film threads of Naomi, Clarice, Danielle, Meredith
s. 164, 165: Cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’	pp. 162-163: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 0: <i>Work in Progress</i>, quotation from the projection <i>My Manifesto</i>, 2015, 6’47’’
s. 166-167: Widok z wystawy, <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016 Poziom 2: <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, 2015, 14’ (12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>)	pp. 164, 165: Quotations from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’
s. 168, 169, 171, 173: Cytaty z filmu <i>Przypadek Josephine H...</i>, 2014, 50’	pp. 166-167: <i>Izabella Gustowska, New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016 Level 2: <i>New York and a Girl</i>, 2015, 14’ (12 channel multimedia installation using scenes from the movie <i>The Case of Josephine H...</i>)
	pp. 168, 169, 171, 173: Quotations from the film <i>The Case of Josephine H...</i>, 2014, 50’

MIAŁAM W GŁOWIE OBRAZY...	PICTURES IN MY HEAD...
Z Izabellą Gustowską rozmawia Marek Wasilewski	Marek Wasilewski Interviews Izabella Gustowska
s. 174-175: Billboard z informacją o wystawie <i>Nowy Jork i dziewczyna</i>, Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016	pp. 174-175: Billboard with exhibition information <i>New York and a Girl</i>, Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016
s. 176: Na górze: fragment pracy <i>Względne cechy podobieństwa IV</i>, 1979, 108/74 Na dole: Kadry z filmu <i>Względne cechy podobieństwa</i>, 1980, 4’42’’ Operator Andrzej Półrolniczak	p. 176: From the top: Fragment of the work <i>Relative Similarities IV</i>, 1979, 108/74 at the bottom: Film frames from <i>Relatives Similarities</i>, 1980, 4’42’’,Camera operator Andrzej Półrolniczak

s. 178–179:
Kadry z filmu *Względne cechy podobieństwa*, 1980, 4’42’’
Operator Andrzej Półrolniczak

s. 180–181:
Izabella Gustowska, *Kobieta III*, 1977, 79/69,
Kobieta II, 1977, 97,5/68

s. 182–183:
Widok wystawy *Izabella Gustowska Pamiętam jak...
Pamiętam że...* Wybór prac 1977–1996, Państwowa Galeria
Sztuki, Sopot 2015

s. 184:
Izabella Gustowska, *Sny Czarne I*, 1992, obiekt malarski,
230/178

s. 185:
Izabella Gustowska, *Sny Czarne II*, 1994, obiekt malarski,
245/143

s. 186–187:
Izabella Gustowska, *Względne Cechy Podobieństwa –
Poza sobą II*, 1984, 177,5/81,5
Izabella Gustowska, *Względne Cechy Podobieństwa –
Poza sobą I*, 1984, 180/89
Izabella Gustowska, *Względne Cechy Podobieństwa –
Poza sobą IV*, 1984, 180/87
Izabella Gustowska, *Względne Cechy Podobieństwa –
Poza sobą III*, 1984, 170/56

s. 188:
Izabella Gustowska, *Sen Joli*, 1990, obiekt malarski,
technika mieszana, 225/112, z wyświetloną projekcją wideo
Sen I, 1990, 3’25’’

s. 189:
Kadr z filmu Izabelli Gustowskiej *Sen I*, 1990, VHS, 3’25’’
Operator Janusz Kołodrubiec

s. 190:
Kadr z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014, 50’

s. 191:
Kadr z filmu *Przypadek Izzy G....*, 2010/2011,
Czerwony niepokój, 5’01’’

s. 192, 193:
Cytaty z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014, 50’ – wątki
Abigail, Danielle, Meredith

s. 194:
Kadr z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014,
50’

s. 195:
Kadr z filmu *Hybryda*, 2015, 8’47’’

s. 196–197:
Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna, Galeria Art
Stations, Poznań 2015/2016
Poziom 2: *Nowy Jork i dziewczyna*, 2015, 14’
(12-kanalowa instalacja multimedialna
z wykorzystaniem scen z filmu *Przypadek Josephine H...*)

p. 178–179:
Film frames from *Relatives Similarities*, 1980,
4’42’’. Camera operator Andrzej Półrolniczak

pp. 180–181:
Izabella Gustowska, *Kobieta III*, 1977, 79/69,
Kobieta II, 1977, 97,5/68

pp. 182–183:
Exhibition space Izabella Gustowska *I Remember how...
I Remember that...* *Selected Works 1977–1996*, Państwowa
Galeria Sztuki, Sopot 2015

p. 184:
Izabella Gustowska, *Dreams in Black I*, 1992, painterly
object, 230/178

pp. 185:
Izabella Gustowska, *Dreams in Black II*, 1994, painterly
object, 245/143

pp. 186–187:
Izabella Gustowska, *Relative Similarities – Beyond Myself –
II*, 1984, 177,5/81,5
Izabella Gustowska, *Relative Similarities – Beyond Myself –
I*, 1984, 180/89
Izabella Gustowska, *Relative Similarities – Beyond Myself –
IV*, 1984, 180/87
Izabella Gustowska, *Relative Similarities – Beyond Myself –
III*, 1984, 170/56

p. 188:
Izabella Gustowska, *Jola’s Dream*, 1990, painterly object,
mixed technique, 225/112, featuring a display of a video
film *Dream I*, 1990, 3’25’’

p. 189:
Frames from *Dream I*, 1990, VHS, 3’25’’
Camera operator Janusz Kołodrubiec

p. 190:
Frame from the film *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’

p. 191:
Frame from the film *The Case of Iza G....*, 2010/2011,
Red Anxiety, 5’01’’

pp. 192, 193:
Quotation from the film *The Case of Josephine H....*,
2014, 50’ – film threads of Abigail, Danielle, Meredith

p. 194:
Frame from the film *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’

p. 195:
Frame from the film *Hybrids*, 2015, 8’47’’

pp. 196–197:
Izabella Gustowska, New York and a Girl,
Art Stations Gallery, Poznań 2015/2016
Level 2: *New York and a Girl*, 2015, 14’
(12 channel multimedia installation using scenes from the
movie *The Case of Josephine H...*)

s. 198, 199:
Kadry z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014, 50’

s. 200–201:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*,
Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016
Poziom 2: *Nowy Jork i dziewczyna*, 2015, 14’ (12-kanalowa
instalacja multimedialna z wykorzystaniem scen z filmu
Przypadek Josephine H...)

s. 202–203:
Kadr z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014, 50’,
z plakatem reklamującym wystawę *Hopper /
Rysunek* w Whitney Museum of American Art w Nowym
Jorku, 2013

s. 204:
Izabella Gustowska, *Przypadek Izzy G....*, 2010/2011, kadr
z filmu *Golden Gate* SF, 2’15’’

s. 205:
Izabella Gustowska, *Przypadek Izzy G....*, 2010/2011,
w Kanab, 1’55’’

s. 206, 207:
Izabella Gustowska, *Przypadek Izzy G....*, 2010/2011, dwa
kadry z filmu *Zawrót głowy* (1958, reż. Alfred Hitchcock)
zacytowane w filmie Izabelli Gustowskiej *Golden Gate* SF,
2’15’’

s. 209:
Kadry z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014,
50’

s. 211:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*,
Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016
Kadr z filmu *Przypadek Josephine H....*, 2014,
50’

s. 212–213:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*,
Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016
Poziom 0: kadr z projekcji *Oculus*, 2015, 6’47’’

s. 214–215:
Widok z wystawy *Nowy Jork i dziewczyna*,
Galeria Art Stations, Poznań 2015/2016
Poziom 2: *Nowy Jork i dziewczyna*, 2015, 14’
(12-kanalowa instalacja multimedialna z wykorzystaniem
scen z filmu *Przypadek Josephine H...*)

s. 216–221:
Kadry z filmu *Przypadek Josephine H...*
2014, 50’

s. 230:
Kadr z filmu Izabelli Gustowskiej *Chwila II*, 1990, VHS,
10’40’’
Operator: Janusz Tatarkiewicz

s. 232:
Izabella Gustowska, Nowy Jork i dziewczyna, Galeria Art
Stations, Poznań 2015/2016
Poziom 0: *Praca w procesie*, kadr z projekcji *Summertime*,
2015, 6’47’’

pp. 198, 199:
Frames from the film *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’

pp. 200–201:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, 2014, Art Stations
Gallery, Poznań 2015/2016
Level 2: *New York and a Girl*, 2015, 14’
(12 channel multimedia installation using
scenes from the movie *The Case
of Josephine H...*)

pp. 202–203:
Film frame from *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’ with
a poster advertising the Whitney Museum of American Art,
New York, exhibition of *Hopper / Drawing*, 2013

p. 204:
Izabella Gustowska, *The Case of Iza G....*, 2010/2011, film
frame from a film *Golden Gate* SF, 2’15’’

p. 205:
Izabella Gustowska, *The Case of Iza G....*, 2010/2011, in
Kanab, 1’55’’

pp. 206, 207:
Izabella Gustowska, *The Case of Iza G....*, 2010/2011, 2 film
frames from *Vertigo* (1958, Alfred Hitchcock) quoted in
a film *Golden Gate* SF, Izabella Gustowska, 2’15’’

p. 209:
Frames from the film *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’

pp. 211:
Frame from the film *The Case of Josephine H....*, 2014, 50’

pp. 212–213:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations
Gallery, Poznań 2015/2016
Level 0: *Work in Progress*, film frame from a projection
Oculus, 2015, 6’47’’

pp. 214–215:
Exhibition veiw, *New York and a Girl*, Art Stations Gallery,
Poznań 2015/2016
Level 2: *New York and a Girl*, 2015, 14’
(12 channel multimedia installation using
scenes from the movie *The Case of
Josephine H...*)

pp. 216–221:
Frames from the film
The Case of Josephine H...., 2014, 50’

p. 230:
Film frame from a film *Moment II*, Izabella Gustowska,
1990, VHS, 10’40’’
Camera operator: Janusz Tatarkiewicz

p. 232:
Izabella Gustowska, New York and a Girl, Art Stations
Gallery, Poznań 2015/2016
Level 0: *Work in Progress*, film frame from
a projection *Summertime*, 2015, 6’47’’

Lista prac na wystawie
NOWY JORK I DZIEWCZYNA

Poziom 0
Izabella Gustowska, *Praca w procesie*, 2015
wideoinstalacja, dzięki uprzejmości artystki

Poziom 1
Izabella Gustowska, *Rzeczy*, 2015
obiekty, filmy, dzięki uprzejmości artystki
Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills #13, #15, #22*, 2006
c-print, dzięki uprzejmości galerii Raster, Warszawa
Ada Karczmarczyk, *American Girl*, 2010
video, czas trwania 33:29, dzięki uprzejmości artystki
Eva Rubinstein, *Diane Arbus*, 1971
czarno-białe zdjęcie, dzięki uprzejmości artystki

Poziom 2
Izabella Gustowska, *Nowy Jork i dziewczyna*, 2014-2015, 14 ‘
(12-kanłowa instalacja multimedialnan z wykorzystaniem scen z filmu Przypadek *Josephine H...*), dzięki uprzejmości artystki
Montaż filmów Izabelli Gustowskiej powstał we współpracy z Adamem Draberem.
Autorem zdjęć wideoperformansu *Summertime* (2015) na poziomie 0 jest Marcin Ptaszyński
Na poziomie 2, *Nowy Jork i dziewczyna*, wykorzystano fragmenty z filmu Izabelli Gustowskiej Przypadek *Josephine H...*, 2014, zdjęcia autorstwa Izabelli Gustowskiej, Carlosa Amarala Baptisty, Yunusa Shahula, fragmenty muzyki filmowej Patryka Lichoty oraz cytaty z dziennika *Josephine Hopper* z książki Gail Levin Edward Hopper. An Intimate Biography, New York 2007

Izabella Gustowska
Przypadek Josephine H..., 2014, 50’

Exhibition Checklist
NEW YORK AND A GIRL

Level 0
Izabella Gustowska, *Work in Progress*, 2015
video installation, courtesy of the artist

Level 1
Izabella Gustowska, *Things*, 2015
objects, films, courtesy of the artist
Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills #13, #15, #22*, 2006
c-print, courtesy of Raster gallery, Warsaw
Ada Karczmarczyk, *American Girl*, 2010
video, time: 33:29, courtesy of the artist
Eva Rubinstein, *Diane Arbus*, 1971
monochrome photography, courtesy of the artist

Level 2
Izabella Gustowska, *New York and a Girl*, 2014-2015, 14’
(12 channel multimedia installation using scenes from the movie *The Case of Josephine H...*, courtesy of the artist),
Izabella Gustowska’s films were edited with the cooperation of Adam Draber
Photography for the video performance *Summertime* (2015) on level 0 is by Marcin Ptaszyński
On level 2 in *Where is this girl?* fragments of Izabella Gustowska’s film *The Case of Josephine H...* (2014) are used, together with photography by Izabella Gustowska, Carlos Amaral Baptista, Yunus Shahula, fragments of film music by Patryk Lichota and quotes from the diary of Josephine Hopper from the book by Gail Levin *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007

Izabella Gustowska
The Case of Josephine H..., 2014, 50’

WYSTĄPILI
Josephine H...
Naomi Bell, Telma Bernardo, Annelise Bianchini, Danielle Brewer, Sari Caine, Chantez Carter, Abigail Classey, Tamara i India Daley, Ciara Griffin, Izabella Gustowska, Clarice Jensen, Sofia Lund, Kate Tenetko, Meredith A. Watson
Edward H...
James K. Fulater, Claudio Brovedani Nuti

REŻYSERIA I SCENARIUSZ
Izabella Gustowska

ZDJĘCIA
Yunus Shahul, Carlos Amaral Baptista, Izabella Gustowska

MONTAŻ
Adam Draber

KOLORYZACJA
Maciej Twardowski

MUZYKA I MASTERING DŹWIĘKU
Patryk Lichota

PRODUKCJA
Maira Shakhanova, Muriel Moraes, Keren Seol

Projekt zorganizowany w ramach Projektu Campus prowadzonego przez culture.pl, Polish Cultural Institute, Nowy Jork, Samorząd Województwa Wielkopolskiego.

Projekt zrealizowano podczas pobytu na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku w 2013 roku.

Izabella Gustowska dziękuje Fundacji Kościuszkowskiej i Instytutowi Adama Mickiewicza za wsparcie projektu Przypadek *Josephine H...*

PERFORMERS
Josephine H...
Naomi Bell, Telma Bernardo, Annelise Bianchini, Danielle Brewer, Sari Caine, Chantez Carter, Abigail Classey, Tamara and, India Daley, Ciara Griffin, Izabella Gustowska, Clarice Jensen, Sofia Lund, Kate Tenetko, Meredith A. Watson
Edward H...
James K. Fulater, Claudio Brovedani Nuti

DIRECTION AND SCREENPLAY
Izabella Gustowska

PHOTOGRAPHY
Yunus Shahul, Carlos Amaral Baptista, Izabella Gustowska

EDITING
Adam Draber

COLOURISING
Maciej Twardowski

MUSIC AND MASTERING
Patryk Lichota

PRODUCTION
Maira Shakhanova, Muriel Moraes, Keren Seol

The project was organised as part of the Campus Project administrated by culture.pl, Polish Cultural Institute, New York, Samorząd Województwa Wielkopolskiego.

The project was carried out during a Kościuszeko Foundation scholarship visit to New York in 2013.

Izabella Gustowska would like to thank The Kościuszeko Foundation and Adam Mickiewicz Institute for supporting the project *The Case of Josephine H...*

PODZIĘKOWANIA

SPECIAL THANKS

Książka powstała z programu badawczego Wydziału Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz programu Miasta Poznań wspierającego finansowanie zadań edytor-
skich, wydana przez Stowarzyszenie Czasu Kultury. Wszystkim tym instytucjom serdecznie dziękuję.

Za poświęcony czas i zaangażowanie dziękuję autorom artykułów: dr Agnieszce Gajewskiej, prof. Agacie Jakubowskiej, Piotrowi Krajewskiemu, dr. Filipowi Lipińskiemu, dr hab. Małgorzacie Radkiewicz i prof. Markowi Wasilewskiemu.

Specjalne moje podziękowania dla kuratorów moich trzech indywidualnych wystaw w 2015 roku:

Agaty Jakubowskiej za cenne uwagi podczas powstawania wystawy Nowy Jork i dziewczyna w Galerii Art Stations w Poznaniu,

Moniki Szewczyk, dyrektor Galerii Arsenal w Białymstoku, która zdecydowała się na trud-
ny medialnie projekt Przypadek Edwarda H... i Przypadek Izy G... w fascynującej przestrzeni Galerii Arsenal elektrowni,

Cezarego Pieczyńskiego, który zachęcił mnie do pokazania prac z lat 1977–1996 na wystawie Pamiętam jak... Pamiętam że... w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

This book came out of the research programme of the Faculty of Multimedia Communications at the University of the Arts Poznan; it was published by the Stowarzyszenie Czasu Kultury [Time of Association] and was co-financed by the City of Poznań. I want to express my sincere thanks to all of these institutions.

I would also like to thank the following authors of the essays contained herein for the time and effort they put into these texts:

dr Agnieszka Gajewska, prof. Agata Jakubowska, Piotr Krajewski, dr Filip Lipiński, dr hab. Małgorzata Radkiewicz and prof. Marek Wasilewski.

Special thanks go to the curators of my three indi-
vidual exhibitions in 2015:

Agata Jakubowska for her valuable comments during the exhibition New York and a Girl at Art Stations Gallery in Poznań,

Monika Szewczyk, director of the Arsenal Gallery in Białystok, who agreed to put on the difficult media project The Case of Edward H... and The Case of Iza G... in the fascinating space of the Arsenal Gallery Power Plant,

Cezary Pieczyński, who encouraged me to show my works from 1977–1996 at the exhibition I remember how... I remember that... at the State Gallery of Art in Sopot.

Dziękuję kolekcjonerce Pani Grażynie Kulczyk za doprowadzenie do finału ważnej dla mnie wysta-
wy Nowy Jork i dziewczyna w Galerii Art Stations w Poznaniu.

Dziękuję za zaangażowanie i długoletnie przeko-
nanie do tego projektu Justynie Buśko i całej ekipie Art Stations Foundation, a także firmie Idotech, która profesjonalnie zadbała o perfekcyjne trzy-
miesięczne techniczne funkcjonowanie tej instalacji medialnej.

Moje specjalne podziękowania dla Ramana Tratsiuka, z którym miałam wielką przyjemność pracować zarówno przy realizacji projektu gra-
ficznego książki Hybryda wydanej przez Fundację 9/11 Art Space w 2014 roku, jak i przy obecnej publikacji Izabella Gustowska. Nowy Jork i dziew-
czyna wydanej w 2017 roku przez Stowarzyszenie Czasu Kultury.

Za zgodę na wykorzystanie fotografii dziękuję Adamowi Draberowi, Andrzejowi Florkowskiemu, Zygmuntowi Gajewskiemu, Jarosławowi Klupsiowi i Maciejowi Zaniewskiemu.

Izabella Gustowska

I want to thank collector Grażyna Kulczyk for bring-
ing to fruition an exhibition that was very import-
ant to me, New York and a Girl, at the Art Stations Gallery in Poznań.

For their commitment and steadfast belief in this project, I want to also thank Justyna Buśko and the entire Art Stations Foundation team as well as Idotech, which was responsible for the upkeep and the flawless functioning of this media installation over a three-month period.

My special thanks go out to Ramana Tratsiuk, with whom I had the pleasure of working both on the graphic design work on the book Hybrid, published by the 9/11 Art Space Foundation in 2014, and on the current publication, Izabella Gustowska. New York and a Girl, published in 2017 by the Stowarzyszenie Czasu Kultury [Time of Culture Association].

For permission to use their photography, I want to thank Adam Draber, Andrzej Florkowski, Zygmunt Gajewski, Jarosław Klupś and Maciej Zaniewski.

IZABELLA GUSTOWSKA. NOWY JORK I DZIEWCZYNA

©Copyright by Izabella Gustowska & Stowarzyszenie Czasu Kultury

Projekt okładki i opracowanie graficzne / Cover design and graphic design

Raman Tratsiuk

www.electricdesign.pl

Redakcja wydawnicza / Publishing Editor

Agata Rosochacka

Korekta polskojęzyczna / Polish proofreading

Monika Stanek, Karolina Kaczorowska

Przekład na język angielski / English translation

Zofia Smith

Korekta anglojęzyczna / English proofreading

Adam Reichardt, Thomas Anessi

Recenzja naukowa / Academic review

Zbigniew Taszycki

Wydanie I / First Edition

ISBN 978-83-935-637-7-7

Biblioteka Czasu Kultury, tom 46 / Biblioteka Czasu Kultury, volume 46

Stowarzyszenie Czasu Kultury, ul. Święty Marcin 49a, 61-806 Poznań

www.czaskultury.pl

ISBN 978-83-655778-59-4

Wydział Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Faculty of Multimedia Communications University of the Arts Poznań

al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań

www.uap.edu.pl

www.intermedia.uap.edu.pl

Druk / Printing

Zakład Poligraficzny Antoni Frąckowiak

Wydanie współfinansowane przez Miasto Poznań /

Publication of this book was co-financed by the City of Poznań

CzasKultury



intermedia

POZnań*