

ZUZANNA JANIN

MAJKA Z FILMU
(SZALEŃSTWO MAJKI SKOWRON)

WSPÓLPRACA
TOMASZ KOZAK

MAJKA FROM THE MOVIE
(MADNESS OF MAJKA SKOWRON)

COLLABORATION
TOMASZ KOZAK



MAJKA Z KRAINY FILMU MAJKA FROM THE MOVIELAND

Czy dziewczyna o imieniu Majka Skowron była szalona? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba sięgnąć do zapoznanej, a świetnej powieści Aleksandra Minkowskiego z 1972 roku.¹ Najkrócej mówiąc, ten awanturniczy romans jest opowieścią o nastoletnim buncie. Akcja osadzona jest konkretnym czasie i miejscu; jesteśmy na Mazurach, PRL-owska rzeczywistość jest w zenicie swoich relatywnie krótkich dziejów. Wymiar samej historii przekracza jednak konkretny czas i miejsce; jest to historia archetypiczna, narracja o procesie indywiduacji, o inicjacji, rozpoznawaniu samego siebie, o konfrontacji z Nieznanym, którym okazuje się własne JA. Minkowski wpisuje swoją narrację w dramaturgię szekspirowskiej *Burzy*, do której czyni czytelne aluzje. Jesteśmy w Polsce Ludowej lat 70. ale to tylko kostium, wymienna dekoracja; powieść Minkowskiego to jeden z tych inspirujących tekstów, które otwierają drzwi do innych tekstów, innych miejsc i czasów.

W zbiorowej wyobraźni mojego pokolenia (czyli generacji urodzonej w latach 70.) „Szaleństwo Majki Skowron” funkcjonuje jednak nie tyle jako tekst, ile jako obraz – wspomnienie ekranizacji powieści Minkowskiego, nakręconej jako serial telewizyjny w reżyserii Stanisława Jędryki². Była to produkcja adresowana do młodzieży – i adres ten należy potraktować jak najpoważniej. Jednym z fenomenów PRL-owskiej kultury były utwory, takie właśnie jak

Was the girl by the name of Majka Skowron mad? To answer this question one needs to refer to a somewhat forgotten yet engrossing 1972 novel by Aleksander Minkowski.¹ In a nutshell, the adventure novel is a story of a rebellious teenager. The plot is set in a particular place and time: the Masurian Lake District at the height of the relatively short spell of communism in Poland. However, the scope of the story transcends the particulars of time and place. It is an archetypal narrative about the process of the growth of an individual, about initiation, self-recognition, confrontation with the Unknown which ultimately turns out to be one's own self. Minkowski inscribed his narrative into the drama of Shakespeare's *The Tempest*, with clear allusions to the play. While we are in communist Poland of the 1970s, it is but a costume, a replaceable set decoration. Minkowski's novel is one of those inspiring texts that open passages to other texts, other places and times.

In the collective imagination of my generation (those born in the 1970s) *Szaleństwo Majki Skowron* [The Madness of Majka Skowron] functions not so much as a text, however, but an image, a memory of the TV series, directed by Stanisław Jędryka, based on Minkowski's novel². This was a production for young people. This target group should be treated very seriously. One of the characteristics of culture in communist Poland were works such as

¹ Aleksander Minkowski, „Szaleństwo Majki Skowron”, Wydawnictwo Harcerskie Horyzonty, Warszawa, 1972

² „Szaleństwo Majki Skowron”, 9 odcinkowy serial telewizyjny, reżyseria: Stanisław Jędryka, scenariusz: Aleksander Minkowski na podstawie własnej powieści, produkcja: TVP, 1976

¹ Aleksander Minkowski, *Szaleństwo Majki Skowron*, Wydawnictwo Harcerskie Horyzonty, Warszawa, 1972.

² *Szaleństwo Majki Skowron*, a 9-episode television series, director: Stanisław Jędryka, screenplay: Aleksander Minkowski on the basis of his own novel, production: TVP, 1976.

„Szaleństwo Majki Skowron”, dostrojone precyzyjnie do wrażliwości odbiorcy należącego do owej przejściowej, trudno uchwytej i nie-definiowalnej formacji społeczno-egzystencjalnej, zwaną młodzieżą. Należy o tym wspomnieć dlatego, że produkcje przeznaczone precyzyjnie dla młodzieży, wstrzelone między propozycje dla dzieci, a kulturę dorosłych, współcześnie praktycznie nie powstają; zostały zastąpione homogeniczną rozrywką „famiijną”. Z drugiej strony, cały współczesny mainstream kultury popularnej jest w pewnym sensie młodzieżowy i niczego innego w ogóle już nie ma. Na tle wszechobecnej, a jednocześnie rozmywającej kategorii współczesnej młodości, tym bardziej wyraziście rysuje się postać par-excellence młodzieżowej Majki Skowron i jej domniemanego szaleństwa.

Ta postać, zdeponowana w archiwum zbiorowej pamięci, zostaje ponownie uruchomiona, tym razem w obszarze sztuki, jako kluczowa figura projektu Zuzanny Janin „Majka from the movie”³.

Cóż to za projekt? Aby uchwycić jego istotę, trzeba otworzyć się na transgresyjną i paradoksalną naturę współczesnej sztuki, jej ruchliwość i ontologiczną migotliwość, zdolność do bycia wieloma rzeczami naraz i do funkcjonowania w kilku równoległych przestrzeniach. W punkcie wyjścia „Majka from the movie” to cykl prac wideo, którego struktura nawiązuje do konwencji serialu telewizyjnego. Na wzór serialowych odcinków wszystkie prace mają więc wspólną czołówkę, i identyczne zakończenie; pomiędzy sformatowanym początkiem i końcem rozgrywają się autonomiczne epizody. Od tego punktu wyjścia – od idei nakręcenia „arty-stycznego” serialu nawiązującego do schematu produkcji telewizyjnych – projekt Janin rozwija się w wielowymiarowe przedsięwzięcie, mieszczące w sobie dyskurs pamięci zbiorowej i pamięci osobistej, próbę opowiedzenia historii z perspektywy jednostki, refleksję nad całym

Szaleństwo Majki Skowron, precisely attuned to the sensitivity of the audience of the transition period, i.e. the youth, a social and existential group which is elusive and hard to define. This should be borne in mind since productions tailored to young people, inserted in between the offer for children and the adult culture, are nowadays few and far between. They have been replaced by a homogenous “family” entertainment. On the other hand, the entire contemporary mainstream of popular culture is in a sense youth-oriented and in general there is little else to choose from. In the context of the ubiquitous yet elusive category of contemporary youth, the teenager Majka Skowron and her alleged madness stand out all the more conspicuously.

This character, deposited in the archive of collective memory, is once again set in motion, this time in the field of art, as the key figure of Zuzanna Janin’s project titled “Majka From the Movie”³.

What kind of project is it? To capture its essence one needs to open up to the transgressive and paradoxical nature of contemporary art, its mobile and ontologically flickering nature, the ability to be a few things at a time and to function simultaneously on a number of parallel levels. At its basic level, the “Majka From the Movie” project is a series of videos whose structure resembles that of a television series. Like episodes of a single soap opera, all the works have the same trailer and an identical ending, with autonomous episodes taking place in between. From this starting point and from the idea of shooting an “art” series that resembles the format of TV productions, Janin’s project develops into a multidimensional enterprise. Combining the discourse of collective and individual memory, it is an attempt at telling a story from the point of view of an individual, a reflection on the entanglement of fiction and reality in contemporary culture. Last

splotem fikcji i rzeczywistości we współczesnej kulturze, a wreszcie, *last but not least*, namysł nad piętnem, jakie kinematografia i kultura popularna wyciskają na naszym wyobrażeniu świata, ale i na wyobrażeniu samych siebie.

Serial telewizyjny, w którym pogodzone zostają fragmentaryczność i ciągłość narracji, wydaje się przy tym być może najodpowiedniejszą formą do opowiedzenia współczesnego doświadczenia – najodpowiedniejszą, bo najbliższą sposobu w jaki percypujemy rzeczywistość, rozpadającą się na sekwencje epizodów i ciągle otwartą, możliwą do kontynuacji – zgodnie z formułą, która kończy każdą część projektu Zuzanny Janin: *to be continued...*

W przypadku projektu „Majka from the movie” chodzi jednak nie tylko o potencjały zawarte w samej formie serialu, lecz również o konkretny serial: „Szaleństwo Majki Skowron”. Każdy z epizodów rozpoczyna się czołówką zacytowaną z telewizyjnej produkcji Stanisława Jędryki z 1976 roku. W pracy Zuzanny Janin, znajdziemy elementy remake’u, sequela, czy nawet apokryfu „Szaleństwa Majki Skowron”, ale precyzyjniej byłoby opisać tę realizację jeszcze inaczej: jedno z możliwych odczytań projektu „Majka from the movie”, to zdefiniowanie go jako współczesnego palimpsestu historycznego tekstu wizualnego. To nowa narracja, nadpisana na innej, już istniejącej; pierwszy utwór (serial z 1976) wciąż przebija spod nowego (współczesnego projektu wideo), oba „teksty”, stary i nowy, zrastają się i tworzą zupełnie osobą jakość.

Dochodzimy tu do kluczowego momentu całego przedsięwzięcia. Jest nim szczególnie konstrukcja tożsamości tytułowej bohaterki „szalonej” Majki Skowron. W serialu z 1976 postać tę odtwarzała nastoletnia Zuzanna Antoszkiewicz, dziś Zuzanna Janin. Artystka dokonuje brawurowej symbolicznej operacji; poprzez samą siebie sprzed 30 lat „wkracza” w filmową rzeczywistość i znajduje się „pod drugiej stronie lustra”, które przed rzeczywistością ustawia kinematografia. Raz się tam znalazłwszy, autorka uzyskuje niemal nieograniczoną, „magiczną” władzę nad światem

but not least, it provokes reflection on the indelible mark stamped by cinematography and popular culture on our image of the world and of ourselves.

A television series which reconciles fragmentariness and continuity of narration seems the most appropriate form of accounting for contemporary experience. It is the most fitting form since it comes closest to the way we perceive reality, itself falling into sequences of episodes and ever open, always to be continued, in line with the phrase *to be continued...* that concludes each part of Zuzanna Janin’s project.

The “Majka From the Movie” project is not only about the potential inherent in the very formula of a series, however, but about a particular series titled *Szaleństwo Majki Skowron*. Each episode starts off with a trailer borrowed from Stanisław Jędryka’s TV production of 1976. While Zuzanna Janin’s work contains elements of a remake, sequel or even apocrypha of *Szaleństwo Majki Skowron*, the project is better described as a contemporary palimpsest of a historical visual text. This new narration is superimposed on another, already existing one. The first work (the 1976 series) still shows through the new one (i.e. the present-day video project); both “texts”, the old and the contemporary one, merge and make up a totally unique quality.

At this point we come to the key point of the entire undertaking, i.e. the unique construction of the identity of its protagonist, the “mad” Majka Skowron. In the 1976 series the part was played by the teenage Zuzanna Antoszkiewicz, currently known as Zuzanna Janin. The artist performs a daring symbolic operation – using her younger self as a means to “enters” the reality of the movie, she emerges on the other side of the looking-glass that cinematography puts up to reality. Once there, the author gains a nearly unlimited and “magic” power over the represented world. No wonder Minkowski’s text draws on *The Tempest*, in which Prospero, through his magic, freely shapes the reality of the Island, creating mirag-

³ Gościnnym współpracownikiem artystki przy realizacji projektu był Tomasz Kozak. Artysta zrealizował autorską pracę, „Shelter-Skelter”, której charakter można określić jako pilot, lub rodzaj trailer realizowanego przez Zuzannę Janin projektu wideo w formule serialu.

³ Tomasz Kozak was the artist’s guest collaborator during the project. The artist made a work *Shelter-Skelter* that might be defined as a pilot or a trailer of the video project made by Zuzanna Janin as a series.

przedstawionym. Nie darmo tekstem dopełniającym powieść Minkowskiego jest szekspirowska *Burza*, w której Prospero czarodziejskimi środkami swobodnie kształtuje rzeczywistość Wyspy, kreując miraż, złudzenia i manipulując błakającymi się po jego świecie rozbitkami. W dziele Szekspira, Prospero nazywa swoją magię po prostu „Art” – sztuką. I w rzeczy samej jest w tej opowieści figurą artysty, a może autora, który umieszcza się we własnym tekście.

Pozostaje pytanie, jak Zuzanna Janin wykorzystuje swoje „magiczne” moce, na Wyspie, którą w jej przypadku jest archiwalny serial? Artystka uwalnia tytułową Majkę z ograniczeń czasu i przestrzeni. W produkcji Jędryki, bohaterka jest zatopiona w realiach serialu niczym mucha w bursztynie; pozostaje wieczną nastolatką, zawsze na Mazurach; lata 70. trwają tu bez końca. Janin tymczasem pozwala Majce dorosnąć, odwiedzić inne miejsca, dotknąć innych momentów Historii; przeżyć „całą resztę”. Środkiem wyzwolenia Majki jest technika found footage; palimpsest Janin pisany jest cytatami ze światowej kinematografii, a także ujęciami nakręconymi współcześnie przez samą artystkę. W tych ostatnich sekwencjach w Majkę wciela się Mel Baranowska, córka Zuzanny Janin. W ten sposób tożsamość bohaterki rozszerza się, przekracza jednostkowy wymiar: Majka jest ikoną młodzieżowej kultury PRL, jest archetypiczną zbuntowaną nastolatką, jest przeszłością Zuzanny Janin, i jej przyszłością, uosabianą przez córkę, dwudziestokilkuletnią, dorosłą kobietę; jest także tożsama z samą Janin, jako autorką we własnym dziele.⁴ To jednak nie koniec metamorfoz Majki Skowron, postaci tkwiącej jedną nogą w rzeczywistości, a drugą w kinematograficznej fikcji. Dzięki

⁴Warto tu zwrócić uwagę, że trop przekaczającej indywiduum, międzypokoleniowej tożsamości, pojawiał się w sztuce Zuzanny Janin już wcześniej. W zrealizowanym w latach 90. cyklu fotograficznych instalacji „Idź za mną, zmień mnie, już czas” artystka nakładała na siebie zdjęcia zatopione w przezroczystych laminatach. Fotografie przedstawiały fragmenty ciała (ręce, nogi, brzuchy) autorki oraz kobiet z jej rodziny: babci, siostry, córki. Warstwy nałożonych na siebie zdjęć tworzą sekwencje rozwijające się w przestrzeni, ale i w czasie - czas zamrożony w przedstawieniu rozciąga się na pokolenia kobiet powiązanych z artystką nie tylko emocjonalnie, lecz także genetycznie.

es, illusions and manipulating the shipwrecked protagonists who roam his world. In Shakespeare, Prospero calls his magic “Art”. Indeed, he is the figure of the artist, or author, who appears in his own text.

Zuzanna Janin make use of her “magic” powers on the Island, which in her particular case is a TV series from the past, by liberating her protagonist from the constrictions of time and space. In Jędryka’s production the hero is immersed in the reality of a movie like a fly in amber. She remains a teenager throughout, always in the Masurian Lakeland, and the 1970s last forever. In turn, Janin allows Majka to grow up, to visit other places and touch other moments of History; she is free to experience “all the rest”. Majka is liberated through the technique of found footage; Janin’s palimpsest is woven out of quotations from the history of world cinema as well as of contemporary films made by the artist herself, where Majka is played by Mel Baranowska, Zuzanna Janin’s daughter. In this way the identity of the protagonist expands and transcends that of the individual. Majka is an icon of Poland’s youth culture under communism, an archetypical rebellious teenager, and she is Zuzanna Janin’s past and her future, as personified by her daughter, a woman in her early twenties. She is also Janin herself as an author within her own work.⁴ This is, however, not the end of the metamorphoses of Majka Skowron, a character straddling reality and cinematographic fiction. Thanks to the “edition of attractions”⁵ that working with found footage enables, Majka leaves the Masurian lakes and sets out on a trip through movie images, donning ever new

⁴ It is worth pointing out that the element of a multi-generational identity transcending that of the individual appeared in Zuzanna Janin’s art before. In a series of photographic installations from the 1990s, “Follow Me, Change Me, It’s Time”, the artist superimposed laminated photos showing fragments of bodies (hands, legs, bellies) of the herself and the women of her family: her grandmother, sister and daughter. The layers of superimposed pictures made up sequences developing in space and time. Time frozen in an image extended onto generations of women related to the artist both emotionally and genetically.

⁵ The term originates in Sergey Eisenstein’s theory of the cinema.

technice found footage’owego „montażu atrakcji”⁵, Majka opuszcza Mazury, wyrusza w podróż po kinematograficznych obrazach, przywdziewając coraz to nowe maski i odgrywając rozmaite role. Jest Daria, hipiską z *Zabriskie Point* Antonioniego, która w geście pokoleniowego, antyestablishmentowego buntu wysadza w powietrze dom swojego ojca – słynnego architekta. Podróżuje *Zagubioną autostradą* Lyncha, tańczy wraz z postmodernistycznymi bohaterami Quentina Tarantino i z Marlonem Brando z *Ostatniego tanga w Paryżu*. Poprzez polskie „kino moralnego niepokoju”, przygląda się erozji systemu komunistycznego w Europie Wschodniej, ale za chwilę może znaleźć się w „jadrze ciemności” ogarniętego wojną Wietnamu z *Czasu apokalipsy*, we współczesnej Japonii, a nawet wewnątrz kreskówki, której bohaterowie toczą niekończący się bój z jakimś ostatecznym, kosmicznym złem. W jednym z epizodów serialu Zuzanny Janin, Majka – odtwarzana w tym momencie przez Mel Baranowską – spotyka na Dworcu Centralnym w Warszawie Slavoję Žižka. Bohaterka oświadcza kultowemu filozofowi, nawiasem mówiąc znanemu ze swojej fascynacji kinem, że jest w podróży – w podróży przez kulturę i prosi o jakiś drogowskaz. Žižek radzi Majce, aby nie szukała w kulturze swoich bohaterów, aby nie szukała inspiracji i wzorców w ludziach lecz w ich czynach. I rzeczywiście, w projekcie „Majka from the movie”, bohaterka rzuca się w wir czynów, zdarzeń, akcji, kinematograficznego dziania się.

Narracja „Majka from the movie” jako transgresywnego kina drogi (która wytoczona jest pomiędzy różnymi tekstami kultury) zaczyna się w okolicach roku 1968 – w momencie kulturalnej rewolucji, przełomu, na którym w dużym stopniu ufundowana jest współczesna rzeczywistość. Jednym z wątków narracji projektu „Majka from the movie”, jest proces wpisywania polskiego doświadczenia ponowoczesności w wymiar międzynarodowy. Symboliczny „rok 1968” miał miejsce również w Polsce; jego bohaterowie – studenci, młodzież czująca potrzebę zmiany – byli podobni do bohate-

⁵ Termin pochodzi z teorii kina Siergieja Eisensteina.

masks and playing many parts. She is Daria, the hippie from Antonioni’s *Zabriskie Point*, who in a gesture of generational, anti-establishment rebellion blows up the house of her father, a famous architect. She travels along Lynch’s *Lost Highway*, dances with Tarantino’s postmodern protagonists and with Marlon Brando in *The Last Tango in Paris*. Through Polish movies of “moral unrest” she observes the erosion of the communist system in Eastern Europe, only to find herself in the “heart of darkness” of war-ravaged Vietnam depicted in *Apocalypse Now*, in present-day Japan, and even within a cartoon whose heroes fight a never-ending battle with some ultimate cosmic evil. In one of the episodes of Zuzanna Janin’s series *Majka*, played this time by Mel Baranowska, meets Slavoj Žižek at the Central Railway Station in Warsaw. The protagonist tells the famous philosopher, incidentally known for his fascination with the cinema, that she is on a journey through culture and asks for some signposts. Žižek advises *Majka* not to seek her heroes in culture, not to find inspiration and role models in people but in their actions. Indeed, in the “*Majka From the Movie*” project the protagonist plunges headlong into a whirl of activities, events, plots, and cinematographic action.

The narration of *Majka From the Movie* as a transgressive movie of the road (weaving between different culture texts) begins around the year 1968, at a time of cultural revolution, of a breakthrough that was in large measure the cornerstone of contemporary reality. One of the motifs in the narrative of the *Majka From the Movie* project is the process of transferring Polish experience of postmodernity onto an international level. 1968 was a symbolic year in Poland as well. Its protagonists, students and young people who felt the need for change, were much like their peers in Paris or New York. Still, the significance of the events was far from identical and their contexts were markedly divergent. *Majka From the Movie* interestingly presents the parallel experience of the young generation in Poland and in the world; until 1989 this experience developed separate-

rów ówczesnych wydarzeń w Paryżu czy Nowym Jorku; a jednak sens samych wydarzeń, nie był przecież identyczny, a kontekst już zupełnie inny. „Majka from the movie” w bardzo interesujący sposób przedstawia równoległość pokoleniowych doświadczeń w Polsce i na świecie; te doświadczenia aż do 1989 roku rozwijały się osobno, rozdzielone żelazną kurtyną, a przecież co chwila następowały punkty styku. Świetnie słychać to w ścieżce dźwiękowej „Majka from the movie”, w której Marek Grechuta spotyka się z Pink Floyd, a Mira Kubasińska z The Doors. Takie pojęcia jak „rewolucja” czy „komunizm” miały inne znaczenie w zrewoltowanym Paryżu, a inne w PRLowskiej Warszawie (czy choćby na Mazurach), w której lewicowa retoryka została zawłaszczona przez totalitarny reżym – ale przecież i tu i tam, oglądaliśmy te same filmy i nie przypadkowo Janin wpisuje Majkę w kontekst światowej kultury właśnie za pomocą muzyki pop i kina. Oglądamy filmy – ale w jakimś sensie filmy opowiadają też nas, tak jak opowiadają Majkę Skowron, postać, która jest zarazem przedmiotem opowiadania i narratorką, widzem i obrazem, fikcyjną kreacją i realną osobą. Pytanie o szaleństwo Majki Skowron w tym kontekście staje się retoryczne, Majka oczywiście jest szalona, a jej obłąd jest szaleństwem świata.

STACH SZABŁOWSKI,
WARSZAWA, STYCZEŃ 2010

ly, on two sides of the iron curtain, notwithstanding all the convergences. This can be seen in the soundtrack of “Majka From the Movie”, where Marek Grechuta meets Pink Floyd, and Mira Kubasińska plays back to back with The Doors. The terms of “revolution” or “communism” meant different things in rebellious Paris that it did in Warsaw (or in the Masurian Lake-land) under communism, where leftist rhetoric had been appropriated by the totalitarian regime. Still, both here and there we were watching the same films and it is no coincidence that Janin inscribes Majka into the context of world culture precisely with the help of pop music and cinema. We watch films – but in some way films tell a story about us, as they tell a story about Majka Skowron, a figure who is both the protagonist and the narrator, viewer and image, a fictitious creation and a real person. In this context the question about the madness of Majka Skowron becomes purely rhetorical; without a doubt Majka is mad and her madness is the madness of the world.

STACH SZABŁOWSKI,
WARSAW, JANUARY 2010

MARK GISBOURNE

ROZPOZNAJĄC TOŻSAMOŚĆ (KŁOPOTLIWA REALNOŚĆ) IDENTIFYING IDENTITY (A TROUBLING REALITY)

Złożona natura nowoczesnej zachodniej tożsamości powoduje zagubienie, pozostawiając jednocześnie szczątkową, złudną wiarę w samodzielną kreowaną tożsamość. Pokawałkowana konfekcja, którą nazywamy „naszą osobistą tożsamością”, jest w ogromnej mierze zależna od niezliczonych kontekstów i okoliczności, które działają jak interfejs wobec nakładających się aspektów różnorodnych egzystencji, które wiemy. Te doświadczane przez nas zjawiska kontekstualne, mogące być zwykłymi obiektami, rzeczami lub ludźmi, są zarazem Innym (oraz „inne”) i tworzą kompleksowe zaplecze napotykanego w narastającej fali dyskursywnych postaw i okoliczności (odzwierciedlenie wewnętrznej bądź zewnętrznej rzeczywistości przedstawię). To właśnie ich cechy charakterystyczne umożliwiają rzeczywiste powstanie osobnej i osobistej tożsamości.¹ Jesteśmy tylko tym,

The composite nature of a modern Western identity poses a state of confusion, and at the same time there remains a residual sense of a delusional belief in self-made identity. The fragmented confection that we call ‘our personal’ identity, is greatly dependent upon the myriad of contextual circumstances that act as an interface to the accumulative aspects of the varied lives we live. Whether these contextual phenomena are experienced as mere objects, people or things, they are the Other (and ‘other’), and form the complex background met in a groundswell of discursive attitudes and circumstances (the mirrored interior or exterior representational reality). It is their specific characteristics that makes the actual formation of a separate individual identity possible.¹ We are it seems only that and no more than that which

¹ Jacques Lacan (1901-1981) zaczerpnął terminy „inny” i „inne” z pism Freuda (*der* i *das Andere*), zaznaczając przy tym różnicę pomiędzy pisanym dużą literą *Autre* i *autre* (lub *objet petit a*). To pierwsze reprezentuje „Inność”, która wypiera fantasmagoryczny wizualny lub percypowany obraz wytwarzany przez ego (Wyobrażone) i jej projekcję *autre*, zastępując go radykalną innością, w ramach której poszczególne przedmioty funkcjonują jako część porządku symbolicznego. Ten „Inny” (w kontekście psychoanalitycznym tak właśnie może być symbolicznie postrzegany terapeuta) jest wpisany w porządek prawa i języka. Zob. *La chose freudienne i La psychanalyse et son enseignement*, obie pozycje z cyklu *Ecrits* Lacana, Paryż, Seuil 1966 (i następne wydania), str. 401-436, 437-458. Krótkie omówienie tych konkretnych rozróżnień można znaleźć w: Malcolm Bowie: *Lacan*, London Fontana Modern Masters, Londyn 1991, str. 80-84, lub w drugim rozdziale *Lacan* Slavoj Žižek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

¹ Jacques Lacan (1901-1981) took the term ‘other’ and ‘otherness’ from Freud (*der* and *das Andere*), creating a distinction between the capitalised *Autre* and *autre* (or *objet petit a*). The former represents the ‘Otherness’ that supersedes the illusionary visual or perceived image generated by the ego (the Imaginary) and its projection *autre*, and places *Autre* as a radical alterity within the individual subject as part of the Symbolic order, that is to say with an ‘Other’ subject (in the context of psychoanalysis this would be the Symbolic role of the analyst), and is grounded in the language and the Law. See, *La chose freudienne* (The Freudian Thing) and *La psychanalyse et son enseignement* (Psychoanalysis and its teaching), both appear in Lacan’s *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966 (and subsequent editions), pp. 401-436, 437-458. For a short account of their more precise distinctions, see Malcolm Bowie, *Lacan*, London Fontana Modern Master, London 1991, pp. 80-84 Or, alternatively the second chapter of Slavoj Žižek’s *How to Read Lacan*, London, Granta Books, 2006.

czym nas czynią inni, a tym samym żyjemy w rzeczywistości stworzonej poprzez relację do tych rozmaitych „innych”, którzy są po części wyodrębnieni jako „nie my”². Ten współczesny punkt widzenia daleko odbiega od subiektywnego „ja”, będącego podmiotem kartezjańskiego *cogito ergo sum*. Dawno już znikła wiara w czysto subiektywną, wyizolowaną, samogenerującą i samoweryfikującą się tożsamość.³ Jesteśmy stwarzani w świecie, przez świat i dla świata. Ale w procesie formowania się intersubiektywnego, samoświadomego poczucia tożsamości, jej ostateczny kształt jest wytworem wielości świadomości zewnętrznych. Stanowią one tło dla nieusuwalnej aporii tego, co nieme i tego, co niewypowiedziane. Zawsze istnieje przestrzeń pomiędzy tym, co jest przedmiotem bądź treścią wypowiedzi, a samym aktem mówienia bądź wyrażania. Odbiorca staje się w rezultacie niepowtarzalnym tekstem swojego własnego świata i ten tekst jest jedyną podstawą formowania się tożsamości.

Przyglądając się pracom Zuzanny Janin, natychmiast pojmujemy wagę tych prostych konstatacji. Filmy, instalacje i obiekty trójwymiarowe artystki bardzo często odnoszą się do pewnych konstrukcji społecznych oraz procesu tworzenia pojedynczych lub grupowych tożsamości. A konkretniej: do sposobu, w który te pojedyncze oraz grupowe tożsamości są poddawane manipulacji i wykorzystywane przeciw

others make us, thereby and in consequence live a condition of existent reality made in relation to those differing other(s) that are in some part alienated as the ‘not us’.² This contemporary view is by now far removed from the ‘subjective ‘I’ of the Cartesian *cogito ergo sum*; the belief in a purely insular subjectivity of ‘self proof’, or of a self-generated identity that has long ago slipped away.³ We are made in the world, by the world, and for the world. But in the forming of an inter-subjective self-conscious sense of identity, its formation is necessarily constituted by the multiplicities of extraneous consciousness. They act as background to the unbridgeable reality of the unsaying and the unsaid. There is always a gap between what is said or expressed as content, and the act of saying or expressing it. The reader as a result becomes uniquely the text of their own world, and this can only be the basis for the forming of an identity.

The relevance of these simple observations comes immediately to the fore when considering the art work of Zuzanna Janin, whose film and video practice, alongside her installations and three dimensional objects, frequently addresses ideas of social construction and formation of interactive singular and/or group identities. More specifically how both singular and collective identities are manipulated and played off against one another in today’s contemporary culture. A singular

² The Lithuanian-French philosopher Emmanuel Lévinas (1906-1995), first coined the term the ‘Other’ as an ethical subjectivity, and as an infinite pre-condition of our ‘being’ prior to traditional perception or object-based metaphysics. Though it has both a Fichte and Hegelian antecedence. Truth and its nature are founded upon the reality of understanding the ‘Other’, and in consequence deeply bound up in issues of language and representation. See *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence* (1974, and *Le Livre de Poche* 2004), (Eng. trans, Alphonso Lingus, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1999); also *Humanism de l’autre homme* (Fata Morgana, Paris, 1972) (Eng., Richard A. Cohen (intro), Nidra Poller (trans.) *Humanism of the Other*, University of Illinois Press, repub. 2006).

³ René Descartes (1596-1950), the term *cogito ergo sum* is first fully defined and used in Latin *Principia philosophiae* (1644) and in French edition as *Principes de la philosophie* (1647), though the *cogito* is implicit to his earlier *Discours de la méthode* (1637)

sobie we współczesnej kulturze. Janin uświadamia nam, że indywidualne poczucie tożsamości wiąże się z nieprzerwanym procesem konstrukcji i przemieszczania osoby wobec Innego, którego doświadcza.⁴ To konieczny warunek powstawania projekcji, zrodzonych z naszego codziennego - świadomego bądź nieświadomego - tworzenia siebie. Sposoby tworzenia i kształtowania, a następnie wyrażania naszej jednostkowej tożsamości w społecznych i kulturowych interakcjach - celowych czy też nie, są niezwykle istotnym wątkiem w twórczości artystki. Proces kształtowania się tożsamości dokonuje się w czasie i poprzez kontekst, nie jest zaś niczym danym uprzednio. Jest to najbardziej widoczne w jej ostatnim, niedomkniętym wciąż projekcie video zatytułowanym *Majka from the Movie* (2009-2010).

Pięcioczęściowy serial found footage filmów video *Majka from the Movie* przyjmuje za punkt wyjścia i jako ogólną ramę narracyjną *Szaleństwo Majki Skowron* (1975) – wciąż popularny polski serial młodzieżowy. Serialowa historia opiera się na pokoleniowym konflikcie pomiędzy ojcem a dorastającą córką, wskutek którego ta ostatnia *Majka`75* (grana przez Janin, pod panińskim nazwiskiem Zuzanna Antoszkiewicz), ucieka z domu i spędza lato na Mazurach, gdzie nawiązuje znajomość z nieco starszym chłopcem. Archetyp zaginionej bohaterki (Miranda) i młodego mężczyzny (mającego pewne cechy Ferdynanda) został po części zaczerpnięty z szekspirowskiej *Burzy*. Druga *Majka`09*, pojawiająca się w z dokrętkach współczesnych: elementach filmowych reżyserowanych i wmontowanych w dawny materiał przez artystkę (główną rolę gra tu córka Janin), jest zarazem odniesieniem do pierwowzoru i rozbudowaną metaforą Janin jako twórczyni filmów.

⁴ Termin „przemieszczenie” jest tu użyty zarówno w filozoficznym jak i w psychologicznym znaczeniu. To drugie odnosi się do pewnych form agresji lub socjo-seksualnych mechanizmów obronnych, w tym do mechanizmu kozła ofiarnego i wielu eskapistycznych racjonalizacji zachowań, które wykrywają poczucie odrębności. Będąc osadzone w języku mogą jednocześnie zachodzić na polu wizualnych reprezentacji. Przemieszczenie jest zatem zasadnicze dla rozpoznania naszej osobistej różnicy.

identity thus finds itself – as Janin makes us aware – in a continuous state of personal construction and displacement. in relation to the Other as experienced.⁴ This is the necessary condition of the projections born of our conscious and unconscious daily self-making. How we form and shape and thereafter transmit the nature of our personal identity through social and cultural interaction, whether by specifically conscious intentions or otherwise, is crucial to an understanding the artist Janin’s work. The shaping of identity is made in time and by circumstances, and it is not something that is a pre-given. This is most evident in her recent and ongoing major video serial project *Majka from the Movie* (2009), which is yet to be finally completed.

The five part video serial *Majka from the Movie* takes as its point of departure and as a framing narrative a television soap opera of sorts, called the *Madness of Majka Skowron* (1975), a popular series made in Poland in the mid-seventies and still shown. The original series story was based on a generational conflict between a father and adolescent daughter, as a result of which the latter (the artist as a young actress – Zuzanna Antoszkiewicz) runs away from home and spends the summer on an island, where she is assisted by a young man. The archetype of the lost heroine (Miranda) and the young man (a would be Ferdinand) draws loosely on the Shakespeare play *The Tempest*. The second *Majka`09* with filmed elements directed and intercut by the artist (and in fact the daughter of Janin) is both a simile of the first character, and an extended metaphor of Janin as filmmaker. By using her daughter as both an extension and part of her own personal identity formation, the artist presents herself both in front

⁴ The term ‘displacement’ is used here both in a literal and psychological sense, the latter being forms of aggressive or sexual social defence mechanisms, scapegoating, and numerous escapist behavioural rationalisations that forge a sense ‘separateness’. Though grounded in language it can also be extended into the visual field of representation. Displacement thus lies at the heart of our discerning a sense of personal difference.

Posługując się własną córką jako kontynuacją swojej osoby i częścią osobistej tożsamości, artystka ukazuje się zarówno przed, jak i za kamerą. I tak we wszystkich pięciu częściach video, regularnie wmontowane fragmenty z Majką oraz jej współczesną reinkarnacją stanowią wspólny wątek na tle kompendium osobistych skojarzeń filmowych i muzycznych, mających jednocześnie charakter metonimii (tożsamość elementów cechujących dwa pojęcia), przenośni (względne podobieństwo) i ciągłych porównań (wspólne cechy). Głównym tematem filmu jest osobista podróż tożsamości, mentalna i fizyczna, którą odbywa nastoletnia bohaterka poprzez filmową i muzyczną kulturę ostatnich czterdziestu lat. Choć poszczególne części pracy można oglądać chronologicznie, odcinek po odcinku, tak jak w oryginalnym serialu telewizyjnym, to całość jest bardziej zrozumiała jeśli obejrzymy ją jako instalację na pięciu symultanicznych ekranach lub monitorach. Koncentrowanie się na jednej z części prowadzi bowiem do zagubienia istoty przedsięwzięcia i nie pozwala dostrzec, że zestawienie zapętłonych części różnej długości tworzy nieustannie zmieniające się zależności wizualne. Fragmentaryczne, post-narratologiczne podejście Janin wykorzystuje i obnaża asymilacyjność dzisiejszych mediów, dając wyraz coraz silniej zapośredniczonej synchroniczności zdarzeń, która charakteryzuje nasze doświadczanie współczesnego świata.⁵ Pozwala także unikać pułapki alegorycznego lub homiletycznego

⁵ Użycie terminu „postnarratologia” implikuje tutaj post-strukturalne odczytanie, jeśli uwzględnimy post-strukturalną tezę, że znaczące i znaczone są nierozdzielne ale nie tożsame a z ich dychotomii rodzi się gra różnicy. Na tym polega rozróżnienie pomiędzy tradycyjnymi teoriami a narratologią strukturalną, która uznaje przewagę znaczącego. Praca Janin, jak wspominałem, wykorzystuje tę właściwość języka poprzez użycie metonimii (której nie należy mylić z jakkolwiek metanarracją), ponieważ podejmuje grę ze niedających się w pełni scalić skojarzeń widza i nieusuwalną różnicą. Aby zapoznać się z początkami nowoczesnej narracji strukturalistycznej zobacz: Tzvetan Todorov: *Grammaire du Décameron*, 1969, oraz najważniejszą publikację w tej dziedzinie: *Morfologia bajki* Vladimira Proppa (Książka i Wiedza, Warszawa 1976). O analizie poststrukturalnej pisali również Jacques Derrida, Michael Foucault i Julia Kristeva.

of an behind the camera. Indeed, throughout the five parts of the video serialisation the periodic intercutting or splicing in of Majka, and also her contemporary re-incarnation or life projection, operate as the shared unity against a backdrop or compendium of personal film and music appropriations that encompasses the metonymic (a contiguity of association between two ideas), metaphor (notions of comparative similarity) and continuous similes (shared aspects or common features). The overarching thematic is that of a personal journey of identity, both mental and physical, one that is developed through the film and musical culture of the last forty years. Though each of the five parts may be read serially (or episodically as in the original television series), they are better understood if read in terms of simultaneous five screen channels or monitor(s) installation. To merely concentrate on one at a time is largely to miss the point of the artist's greater undertaking, and also fails to recognise that the different lengths of the five looped parts in the juxtaposition of their contents develops through a continuous state of changed visual relations. At the same time the use of a fragmentary post-narratological approach adopted by Janin both broaches and exposes the nature of today's media assimilation, and reflects the increasingly mediated synchronicity of events as experienced in the contemporary world.⁵ It also avoids the danger of an allegorical or homiletic reading as we pass from what appears an idealistic or pseudo-utopian

⁵ The use of the term 'post-narratology' implies here a post-structural reading inasmuch the post-structuralists argue that the signifier and signification are inseparable but are not united, and as a result there is a play of difference. This is in distinction from traditional theories of structuralist narratology which privileges the signifier. Janin's video serial as indicated uses this through the role of metonymy (separate that is from any sense of a metanarrative), since it plays with ideas of viewer association and an irresolvable difference – they can never be fully united. To consider the beginnings of modern structuralist narrative analysis see, Tzvetan Todorov *Grammaire du Décameron*, 1969, and most importantly Vladimir Propp *Morphology of the Folktale*, 1928. For post-structural analyses, consult the writings of Jacques Derrida, Michel Foucault, and Julia Kristeva.

odczytania. Wychodząc od tego, co jawi się jako idealistyczny czy też pseudoutopijny obraz prowincjonalnego świata i skromnego aktu nastoletniego buntu i eksperymentatorstwa, dochodzimy do szerszego, dystopijnego świata ukazywanego poprzez liczne źródła filmowe, animacyjne i muzyczne, które Janin wykorzystuje w swoim projekcie. Wprawdzie pojawia się pokusa, by odczytywać tę pracę jako rozbudowaną metaforę lub zestawienie polskich kulturowych i historycznych doświadczeń ostatnich czterdziestu lat, lecz tak dosłowne podejście byłoby błędne. Film jako taki odnosi się tylko do siebie (bezosobowe Lévinasowskie „oto jest” lub dane nam „bycie tu-oto” jako punkt wyjścia). Jest imaginacyjną podróżą, kreująca indywidualność. Skupia i asymiluje doświadczenia życiowe i spotkania z innością.⁶ W wyniku tego zamysłu Majka jest przedstawiona jako błąkająca się bohaterka, wyruszająca na wędrowkę, aby znaleźć spełnienie swojej drugiej natury w obliczu doświadczeń związanych z kulturowymi przejawami inności.

Część pierwsza, zatytułowana *The Way*, ukazuje ni to podróż, ni to ucieczkę, którą podejmuje w obu wcieleniach młoda, zagubiona bohaterka. Sceny z *Szalenstwa Majki Skowron* budzą wielorakie skojarzenia z polskim kinem lat siedemdziesiątych, zaś większa ostrość i rzucająca się w oczy egzotyczność filmu Janin sugerują o wiele rozleglejszy i bardziej złożony świat współczesności. Pojawia się tam na przykład kwitnący sad wiśniowy w Japonii, Londyn czy Warszawa, których etniczna i kulturowa różnorodność podkreślają jednostkowość drugiej Majki. Pomiędzy dwiema dorastającymi dziewczynami i ich złożonymi tożsamościami natychmiast wytwarza się przestrzeń swojskości i różnicy. Ich wzajemne odniesienia pozostają jednak umyślnie nieprzejrzyste i niedookreślone. Zanim rozpocznie się podróż drugiej Majki – jak się zdaje wyrusza ona z warszawskiego Dworca Centralnego

⁶ Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność: eseje o zewnętrznosci*, tłum. Małgorzata Kowalska, PWN, Warszawa 1998.

provincial world, with what is a small scale act of teenage rebellion and experimentation, to the dystopian wider world presented by the numerous film, animation, and musical sources brought together in Janin's film project as a whole. While there is a temptation to try to read the work as an extended metaphor or simile of the Polish cultural and historical experience of the last forty years, it would be a simple error to take such a literalist approach. The film stands as a whole only for itself (the impersonal Levinasian 'there is' or givenness of being there as a point of departure), as an imaginary journey of creative personal formation, and as a threading together and assimilation of perceived experiences of a life and encountered otherness.⁶ This is the intention even though the intercut film sources have obviously been carefully chosen by the artist-filmmaker Janin. Hence Majka is cast as a lost heroine on a pilgrimage to find the completion of her second self in relations to experiences that are presented to her by cultural manifestations of otherness.

The first part *The Way* juxtaposes the sense of journey and escape that is embraced by the lost heroine(s) Majka. If the footage of *Madness of Majka Skowron* denotes much that is familiar from Polish film making in the seventies, the sharper focus and more exotic immediacy of Janin's film images immediately suggests a far wider world of contemporary complexity. This is added to by such film locations as cherry-blossom in Japan, London and Warsaw, and highlights the singularity of the second Majka set against the backdrop of diverse ethnic difference. A world of familiarity and difference is therefore immediately created between the two adolescent girls and their composite identities. The cross referencing of the two Majka(s) is deliberately left opaque and unresolved. Before the second Majka's journey begins – apparently

⁶ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, Paris, 1961 (Eng trans., Alfonso Lingis, *Totality and Infinity*, London, 1999).

– spotyka tam współczesnego guru, filozofa społeczeństwa Slavoj Žižka i wypytuje go, kogo i czego powinna szukać w swojej kulturowej wyprawie. On powtarza wielokrotnie, żeby „nie szukała wzorców osobowych, lecz wzorców działania” lub że „nie powinna szukać ludzi, z którymi mogłaby się identyfikować, ale konkretnych czynów”. Być może to ta rozmowa stanowi niebezpieczny motyw przewodni towarzyszący równoległym działaniom i zdarzeniom, które są źródłem materiału filmowego, stając się następnie zdarzeniami i przemieszczonymi doświadczeniami będącymi udziałem obu Majek w różnych punktach ich podróży. Sztuka filmowa bazująca na medium, którym jest czas, z konieczności przedstawia zdarzenia (działania performatywne), uporządkowane, niezależnie od ich skali, według pewnych sekwencji w czasie terazniejszym. Nawet wtedy, kiedy w filmie nie ma wyraźnej akcji, ukazuje on upływ czasu. W trakcie kulturowej podróży obu Majek ujawnia się stopniowo zarówno chronologia, jak i achronologiczność (czas przemieszczony). Periodyzacja dokonuje się tu stopniowo poprzez wprowadzenie do ścieżki dźwiękowej polskiej muzyki z lat siedemdziesiątych, na które przypadła młodość artystki – lekkiego blues-rocka w wykonaniu Miry Kubasińskiej i Breakoutu, która kontrastuje z pojawiającym się później ciężkim rockowym brzmieniem zespołu Dżem. Stąd też dźwięk i obraz stają się integralną całością, tworząc drugą, zmysłową warstwę podróży i pomagając zrozumieć całościowy zamysł projektu *Majka from the Movie*. Dźwięk jest nieustannie obecny i współgra, czasem na zasadzie kontrastu, z tonacją obrazu filmowego, któremu towarzyszy. W drugiej części odcinka **70s**, oryginalna Majka zdaje się obejmować swojego ojca - ta sugerująca rozstanie scena była punktem wyjścia pierwotnej narracji telewizyjnej. Jest ona zarazem początkiem wzrastającej odąd intensywności i złożoności kolejnych, światów, które będą pojawiać się na drodze Majki/Majek. Znajdą się tam nawiązania do polskich dzieł filmowych takich jak oskarowa animacja Zbigniewa Rybczyńskiego *Tango* (1980), *Człowiek z marmuru*

at Warsaw railway station – she meets the contemporary guru and social theorist Slavoj Žižek, and solicits from him who and what she should seek out on her cultural journey. He speaks repeatedly of “don’t look for role models, look for role acts,” or “I don’t think you should look for people to identify with, you should look for concrete acts.” It is, perhaps, this conversation which lays down indirectly, or at least parallels, the basis for the actions and events that occur within the derived material film sources, and follow on as the accompanying events and displaced experiences of the two Majka(s) unfold on the subsequent journey. It is inevitable that filmmaking is always about the immediacy of actions (the enacted moment) since it is a time-based media, and consists of sequential actions and events no matter how discernibly small or large they may be. Even in those instances where there is no direct visual action in a film, there is always the enactment of the passage of time. Temporality and the nature of a-temporality (displaced time) become explicit within the cultural journey of the Majka(s) as they proceed. An outline of periodicity and temporal passage is developed, firstly, by the accompanying local music of the 1970s softer Polish blues and rock band Mira Kubasinska & Breakout, of the artist’s youth, contrasted in the latter part with Polish hardedge rock music of Dżem [pronounced as Jam – translator’s note], a drug addicted suicide of the 1980s. Hence sound and image becomes integral and forms the second sensory journey, a corollary understanding of the evolving *Majka from the Movie* project as a whole. It is constantly present and plays with, and at times against, the tone of the film images that accompany it.

The second part **70s** shows the earlier Majka as she appears to embrace her father, the implied rupture and beginnings of the television narrative in the first instance. It at the same time reflects the beginnings of an increasing intensity and plurality of appropriated contents that will occur on the Majka(s) subsequent journey. While there remains an emphasis or predominance of home grown appropriations, like the

Wajdy (1977) i *Rejsu* Piwowoskiego (1972) oraz do szerszych kontekstów kulturowych. Scena, w której druga Majka prowadzi samochód jest spleciona ze sceną z *Zabriskie Point* (1970), poprzedzającą końcowy wybuch domu na pustyni. Film Antonioniego był postrzegany jako obraz socjopsychologicznego rozłamu, a jego bohaterowie (a także aktorzy jako realni ludzie) sami są politycznymi i kulturowymi buntownikami, którzy korzystają z możliwości ucieczki, oferowanymi przez kontrkulturę lat siedemdziesiątych. Wydo- byte jest poczucie alienacji i inności; wzmacnione później przebitkami z *Czasu Apokalipsy* (1979) Francisca Forda Coppola, gdzie ukazany jest powrót do „naturalnego” czy też „pierwotnego” stanu alternatywnej egzystencji. Film i rzeczywistość, obrazy projektowanych doświadczeń, są traktowane jako wizualne platformy dla różnych odegranych i doświadczanych chwil. Te obrazy są coraz intensywniej eksponowane w różnych intertekstualnych odniesieniach w poszczególnych częściach na kolejnych etapach podróży pokazywanych w *Majka from the Movie*. Napięcie powstaje na styku kulturowej asymilacji i identyfikacji bądź z ustawienia obok siebie pierwszego i drugiego wcielenia Majki, których reakcje na to, co się dzieje celowo pozostają niejasne. Nie należy przy tym odczytywać zdarzeń i działań jako zwizualizowanego dziennika podróżnego Majki, ponieważ materiał filmowy jest uporządkowany raczej na zasadzie kalejdoskopu.

Potem sprawy nabierają tempa, doświadczenia rozszerzają się i kumulują. Części trzecia, zatytułowana **BEFORE or AFTER**, otwiera kolejne kategorie coraz szerszych doświadczeń kulturowych. W czarno-białym montażu filmowym obie Majki zastępują Toma Waitsa i spotykają Iggy Popa w realiach *Kawy i papierosów* Jima Jarmuscha (1986 – 2003).⁷ W kolejnych scenach Majki znajdują się w świecie

⁷ Przywoływana scena pochodzi z trzech krótkich etiud filmowych zatytułowanych *Kawa i papierosy* (1986, 1989, 1993), które Jarmusch wykorzystał następnie w pełnometrażowym filmie o tym samym tytule, ukończonym w 2003 i nagrodzonym Złotą Palmą w Cannes w 2004. Etiuda z 1993 przedstawiająca rozmowę Iggy Popa i Toma Waitsa ma śródtytuł *Gdzieś w Kalifornii*.

Polish and award-winning animated short film *Tango* (1980), Wajda’s *Man of Marble* (shot at the time of an emerging Solidarity) and the popular Polish comedy *The Cruise* (1972), other wider cultural forms or nubs of associative identity are increasingly teased out in the film. A car scene from Antonioni’s *Zabriskie Point* (1970), prior to the last violent desert explosion, is echoed in the cut to the second Majka’s driving the car. Michelangelo Antonioni’s film is always seen as one suggesting states of socio-psychological rupture, its leading characters (and the actors real lives as people) are themselves political and cultural rebels, who escape into alternative lifestyles of the 1970s. What is evoked is a sense of an alienated otherness, something developed further by the intercut elements of Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* (1979), where the evocation is one of a return to a seeming natural or raw state of alternative being. Film and reality, images of projected experience, are thus set out as visual platforms of different enacted and experienced moments. Images that are increasingly expanded upon as references through the different parts of *Majka from the Movie* as the journey continues. A tension is created in this way between cultural assimilation, and the identification or associated effects to the first or second persona of Majka at hand, and whose felt responses deliberately remain unclear. It is important also not to read the experienced events and presented actions as if they were mere visualised diary entries along Majka’s imagined journey, since the visual effects are overwhelmingly kaleidoscopic rather than simply collated. Things thereafter become faster and ever extended experiences and accumulations. In the third part **BEFORE or AFTER**, other social categories of wider cultural experience are included. An abrupt meeting with Iggy Pop, where the two Majka’s in black and white footage are spliced into a meeting initially replacing Tom Waits, and taken from Jim Jarmusch’s *Coffee and Cigarettes* (1986-2003).⁷

antywesternu Jarmuscha *Truposz* (1995), by następnie wrócić w kadry *Kawy i papierosów*, gdzie tym razem ich rozmówcą jest wycięty z pierwotnego kontekstu Tom Waits.⁸ Majki w tych fragmentach pojawiają się i znikają - przysłuchują się akcji i wycofują w gęstwinie rozmaitych światów. Intensywne pożądanie i narkotyczny erotyzm może tu być przeciwnym biegunem fantazji o niewinnej nastoletniej miłości, którą kieruje się w swoje ucieczce pierwsza Majka. Kadry z filmów Tarkowskiego: *Stalkera* (1979) i *Zwierciadła* (1968 – 75, 1983) - na wpół biograficznej baśni o pamięci i wspomnieniu - wprowadzają halucynacyjny język snu, tęsknoty, pożądania i szeptu. Takie konwencjonalne użycie filmów ikonicznych dla pewnej formacji kulturowej - zestawień, które z perspektywy czasu stały się komunatami, jawi się w kontekście pracy Janin jako sposób na uwolnienie doświadczeń, które stają coraz bardziej intensywne, im dłużej trwa podróż obu Majek.

W czwartej i piątej części *HERE or THERE* i *FUN FUN FUN* jeden akcent kontrapunktuje drugi w natłoku dystopijnego materiału filmowego, poczawszy od jazdy przez pustynię z *Zabriskie Point* (1970), zestawionej z fragmentem *Pustyni Tatarów* (1976) Valerio Zurliniego, którego akcja toczy się w zruinowanej cytadeli Bam w Iranie⁹. Jako kolejna oczywista alternatywa narracyjna pojawia się znów *Czas Apokalipsy* (1986) Coppoli oraz fragment *Ucieczki z Nowego Jorku* (1981) Johna Carpentera. Znajdziemy tu obrazy, będące

⁸Istotne jest, że Jarmusch zrealizował swój film jako hołd dla Williama Blake'a, dlatego też Indianin Nikt recytuje fragmenty jego wiersza *Pieśni niewinności* (1803). Cytat *Some are born to sweet delight, Some are born to endless night (Są ci, co zrodzeni dla słodyczy/ I ci, co nocy nieskończonej)* występuje również w piosence Jima Morrisona *End of the Night*, z pierwszego albumu *The Doors*, który to zespół pojawia się w piątej części *Majka from the Movie*.

⁹Film powstał na podstawie powieści Dino Buzzatięgo pt. *Pustynia Tatarów* (tłum. Alojzy Pałłasz, PIW, 1977) i opowiada o oficerze, którego życie upływa na oczekiwaniu na armię tatarską, która nigdy nie nadciąga. Na podstawie tej samej książki powstała również powieść laureata nagrody Nobla J.M. Coetzee'ego *Czekając na barbarzyńców* (tłum. Anna Mysłowska, Znak 2003).

ilustracją toposu napięcia i oczekiwania. Te

Scenes with the Majka(s) and Jarmusch's anti-cowboy movie *Dead Man* (1985) follows immediately, cutting back into the Iggy Pop and Waits, source, but in this instance with Waits responding as intercut and displaced from his original context.⁸ The Majka(s) flow into and out of these fragmented moments, listening and escaping in an increasing shoal of differing visual options. Intense desire and drug induced sexual eroticism is suggested as an alternative extreme, perhaps, to the adolescent or naïve love vaguely intimated by the first Majka's fantasist escape. Shots from Tarkovsky's alien science fiction film *Stalker* (1979) and *Mirror* (1968-75, 1983), a semi-autobiographical tale of memory and recollection, reflect upon and also begin to introduce hallucinatory language, dream, longing, desire and whispering. This conventional use of iconic films of cultural formation, composites that have become clichés in retrospect, is an implied means by Janin of loosening and opening out experiences that become ever more intense to the journeying Majka(s). In parts four and five *HERE or THERE* and *FUN FUN FUN*, a welter of dystopian film materials counterpoint each other, beginning with the desert drive from *Zabriskie Point* (1970), contrasted to scenes from the nightmarish film by Valerio Zurlini, *The Desert of the Tartars* (1976), filmed on location at the destroyed citadel of Bam in Iran.⁹ Coppola's *Apocalypse Now* (1986) appears again

⁷The appropriated scene is derived from the three short films entitled *Coffee and Cigarettes* (1986, 1989, 1993), these three shorts were incorporated in a larger completed film of the same title, which was eventually finished by Jim Jarmusch in 2003. The 1993 short containing the Iggy Pop and Tom Waits conversation was called *Coffee and Cigarettes - Somewhere in California* was therefore part of the 2003 film that won the Palme d'Or at Cannes Film Festival, in 2004.

⁸It is important to realise that Jarmusch's *Dead Man* (1985), is a film that pays homage in part to the work of English poet William Blake, hence the Indian character Nobody recites lines from the poem *Auguries of Innocence* (1803). The relevance being that other lines 'Some are born to sweet delight, Some are born to endless night' are quoted by Jim Morrison in the song *End of the Night* by The Doors (first album), and the group turns up in part five of *Majka from the Movie*.

elementy są przełamywane odniesieniami do polskich seriali kryminalnych oraz komedii obrazujących absurdy komunizmu. Wątek oczerkiwania, dezorientacji, zagrożenia i rozładowania podejmują wprowadzone tu fragmenty *Zagubionej autostrady* (1997) Lynch, *Pianisty* (2002) Polańskiego i filmowej rekonstrukcji warszawskiego getta, przerywanej kadrami przedstawiającymi Laurence'a Olivera jako nazistowskiego lekarza Christiana Szella z *Maratończyka* (1976), *Rambo: pierwsza krew* (1982) oraz *Undergroundu* (1995) Emira Kusturicy. Na każdy z tych cytatów obie Majki reagują fascynacją, a częściowo wręcz identyfikacją, każdemu z nich dają się porwać, po to by w następstwie umknąć i przyjąć pozycję zdystansowanych obserwatorek. Część czwarta kończy się obrazami przemocy, chaosu, pożądania i zmysłowego zatracenia, które puentuje fragment *Imperium namiętności* (1978) Nagisa Oshimy oraz scena śmierci Kurtza, z jego słynnym ostatnim zaklęciem: „Groza”.

Część *FUN FUN FUN* poraża nadmiarem bodźców – artystka korzysta tu z bardzo wielu źródeł filmowych, kładąc jednak największy nacisk na gatunek science fiction, z uwzględnieniem anime np. *Arjuna - córka Ziemi* (2001), fragmentów z IV, VI i III części *Gwiezdných Wojsen* George'a Lucasa (1977, 1983 i 2005), *Obcego: Przebudzenie* Jean- Pierre'a Jeuneta (1997), *Matriksa* Andy'ego i Larry'ego Wachowskich (1999) i kultowego *Blue Velvet* Davida Lynch (1986) oraz *Solaris* Tarkowskiego (1972). Warto zwrócić uwagę, że we wszystkich tych filmach występuje silna bohaterka: w *Medei* (1969) Pasoliniego, w *Pulp Fiction* (1994) i *Kill Bill I* (2003) Tarantino, czy w zmysłowym *Ostatnim tangu w Paryżu* (1972) Bertolucciego, bohaterki zdobywają coraz większą autonomię i wolność wyboru. Być może mamy do czynienia z ironicznym nawiązaniem do *Trzech kobiet* (1977) Roberta Altmana, z tym, że tytułowymi bohaterkami, które szukają „zabawy, zabawy, zabawy” są tu obie Majki i sama Janin w charakterze postaci drugoplanowej. Pierwszoplanowość postaci kobiecych w tych fragmentach może świadczyć o ska-

as another obvious counter-narrative, as does John Carpenter's *Escape from New York* (1981). They are images which further the general idea of haunting and anxious expectation. These elements are broken down by references to Polish crime serials and comedy take-offs of Communism. There is a continuous thread of expectation, disorientation, impending or threatened violence and release, David Lynch's *Lost Highway* (1997), Roman Polanski's *The Pianist* (2002), and the film reconstruction of the Warsaw Jewish Ghetto, intercut with the Laurence Oliver as the Nazi Dr Christian Szell from *Marathon Man* (1976), *Rambo: First Blood* (1982), Emir Kusturica's *Underground* (1995), each in turn are manifested against aspects of the two Majka(s) possessed and absorbed fascination, partial identity, and subsequent flight as they are placed in a series of detached observing relations. The fourth part finishes with images of violence and mayhem, desire and sensual abandonment, concluding with Nagisa Oshima's *Empire of Passion* (1978), and with the death and last words of Kurtz expressing his expiring exorcism of 'the horror'. *FUN FUN FUN*, is a sensory overload which uses many of the film sources already cited, but with a greater emphasis placed on science fiction, including Manga comics such as *Arjuna Daughter of the Earth* (2001), excerpts from three of the *Star Wars* films (sequel and prequel) (George Lucas, 1977, 1983, 2005), *Alien Resurrection* (Jean-Pierre Juenet, 1997), *Matrix* (Andy and Lana Wachowski, 1999), and classic genre films like *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), and Andrei Tarkovsky's *Solaris* (1972). The point to be made is that there is an expanded sense of female heroine identity emerging within the series of films and footage chosen. Whether it is Pier-Paolo Pasolini's *Medea* (1969), or Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* (1994) and *Kill Bill 1* (2003), or the sensual Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris* (1972),

⁹The film is based on a novel by Dino Buzzati called *The Tartar Steppe* (1940). and deals with an army officer who spends his life waiting for a Tartar Army that never comes., The Nobel Prize winner J.M. Coetzee based part of his book *Waiting for the Barbarians* (1980) on the same novel.

li przemian, które dokonały się w sposobie postrzegania kobiet w kinematografii ostatnich dekad. Coraz silniej obecna jest też warstwa muzyczna - obok wspomnianego już zespołu *Dżem*, pojawia się *Pink Floyd*, sekwencje filmowe i muzyka z *The Doors* (1991) Olivera Stone'a a także zmarły Król Popu Michael Jackson. Przez to wszystko przewija się jednak przypominająca o oryginalnym serialu muzyka Miry Kubasińskiej i *Breakoutu*.

Majka from the Movie oglądana jako pięcioekranowa projekcja, przedstawia w kalejdoskopowej formie życie i kulturę ostatnich czterdziestu lat. Niemniej jednak odczytanie tożsamości Majki jako prostej sumy wszystkich komponentów byłoby błędem. Praca daje raczej wgląd w osobowość Janin jako twórczyni filmów, która wskazuje rozpoznawalne punkty kultury filmowej i muzycznej jako materiału współtworzącego życie i tożsamość. To one są tym kulturowym „innym”, umożliwiającym rozpoznanie tożsamości. To one są owymi „oto jest”. Wciąż jeszcze pozostaje nieskończona przestrzeń pomiędzy, którą trzeba uwewnętrznić i która jest uwewnętrzniana, by stworzyć i uformować poczucie osobistej tożsamości. Asymetryczny i epizodyczny format tej pracy stawia przed nami zapośredniczoną synchronię, która ma strukturę podróży. Z drugiej jednak strony odzwierciedla ona sposób, w jaki przyswajamy ciągłą teraźniejszość oraz różnorodne, zaczerpnięte z przeszłości bodźce kulturowe. Niezależnie od tego skąd one pochodzą, nasza współczesna świadomość jest przez nie ukształtowana.

MARK GISBOURNE
BERLIN, NIEDZIELA, 3 STYCZNIA 2010

the women possess an increased autonomy and a sense of personal free choice. Indeed, there may also be an ironic take on Robert Altman's *Three Women* (1977) having 'fun...fun...fun' hinting of the two Majka's and the hidden supporting character Janin herself. Whether this is intended is not really that important, but the increased emphasis placed on female-led narrative sources is immediately apparent and reflects, perhaps, intentionally, a major shift in filmmaking in the intervening period. The musical accompaniment takes on an increasingly forceful presence, with the already mentioned *Dżem*, *Pink Floyd*, film footage and music by *The Doors* (Oliver Stone, 1991), as well as the late King of Pop, Michael Jackson. Throughout, however, the theme music of Mira Kubasinska & *Breakout* remains as a continuous unifying aspect tied to the original source of serialisation.

Seen as a whole and presented across five screens **Majka from the Movie**, presents a kaleidoscopic life of synthesis spanning the last forty years. However, it should not be read as a simple accumulation of life sources out of which the identity of the Majka character has been made. Rather it gives greater insights into the filmmaker Janin herself, since she has chosen the cultural nubs of recognition as to the contents that contribute to the making of a life and an identity. They are the cultural 'other' out of which 'identifying identity' is made a necessary possibility. They are the 'there is', but an infinite space still remains, between what can be assimilated and what is actually assimilated to forge and create a singular sense of personal identity. The asymmetrical and temporal episodic format presents a mirror of mediated synchronicity. A synchronicity that is structured as a journey, but conversely is as much about the nature of how we assimilate the world of the continuous present as against the variety of cultural sources we derive from the past. Our experience of them is part of our contemporary consciousness, and this remains the necessary meaning regardless of the historical moment whence they were first presented.

MARK GISBOURNE
BERLIN, SUNDAY, 03 JANUARY 2010

ROZMOWA KAMILI WIELEBSKIEJ Z ZUZANNĄ JANIN
KAMILA WIELEBSKA INTERVIEWS ZUZANNA JANIN

TAŃCZĄC Z MARLONEM B. DANCING WITH MARLON B.

W Twojej twórczości powtarza się motyw chłopaka i dziewczyny, który jest też obecny na wystawie w poznańskim Arsenale.

Pojawia się tam chłopak, a raczej chłopcy oraz dziewczyna z opowieści o Majce Skowron.

Jest ona bohaterką cyklu filmów found footage, bazujących na serialu Szaleństwo Majki Skowron, w którym jako bardzo młoda osoba zagrałaś główną rolę.

Tak, zagrałam jako nastolatka taką kultową, zbuntowaną postać. Wydawało mi się ciekawe, żeby wyciągnąć Majkę, wydobyć ją z PRL-owskiego „więzienia”, z tego określonego dla niej miejsca. W moim serialu wideo składającym się z epizodów, ona wychodzi z jego ram i zaczyna się błąkać po kulturze.

Wracając jeszcze do wcześniejszych prac, to w 1997 roku powstała Słodka dziewczyna, praca o przemijaniu.

Dla mnie jest ona przede wszystkim pracą o czasie, o procesie. Ale oczywiście ma ona także ten ironiczny, wanitatywny aspekt: słodka dziewczyna, sexy, która zamienia się w szkielet.

Ale był też Słodki chłopak. Razem przywołują wymiar bardziej uniwersalny...

Słodki chłopak (*Krzysiek*) i *Słodka dziewczyna* (*Mel*) byli piękną parą nastolatków. Modelami do tych rzeźb byli 15-latek i 19-latek. Mel, to ta sama osoba, która potem zagrała współczesną Majkę'09 w *Majka from the Movie*. Chłopak był bokserem, z którym ćwiczyłam w czasie przygotowań do nakręcenia wideo *WALKA*... Był pięknie zbudowany, wysportowany, potem został mistrzem boksu zawodowego w wadze ciężkiej.

The motif of a boy and a girl keeps recurring in your art; it is also present in the exhibition in the Arsenal Gallery in Poznań.

You are right. A boy, or rather boys and a girl from the story of Majka Skowron.

She is the protagonist of a found footage film series based on the series Szaleństwo Majki Skowron [The Madness of Majka Skowron], where you starred as a very young girl.

Yes, as a teenager I was cast as such a rebellious character. It seemed interesting for me to draw on Majka again, to release her from the "prison" of communist Poland, from the place designated for her. In my video series composed of episodes, she moves beyond the framework of the series and starts to wander around culture.

Coming back to earlier works, in 1997 you made Sweet Girl, a work about the passage of time.

For me this primarily is a work about time, about a process. Obviously, it is also tinged with this ironic aspect of vanity: a sweet and sexy girl that transforms into a skeleton.

There was also a Sweet Boy. The two have a more universal significance...

Sweet Boy (*Chris*) and *Sweet Girl* (*Mel*) were a beautiful couple of teenagers. The models for the sculptures were a 15-year-old girl and a 19-year-old boy. Mel is the person who later played the present-day Majka'09 in *Majka from the Movie*. The boy was a boxer and I exercised with him when preparing for the shooting of a video *FIGHT*... He was of excellent build, an ath-

Rzeźby to dwie postaci, chłopaka i dziewczyny, wykonane z drutu, trochę jakby szkielety. Opa-da z nich wata cukrowa, nałożona na tę szkiele-tową podstawę.

Ten materiał sam w sobie jest dość nie-zwykły.

Wiesz, gdzie go znalazłam? Na takim prowincjonalnym cmentarzu pod Warszawą, gdzie pierwszy raz, parę lat temu poszłam na Wszyst-kich Świętych odwiedzić groby. I nagle zobaczy-łam przed tym cmentarzem coś czego nie zna-łam: po prostu market, targowisko, jarmark wiejski – zabawa, wata cukrowa, którą jedzą lu-dzie zaraz po wyjściu z cmentarza. Taki mała-miasteczkowy folklor katolicki.

I wtedy postanowiłaś zrobić tę pracę?

Właśnie. Kiedy zobaczyłam watę cukrową przed cmentarzem. To mnie zainspirowało i już wte-dy wiedziałam, że zrobię tę rzeźbę. Ten mate-riał daje mi możliwość pokazania procesu. Jest niestały, więc rzeźba także jest zmienna, aż do pewnego momentu scukrzenia materiału, ze-stalenia waty cukrowej w skryształizowane so-ple, fragmenty.

W tym kontekście jeszcze mocniej odczy-tuje się ją jako pracę o przemijaniu, o nie-trwałości życia.

Ona ma też oczywiście ten „słodki”, seksualny, życiowy, ale też feministyczny, krytyczny wymiar. *Słodka dziewczyna, Słodki chłopak*. A rzeź-ba w końcowej fazie przemian, nie jest taka „ładna” i „słodka” jak na początku się wydaje, staje się szkieletem, jest niepełna, przezroczy-sta, a właściwie dziurawa, zniszczona czasem, wokół niej na podłodze leżą strzępy, odpadłe fragmenty, skryształizowanej waty cukrowej, trochę taki destruk, „trash”...

Ten chłopiec, który będzie w Arsenale, wy-konany tak, jak tamte rzeźby z drutu, jest bardzo melancholijny, nie jest już taki słodki...

Tak. On nie będzie pokryty watą cukrową. Po-kryje go tymi paskami, które przykleja się do

lete, later he was a professional heavy-weight boxing champion. The sculptures are two fig-ures, of a boy and a girl, made of wire, skele-tons of sorts. On this wire framework there is candyfloss.

The material itself is rather unique.

Do you know where I found it? At a provincial cemetery near Warsaw, where I went for the first time a few years ago on All Souls’ Day to stay among the graves. All of a sudden, I saw in front of the cemetery something I had not been familiar with – a veritable marketplace, a village fair – games and candyfloss which visi-tors to the cemetery eat right after leaving it. Provincial Catholic folklore.

It was then that you decided to make this work?

That’s right. When I saw candyfloss in front of a cemetery, it inspired me and I just knew that I would make this sculpture. The material offers an opportunity to demonstrate a process. It is perishable, and so the sculpture itself is also volatile until a certain moment, when candy-floss turns solid and changes into crystallized icicles and fragments.

In this context this is all the more a work about the passage of time and transience of life.

No doubt it also has “sweet” and sexual as well as feminist and critical overtones. *Sweet Girl, Sweet Boy*. And the sculpture at the final stage of transformations is no longer as “beautiful” and “sweet” as it initially seems. It becomes a skeleton, is incomplete, transparent, or actu-ally full of holes, worn by time. On the floor around it there are fallen off bits and pieces, fragments of crystallized candyfloss, a waste of sorts, trash...

The boy in the Arsenal Gallery, also made of wire as those sculptures, is very melan-choly and no longer so sweet...

That’s true. He will not be covered in candy-floss but with luggage stickers and tags used at

bagażu na lotnisku, a które – jak Ci pokazałam – zbieram od kilkunastu lat, przywożę z każdej podróży. Artyści sporo latają i moja kolekcja jest pokaźna. Ta rzeźba jest moim nawiązaniem do filmu drogi... Wizualizuje stan „pomiędzy”, jak oznaczenie bagażu między jednym portem lot-nicznym, a drugim, stan przemieszczania, proce-su, zmienności. A poza, którą przybrał jest dla mnie symboliczną, ikoniczną wręcz pozą „my-sliciela”...

Skoro mówimy o podróżach, powtarza się też w Twoich pracach motyw wehikułów, które służą do przenoszenia się z jedne-go punktu do drugiego i bycia w tym sta-nie, jak powiedziałaś wcześniej, pomiędzy. Ten motyw powraca też na poznańskiej wystawie.

Zdecydowanie. To bardzo dobre słowo – wehi-kuł. Dla mnie jest nim również ciało, ja jestem wehikułem. I próbuję odgadnąć, do czego i po-co zmierzającym. Te wszystkie urządzenia, któ-re człowiek stworzył do przenoszenia swego własnego ciała-wehikułu, też są dla mnie inspi-rujące.

Powiedziałaś mi, że ta wystawa w Pozna-niu jest wystawą o młodości. Pomyślałam, że być może o nieokreśloności, o przeista-czaniu. Właśnie o rodzaju podróży przez życie.

Przez jakiś czas robiłam prace o przyszłości, aż do doświadczenia niemożliwego w *Widziałam swoją śmierć*, gdzie próbowałam zwizualizować wiedzę o człowieku, o przyszłości, której nie da się zobaczyć, a teraz zatoczyłam krąg i zaczęłam analizować czas przeszły, dzieciństwo, wczesną młodość, żeby z perspektywy upływu czasu coś o niej powiedzieć. W tym cyklu prac, powsta-ła instalacja – wspomnienie dziecięcych, mło-dzieńczych marzeń i zabaw, napis z małych plastikowych modeli samochodzików *Dreaming of Speed and Adventure*.

Młodość jest jednak również takim wsty-dliwym okresem, pewnej nieforemności, przeistaczania się, kiedy jest się jeszcze

airports. I have shown you I have been collect-ing them for over a decade and collect them on each trip I make. Artists fly a lot and my col-lection is quite sizeable. This sculpture is my reference to the road movie... Like luggage tags used between one airport and the next, it vis-uualises a state “in-between”, a state of transi-tion, process, and changeability. The pose he as-sumed is for me the symbolic or actually iconic pose of the “thinker”...

Speaking about travelling; your works of-ten feature a motif of vehicles used for moving from one place to another and for being in the “in-between” state you re-ferred to earlier. This motif returns in the show in Poznań, too.

By all means. It is a very apt word, a “vehicle”. For me this is also the function a body per-forms; I am a vehicle. I try to work out where its destination is and why it should get there. All of those man-made devices for the transpor-tation of our vehicles-bodies are also inspiring for me.

You told me that the show in Poznań is an exhibition about youth. I thought that perhaps it is one about indeterminacy and transformation, a kind of journey through life.

For some time my works related to the fu-ture, until the experience of the impossible in *I have Seen My Death*, where I made an attempt to demonstrate the knowledge about the hu-man being and the future which is inaccessi-ble to vision. Now I have come full circle and have begun to analyse the past, childhood and early youth, to reflect on them with the bene-fit of hindsight. This series of works includes an installation, a memory of childhood and early adolescent dreams and games, an inscription made of tiny, plastic car models in *Dreaming of Speed and Adventure*.

Youth, however, is at the same time a peri-od of embarrassment, amorphism, trans-

do końca nieokreślonym, ale tkwi w tym ogromnym potencjał.

Tak i ta praca o Majce będzie pracą o błakaniu się, czy szukaniu czegoś. Ona tam niczego nie znajduje, kogoś spotyka, odchodzi, błądzi dalej. Całe życie jest błakaniem się. Ale szczególnie młodość jest takim błakaniem się po sobie. A Majka podróżuje też przez kulturę, bo dodatkowo wychodzi z „więzienia” komunizmu i dzięki zabiegom montażu i zestawień scen filmowych znajduje się tam, gdzie nikt jej nie chciał umieścić jako archetypu czy postaci, nikt jej przedtem nie widział i chyba nie spodziewał się jej zastać.

To jej „miejsce”, z którego wyrusza to określony fragment Twojego życia, ale też i konkretny moment w historii.

To jest moment, w którym żyliśmy i wobec którego musimy się jakoś określić. Robiąc tę pracę, myślę też o odbiorcy spoza Polski, który chciałby coś więcej wiedzieć o tej części świata, gdzie kiedyś była komuna. Majka wychodzi z tego świata i jest taką *brakującą bohaterką*. Pojawia się w miejscach, gdzie kiedyś jej nie było, nie mogła spotkać się na przykład z Marlonem Brando w dżungli w Wietnamie. Ale teraz tam jest, jest świadkiem śmierci pułkownika Kurtza, granego przez tego aktora. Nie było jej na pustyni w *Zabriskie Point*, gdzie wałęsała się ze swym chłopakiem główna bohaterka tego filmu i gdzie wysadziła w powietrze willę, symbolizującą kapitalizm i jego wartości. Teraz Majka jest tą dziewczyną i to Majka wysadza w powietrze tę willę. W filmie występują dwie Majki: Majka '75, którą grałam jako nastolatka i Majka '09, którą gra córka aktorki, (czyli moja córka) Melka, bardzo do mnie podobna, obie te postaci w założeniu mają być jedną „nastolatką”, dodatkowo łączącą doświadczenia pokoleń między 1975 i 2009 rokiem, czyli od powstania *Szaleństwa Majki Skowron* do powstania *Majki z filmu (Majki from the Movie)*. W ciągu ostatnich dwóch lat zrobiłam dużo dokrętek z Majką '09. Błąka się ona faktycznie po całym świecie, bo robiłam te dokrętki w Tokio, w Miami, w Londynie, w różnych miejscach. Stworzyłam więc,

formation, a time when one is not yet fully determined. It has a huge potential, though.

That's right. The work about Majka will be one about wandering in search of something. She finds nothing there; she meets someone, leaves and moves on. Wandering is all our life is. Youth in particular is wandering within oneself. Still, Majka also travels through culture since she also leaves the “prison” of communism and thanks to editing and found footage gets where no one wanted to have her as an archetype or figure, no one has seen her before, and most likely did not expect her there.

Her “place”, the one she departs from, is a certain fragment of your life as well as a particular moment of history.

It is a moment of our life in the past, one that we need to come to terms with somehow. When working, I also think about non-Polish audiences, who would like to know more about this part of the world, once under communist rule. Majka leaves this world and is some kind of a *missing heroine*. She appears in places where she has never been before. For instance, she could not have possibly met Marlon Brando in a jungle in Vietnam. Now, however, she is there and witnesses the death of Col. Kurtz played by this actor. She never crossed the desert in *Zabriskie Point*, where the movie's protagonist and her boyfriend wandered and where she blew up a villa that was a symbol of capitalism and its values. Now Majka is that girl and it is Majka who blows up the house. In the film we have two Majkas: Majka '75, which I played as a teenager, and Majka '09, played by the actress's daughter (i.e. my daughter) Melka, who is my spitting image. The assumption is that both are to be one “teenager”, which additionally combines the experience of the generations between 1975 and 2009, i.e. from the time of shooting the film *Szaleństwa Majki Skowron* until the making of *Majka from the Movie*. For the past two years, I have recorded a large number of extra scenes with Majka '09. She truly wanders all over the

dzięki temu taką postać dwoistą: Majkę z 1975 i z 2009, która spotyka różne inne postaci i z niektórymi się utożsamia, tak jak z tą dziewczyną z *Zabriskie Point*. W pewnych sytuacjach dystansuje się, przespia na przykład sceny z *Kill Bill*, wszystkie największe walki Umy Thurman. Ale na przykład we fragmentach *Tanga* Rybczyńskiego staje się jedną z postaci biorących udział w „tangu powtórzeń”. Błakając się, spotyka Ripley z *Obcego – Ostatniego pasażera Nostromo*, razem z nią patrzy na to, co stworzyła kultura, nagle znajduje się w *Solaris* Tarkowskiego, potem spotyka Morrisona w filmie *The Doors*. Jej przygody podzielone są na odcinki/epizody. W jednym z nich zatytułowanym *Droga*, ciągle gdzieś podąża, ucieka, przez Tokio, przez lasy, dżunglę, w końcu wbiega na Dworzec Centralny i spotyka Slavoję Žižka i pyta się go, kogo powinna spotkać błakając się po kulturze. I on jej odpowiada: „Nie szukaj ludzi, szukaj tego, co robią. Bo to są te cuda”, i dodaje, jakby czytał w jej myślach: „Jestem tutaj, aby upomnieć się o demokrację bohaterów”. Majka dziękuje mu i jedzie dalej różnymi środkami lokomocji, współczesnymi i wehikułami z przeszłości, przez różne miejsca świata, przy akompaniamencie muzyki z lat 70. To wszystko jest bardzo umowne, pojawiają się daty, na przykład 1983 na autobusie „ogórku”, którym jedzie Majka. Pierwotnie chcieliśmy zrobić cały ten cykl z Tomkiem Kozakiem, ale ostatecznie on zrobił jeden trailer, a ja jak do tej pory 6 odcinków. Praca jest w procesie, powstaną następne, trochę inne w założeniu. Każdy z odcinków kończy się zdaniem: *to be continued...*

Majka nigdy tak naprawdę nie jest częścią żadnego z tych światów, które odwiedza. Jest zdystansowana i jest to cały czas wyraźne i widoczne.

Tak. Myślę, że to wizualizuje coś ważnego. To, że szczególnie my, z Europy Wschodniej chcielibyśmy te kultury Wschodnią i Zachodnią złączyć, bo jesteśmy z tej „gorszej” części Europy, która została zniszczona, zmarnowana, zapuszczona przez pół wieku, ale my też oczywiście stworzymy kulturę Europy, choć, może nie-

world as I have shot the scenes in Tokyo, w Miami, London, in a lot of places. Thanks to this I made a dual figure: a Majka of 1975 and of 2009, who meets various characters, some of whom, like the girl from *Zabriskie Point*, she identifies with. In certain situations she distances herself from what she see. For instance, she sleeps over some of the scenes in *Kill Bill*, all the major fights of Uma Thurman. On other occasions, in fragments of Rybczyński's *Tango*, she is one of the figures that take part in a “tango of repetitions”. Wandering further, she meets Ripley from *Alien*, regarding together with her what culture has created. All of a sudden she finds herself in Tarkowski's *Solaris* and then meets Morrison in the movie *The Doors*. Her adventures are divided into episodes. One of them, entitled *The Way*, shows her as constantly in pursuit of something, constantly on the run, through Tokyo, woods, a jungle, to finally reach Warsaw's Central Railway Station and meet Slavoj Žižek. She asks him whom she should meet when wandering through culture and he responds as follows: “Do not look for people, look for what they do. These are miracles”. He later adds, as if reading her mind, “I am here for a democracy of heroes”. Majka thanks him and travels on, using all means of transportation, contemporary ones and vehicles from the past, through different places in the world, to the accompaniment of 1970s music. All of this is very symbolic, there are dates, e.g. 1983 on a “cucumber” bus [Jelcz 043 bus, a Polish make – translator's note] that Majka travels on. Initially we wanted to shoot the whole series with Tomek Kozak, who finally made one trailer, and I myself have made 6 episodes so far. The work is in the making, there will be more episodes, based on slightly different assumptions. Each episode finishes with a sentence: *to be continued...*

Majka never really becomes part and parcel of the worlds she visits. She is distanced and all the time this is very clearly visible.

That's right. I believe that she demonstrates something very important, namely that espe-

szlusznie, aspirujemy do tej „lepszej”, która nie wycierpiała okupacji komunistycznej, degradacji materialnej i kulturowej. Ważne jest tu również to, że bohaterką jest młoda dziewczyna, której nie spotykaliśmy w pewnych miejscach, w pewnych sytuacjach, na przykład z Brando / pułkownikiem Kurtzem w Wietnamie. Jest tu obserwatorką, świadomą, milczącą, która jest partnerką, a nie ozdobą. To dla mnie też jest istotne. Majka płacze się tam, bo historia, to jest też jej tożsamość, którą musi określić sama, ponieważ nie ma wzorców, kultura nie mówi w jej imieniu.

Właśnie, Twoją błakającą się bohaterką jest dziewczyna, więc postać pozbawiona tradycyjnie głosu w kulturze. Jako kobiety nie mamy niestety zbyt wielu wzorców, z którymi mogłybyśmy się utożsamić, które mogłybyśmy wybrać i które by nas satysfakcjonowały. Mamy do wyboru jakies 4 stereotypowe formuły, role. Nie zawsze jest nam łatwo odnaleźć swoje miejsce.

Oczywiście! Mi też brakuje takiej możliwości identyfikacji, odnalezienia się. Ale teraz na szczęście, nawet w kulturze popularnej pojawiają się inne wzory. Także, wracając do mojej pracy, to błakanie się mojej bohaterki jest takim umieszczeniem jej tam, gdzie ja jej nie mogłam znaleźć. Pokazanie, że ona mogła tam być, że nie było żadnego powodu, żeby jej tam nie było. Kiedy jeden z moich znajomych dowiedział się, że Majka spotka między innymi Marloną Brando z *Ostatniego tanga w Paryżu*, to powiedział od razu: „Oszczędź ją”. Ale ja wyciągam z filmu moment, kiedy jest odwrotnie, to ona „gwałci” jego. Jest taka scena w łazience, już prawie pod koniec filmu.... W moim filmie fragmenty nabierają nowych znaczeń: ona, a nie on, jest pierwszoplanową postacią. Akty przemocy, dominacji typowe dla bohaterów-mężczyzn są symbolicznie odebrane lub zdegradowane do przedstawienia, które z dystansem obserwuje główna bohaterka. Masz rację, to dziewczyna się błaka po tym świecie, a nie facet. Takich bohaterek nie ma, a szkoda. Ja czuję się taką błakającą się bohaterką, powiem szczerze, więc

cially us, from Eastern Europe, would like to merge the Eastern and Western cultures because we are from the “worse” part of Europe. This part was destroyed, wasted, neglected for half a century. However, we too make our contribution to European culture even though we unjustifiably aspire to the “better” one, which did not suffer from communist oppression, material and cultural degeneration. It is also important that the hero is a young girl whom we did not meet in certain places and situations, like the one with Brando/Col. Kurtz in Vietnam. She is an observer, conscious, silent, a partner and not a decorative item. This is important for me, too. Majka wanders there because history is also her identity. She needs to define herself as there are no ready-made models; culture does not speak on her behalf.

Exactly, the person who is seen wandering here is a girl, as such traditionally voiceless in culture. Regrettably, as women we lack models we could identify with, choose and find satisfactory. We have some 4 stereotypical formulas and roles at our disposal. It is not always easy for us to find our own place.

That goes without saying! I, too, miss such a possibility of identification and self-determination. Now, fortunately, even in popular culture, there are other models, too. So, coming back to my work, the wandering of my protagonist is the placement of her where I could not possibly be. It shows that she may have been in those places and that there was no legitimate reason why she should not have been there. When one of my friends learned that Majka would meet Marlon Brando from *The Last Tango in Paris*, among others, he immediately said: “Spare her”. However, I use a scene from the film when it is she who “rapes” him. There is such a scene in the bathroom, at the very end of the movie.... In my film fragments acquire new meanings: it is she rather than he who is the protagonist. Acts of violence and domination typical of male heroes are either treated symbolically or degraded to a performance, which the female protagonist regards reservedly. You

ona może być moim alter ego. Buduję ją z postaci, którą zagrałam i z postaci mojej córki połączonych w jedną w mojej *Majce z (krainy) filmu*, co brzmi trochę jak *Alicja z krainy czarów*. Podwójna tożsamość w kulturze i między pokoleniami. No i te symboliczne spotkania.

Chłopcy pojawiający się na wystawie w drugim projekcie zajęci są swoimi czynnościami.

W pracy *All That Music!* występują tylko chłopcy, młodzi muzycy. Jest ona zupełnie inaczej formalnie skonstruowana: to są statyczne kadry trwające od 5 do 15 minut, pokazujące jednocześnie sześciu chłopców, którzy ćwiczą w domu grę i śpiew, są tam gitara elektryczna, basowa, wokół, perkusja, pianino i gitara klasyczna. Oni są filmowani w swoich pokojach, w swoich „norkach” z plakatami Kurta Cobaina, Jimiego Hendrixa, z codziennym bałaganem. Jest tu cała ich prywatność i bezbronność nastolatka, który w tym swoim pokoiku stwarza świat marzeń: *Dreaming of Speed and Success*. I oni, te poszczególne kadry z nimi, były pokazane jako instalacja, tak jakby stali na scenie w jakimś składzie, na wielkich ekranach w przestrzeni. Stoją na tej scenie, każdy z całą swoją prywatnością chłopca, prawie mężczyzny. To jest przede wszystkim praca opasji i o tym, jak kultura ratuje człowieka. Szczególnie w takim momencie, jakim jest dojrzewanie, które bywa bardzo niebezpiecznym czasem. Szuka się wtedy instynktownie czegoś, co może uratować przed własną głupotą, depresją, przed poczuciem pustki, przed samym sobą. Wtedy właśnie największą siłę kreatywną okazuje się mieć granie muzyki, pisanie wierszy, twórczy potencjał, który jest w człowieku. To właśnie muzyka, sztuka jest tym, co ratuje człowieka.

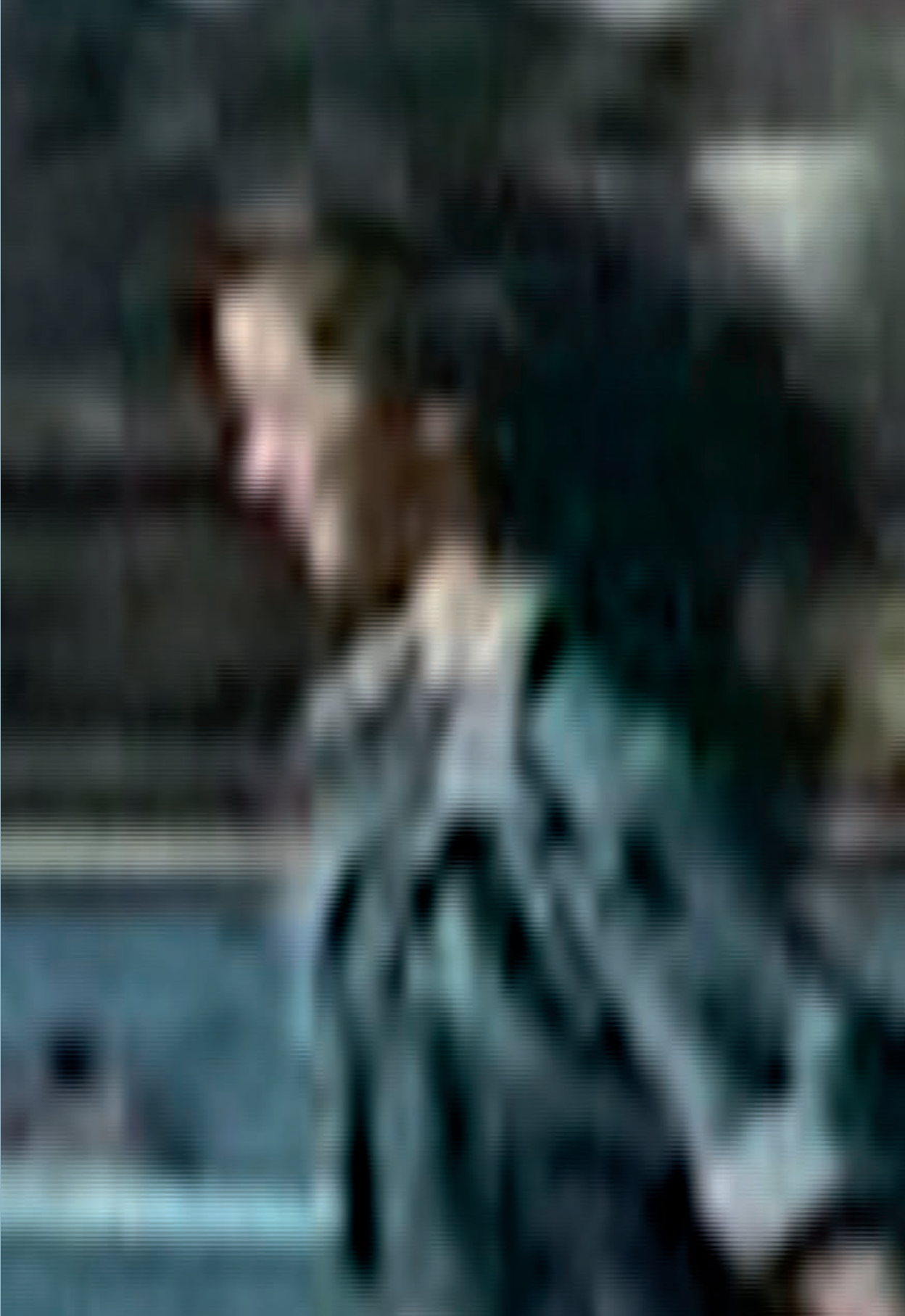
**WARSZAWA,
WRZESIEŃ 2009 – STYCZEŃ 2010**

are right in that it is a girl that wanders around the world rather than a man. There are no such heroes, which is a pity. Frankly speaking, I myself feel like a wandering hero, so she can be my alter-ego. I construct her out of the character I myself played and of the character of my daughter, merged into one figure in my *Majka from the Movie(land)*, which sounds a bit like *Alice from the Wonderland*. A dual identity in culture and between generations. And there are those symbolic encounters.

The boys that appear in the show in the other project are pretty busy.

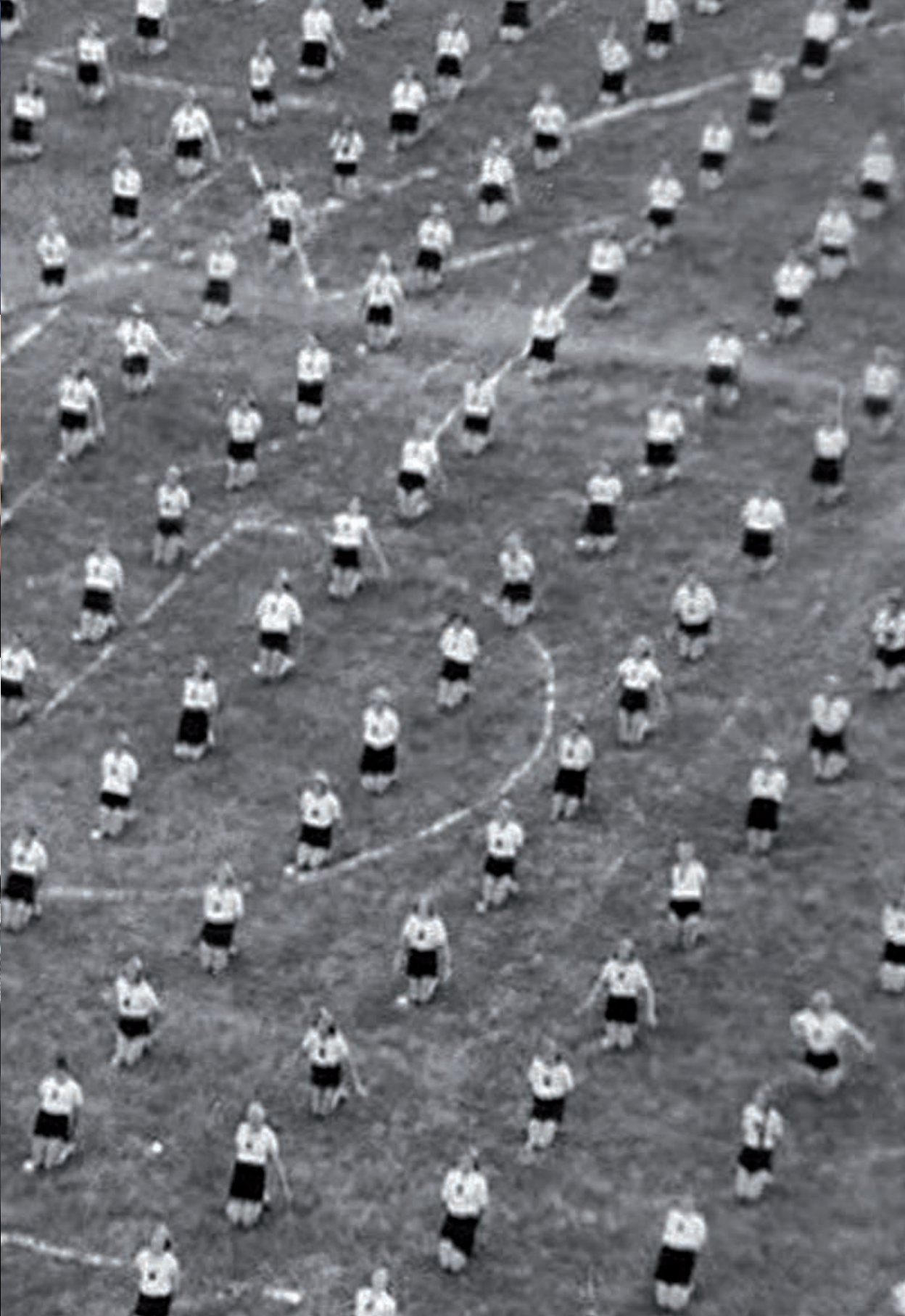
In the work *All That Music!* there are only boys, young musicians. The work is constructed totally differently from a formal point of view: these are still frames lasting from 5 to 15 minutes, showing simultaneously six boys who practise playing musical instruments and singing at home. They play an electric guitar, bass guitar, percussion, piano, classic guitar, and vocal. They are filmed in their own rooms, in their “dens” with posters of favourite musicians Kurt Cobain, Jimi Hendrix and an everyday mess. This is the entire privacy and helplessness of a teenager, who makes up a dream world in his own small room: *Dreaming of Speed and Success*. They and the individual frames with them were shown as an installation, as if the boys were on the stage in a band, on big screens in some space. They stand on the stage, each with his own privacy of a boy, almost a man. It is primarily a work about a passion and of the way culture saves the human being. Especially at a moment of coming of age, which maybe a very hazardous time. Then one instinctively looks for something that might save them from stupidity, depression, sense of emptiness, and from themselves. Playing music, writing poems, the whole creative potential inherent in humans seems to be the most potent creative drive at that time. It is music, art, that saves the human being.

**WARSZAWA,
SEPTEMBER 2009 – JANUARY 2010**









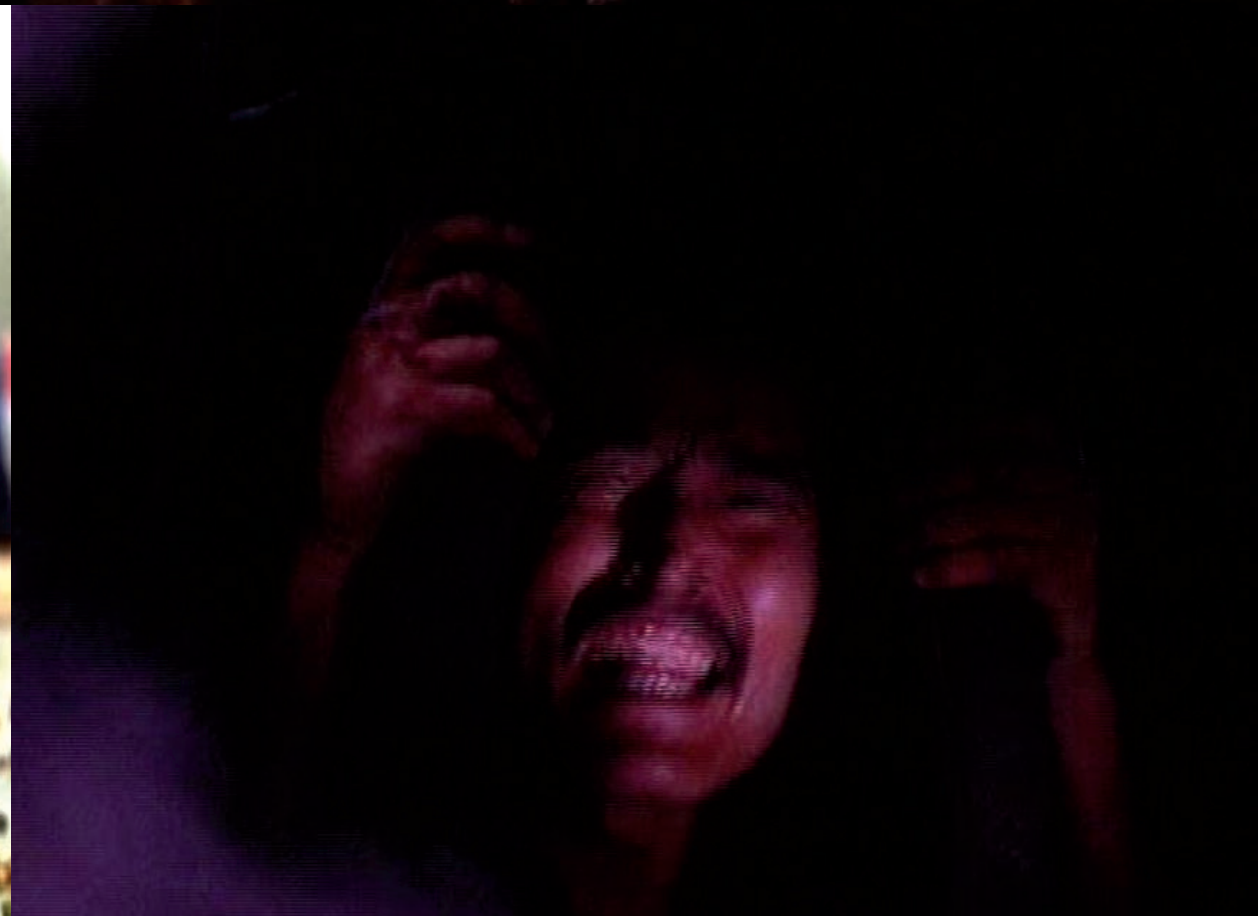














cdn...
to be continued...

Film and music exscripts

MAJKA FROM THE MOVIE

(*Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron, 1975*), 2009, DVD, master mini CAM

Found footage art video serial episodes:

70's, 2009

The WAY, 2009

HERE or THERE, 2009

BEFORE or AFTER, 2009

FUN FUN FUN, 2009

to be continued...

70's, 2009, DVD, loop, 13'16''

movies:

Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron (Jędryka, PL 1975).

Majka '09 (Janin, video, US, Poland, Japan, UK, 2008-2009)

Zdjęcia probne / Screen tests (Holland/Domaradzki, PL, 1976)

Tango (Rybczynski PL 1980)

Człowiek z Marmuru / Man of Marbre (*Wajda* PL) (with appearance of Lech Walesa (who plays himself).

Underground (Kusturica, Serbia, 1995)

Rejs / The Cruise (Piwowski, PL, 1972)

Apocalypse Now (Coppola, US, 1979)

Zabriskie Point (Antonioni, US, 1970)

The WAY, 2009, DVD, loop, 15'54''

movies:

Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron

(Jędryka, Kutz PL 1975).

Majka '09 (Janin, video, US, Poland, Japan, UK, 2008-2009)

including appearance of Slavoj Žižek at Central Station in Warsaw.

music:

Mira Kubasińska & Breakout (PL, 1973, 1970)

HERE or THERE, 2009, DVD, loop, 22'53''

movies:

Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron

(Jędryka, Kutz PL 1975)

Majka '09 (Janin, video, US, Poland, Japan, UK, 2008-2009)

Zabriskie Point (Antonioni, US, 1970)

The Desert of the Tartars (Zurlini, I, 1976)

Apocalypse Now (Coppola, US, 1986)

Conversation (Cappola, US, 1974)

Escape from the New York (Carpenter, US, 1981)

Stalker (Tarkovski, USSR, 1979)

07 zglas sie / 07 Answer (Szmagier, PL, 1978) (*criminal Polish TV serial*)

Rozmowy kontrolowane / The Calls are Controlled (Checiński, PL, 1991)

Lost Highway (Lynch, US, 1997)

The Pianist / Pianista (Polański, F/PL, 2002)

Rambo: First Blood (Cosmatos, US, 1982)

Underground (Kusturica, Serbia, 1995)

Apocalypse Now (Coppola, US, 1979)

Le dernier tango a Paris / Last Tango in Paris (Bertolucci, I/F 1972)

Empire of Passion (Ōshima, Japan, 1978)

music:

Mira Kubasińska & Breakout (PL, 1973, 1970)

BEFORE or AFTER, 2009, DVD, loop, 13'16''

movies:

Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron

(Jędryka, Kutz PL 1975).

Majka '09 (Janin, video, US, Poland, Japan, UK, 2008-2009)

Coffee and Cigarettes (Jarmush, US, 1984)

Dead Man (Jarmush, US, 1985)

Tokyo x Erotica (Zeze, Japan, 2001)

Stalker (Tarkovski, USSR, 1979)

Documentary on Tarkovski (USSR)

Mirror (Tarkovski, USSR, 1978)

music:

Mira Kubasińska & Breakout

„Wielki ogien / Great Fire” (PL 1973)

„Czarno-czarny film / Black&Black Film” (PL 1973)

FUN FUN FUN, 2009, DVD, loop, 30'38''

movies:

Szaleństwo Majki Skowron / Madness of Majka Skowron (Jędryka, PL 1975).

Majka '09 (Janin, video, US, Poland, Japan, UK, 2008-2009)

Arjuna Dauther of the Earth / Arjuna Corka Ziemi

(Japan, manga cartoon 2001)

The Doors (US 1991)

Alien Resurrection (Jeunet, US,1997)

Blue Velvet (Lynch, US, 1986)

Medea (Passolini, I, 1969)

Kill Bill Vol.1 (Tarantino, US, 2003)

Zabriskie Point (Antonioni, US 1970)

Escape from New York (Carpenter, US, 1981)

Star Wars Episode IV - New Hope (Lucas, US, 1977)

Last Tango in Paris /Dernier tango a Paris (Bertolucci, F, 1972)

Pulp Fiction (Tarantino, US, 1994)

Star Wars Episode VI - Retourn of the Jedi (Lucas 1983)

Empire of Passion (Ōshima, Japan, 1978)

Underground (Kusturica, Serbia, 1995)

Tokyo x Erotica (Zeze, Japan, 2001)

Star Wars Episode III, Revange of the Sith (Lucas, US, 2005)

Matrix (Wachowski, US, 1999)

Solaris (Tarkovski, USSR, 1972)

Three Women (Altman, US 1977)

Down by Low (Jarmush, US, 1986)

Dead Men (Jarmush (US, 1995)

Stalker (Tarkovski, USSR, 19779)

Lost Highway (Lynch, US/F 1997)

Mulholland Drive (Lynch, US, 2002)

music:

Dżem (PL, 1986)

Mira Kubasińska & Breakout (PL, 1973, 1970)

Pink Floyd (US, 1974)

Serj Takian (Giorgia 2007)

The Doors (US 1979)

Micheal Jackson (US 1983)

A close-up, circular frame of a young man's face, looking slightly to the right. The image is overlaid with a black crosshair that has a central circle and four pointed ends. The background is dark, making the face and the crosshair stand out.

SHELTER - SKELTER

TOMASZ KOZAK

**COLLABORATION
ZUZANNA JANIN**

TREILER, 20 MIN.





The Banishment (Izgnaniye) (2006)
Szaleństwo Majki Skowron (1976)
Perfect Storm (2000)
Casshern (2004)
Dante's Peak (1997)
Mirror (Zerkalo) (1974)
Reich (2001)
Public Enemies (2009)
Twilight (2008)
Wszystko na sprzedaż (1968)
The Dark (2005)
Blueberry (2004)
Manson (1973)

VIKINGS OF THE SUNRISE / THE VOID
(S. Scott)
ALL THE PRETTY LITTLE HORSES
(Current 93)
GAJ (M. Grechuta, A. Osiecka)
HELTER SKELTER (Lennon, McCartney)

SHOOTER (2007)
THE DEAD ZONE Season 2 (2001)
KANTATA
(J.K. Pawluśkiewicz, J. Zych)
JACK THE RIPPER
(D. Denis, R. Trigaux)
HELICOPTER (Sand)
KRAJOBRAZ Z WILGĄ I LUDZIE
(M.Grechuta, T. Nowak)
W POCHODZIE DNI I NOCY
(M. Grechuta, L.A. Moczulski)

BIOGRAFIA / BIOGRAPHY

TOMASZ KOZAK

Born: 1971, Lublin

mieszka / lives: Lublin, Poland

education: Graduate of Faculty of Painting and Animated Film of the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1997. He is engaged in painting, animation, video project, murals and collages.

selected solo exhibitions:

2010

Old Sores Must / Not / Be Re-Opened?, lokal_30_warszawa_london, London

2008

Art in Cinema, Kino pod Baranami, Kraków

2007

Yoga Lesson, lokal_30, Warszawa

2006

Negroisation – Exhumation of a Certain Metaphor, CCA Ujazdowski Castle, Warszawa

2004

Lead Me into Deeper Nights, CCA Ujazdowski Castle Warszawa

selected group exhibitions:

2010

ZJ invites, lokal_30 at Temporary Gallery Cologne, Köln

2009

Aesthetic and Environment. Human as Art, Museum of Contemporary Art, Taipei

Water&Wine, Städtliche Galerie, Regensburg

Foreigners in their Homeland, KUMU Art Museum, Tallin

Love, City and Catastrophe, N&N Aman Gallery, Tel Aviv

We Would Like You To Know That We Are Not Them, Royal Scottish Academy, Edinburg

2008

DEMONS, Ben Ari Museum of Contemporary Art, Museums of Bat Yam

Red Eye Effect, CCA Ujazdowski Castle, Warszawa

Teleportation and other Hybrids, U7 Galerie, Frankfurt am Main

Ilusion as Source of Pain, Galeria Biala, Bielsko-Biala

Friction and Conflict, Kalmar Konstmuseum, Kalmar

Concrete Legacy: from Le Corbusier to the Homeboys, CCA Ujazdowski Castle, Warszawa

Big Boys Games, Appendix 2 Gallery, Warszawa

2007

Lokatorzy/ Lodgers, lokal_30, Warszawa

The Concret Space, CCA, Warszawa

Lost Perception, lokal_30 at ViennAfair 2007, Wien

Video from Poland, Directors Lounge, Berlin.,

2006

Embrace, show of lokal_30 Gallery artists at Preview Berlin 2006, Berlin

Poland Fighting, Christine Koenig Galerie, Wien

Eroticon, CoCaCoLa Gallery, Wien

Between Architecture and Catastrophe, ViennAfair 2006 (lokal_30)

Pink not Dead, CCA Ujazdowski Castle, Warszawa

2005

Boys, Bunkier Sztuki, Cracow

Beyond the Red Horizon, NCCA Moscow

Love and Democracy, Art Poznan

2004

Beyond the Red Horizon, CCA Ujazdowski Castle Warszawa

Relax. Just do it. Parallel Action, Foksal Gallery Foundation, Cieszyn

BIOGRAFIA / BIOGRAPHY:

ZUZANNA JANIN

ur. / born: 1964, Warszawa / Warsaw

mieszka / lives: Warszawa / Warsaw

edukacja / education: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / Academy of Fine Arts, Warsaw

wybrane wystawy indywidualne / selected solo exhibitions:

2010

Obviously Cases of Madness Do Happen in Asylous This Isolated, Federico Bianchi Contemporary Art, Milano
ALL THAT MUSIC!, Temporary Gallery, Cologne, (cat.)

2009

ALL THAT MUSIC!, Galeria Miejska / City Gallery Arsenał, Poznań, (cat.)

2008

Fortuneteller (Fish&Bird), (performance) lokal_30, Warszawa in cooperation with *Bacfestiwal*, Barcelona
The Time of Cruel Miracles Is Not Over, Federico Bianchi Gallery, Gorgonzola/Milano
Pasygraphy. Democratic Sculpture / Pasygrafia. Rzeźba Demokratyczna, REDakcja Krytyki Politycznej, Warszawa

2007

TUŻ PRZED. Muzeum Idealne / JUST BEFORE. Ideal Muzeum, Muzeum Sztuki / Art Museum, Łódź; Muzeum Sztuki Nowoczesnej / Warsaw MOMA, Warszawa
studio_telewiZyjne, ART TALK_SHOW, (action performative), Galeria Entropia, Wrocław; Muzeum Sztuki, Łódź

2006

studio_telewiZyjne, ART TALK_SHOW, (action performative), lokal_30 Warszawa

2005

Intervention (Corners & Dreams), Lehnin Kloster, Lehnin
Widziałam swoją śmierć / I've Seen My Death, festiwal traskOFF, Racibórz

2004

ILoveYouToo, Centre d' Art Contemporain, Confluence, Paris
Moja Droga / My Way, Galeria Sztuki PATIO, Łódź
studio_telewiZyjne / televiZjon_studio, Galeria ZOR / Smolna, Warszawa
Widziałam swoją śmierć / I've Seen My Death, Galeria Manhattan, Łódź; Galeria Entropia, Wrocław; Galeria Sektor/ GCK, Katowice; Galeria Bunkier Sztuki, Kraków; Galeria Szara, Cieszyn

2003

Zuzanna Janin Widziałam swoją śmierć / I've Seen My Death, (under the name *Zuzanna Janina*), Galeria Foksal, Warszawa + artist studio Foksal 17b (later lokal_30)
Interviews and Quotations, Galeria ZOR, Warszawa + artist studio Foksal 17b (later lokal_30)

2002

ILoveYouToo, BWA, Jelenia Góra, Instytut Polski, Paris, (Mois de la photo 2002), (cat.)

2001

Moja pamięć / My Memory, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk
ILoveYouToo, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta National Gallery of Art, Warszawa; Galeria Kronika, Bytom, Galeria Bunkier Sztuki, Kraków, (cat.)

2000

Homefuckingskillingprostitution, A.v. Scholz Galerie, Berlin

1999

Zjedz mnie / Eat Me, Galeria Starmach, Kraków
Co za piekło, co za raj, cd. / What a Hell, What a Heaven, cont't, CSW / CCA, Zamek Ujazdowski / Ujazdowski Castel, Warszawa, (cat.)
UNTITLED, Synagoga, Center for Contemporary Art, Trnava
Love Me / Miluj Me, Galeria Priestor / Space for Contemporary Art, Bratislava

1998

Matkobójczyni (Zagryź mnie) / Matricide (Savage Me), Galeria Manhattan, Łódź (cat.)
Co za piekło, co za raj / What a Hell, What a Heaven, Galeria Foksal, Warszawa, (cat.)

1997

Touch Me, A.v.Scholz Galerie, Berlin

1995

UNTITLED, Salzburger Kunstverein, Salzburg (cat.)
Area / Teren, Galeria Foksal, Warszawa (cat.)

1991

Prace / Works, Galeria Wschodnia, Łódź (poster)

1990

Prace / Works, Galeria Dziekanka, Warszawa (cat.)

wybrane wystawy grupowe / selected group exhibitions:

2010

Phones Conversations, no.w.here, London

2009

Kolekcja. Pokaz 4 / Collection, Show 4, Museum Gornośląskie / Museum Upper Silesian, Bytom
Streets and Other Interiors, lokal_30_warszawa_london, London
Forgotten Death, Center for Contemporary Art, Celije
Ulica Próżna 2009 / Próżna Street 2009, Festiwal Kultury Żydowskiej / Jewish Culture Festival, Warszawa
Znaki Czasu / Signs of Time Collection, *Kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty*, Lublin
We Would Like You To Know That We Are Not Them, Royal Scottish Academy Gallery, Edinburg
CAMEO, Center For Contemporary Art, Warszawa
WARSAW CALLING / MAK NITE, MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Wien
Zbiory Edycja 5 / Collection Edition 5, CSW / CCA, Zamek Ujazdowski / Ujazdowski Castel, Warszawa
New Acquisitions – Rarely Seen Works, Ludwig Museum, Budapest
Power Games. History of Violence, Haifa Museum of Art, Haifa
Mulheres em Luna, CAIXA Cultural Brasilia, Galeria Vitrine, Brasilia
Wasser und Wein – Der Katholische Faktor in der zeitgenössischen Kunst, Städtischen Galerie Regensburg
Love. City. Catastrophe, Nelly Aman / N&N Aman Gallery, Tel Aviv
HEARTQUAKE, Museum on the Seam, Jerusalem

2008

RÉVEILLE TOI, Bacfestiwal, CCCB, Barcelona
Fortuneteller, (performance) lokal_30 performance programme, NADA Miami
Taniec ze śmiercią / Dance with the Death, tear NOWY, Warszawa
Pożądanie. Patrzenie. Przerazenie. / Lust-Looking-Terror, *Kamienica Złota/Zgoda*, Warszawa
FRICION AND CONFLICT. Cultural Exchanges and Influences in North Eastern Europe, Konstmuseum, Kalmar (SE)
Teleportacja i inne hybrydy / Teleportation and Other Hybrids, lokal_30 at Galerie U7, Frankfurt/M
DECA DANCE, National Museum, Brasilia, Brazil
Możliwe. Niemożliwe / Possible. Impossible, Komuna Otwoc, Lubelska Warszawa
nomadSPACE, wandering gallery, Warszawa, Bratislava, Banská Stianica, Trenčín, Trencianske Teplice, Ljubljana
Sammlung Hoffmann Ausstellung 2007-2008 / Collection Show 2007-2008, Hoffmann Sammlung, Berlin
HEARTQUAKE, Museum on the Seam, Jerusalem
101 TOKYO, lokal_30 presentation, Tokyo
Skin & Bones, Nadbałtyckie Centrum Kultury / Baltic Culture Center, Słupsk

2007

Pursuit of Contradictions / Gonitwa sprzeczności, lokal_30 at NADA'07, Miami
Lokatorzy / Lodgers, lokal_30, Warszawa
Pętle czasu / Loops of Time, kamienica przy ul. Piotrkowskiej 96, Łódź
Ponowoczesność i życie wieczne, Galeria Miejska / City Gallery, Arsenał, Poznań
Six Feet Under, Stiftung Deutsche Hygiene Museum, Dresden
Odczarowanie, BWA, Zielona Góra
Kobiety w natarciu / Polonia Carioca; Video Center, Rio de Janeiro
Sammlung Hoffmann Ausstellung 2007-2008 / Collection Show 2007-2008, Hoffmann Sammlung, Berlin
Asteizm w Polsce. Dowcip i władza rządu, CSW / CCA, Zamek Ujazdowski / Ujazdowski Castel, Warszawa
Capricci, Forum d'Art Contemporain, Luxemburg
Pomiędzy / In Between, Piekary Gallery, Poznań
Trap or Shelter, lokal_30 at LISTE'07, Basel
Thread, Koroska Galeria, Slovenj Gradec
Demos Cratos, Galeria BWA, Bielsko Biala
Six Feet Under, Kunstmuseum, Bern
Skin & Bones, XX1 Gallery, Warszawa
Zwyczajny terror / Ordinary Terror, Galeria Entropia, Wrocław

2006

You Cannot Come Closer, Cell Project, London
Six Feet Under, Kunstmuseum, Bern
POCZĄTEK / BEGINNING, Collection Signs of Time / Kolekcja Znaki Czasu, Olsztyn
Come Into My World, II Lodz Biennale, Łódź
EMBRACE, lokal_30 show at Preview Berlin & ArtForum, Berlin
Wobec zła, BWA Czestochowa
Poland Fighting, Christine Koenig Galerie, Wien
Eroticon, CoCaCoLa Gallery, Wien
Zwyczajny Terror / Ordinary Terror, lokal_30, Warszawa; Galeria Sektor, Katowice
Bewegte Helden / Ruchomi Bohaterowie, A:mok e.V., Heinrich-Boell Stiftung / Fundacja Boella, Berlin

Miłość i Demokracja / Love and Democracy, CSW / CCA, Łańnia, Gdańsk
Więzy / Relationship, Festiwal Sztuki w Raciborzu / Art Festiwal, Racibórz
The City. Between the Architecture and Catastrophe, ViennAfair, Wien, (lokal_30 best gallery prize winner)
Demos Cratos, Galeria Klimy Bochenskiej, Fabryka Trzciny, Warszawa
Jej portret NIE wierny, Galeria Manhattan, Łódź
Family First, Skestos Gabriele Gallery, Chicago,

2005

Festival of Art, Center for Cultural Initiatives, Baku
Ślady Pamięci /Traces of Memory, Galeria Sektor, Katowice
Jakoś to będzie. Wybory 2005, Galeria Piotra Nowickiego, Warszawa
Sammlung Hoffmann Ausstellung 2005-2006 / Collection Show 2005-2006, , Sammlung Hoffmann, Berlin
Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Wizerunki współczesnych artystów / Egocentric, Immoral, Outdated.
Images of the Contemporary Artists, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta National Gallery, Warszawa
Reflection, CSW / NCCA, Niżnyj Nowogrod
Dzień matki / Mother's Day, Galeria Platan, Budapeszt
Operation Box Kultur, Ottakringer Brauerei, Wien
Witajcie w mediach, Batycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk
Otwarcie, Początek / Opening. Beginning, lokal_30, Warszawa
Potencjał, kolekcja dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Budynek Metropolitan, Warszawa
Polka, CSW / CCA, Zamek Ujazdowski, Warszawa
Art Poznań 2005, Stara Rzeźnia, Poznań
Miłość i demokracja / Love and Democracy, Art Poznań 2005, Stary Browar, Poznań
Za czerwonym horyzontem / Behind the Red Horizon, CSW / NCCA, Moscow
Moskwa- Warszawa, Sztuka polska i rosyjska 1990 – 2000, Galeria Trietiaowska, Moskow
Reflections, CSW / NCCA, Moscow
Itinerant Images, PROGR Galerie, Bern
Falsche Erwartung, Kunstahalle Darmstadt, Darmstadt
Kobieta o sztuce, Składnica Sztuk, Olsztyn
Dzień matki, Galeria XX1, Warszawa,
Light and Matter, (finalist of Adi Prize for Art 2003), Israel Museum, Jerusalem

2004

Itinerant Images, PROGR Galerie, Bern
Body - Sport - Video, Nova Polska, (Saison Polonaise en France), Museum Geo-Charles, Echirrolles
Body, Nicosia Municipal Art Center, Pierides Museum of Contemporary Art, Cyprus
Les affinités électives, Centre d'Art Contemporain, Albi /France, (cat.)
Festival VIDEOFORMES 2004, Clermont Ferrant / France, (cat.)
The View From Here, Minesota Center for Photography, Minneapolis; Erie Art Museum, Erie, (cat.)

2003

Stan wojenny 2003 / State of War 2003, (with Nelly Egiersdorff), Galeria ZOR, Warszawa
Topos Polonicus, Solentune, /Stockholm (cat.)
The View From Here, City Gallery, Prague (cat.), Riffe Gallery, Columbus, Ohio, (cat.)
Videodrom, Croatian TV Program of film and video art, Zagreb

2002

12. FilmFestival Cottbus, FilmFestival Cottbus, (cat.)
Vom Monument zum Markt, Kunstahalle Wien, Wien

2001

Kolekcja / Collection, CSW / CCA, Warszawa
I Am My Car, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden (cat.)
Na wolności. W końcu / In Freiheit / Endlich, Galeria Królikarnia, Warszawa; Muzeum Narodowe, Szczecin, (cat.)
In Between. Art from Poland 1945-2000, Chicago Cultural Center

2000

Scena 2000, CSW / CCA, Warszawa
If you want to quit, as me how, Whitechapel Gallery, London
In Freiheit / Endlich, Baden Baden Kunsthalle, Baden Baden, (cat.)
After the Wall, Hamburger Bahnhof, Berlin, (cat.)
Postindustrial Sorrow, Nassaulsher Kunstverein, Wiesbaden, (cat.)
Art a Centre Europa 1949-1999, Fundacio Joan Miro, Barcelona
L'autre moitié de l'Europe, Jeu de Paume, Paris

1999

Aspekte Positionen, Museum moderner Kunst, Wien, (cat.)
Sztuka polska końca-początku wieku / Polish Art of End-Beginning of Century / Polskoje iskustwo konca-naczala wieka, Maneż, Sankt Petersburg, (cat.)
After the Wall, Moderna Museet, Stockholm, (cat.)
TRACE, The Liverpool Biennial, Liverpool, (cat.)

1998

Genius Loci, Kunsthalle Bern, Bern, (cat.)
Fragment kolekcji 3 / A Fragment of Collection 3, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta National Gallery of Art, Warszawa, (cat.)

1997

Schwere-Los Skulpturen, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest, OO Landesgalerie, Linz, (cat.)
Despite / Difference, Herbert Read Gallery, Kent Institute of Art, Canterbury, (cat.)
Styki / Contact Prints, Galeria Foksal, Warszawa
Beyond Belief, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, (cat.)
The Palace of Good Luck, Burnett Miller Gallery, Los Angeles

1995

Beyond Belief, Museum of Contemporary Art, Chicago, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, (cat.)
Rysa w przestrzeni, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Zachęta National Gallery of Art, Warszawa, (cat.)

1994

Der Riss im Raum, Martin Gropius Bau, Berlin, (cat.)

1993

Sonsbeek '93, Arnhem, (cat.)

1992

The Boundary Rider, The 9th Biennale of Sydney, Sydney
The 3rd International Istanbul Biennial, Istanbul, (cat.)
Miejsca, nie miejsca / Places, no-places, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

1991

Germinations 6, Ludwig Forum, Aachen, Budapest Galeria, Budapest, (cat.)

1990

Point East, Third Eye Centre, Glasgow

stypendia i konkursy / fellowship & grants:

Ministry of Culture and National Heritage, Poland 2009
ProHelvetia, Switzerland, 2004
KulturKontakt, Wien, 1997
KulturKontakt, Wien, 1995
Pollock-Krasner Foundation, New York, 1992
Ministry of Culture, Poland, 1991

cdn...
to be continued...

Zuzanna Janin

Majka z filmu / Majka from the Movie

REDAKCJA / EDITOR

Zuzanna Janin

PROJEKT I REALIZACJA KATALOGU / DESIGN

Grzegorz Laszuk^{K+S}, Julek Pacho

ZDJĘCIA / PHOTOS

Zuzanna Janin, Kamil Struziński,
Małgorzata Szymankiewicz

TEKSTY / TEXTS

Stach Szablowski
Mark Gisbourne
Kamila Wielebska

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Artur Zapalowski, Marcin Turski

WYDAWCA



Fundacja Lokal Sztuki,
lokal_30 / lokal_30_warszawa_london
ul. Foksal 17 b lokal 30
00 372 Warszawa
lokal30@gmail.com

DRUK / PRINT

Drukarnia Moś & Łuczak

© Zuzanna Janin

ISBN 978-83-61886-08-2

WSPÓŁPRACA

Galeria Miejska Arsenał
Stary Rynek 3, 61-772 Poznań
dyrektor: Wojciech Makowiecki
www.arsenal.art.pl

Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia
80-767 Gdańsk, ul. Jaskółcza 1
tel. + 48 58 305 40 50
www.laznia.pl

SPONSOR



Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa

PROJEKT ZREALIZOWANY DZIĘKI WSPARCIU

PROJECT REALISED THANKS TO SUPPORT OF

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego Polska /

Ministry of Culture and National Heritage, Poland

Fundacji Lokal Sztuki / lokal_30 /

lokal_30_warszawa_london

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

KATALOG ZREALIZOWANY DZIĘKI WSPARCIU /
CATALOGUE REALIZED THANKS TO SUPPORT OF:

MKiDN

Fundacji Lokal Sztuki /
lokal_30 / lokal_30_warszawa_london
Galerii Miejskiej Arsenał

arsenał
GALERIA MIEJSKA

Centrum Sztuki Współczesnej, Łaźnia, Gdańsk



Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej /
Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit



SPECJALNE PODZIĘKOWANIA

PRZY REALIZACJI MAJKI Z FILMU:

Mel Baranowska - odtwórczyni roli Majka '09 /
playing the character of Majka '09
Slavoj Žižek - specjalne wystąpienie w odcinku "The Way" /
special appearance in the episode "The Way"
Aleksandra Panisko - montaż, postprodukcja /
editing, postproduction
Tomasz Kozak - idea, współpraca / idea, collaboration

PODZIĘKOWANIA ZA POMOC

PRZY REALIZACJI PRACY I WYSTAWY /

SPECIAL THANKS FOR HELP

IN REALISATION OF WORKS AND EXHIBITION:

Michał Suchora, Agnieszka Rayzacher,
Zofia Starikiewicz, Olga Tokarczuk, Igor Stokfiżewski

PATRONAT MEDIALNY

