

Gregor Schneider
tote Jungfrauen 19 Dez. 1997



Gregor Schneider
tote Jungfrauen 19 Dez. 1997
Galeria Foksal, Warszawa

19.12.1997 - 15.02.1998

Niniejsza publikacja ukazuje się jako zapowiedź opracowanej w Galerii Foksal obszernej książki poświęconej twórczości Gregora Schneidera, która będzie wydana w styczniu 1998 r. przez Städtisches Museum Abteiberg w Mönchengladbach, Galerię Foksal i Portikus Frankfurt a. Main w języku polskim, niemieckim i angielskim. W książce znajdują się teksty krytyczne Brigitte Kölle, Veita Loersa, Ulricha Loocka i Adama Szymczyka, ok. 300 fotografii, chronologia i opisy prac Gregora Schneidera związanych z domem *ur*.

...NICZEGO NIE WYRZUCAM, WSZYSTKO CIĄGNĘ ZAWSZE DALEJ.....

Gregor Schneider i Ulrich Loock

Poniższy tekst jest zredagowanym zapisem kilku rozmów, przeprowadzonych przez Ulricha Loocka i Gregora Schneidera między listopadem 1995 i styczniem 1996 w domu Gregora Schneidera przy Unterheydner Strasse w Rheydt oraz w Kunsthalle Bern.

MIEJSCE PRACY

UL: Interesuje mnie, czy ma Pan dalsze plany dla domu w Rheydt po tym, jak pracował Pan tu od dziesięciu lat?

GS: Nie wiem, jak praca potoczy się dalej. Może być tak, że pozostanę na miejscu, będę po prostu pracował dalej do momentu, aż praca mnie wypchnie z domu lub pochłonie. Być może jednak po prostu opuszczę dom i poszukam sobie innego. Może być tak, że na nowo systematycznie rozbiórę prace. Może być tak, że będę pracował w innych miejscach, by to miejsce uczynić nieważnym.

UL: Twierdzi Pan więc, że Pańska życiowa praca, Pańska egzystencjalna praktyka nie łączą się nieuchronnie z tym domem?

GS: Chciałem zawsze pracować gdzieś indziej. To przypadek, że z konieczności musiałem pracować tutaj. Chętnie bym się stąd wyniósł.

UL: Ale prace są jednak bardzo mocno związane z tym domem?

GS: Z czasem praca usamodzielniała się. Ma własną wewnętrzną dynamikę. Sama masa, którą tu wbudowałem sprawia, że nie mogę już rozróżnić między tym, co dodałem, a tym, co odjąłem. Nie można już udokumentować w całości tego, co stało się w domu. Można jedynie wymierzyć ukryte w nim przestrzenie. Nie można dotrzeć do pierwotnej struktury, dom można tylko systematycznie rozwiąć i zburzyć. Z powodu warstw ołowianych rentgen jest niemożliwy.

UL: Co dokładnie ma Pan na myśli, gdy mówi Pan, że praca się usamodzielniała?

GS: Ponieważ spędzam tu większość czasu, muszę akceptować pomieszczenia takimi, jakimi są i akceptować te zbudowane jako całkiem zwyczajne. Nawet światło w tych pomieszczeniach i ruch powietrza, choć wytwarzane przez lampę i wentylator, traktuję obecnie jako normalną atmosferę. Potrzebuję tu zwyczajnego światła i powietrza, co więcej - nawet pół dnia; tworzę je sobie, muszę je sobie tworzyć, a potem traktuję je jako już istniejące. Czasami usamodzielniają się nawet pory dnia. Widzę, że tutaj jest piękny dzień, a kiedy wychodzę, jest noc. Dni są przeważnie takie same. Wewnątrz i na zewnątrz jest szaro.

UL: Powiedział Pan kiedyś, że jest to praca kogoś, kto pracuje nad wyizolowaniem siebie. Dobrze to sobie przypominam?

GS: W niektórych pracach, gdy wykładam pomieszczenia ołowiem, włóknem szklanym, materiałami pochłaniającymi dźwięk i innymi tworzywami, totalnie się izoluję. Jestem w samym

środku i oddają się pracy tak jak każdy, kto tu wchodzi. Nie jestem więc kimś, kto robi triki. Czy izoluję się od świata zewnętrznego, czy przedzieram się, nie wiem dokładnie.

UL: Tym, co odróżnia tę pracę od pracy wielu innych artystów jest to, że konstruuje Pan coś, w czym spędza Pan potem dzień i noc.

GS: Wykonanie pracy wymaga wiele czasu. Nie chciałbym, by określało ją wyłącznie to, że tu przebywam. Byłoby to wtedy przecież moje więzienie. Nie wiem, czy jest to schronienie. Mam teraz pokój gościnny. Może ktoś inny mógłby tam teraz szczeznąć zamiast mnie.

POSTRZEGALNOŚĆ PRACY

UL: Przekartkowałem katalog z Krefeld i znalazłem na jego końcu nader znaczącą listę prac. Od 1985 do 1994 roku są to: Ściana przed ścianą, Ściana przed ścianą, Ściana za ścianą, Przejście w pomieszczeniu, Pomieszczenie w pomieszczeniu, Przejście w pomieszczeniu, Ściana przed ścianą, Pomieszczenie w pomieszczeniu, Pomieszczenie w pomieszczeniu, Pomieszczenie w pomieszczeniu, Czerwony kamień za pomieszczeniem, Ołów wokół pomieszczenia, Ołów w podłodze, Światło wokół pomieszczenia, Światło wokół pomieszczenia, Ściana przed ścianą, Figura w ścianie, Ściana przed ścianą, Ściana przed ścianą, Pomieszczenie w pomieszczeniu, Ściana przed ścianą, Ściana przed ścianą, Ściana przed ścianą, Sufit pod sufitem, Część ściany przed ścianą, Ściana przed ścianą, Część ściany przed ścianą, Ściana przed ścianą... uważam, że to fascynujące, to rodzaj poezji... aż do 1994 roku z Sześcioma ścianami przed ścianą. Z opisu prac wynika, że są one reiteracją czegoś, co już istnieje.

GS: Były też prace, których nie można rozpoznać jako takich. Buduję kompletne pomieszczenia z podłóg, ścian i sufitów, których nie można postrzegać jako pomieszczenie w pomieszczeniu, pomieszczenie wokół pomieszczenia. Dochodziły stale nowe pomieszczenia z najprzeróżniejszych materiałów, mogą się one - w niezauważalny sposób - podnosić, obniżać lub też obracać. Praca w istocie polega na tym, że rozpoczynam pracę ciągle na nowo.

UL: Czym są pomieszczenia, które Pan buduje? Czy są to pomieszczenia idealne? Czy nie podobają się Panu pomieszczenia już istniejące, tak że chce Pan stworzyć nowe pomieszczenie, które odpowiada Panu bardziej lub które Pan kontroluje? Co jest bodźcem do tego, by w istniejące już i funkcjonujące jako takie pomieszczenia wbudowywać raz jeszcze pomieszczenia?

GS: Nie jestem w ogóle zainteresowany pomieszczeniem jako takim. Gdy pierwszy raz je zbudowałem, nie pojmowałem w ogóle, że zbudowałem pomieszczenie. Powiedział mi to ktoś inny.

UL: Jak to było ?

GS: Interesował mnie jałowy moment działań. Interesowało mnie wskazanie nieznanego mi już, neutralnego punktu. Momenty takie powstają przypadkowo. Poprzez nie dające się świadomie postrzegać ruchy rzeczy i danych pór dnia powstaje - tak to nazywam - nie znana już przestrzeń czasowa. Powstaje miejsce, które nie może już być żadnym miejscem, przecucie czegoś, czego nie znamy. Może być tak, że ktoś wchodzi do domu, ponieważ drzwi są otwarte lub jest zaproszony na wizytę. Pije ze mną kawę. Jeśli prowadzimy przy tym nudną rozmowę, opuszcza dom nie zastanawiając się nawet, dlaczego w ogóle tam był.

UL: ... chciał Pana odwiedzić, sprzedać Panu ubezpieczenie...

GS: ... był tam i nie zauważył, że obracał się wokół samego siebie. Nie wiem oczywiście, co się wydarzy. Może w niewłaściwym momencie otworzyć niewłaściwe drzwi i narazić się na niebezpieczeństwo.

UL: Do jakiego stopnia oddziaływanie Pańskich prac jest w ogóle zaplanowane?

GS: Robię, muszę robić rzeczy. To jest mój osobisty problem. Praca nie istnieje w głowie. Uważam, że działanie jest wyższą formą niż myśl. Zacytowane przez Pana wyliczenie niszczy prace, ponieważ pokazuję to, co niekoniecznie musi być pokazane.

UL: Czy obawia się Pan odkrycia czegoś, co nie jest widzialne?

GS: Pojęcia widzialny i niewidzialny nie odgrywają wcale tak wielkiej roli, raczej świadome i nieświadome postrzeganie, poznawanie i nie-poznawanie.

UL: Jeżeli praca jest tu opisana jako ściana przed ścianą, to jako widz na wystawie nie widzę ściany za nią...

GS: ... zbudowana ściana pozostaje widzialna, ale nie poznawalna.

UL: ... ale nie rozpoznaję w ogóle tej, przed którą jest ona wzniesiona.

GS: Czerwony kamień za ścianą czy też ściana za ścianą są pracami niewidzialnymi.

UL: Czy w takim razie umieszcza Pan na wystawie sztyl, na którym jest napisane: „Czerwony kamień za ścianą”?

GS: Nie, nazwa nie odgrywa żadnej roli. Praca istnieje w tym momencie jedynie w samej pracy.

UL: I ktoś, kto zwiedza wystawę, może ją zupełnie przeoczyć?

GS: Ona tam jest, a co się zdarzy, nie wiem. Są inne prace, które również nie są jako takie widzialne, ale wywierają działanie, zmieniają nastrój lub zachowanie.

UL: Czy interesuje Pana tworzenie rzeczy, czy też interesuje Pana rezultat, gdy pomieszczenie jest już gotowe?

GS: Nie możemy przecież nic nie robić, zawsze coś robimy. Dlatego nie wierzę w to, by praca istniała, gdy się jej jeszcze nie wykonało.

UL: Jak długo właściwie trwa zbudowanie pomieszczenia?

GS: Nie pracuję systematycznie, od jednego pomieszczenia do następnego. Pracuję nad różnymi rzeczami równocześnie, w zależności od tego, jakim materiałem dysponuję, bywa różnie. Nad ostatnią pracą pracowałem cały rok.

UL: Nad pokojem gościnnym?

GS: Nad pokojem gościnnym.

UL: Ale potem kiedyś wreszcie powiedział Pan: pokój gościnny jest skończony. Tyle da się powiedzieć.

GS: Tak, ale muszę się do tego zmuszać. Miarą jest użyteczność.

UL: Czy pomieszczenie interesuje Pana jeszcze wtedy, gdy jest już gotowe?

GS: Wszystko zachowuję, niczego nie wyrzucam...

UL: Mówił Pan o tym, że przy pracy zapomina Pan o sobie samym.

GS: Zapominam nie tylko o sobie, zapominam również o pracy. Gdy wmurowuje się w ścianę

kamień, czerwony lub pomalowany na czarno, po pewnym czasie nie wie się już, gdzie ten kamień był i ciągle się to powtarza. Dokładnie tak samo jest ze ścianą, i tak samo z pomieszczeniem. W momencie, w którym ktoś w tym pomieszczeniu przebywa, akceptuje się je jako zwyczajne pomieszczenie.

UL: Czy interesuje się Pan tym, by poprzez proporcje przestrzenne, poprzez prowadzenie światła i tak dalej, sterować nastrojami?

GS: Interesuje mnie obserwowanie i ... nie ma czegoś takiego jak doświadczenie, świat składa się z różnych rzeczy, które nie są poznawalne, ale istnieją, wpływają na nasze odczuwanie, myślenie i działanie, zatem na nasze codzienne życie. Fakt, że pomieszczenie się obraca, może bez wiedzy przebywającej w nim osoby zmienić kierunek, w jakim się ona porusza. Dzięki wyłożeniu pomieszczenia różnymi materiałami może zmienić się jego oddziaływanie w sposób niewytłumaczalny dla przebywającej w nim osoby. Nawet najmniejsze wypukłości i wgłębienia na powierzchni tynku mogą wywołać u odwiedzającego doznania, przy czym skutek jest obserwowany niezależnie od przyczyny. Może się więc zdarzyć, że odwiedzający mówi: „Mam dzisiaj zły dzień”, choć to odczucie - czego nie może on wiedzieć - powstaje dzięki pomieszczeniu. Obserwuję to, ale spowodowanie tego nie jest moim celem.

UL: Nie robi Pan eksperymentów z fizjologii, z psychologii postrzegania...

GS: Nie jestem naukowcem, obserwuję tylko to, czego mogę osobiście doświadczyć i zobaczyć.

POMIESZCZENIA POZA DOMEM W RHEYDT

UL: Jakie są Pańskie doświadczenia z pracami przestrzennymi poza Pańskim domem?

GS: Odczuwam zawód, gdy wielkim nakładem czasu i materiału wykonałem prace, których nikt nie potrafił rozpoznać, poświęciłem się zgodnie z regulami, a potem muszę wszystko na nowo rozbierać. Zastanawiam się, kiedy będę musiał rozbierać rzeczy, których nawet sam nie wykonałem. Dlatego też musiałem zawsze robić rzeczy, byłem zmuszony do wykonywania rzeczy, których istnienia nie był świadom nawet organizator wystawy, by móc pracować na miejscu. Współpraca w Haus Lange w Krefeld była bardzo dobra. Dostałem klucze, wszedłem i pracowałem dość swobodnie; wykradłem im ścianę Miesa van der Rohe, dobudowałem ścianę Haus Lange i wykonałem pracę, o której nawet organizator wystawy nie wiedział, czy ją zrobiłem i czym była.

UL: Czy nie wie on do dzisiaj, czym jest ta praca?

GS: Nie wie.

UL: Czy ta praca jeszcze tam jest?

GS: W tym wypadku ważne jest dla mnie pytanie, czy kiedykolwiek tam była. Teraz nie będę tego bronić.

UL: Czy były jeszcze inne ważne prace?

GS: W ciągu miesiąca przekopałem cały dom w Löhrl w Mönchengladbach, tylko jedno pomieszczenie zbudowałem później, w przybliżeniu tak samo - miało rozmiary 10 x 5,76 x 3,25 m. Miało pięć samodzielnych okien, można było przez nie bezpośrednio wyglądać. Sufit jeździł

stale, niedostrzegalnie, w górę i w dół. Wielkie pomieszczenie przetrwało rok. Potem miały w nim miejsce jeszcze inne wystawy. Nie wiem, kto w ogóle był tego świadom. Była to ciężka praca, regularne uśmiercenie ekonomii; gdy komuś dziś o tym opowiadam, wydaje się to nieprawdopodobne. U Konrada Fischera próbowałem się bardzo skoncentrować. Wybudowałem prace zrównoważone, wyważone. Co po jednej stronie odrzuciłem, dodałem z kolei po drugiej. Między innymi postawiłem filar, próbowałem sprowadzić pracę do punktu. Jest to zapewne najbardziej skoncentrowana praca, jaką dotąd zbudowałem. Wielkie prace mogłem po prostu zostawić u Fischera. Nie wyrzucono mnie. W Berlinie u Andreasa Weissa: po raz pierwszy pomieszczenie powiązane z domem w Rheydt. Wcześniej traktowałem pracę bardzo wąsko, wypuściłem jedynie kilka fotografii. Takie samo w przybliżeniu pomieszczenie jak to, które już istniało tutaj w Rheydt, zbudowałem w innym miejscu. Zmobilizowałem się i wzniosłem je w dziesięć dni. Było to dla mnie interesujące, galeria ta była bowiem nowo otwarta. Były to nieznanne jeszcze pomieszczenia. Gdy stanąłem wtedy w Berlinie w gotowym pomieszczeniu, byłem w Rheydt. Czy zna Pan ten sposób przedstawiania natychmiastowego przemieszczania się w przestrzeni kosmicznej? Gdy znowu byłem w Rheydt, próbowałem wyobrazić sobie wydarzenia, które miały miejsce w Berlinie, wyobrażałem sobie, że w różnych miejscach będę ciągle budował ze wspomnień to samo w przybliżeniu pomieszczenie, być może po to, by tu wracać. Jednak nie potrafię. U Campaży w Kolonii próbowałem wystawić wymyki, fotografie i video. Wyglądają niepozornie i błaho, jednak wszystko zamrażają. Są oczywiście również prace, które chętnie na nowo rozbieram, które nieczym zjawisko istnieją krótko i znowu znikają. Decyduje jednak sama praca.

MOTYWACJA

UL: Co jest w ogóle motywacją do Pańskiej pracy?

GS: Nie potrafiłbym robić nic innego.

UL: Istnieją też przecież inni, którzy nie potrafią nic innego, a w efekcie nie robią nic. Jest to przecież coś szczególnego, że gdy ktoś nie potrafi nic innego, znajduje coś, co potrafi i robi to.

GS: Nie wiem, jak to jest z innymi. Wiem, że muszę sobie stawiać ciągle pytanie, czy w ogóle warto robić to, czym się zajmuję, dlatego mogę tu siedzieć i na nowo rozmyślać o całej pracy.

UL: Rzeczywiście stawia Pan sobie pytanie, czy warto robić to, co Pan robi? Wcześniej mówił Pan przecież o prymacie praktyki. Brzmi to tak, jakby właśnie to pytanie usiłował Pan wyłączyć.

GS: Na pewnym etapie próbowałem nie opuszczać domu przez nieokreślony czas. W poszukiwaniu bezpośredniości sam stałem się bezpośredni. Wtedy nie mogę też z nikim rozmawiać. Ale szukam również innych momentów - takich, w których staję obok siebie.

UL: ... i w których zastanawia się Pan nad sobą i obserwuje siebie w swoim postępowaniu.

GS: Szukam zbliżenia do rzeczy...Jestem też zawsze zmuszany do zwierzeń, do objaśniania siebie.

UL: Zmuszany przez kogo?

GS: Nikt przecież tak po prostu nie akceptuje tego, jakim jest. Ciągłe nasuwają się pytania: „Co

robisz?”. To zaś określa się w postępowaniu. Po części nie umiałem nawet odpowiedzieć na pytanie o to, co robię.

UL: Dlaczego?

GS: Ponieważ unikałem tego pytania. Nie chciałem i nie umiałem o tym mówić. Nawet o tym, czy mógłbym być malarzem, czy rzeźbiarzem. Dziś mówię: „Jestem malarzem”.

UL: To była tajemnica?

GS: Są momenty w samej pracy, których nie rozumiem. Istnieją różne poziomy, wzajemnie się przenikające, których nie potrafisz kontrolować.

UL: Tworzyć rzeczy zaczął Pan szczególnie wcześniej i, jak się też wydaje, samodzielnie, bardziej samodzielnie niż inni młodzi w porównywalnym wieku. W wieku trzynastu, czternastu, piętnastu lat robił Pan już wystawy... Czy rzeczywiście było to wtedy główne Pana zajęcie?

GS: Myślę, że takie rozterki okresu dojrzewania przechodzi każdy w tym wieku, są czymś typowym. Dlatego też pierwsza wystawa nazywała się „Rozterki dojrzewania”.

UL: Czy już wtedy, gdy - inaczej niż inni młodzi - miał Pan do dyspozycji te pomieszczenia, czy już wtedy miał Pan uczucie, że robi Pan sztukę?

GS: Sądzę, że tworzyłbym rzeczy nawet wtedy, gdybyśmy nie nazwali ich sztuką. Byłem naturalnie pod wpływem Beuysa, nastroju epoki. Usłyszałem kiedyś potem, że wszyscy byli bardzo poruszeni, gdy Beuys zmarł. Sądzę jednak, że zajmowanie się tym całym kramem w tym czasie dla kogoś młodego nie było tak bardzo modne. Sądzę, że pytanie „sztuka czy nie sztuka” prowadzi donikąd, w ogóle nie jest interesujące.

UL: Bardziej interesuje mnie pytanie, co Pan sam myślał wówczas o swojej działalności. Mimo wszystko jednak musiało się Panu narzucać, że jest to jakaś działalność szczególna. Czy też uważał ją Pan za coś, co robią również Pańscy rówieśnicy?

GS: Robiłem też jeszcze inne rzeczy, chciałem na przykład zostać gwiazdą piłki nożnej.

UL: Co Pan zrobił w tym celu?

GS: Byłem środkowym napastnikiem. Wpadłem kiedyś na słupek. Nie udało się, to był koniec kariery. W 1987 roku zrobiłem maturę. Na akademii zostałem odrzucony. Poza tym zostałem uznany za niezdadnego do służby wojskowej. Zaoszczędziłem czas. Miałem czas dla siebie, powiodło mi się. Wprawdzie o mało co nie oblałem matury przez sztukę. Miałem nauczyciela, który bardzo mnie popierał, uznałem za konsekwentne rozwijać jego kierunek myślenia. Doprowadziło to do tego, że odmówiłem mówienia lub pisania o czymkolwiek. Nie wziął mi tego za złe, ale postawił dwóję.

Słucha się teraz tego, jakbym był jeszcze diabelnie młody, ale gdy przyjrzeć się życiorysom innych, którzy jeszcze potem się uczą, którzy studiują jeszcze potem nieraz pięć lat... Ja zaś zostałem uznany za niezdadnego do służby wojskowej, ze względów psychologicznych. Zakwalifikowano mnie jako osobę chorą, z zaburzeniami postrzegania. Opowiedziałem zaś tylko o tym, co w tym czasie robiłem. Nie oszukiwałem. Opowiedziałem, że buduję pomieszczenia, które postrzegam nie jako pomieszczenie w pomieszczeniu, pomieszczenie wokół pomieszczenia, że nagle jest ściana, która następnie na nowo znika, że patrzę na ścianę i interesują mnie

nierówności, najmniejsza dziurka, najmniejsze wybrzuszenie. Z tego właśnie powodu nie dostałem się do Bundeswehry.

UL: Właśnie powiedział Pan znowu, że pomieszczenia które Pan budował, nie postrzegal Pan jako pomieszczenia. Zatem jako co je Pan postrzegal? Jako obrazy? Jako malowidła? Jako marzenia?

GS: Za niekonsekwentne uznawałem już w ogóle budowanie tego pomieszczenia. Miałem uczucie, że nie muszę go w ogóle budować. Za bardziej konsekwentne uważałem w tym czasie eksperymenty, które polegały na tym, że wchodzimy do pomieszczenia, opuszczamy je, mamy nadzieję, że pozostało w nich przeżycie, a następnie zapraszamy do tego pomieszczenia innych ludzi. Być może we wszystkich moich pracach przygotowuję się na ten dzień, kiedy nie będę musiał już budować żadnych pomieszczeń.

SPOTĘGOWANIE EKSPRESJI

UL: W 1982 roku namalował Pan młode, obnażone, dojrzewające dziewczęta. To Pańskie sformułowanie.

GS: Nie wiem, dlaczego je namalowałem. Wszystkie miały nieco wydłużone kształty. Malowałem je w domu, w moim pokoju. Pokój nie był tak duży jak karton, tak więc musiałem ciągle malować części ciała po kolei. Uwielbiałem to robić.

GS: Z jakiego czasu jest to zdjęcie? Kiedy to było?

GS: Z 1986 roku. To było dość wyczerpujące, bo... potem pękła u nas rura, nie mogłem wziąć prysznicza i w końcu - widzi Pan, to jest mąka - pojechałem w tym zimnie na rowerze do domu i poszedłem do łóżka. Następnego dnia to stwardniało i musiałem najpierw wejść do wanny, żeby znów zmiękło.

UL: Co Pan wtedy zrobił? Na zdjęciu widać tę wannę z białą substancją, mieszaniną wody i mąki, pewnie rozsmarował Pan to jakoś na ciele?

GS: Tak, rozprowadziłem. Kiedyś wcześniej położyłem się też w farbie... potem okazało się, że farba nie schodzi. Musiałem więc wejść pod prysznic, by zedrzeć farbę, szorowała mnie cała rodzina. Zauważyłem wówczas pojedyncze części ciała, których przedtem nie odczuwałem... Przeszorowaliśmy wtedy całą noc.

UL: Ten mężczyzna w szlamie skapującym wszędzie, to rzeczywiście mocny obraz... wygląda niczym przeobrażony w pompejańskiego trupa.

GS: Przypuszczam, że poszukiwałem rzeczy, które wywierają na mnie wrażenie.

UL: Był Pan z tych prac zadowolony?

GS: Są tylko symbolami.

UL: Wbudował Pan już wtedy w dom pierwsze ściany?

GS: Tak. Pracowałem wtedy z płótnami. Interesowało mnie, co jest za płótnem. Wbudowałem więc tam różne rzeczy ... Następnie przyszły pierwsze wystawy. Obraz stawał się większy, zainteresowały mnie zniekształcenia. Naciągnąłem płótno od tyłu, ramiona wypchnąłem do przodu.

UL: ... Fizycznie wyciągnął je Pan z płótna... Czy są jeszcze inne takie pojedyncze prace?

GS: Jest jeszcze ręka, głowa...

UL: ... pochodzą z okresu jeszcze wcześniejszego?

GS: Tak, z wcześniejszego. Zawsze je przechowywałem. Skończyły potem w jakiejś ścianie lub też stoją gdzieś bez celu... Pierwszym rysunkiem był potwór.

UL: ... gdy zrobił Pan rękę, miał Pan około trzynastu lat?

GS: Tak, wykonałem też kiedyś kaczkę, była to najprzedziwniejsza praca... Rysowanie rzeczy dało mi poczucie sprawności: patrzeć na rękę i móc ją wymodelować... Wprawdzie niezupełnie się to udało, ale siedziałem nad tym całymi dniami i modelowałem własną rękę, bez przerwy nawilżając glinę. Nieustannie nawilżanie gliny było czymś wspaniałym. Gdybym pracował z gliną, nigdy bym jej nie wypalał, lecz nieustannie nawilżał. Byłem tak oszołomiony, widząc tę rzecz przed sobą.

UL: Jak się zdaje, nie poszedł Pan nigdy tym tropem. Tak więc, jak Pan mówi, zrobił Pan rękę, zrobił Pan potwora. Dobrze zrozumiałem?

GS: Tak, a potem był krzyk, zawsze tam był. Ciągłe krzyk i usiłowanie, by spotęgować ekspresję. W ludzkim krzyku dostrzegłem największą ekspresję. Nie chodzi tu jedynie o krzyk bólu, lecz również o krzyk wyzwolenia, i ten przesywa na wylot. Kopałem jamy, zagrzebywałem się, skakałem z drzewa na drzewo wykonując przy tym ruchy pływaka, każde bowiem drzewo jest przecież światem, a pomiędzy światami jest woda. Zrobiłem grę „Pułapka” w skali 1:1 dla ludzi. Za pomocą lin można było przesuwać szablony nad dziurami w podłodze. Sam nie wiedziałem, kiedy ktoś wpadnie. W pewnym momencie stało się jasne, że nie ma już sposobu na spotęgowanie ekspresji... Próbowałem posuwać się coraz dalej, robiłem to samo, fotografie i tak dalej, sądziłem wówczas, że krzyk pozostaje w pomieszczeniu, gdy się je opuszcza. Próbowałem pracować poza obrazem, rzeźbą i pomieszczeniem. Poszukiwałem samych miejsc, w których zaszły określone zdarzenia, w zadziwiający sposób miejsca takie znajdowałem. Tu obok w lesie została zamordowana studentka sztuki. Miejsce to natychmiast odnalazłem. Później czytałem relacje o Johnie Fare, który razem z jakimś cybernetykiem zbudował maszynę do amputacji i wystąpił z nią w 1968 roku w Toronto. Brakowało mu już wtedy kciuka, dwóch palców, palców u nogi, oka, jąder i fragmentów skóry... W trakcie kolejnych sześciu ściśle tajnych sesji, porażony przez piękno, odciął sobie na koniec głowę. Zrozumiałem piękno czegoś takiego, nie mogłem już sobie wyobrazić większego spotęgowania ekspresji. Później poszedłem w inną stronę. Powstały zupełnie wyizolowane skrzynie... Gdy ktoś siedzi w skrzyni, a krzyku nie można już na zewnątrz usłyszeć... Sądziłem, że różnicę pomiędzy skrzynią pustą i pełną stanowiłoby życie. Wprowadziłem do pomieszczenia warstwę izolującą. Przy swoich technicznych możliwościach próbowałem zupełnie wyizolować pomieszczenie pod względem zmysłowym. Wchodziło się do niepozornego przedsionka i za pokrytymi okleiną, zwyczajnymi drzwiami wzmocnionymi stalowymi listwami napotykało się przekrój warstw izolujących. Praca nie była pomyślana jako przeżycie przestrzenne, choć gdy spoglądało się w czarną, nieokreśloną głębię, odczuwało się ucisk na uszy. Należało zdecydować się na czyn. Jeśli weszłoby się do pomieszczenia, drzwi

zatrzasnęłyby się. Pomieszczenie było już i od zewnątrz, i od wewnątrz niemożliwe do otwarcia. Interesowała mnie już kwestia niezapośredniczenia. W pomieszczeniu tym nie byłoby się już postrzegającym zmysłowo. Byłoby się nieobecny. Nie wiem, czy była to dziura, czy okno. Nie wszedłem.

UL: Jak duże były skrzynie?

GS: Względnie małe, 1m x 1m x 1m.

UL: Tak duże, że postać dokładnie się w nie wpasowywała...

GS: ... człowiek długo by w niej nie wytrzymał... Wyobrażałem sobie wówczas następującą wystawę: dwie skrzynie w jednym pomieszczeniu, wchodzi się, w jednej - zamkniętej - ktoś siedzi.

UL: Zamkniętej szczelnie?

GS: Tak.

UL: Musiałby w niej umrzeć, i to szybko.

GS: Jest to oczywiście bardzo teatralne. Coś takiego zdarza się jednak również w codziennym życiu. Dziecko wpada do zamrażarki, kobieta zaś stoi obok i zmywa naczynia.

UL: Przypuszczał Pan zatem, że odczuwa się jakoś, że ktoś w niej jest?

GS: Miałem taką nadzieję, że już myślenie o tym może sprawić, że się w to uwierzy. Jednak dzisiaj patrzę na to z dużym dystansem. Interesowałem się po prostu tym, co niemożliwe. Kupowałem jabłka i rzucałem je ciągle na ziemię, bo przecież to, że jabłko spada, nie musi zdarzać się za każdym razem. Albo też próbowałem sfilmować jabłko przed upadkiem.

UL: ...Gdy jeszcze przez moment utrzymuje się w powietrzu?

GS: Tak, na krótko przed tym, nim upadnie... Możliwości, rzeczy, które w zasadzie nie mogą w ogóle zaistnieć... Przez jakiś czas robiłem fotografie miejsca, gdzie została zamordowana studentka. Później leżały tam też kwiaty.

UL: Ciągle Pan tam chodził?

GS: Tak, chodziłem tam ciągle na nowo. Próbowałem znaleźć miejsce, w którym wydarzyło się coś przeciwnego, próbowałem robić podobne zdjęcia. Stwierdziłem wówczas, że miejsca, choć wydarzyły się w nich najróżniejsze rzeczy, wyglądają tak samo. Następnie zdjęcia nieustannie ze sobą porównywałem. Gdy się w tym pogrąży, wpada się w końcu na drzewa, które tam kiedyś stały, wszystko się miesza.

UL: Co się miesza?

GS: Postrzeganie zupełnie konkretnych rzeczy. Koncentrujesz się tylko na rzeczach, które się kiedyś zdarzyły, na wydarzeniach, które kiedyś zaszły. Widzisz wówczas nagle dom, który tam kiedyś stał. Zadziwiająco, że rzeczy, które już nie istnieją, pozostawiają jednak swoje ślady. W pobliżu Rheydt cały pas ziemi jest rozkopany przez wydobywanie węgla brunatnego, tam częściowo uzyskiwałem swój materiał. Są tam ciągle burzone całe domy, całe wsie, a więc występują tam również takie przesunięcia. Idziesz w krajobrazie i nagle masz wrażenie, że mógłby tam stać dom, bo jest tam jeszcze chodnik lub stoją tam jeszcze w dziwny sposób różne drzewa, których normalnie by tam nie było. I wtedy właśnie najsilniej odczuwasz przesunięcie czasu.

Ale to byłaby katastrofa, gdybyśmy naprawdę nauczyli się dostrzegać takie rzeczy. Ciągłe wpadalibyśmy na ściany.

DOM W RHEYDT

UL: Z klatki schodowej wchodzi się przez drzwi na pierwsze piętro do hallu wejściowego z trzema drzwiami. Wcześniej było to pomieszczenie z czworgiem drzwi. Jedne drzwi zniknęły teraz za ścianą.

GS: Miało to być kiedyś obracające się pomieszczenie, w którym nigdy nie wiadomo przez jakie drzwi do jakiego pomieszczenia się wejdzie. Ale z czworgiem drzwi sytuacja była z kolei za mocno wyakcentowana. Dlatego jedne drzwi zniknęły. Teraz jest to raczej pomieszczenie przechodnie.

UL: Jedne z tych drzwi prowadzą do jasnego, względnie dużego, otwartego na zewnątrz pomieszczenia, atelier.

GS: Chwilowo jest to pomieszczenie do pracy. Wykonuję tu okna, kamienie i płyty, których potrzebuję do dalszego budowania. Może mieć do ośmiu okien, które mogę stawiać jedno przed drugim, by zmienić oświetlenie.

UL: Dlatego też ściany są tak grube?

GS: Dlatego ściany są tak grube. Teraz w lecie zabrałem je, dzięki czemu wchodzi tu trochę światła. Myślę jednak, że wraz ze zbliżaniem się zimy pojawią się tam na nowo.

UL: To, co tam leży, to właśnie takie okno?

GS: To jest okno dla szczególnego światła, szczególnej pory dnia. To teraz najprostszy sposób. Kilka warstw lakieru nałożonych na siebie na szkle...

UL: ... prześwieca przez to jeszcze trochę światła?

GS: Nie prześwieca już przez to w ogóle żadne światło. Tworzy jednak wrażenie okna... Tą częścią ściany mogę zastawiać bez problemu wyjście na tyły. Jest to ważna ściana, wstawiam tu obrazy zaścienne lub międzyścienne kamienie lub nieraz staję sam. W tym momencie jest znowu pusta. Chwilowo jest po prostu tylko składowiskiem. Potrzebuję ciągle pustych pomieszczeń, by mieć gdzie wstawiać rzeczy i radzić sobie z miejscem.

UL: Za tym nie ma już dalej nic?

GS: Za tym nie ma już dalej nic.

UL: Jest tam już tylko pierwotna ściana?

GS: Tak. Są oczywiście i pierwotne ściany, inaczej dom nie mógłby stać... To jest plakat na wystawę w galerii Luis Campaña. To nie miała być niewidzialna ściana, lecz tylko sposób na pokazanie, w jaki sposób widzi się białą ścianę. Tu na stole są różne kamienie, żółte...

UL: Mówił Pan wiele razy o tym, że ma Pan te kamienie, czarne, czerwone, całkowicie zamalowane i że wsadza je Pan potem w mury. Co jest w tym dla Pana takie ważne?

GS: Że nie jest to żadna barwna powierzchnia. Czerni interesuje mnie nie jako powierzchnia, lecz tylko jako próżnia lub też jako masa.

UL: ... dalej są tu kule...

GS: Są to resztki z wiadra zaprawy murarskiej, niektóre są z gipsu. Resztki zaprawy w wiadrze: szkoda je wyrzucać. Co się robi? Bierze się je w rękę i formuje kulkę. Jest z tego ze dwadzieścia, trzydzieści. Te lepi się znowu ze sobą i otrzymuje wielką kulę lub też mamy na nowo materiał, by wybudować mały mur albo zatkać jakąś dziurę. Innym materiałem jest papier gazetowy, zmoczony i zgnieciony. Co dziwne, jest doskonale spoisty, jest supermateriałem do budowania, zupełnie prostym. Można nakładać cienkie lekkie warstwy tynku, ale niekoniecznie. Na przodzie wielkie płyty, które są składane z wielu małych części, ciągle od nowa. Zadziwiające, że jest to tylko kwestia pracy. Trzeba się ciągle zajmować tym samym, coś potem z tego powstaje. Równie dobrze można także stanąć przed ścianą, przyglądać się. Robi się to raz, dwa razy, przez miesiąc lub jeszcze dłużej, kiedyś można komuś o tej ścianie opowiedzieć.

UL: Takie rzeczy jak te płyty robi Pan bez specjalnego wcześniejszego projektu?

GS: Bez specjalnego projektu, częściowo także z nudy. Ale jest to po prostu czynność, która bardzo uspokaja. We wszystkich zawodach wykonuje się czynności, które się stale powtarzają. Murarz kładzie cegłę na cegle. Tęsknimy wręcz za tym. Ma to coś wspólnego z medytacją, z uspokojeniem, z roztopieniem się w czynności. To coś staje się coraz większe, aż wreszcie staje się czymś, czego można użyć.

UL: Kolejne drzwi korytarza prowadzą do małego pokoju, gdzie stoi stolik do kawy, jest tu również centralka rozdzielcza, skrzynka z bezpiecznikami. Jest to pokój, który może się obracać wokół własnej osi. Okno jest tu oświetlone od tyłu. Panuje przyjemny, przyjazny nastrój, jest on oczywiście wywołany sztucznie. Ma Pan tu ciepłą lampę halogenową, która wytwarza w pomieszczeniu jasną atmosferę. Jak na Pana działało pomieszczenie?

GS: Miałem raz uczucie, że mógł stanąć, a ciało obraca się nadal, coraz ciaśniej, aż się rozrywa. Wentylator nie jest teraz włączony. Lubię, gdy jest tu lekki przeciąg. Nie siedzę oczywiście przez cały dzień przed oknem i nie wyglądam... Teraz mam raczej uczucie, że to okno mi się przygląda. Tak jak na zewnątrz dwa jasne okna, dwoje oczu, spoglądają jeszcze za kimś, kto tu kiedyś był. Zawsze czekam na to, co się wydarzy. Nie mogę nigdy z góry wiedzieć, kto i kiedy otworzy które drzwi. Czasami mam przecucie, że pojawią się nagle ludzie. Oczekuję kogoś, klamka u drzwi opada, spodziewam się wizyty. Może się pojawić wir, głośnie huczenie. Ostatnie pomieszczenie funkcjonuje zapewne jak pudło rezonansowe.

UL: Jak właściwie działa mechanizm obrotowy?

GS: Do dzisiaj musiał on być uruchomiany przez wyłącznik. Ale przerabiam to. Chcę nim sterować przez fotokomórkę. Po prostu nakreśliłem w jednym pomieszczeniu koło i wstawiłem sześcian z zębatkami. Najbardziej skomplikowany był silnik. Ma trzy ząbki się trąbi, a dzięki temu, że obraca się tak wolno, osiąga zadziwiającą moc.

UL: Na zewnątrz stopnie są tak wysokie, że mechanizm obrotowy może leżeć pod podłogą. Jeden stopień jest już przy klatce schodowej... Wyjął Pan z zawiasów kolejne tylne drzwi... Można wejść za pomieszczenie obrotowe. Jest tam pomieszczenie, z którego można dotrzeć do mechanizmu, by go naprawić.

GS: Robienie zdjęć pomieszczeń jest trudne. Musi się je przy tym na nowo częściowo rozcinać...

UL: Idziemy teraz na tyłach pomieszczenia, w prawo. Leżą tu jeszcze różne rzeczy, tam zaś widać okno z oświetleniem od tyłu.

GS: Są tu wybudowane lekkie ściany, w które wmurowałem już kilka rzeczy. Muszę ciągle uważać, by nie przesadzić z ciężarami.

UL: Tu jest następne okno, prawdopodobnie do szybu oświetleniowego, za nim jeszcze jedno okno. Gdy się je otworzy, ściana sprawia wrażenie trwałej, gdy w nią stuknąć.

GS: Jedne rzeczy są bardziej niestabilne, inne bardziej trwałe. Nie można się zorientować po samym tylko odgłosie. Im pomieszczenie jest mniejsze, tym staje się lżejsze. Nie wetknie się już w nie żadnych wielkich, ciężkich elementów.

UL: Zobaczyliśmy górne piętro. Na dole korytarz biegnie do drzwi z tyłu, prowadzących do pokoju gościnnego, pomieszczenia, które jest mocno wyizolowane. Wewnątrz krata w ścianie przez którą, poprzez kolejne tylne drzwi, można opuścić pomieszczenie.

GS: Stąd można by w gruncie rzeczy wyrzucić dom na drugą stronę. Poprzez szyby, puste pomieszczenia wyszłoby się na dwór. Jest to również droga ucieczki.

UL: Kolejne podwójne drzwi z korytarza, zaraz na lewo od drzwi wejściowych, prowadzą do wąskiego, całkowicie ciemnego pomieszczenia. W drzwiach stoi się przed ścianą z materiału dźwiękochłonnego. Czy za tym jest jeszcze jakieś pomieszczenie?

GS: Jest tam wisząca do góry nogami forma domu. Forma wisiała niczym słoń, superciężka, nazywałem ją jabłkiem. Kiedyś wreszcie spadła, teraz jest na nowo podparta, dodałem tam więcej warstw na wierzchu. Z tyłu, oddzielone, jest wąskie pomieszczenie z oknami na ulicę.

UL: Teraz idziemy z kolei trzy stopnie w górę do pokoiku... jest to pokój, który był kilkakrotnie odtwarzany, jedzie również do Berna... Okno jest w tym momencie zasłonięte roletą... Na podłodze klatka na ptaki i nadmuchiwane lalki. Następnie otwieramy drzwi, za którymi można dostrzec kolejne drzwi. Ale zamiast otwarcia drzwi odsuwa się cała ściana. Wchodzimy dalej w głąb domu, mała kuchnia ze zlewem z nierdzewnej stali. Ku górze szyb, łączący ze sobą piętra. Kuchnia jest pomieszczeniem bez okna, kabel, wyłącznik światła, filiżanka, robi się ciasno od zgromadzonych materiałów. Po kuchni otwieramy kolejne drzwi do małego pomieszczenia wymurowanego z cegły wapienno-piaskowej, jest to pomieszczenie podobne do składziku. Ale dlaczego drzwi otwierają się do środka pomieszczenia? Sprawiają, że jest ono bezużyteczne. Można otworzyć jeszcze jedną ścianę, przeciskamy się przez wejście, robi się jeszcze bardziej wąsko i wilgotno. Jest tu wspaniała kolorowa pleśń. Wchodzimy do pomieszczenia, które można by nazwać gabinetem osobliwości; zbiory rzeczy osobistych, martwe zwierzęta, głowy, ręka, brzuch, ciężka biała kula, czarna gwiazda, obita materiałem pochłaniającym dźwięk. Jak widzi Pan tę białą kulę?

GS: Biała kula pasowała tu w zadziwiający sposób do elementu czarnego. Wygląda niczym księżyc.

UL: Co jest za ostatnim oknem?

GS: Za ostatnim oknem (można je otwierać) jest znowu okno. Włazi się na parapet i w przestrzeni pomiędzy oknami widać stare fotografie. Pozostawiłem obrazy i meble, wbudowałem je w nowe

pomieszczenie. W pomieszczeniu między oknami wiszą teraz fotografie mojej mamy, mojego ojca, za nimi fotografia mojej babci. Po jednej warstwie przestrzeni na jedną generację. Prawdopodobnie mógłbym się tu przepoczwarzać.

UL: ... By pozostać w tym gabinecie osobliwości?

GS: Marzę o tym, by zabrać ze sobą cały dom i zbudować gdzieś indziej. Mieszkaliby tam mój ojciec i moja matka, starsi krewni spoczywają martwi w piwnicy, na górze mieszkają bracia, wokół żyją kobiety i mężczyźni, którzy nie wiedzą, dokąd mogliby pójść. Gdzieś w kącie siedzi gruba kobieta, która nieustannie produkuje dzieci i rzuca je w świat. Ja jestem gdzieś w środku i nieustannie wszystko rozkopuje.

UL: Co jest za tym ostatnim już oknem?

GS: Każdy stawia to pytanie. Podnosi się okno w górę i wlepia oczy w masywną białą ścianę. Większość odczuwa strach i chce uciekać. Nieraz, choć się jeszcze na to nie odważyłem, chętnie bym kogoś nie wypuścił. Należę do tych, którzy prowadzą podwójne życie, idą w nocy do parku, grzebią w pojemnikach na śmieci i zabierają coś po kryjomu do domu.

UL: A zwłoki w piwnicy?

GS: Zwłoki ciągle w piwnicy. Może to ja nie mogę się wydostać.

UL: Na zewnątrz na tabliczce na drzwiach widnieje nazwisko Hannelore Reuen. Kto to taki?

GS: Rolety na dolnym piętrze były zawsze opuszczone. Ludzie zaczepiali mnie i pytali, dlaczego mieszkanie nie jest wynajmowane. Od tego czasu wprowadziła się Hannelore Reuen, starsza dama. Mieszka tu bez telefonu, miewa rzadkie wizyty, a nocą chodzi zawsze wokół domu. Czuję się napastowana seksualnie, słucha ezoterycznej muzyki. Idę często ulicą, rolety w oknach innych domów są również zaciągnięte. Nie chciałbym wiedzieć, co dzieje się w tych domach. W mieście spotykam ostatnio ludzi, którzy się do mnie uśmiechają. Przypuszczam, że inni też nad tym pracują, a najlepszych z nich nigdy zapewne nie poznam.

UL: Pracują nad czym?

GS: Mam uzasadnioną nadzieję, że gdy rzeczy traktujemy i wykonujemy bardzo poważnie, możemy zmienić świat. Nie musimy się w ogóle znać. Nigdy więc nie jesteśmy samotni.

UL: Co Pan robi po wystawie w Bernie?

GS: Wystawy zawsze uśmiercają pracę. Wszyscy ponosimy porażkę w naszych wysiłkach. Po wystawie jestem znowu sam. Zaczynam wtedy pracę od nowa.

Tłumaczenie: Leszek Kopciuch

Wywiad ukazał się po raz pierwszy w języku niemieckim w katalogu wystawy w Kunsthalle Bern w 1996 roku.

Gregor Schneider

M i e j s c a

- 1969 urodzony w Rheydt
- 1985 Galerie Kontrast, Mönchengladbach (W)
- 1985-97 budowa domu *ur*, Rheydt
- 1989-92 studia w uczelniach artystycznych w Düsseldorfie, Münster i Hamburgu
- 1989-91 budowa całkowicie izolowanego martwego pomieszczenia, Giesenkirchen
- 1990-91 budowa nieznaney pracy w znikającej wiosce Garzweiler
- 1992 Galerie Löhrl, Mönchengladbach (W) (K)
- 1993 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf
- 1994 Galerie Andreas Weiss, Berlin (W)
Museum Haus Lange, Krefeld (W)
- 1995 Galerie Luis Campaña, Kolonia (W)
budowa całkowicie izolowanego pokoju gościnnego, Rheydt
- 1996 Kunsthalle Bern (W) (K)
Künstlerhaus Stuttgart (W)
Kunstmuseum Bonn, (K)
Bonner Kunstverein, (K)
- 1997 Galerie Luis Campana, Kolonia (W)
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf (W)
„Niemandland”, Museum Haus Lange/Esters, Krefeld (K)
Portikus, Frankfurt (W) (K)
Wako Gallery, Tokyo (W)
A Place (to be), Paul Andriess Gallery, Amsterdam
Sadie Coles Gallery, London (W)
Galeria Foksal, Warszawa (W) (K)

mieszka w Rheydt

(W) Wystawa indywidualna

(K) Katalog



ul. Foksal 1/4
00-950 Warszawa
tel./fax: +22 82762 43
DTP: Mariusz Szachowski
ISBN 83-908380-1-X



1876
1877