

artyści / artists

*Yomar Augusto
John Bock
Monica Bonvicini
Jordi Colomer
Oskar Dawicki
Merzbow
Hans Schabus
Gregor Schneider
Costa Vece*

*kuratorzy / curated by
Daniel Muzyczuk
Agnieszka Pindera
Joanna Zielińska*

26.06 - 24.10.2010

*Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu
Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Torun*

*Wały gen. Sikorskiego 13
87 – 100 Toruń
Poland*

www.csw.torun.pl



WPROWADZENIE FOREWORD

ESEJE ESSAYS

Richard Grayson – B1

Daniel Muzyczuk – B2

Agnieszka Pindera – B3

Joanna Zielińska – B4

OPOWIEŚCI STORIES

Homer & Langley Collyer – C1

Ilya Kabakov – C2

Gregor Schneider & Ulrich Looch – C3

Matthias Ulrich – C4

ARTYŚCI ARTISTS

Yomar Augusto – D1

John Bock – D2

Monica Bonvicini – D3

Jordi Colomer – D4

Oskar Dawicki – D5

Merzbow – D6

Hans Schabus – D7

Gregor Schneider – D8

Costa Vece – D9

WYSTAWA EXHIBITION

A1

WPROWADZENIE

Daniel Muzyczuk
Agnieszka Pindera
Joanna Zielińska

Fischli i Weiss: *Czy pomogłoby jeśli wykopię dziurę?*

Mniej znaczy więcej to głoszone przez Miesa van der Rohe hasło programowe światowego modernizmu w architekturze. Sformułowanie to stało się podstawą racjonalnego funkcjonalizmu, który potępił wszelki ornament, uznając go za zbrodnię. Co z tego widzieli w nadmiarze artyści i myśliciele związani z modernizmem? Jakie znaczenie ma eksces, który miał być wypleniony? Jaki zbiorowy sen ukryty jest za tym gestem? Czy chodzi po prostu o racjonalnie skonstruowaną utopię, która umożliwi zbudowanie dobrego i szczęśliwego społeczeństwa? Czy chaos i nadmiar stanowią zagrożenie?

We wczesnych latach dwudziestych Franz Kafka zanotował enigmatycznie: „Co budujesz? Chcę wykopać przejście. Jakiś postęp musi nastąpić. Moje stanowisko mieści się zbyt wysoko. Kopiemy dziurę Babel?”. Jak pisze Hito Steyerl szokujące przekreślenie słów w notatce Kafki przekształca metaforę wieży Babel w obraz dziury w ziemi.¹ Gigantyczny eksces budowy wieży, który wzbudził boski gniew, pisarz zastępuje przez obraz równie olbrzymiego braku. Dziura wyobraża jednak przekraczający wszelkie pojęcie brak, który powinien znaleźć kompensację w zasypaniu. Według Pliniusza i Freuda cała sztuka rodzi się z kompensacji braku, a działanie o charakterze artystycznym wynika z pożądania reprezentacji.

O groźbie jaką stanowi niekontrolowana akumulacja dóbr przekonuje tragiczna historia Homera i Langleya Collyerów. W 1947 roku martwych braci w ich mieszkaniu, w którym zgromadzili 130 ton rupieci, znalazła policja. Jak wykazało śledztwo Langley'a przygnotha sterta gazet, gdy nosił sparaliżowanemu bratu pożywienie. Homer wiele dni umierał z głodu. Historia dwójki zbieraczy stała się podstawą wyodrębnienia psychiatrycznej patologii zwanej syndromem Collyerów. Opowieść o braciach Collyer naprowadzać może na podobne strategie w polu sztuki. Wystarczy tutaj przywołać *Merzbau* Kurta Schwittersa lub ogromne zajmujące *Fabbrica Rosa* archiwum Haralda Szeemanna, który zapytany o sposób powstania akumulacji odpowiedział, że zbiór stworzył się sam.

W tych olbrzymich i przekraczających skalę ludzką działaniach odsłania się próba zmierzenia się z przestrzenią psychiczną poprzez fizyczne działania w realnym miejscu. Wkraczając w przestrzeń, która poddana została tego typu wypływającej z psychiki organizacji, naruszone zostają granice prywatnej psychozy jej twórcy. Miejsca te zamknięte i ukryte są najczęściej we wnętrzu, które siłą rzeczy wyobraża krajobraz psychiczny ich „architektów”.

2010

A1

FOREWORD

*Daniel Muzyczuk
Agnieszka Pindera
Joanna Zielińska*

Fischli & Weiss: *Would it help if I dug a hole?*

Less is more was the motto coined by Mies van der Rohe for modernism in architecture worldwide. The phrase became the basis for rational functionalism which condemned all ornament and proclaimed it deplorable. What did modern artists and thinkers have against glut? What is the significance of excess that was to be done away with? What common dream is hidden behind this gesture? Is it simply about a rationally constructed utopia that will enable creation of a good and happy society? Do chaos and excess pose danger?

Hito Steyerl writes: 'In the early 1920es Franz Kafka wrote an enigmatic note: "What are you building? I want to dig a passage. A progress has to happen. My position is too elevated. We are digging the pit of Babel." The startling twist in Kafkas short fragment is the transformation of the metaphor of the tower at Babel into the image of a hole in the ground.'¹ The massive excess of erecting a tower that enraged God is replaced by the writer with an image of an equally huge lack. The hole is, however, lack that goes beyond all understanding and should be compensated by the act of filling it back in. According to Pliny and Freud, all art originates is compensation for lack and artistic activity is a result of a desire of representation.

The danger of uncontrolled accumulation of goods is exemplified by the tragic story of brothers Homer and Langley Collyer. In 1947, police discovered their bodies in an apartment where 130 tons of rubbish were stored. It was found out during the investigation that Langley was crushed by a pile of newspapers while he was carrying food to his paralyzed brother. It took days before Homer finally died of hunger. The story of the two hoarders lead to the distinction of a psychological disorder called the Collyer brother syndrome. The Collyer story is reflected in similar strategies in the field of art. One only needs to mention Kurt Schwitters' *Merzbau* or the huge archive *Fabbrica Rosa* created by Harald Szeemann who, on being asked how the collection was created, replied that it created itself.

These gigantic and superhuman actions reveal an attempt to cope with psychic space by means of physical action in a real place. When someone enters such psychically organized space the borders of a private psychosis of its creator are violated. Such places are most often closed and hidden in interiors which perforce reveal the psychical landscape of their 'architects'.
2010

¹ Hito Steyerl, *The (W)hole of Babel*,
http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/s_babel.HTML

B1

Eseje Richard Grayson

Przeciw chłamowi

J.R. Isidore: Oto Pierwsze Prawo Chłamu – oznajmił. – „Chłam wypycha niechłam.” Brzmi to podobnie jak prawo Greshama o pieniądzu. A w tych mieszkaniach nie było nikogo, kto mógłby walczyć z chłamem.

Pris: I dlatego opanował je całkowicie. Teraz rozumiem.

J.R. Isidore: Pani mieszkanie jest zbyt zchlamione, aby w nim żyć. Możemy zmniejszyć stopień zchlamienia. Jak już powiedziałem, możemy poszukać w innych mieszkaniach. Ale...

Pris: Co?

J.R. Isidore: Nie możemy wygrać.

Pris: Dlaczego?

J.R. Isidore: Nikt nie może wygrać z chłamem. Chyba że chwilowo, w jednym miejscu, takim jak moje mieszkanie. Udało mi się na jakiś czas stworzyć stan równowagi między naporem chłamu i niechłamem. Ale jeżeli kiedyś umrę albo wyprowadzę się, chłam znowu wszystko ogarnie. To powszechna zasada, która funkcjonuje w całym wszechświecie. Cały wszechświat zmierza w stronę ostatecznego stanu całkowitego, absolutnego zchlamienia.

Philip K. Dick, *Blade Runner: Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, tłum. S. Kędzierski, Warszawa 2005, s. 45-46.

„Pewnego dnia w pracowni pojawiło się coś, co wyglądało jak walec albo drewniana beczka skrzyżowana z pniakiem wysokości stołu, pokrytym zdziczałą korą. Powstało z bezładnej sterty rozmaitych materiałów: drewna, kartonu, złomu żelaznego, połamanych mebli i ram obrazów. Wkrótce straciło jednak wszelki związek z jakimkolwiek wytworem człowieka, bądź natury. Kurt nazwał to kolumną”.

W owym czasie widziała ją Nina Kandinsky – „wówczas nie sięgała jeszcze sufitu” – mówiła. „Kiedy Schwitters podchodził do kolumny, stawał się nader gadatliwy. Zawsze miał pod ręką jakąś anegdotę, opowiastkę, historyjkę z własnego doświadczenia na temat najdrobniejszej nawet rzeczy ukrytej w jej niszach. Nie śmieliśmy o nic pytać, bo przy niektórych z tych rzeczy zachowywał się bardzo zagadkowo”.

Wszystko to miało miejsce w budynku stojącym przy spokojnej ulicy, w dzielnicy położonej blisko centrum Hanoweru. Waldenhausen Strasse 5. Parter domu wynajmowała rodzina Botelów, pozostałe części zajmowali różni mieszkańcy. Była to mieszczańska kamienica przy porządnej mieszczańskiej ulicy, taka jak inne. Na drugim piętrze, w pokoju przyległym do salonu rodziców, Schwitters miał swoją pracownię i to tutaj mógł zacząć budowę kolumny. A może na pierwszym piętrze, albo zgoła w piwnicy – relacje się różnią, a nie pozostało nic prócz relacji, ponieważ pod koniec II wojny światowej dom zbombardowali alianci.

Znajomy napisał:

W grudniu pracownię odwiedził dadaista Richard Huelsenbeck: wieża czy też drzewo albo dom miał otwory, wklęsłości i dziury, w których Schwitters trzymał pamiątki, zdjęcia, zapiski o datach urodzin oraz inne mniej lub bardziej szacowne różności. W pokoju panował straszny bałagan pospołu ze ścisłą precyzją. Rozpoczęte kolaże, drewniane rzeźby, podobizny z kamienia i gipsu. Książki, których kartki szeleściły pod stopami na podłodze. Wszelkiego rodzaju materiały: szmaty, wapienie, spinki do mankietów, kłody różnej wielkości, wycinki z gazet... pytaliśmy go o szczegóły, ale Schwitters wzruszał ramionami: „to wszystko gówno...”

Od tamtej pory – nieważne, gdzie się to działo – Schwitters bez przerwy, kompulsywnie budował. Opracował specjalny sposób wbijania gwoździ, żeby pracować w nocy, gdy inni lokatorzy spali: walił w gwoźdź z potworną siłą a potem odczekiwał dziesięć minut aż wyrwani ze snu sąsiedzi teoretycznie znów stracą przytomność i nie dosłyszają dwóch kolejnych, przenikliwszych ale już cichszych uderzeń. To, co Schwitters nazwał *Kolumną Merz Pierwszego Dnia*, stawało się coraz większym, ruchomym, pełnym zakamarków, kaplic, jaskiń i grot tworem architektonicznym, który odzwierciedlał wewnętrzny i zewnętrzny świat, ciągle zmieniał treść, formę a często też funkcję i opanowywał kolejne piętra budynku. Ów zmienny architektoniczny organizm to była *Merzbau*, rozrastająca się nieprzerwanie i obsesyjnie, aż wylała się poza fizyczne granice domu, który ją najpierw zawierał. Rozprzestrzeniała się jak wirus. Najpierw pojawiła się w Norwegii, potem w Lake District w północno-zachodniej Anglii, zmieniając jednocześnie znaczenie *Merz*: rzeczownik przemienił się w czasownik, przedmiot w działanie, przestrzeń w czas.

Takie niepowstrzymane działanie i gromadzenie

drażni i niepokoju, zwłaszcza w kontekście sztuk wizualnych, które ostatnimi czasy coraz częściej zaliczają się do dziedziny filozofii. W końcu czym jest, leżąc u podstaw metodologii Bauhausu, zasada redukcji, szukanie esencji, jeśli nie neoplatoniskim dociekaniem istoty i absolutu, próbą dotarcia do sfer pozamaterialnych, gdzie może mieszka doskonałość? Tak uczono w szkołach sztuk pięknych i w podręcznikach śledzących modernistyczny rozwój sztuki współczesnej, które zamieszczały czarno-białą reprodukcję obrazu Rafaela pełną linią, trójkątów i okręgów ilustrujących stosunki geometryczne: szkielek Witruwiański. A obok abstrakcyjny obraz „modernisty”, który te właśnie stosunki uczynił treścią swojego dzieła i za jednym zamachem odrzucił brudną materię świata fizycznego, odmawiając im waloru reprezentowania zjawisk zewnętrznych. Takie myślenie przynajmniej po części odpowiada za skłonność do dematerializacji samego przedmiotu sztuki w mniej więcej ostatnim stuleciu, która niezależnie od powodów – niezgody na utowarowienie, dążenia do nieuchwytnego – nieuchronnie zmierza do takiej czy innej czystej formy.

W przeciwieństwie do owych świetlanych sfer nieustanne gromadzenie, dodawanie, majstrowanie Schwittersa wydaje się chore, brudne. To materialny turetyzm, każący niestrudzenie, bez końca babrać się w materii – w tym całym gównie, jak mówił – przeformułowywać ją, przewarstwiać i grzebać, bez nadziei na rozwiązanie czy osiągnięcie celu. Sam artysta widzi w nim *Gesamkunstwerk*, w którym wszystko może zostać i zostaje *zmerzowane*. Takie podejście każdego potrafi zmienić w manichejczyka. Podsuwa wizję przytłaczającego świata materialnego, który nieustannie grozi, że zaciśnie się wokół, pochłonie nas i przesłoni całe światło, niczym któreś z osaczających wnętrz Gregora Schneidera. To królestwo Demiurga: bóstwa świata materialnego, który – wedle wiary niektórych sekt

gnostyckich – w akcie buntu przeciw wyższemu, czystszzemu bóstwu zamknął iskrę bożą w nikczemnej materii. Fakt, że owo gromadzenie i spajanie rozciąga moment „teraz” w nieskończoną terażniejszość, jeszcze potęguje wrażenie szamotaniny i przypadkowości. W powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Philip K. Dick nazwał słowem „kipple” (chłam) to wszystko, co miało pokryć ziemskie morza i kontynenty, a potem planety systemu słonecznego aż po krańce uniwersum – „połączenie entropii z kapitalizmem”. Chłam, to bezużyteczne przedmioty, takie jak reklamy przysyłane dawniej pocztą, albo okładki po zużytych, papierowych zapalniczkach albo opakowanie po wczorajszej gumie. Kiedy nikogo nie ma w pobliżu, chłam sam się rozmnaża. Na przykład jeżeli pójdziesz spać pozostawiając takie rzeczy w mieszkaniu, to kiedy obudzisz się następnego ranka, chłamu będzie już dwa razy tyle. Zawsze staje się go coraz więcej. Jak powiada Dick – „Chłam wypycha niechłam” aż kiedyś zdusi nas ta szara, bezwładna masa. Zdaje się, że Schwittersowe kolekcje biletów autobusowych, niedopałków, pudełek po papierosach, ołówków, siuszków i majtek są z takiej materii.

Ale w tym wypadku pozory mylą. Przecież owo gromadzenie, dodawanie może być nie tylko dobrze formą odrzucenia logiki materii, ale i sprzeciwieniem się Demurgowi. Gromadzenie to nie tylko masa, to również – jak widzimy u Schwittersa – niewyczerpane działanie (przez chwilę). Kiedy upadł i umarł na błotnistej ścieżce angielskiego wzgórze, miał za sobą cały dzień pracy w zimnie nad swoją *Merz* a w kieszeni zamówienie z USA na kolejną. Takie działanie stanowi odbicie i negację przyjętych wykładni i struktur wszechświata: równowagi podaży i popytu, działania entropii czy też machinacji Złego Bóstwa. Tutaj artyści stają się bluźniercami i przejmują funkcję stwórcy lub motoru świata. Owe nieustanne działania jako wyraz zastrzeżeń wobec boskich konstrukcji stanowią sedno przypowieści o Wieży Babel: nieskończone

budowanie to wyzwanie rzucone Bogu, który może je zniweczyć jedynie zakłócając wspólne porozumienie i myśl. Wewnętrzna świadomość bluźnierczego, prometejskiego ładunku, jaki tkwi w ekstazie, może tłumaczyć aurę tajemniczości towarzyszącą takim działaniom. Sprawiają one wrażenie ukradkowych, potajemnych, ukrytych, usuniętych z pola widzenia, podziemnych. Schwitters twierdził, że zaledwie kilka osób wiedziało cokolwiek o procesie, który on uważał za dzieło życia. Ważny staje się tutaj element patologiczny: niczym nerwowy tik, elektryczny wybrzyk człowieka przeciwstawia się chłodnej stanowczości doskonałej formy i redukcji, odrzucając prawo konwensu, obowiązującą logikę i rozumu. Mówi się nieustannie, mówi się sprośnie, kryje się przed cenzorskimi siłami porządku. Są to twierdzenia i systemy podtrzymywane ludzkim wysiłkiem. W procesach kojarzenia i łączenia materia staje się obiektem pragnień artysty, zamienionych w informacje, w składnie, które odsłaniają, przegrupowują i reprodukcją, domagając się własnej niezależności. W nieustannym dążeniu do usensownienia, powiązania, połączenia, owe nadmiary odbierają sens panującej logice znaczeń i stają się skrytymi wyrzutami, żywym sprzeciwem wobec zamknięcia, absolutu, perfekcji.

2010

B1

Essays

Richard Grayson

Against Kipple

JR Isidore – ‘There’s the First Law of Kipple, “Kipple drives out nonkipple.” Like Gresham’s law about bad money. And in these apartments there’s been nobody there to fight the kipple.’

Pris – ‘So it has taken over completely. Now I understand.’

JR – ‘Your place, here, this apartment you’ve picked – it’s too kipple-ized to live in. We can roll the kipple-factor back; we can do like I said, raid the other apartments. But –’

Pris – ‘But what?’

JR – ‘We can’t win.’

Pris – ‘Why not?’

JR – ‘No one can win against kipple, except temporarily and maybe in one spot, like in my apartment I’ve sort of created a stasis between the pressure of kipple and nonkipple, for the time being. But eventually I’ll die or go away, and then the kipple will again take over. It’s a universal principle operating throughout the universe; the entire universe is moving toward a final state of total, absolute kippleization.’

Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, 1968.

A friend wrote:

‘One day something appeared in the studio which looked like a cross between a cylinder or wooden barrel and a table high tree stump with the bark run wild. It had evolved from a chaotic heap of various materials: wood, cardboard, scraps of iron, broken furniture and picture frames. Soon, however, the object lost all relationship to anything made by man or nature. Kurt called it a column.’

Nina Kandinsky saw it at this period – ‘At the time it hadn’t yet reached the ceiling’ she said, ‘Schwitters became extraordinarily talkative when it came to the column. He always had an anecdote, a story or some personal experience at his fingertips to explain the tiniest item that he kept in the niches of the column. We didn’t dare ask him any questions, for he behaved very enigmatically when it came to some of the items.’

This activity was taking place in a building to be found on a quiet street in the inner suburbs of Hanover, 5 Waldenhausen Strasse. The ground floor of the building was rented out to the Botel family, and other tenants occupied other parts of the house. It was a bourgeois building in a solidly bourgeois street, unremarkable in every way from its neighbours. On the second floor of the building, Schwitters had his studio in a room next to his parents parlour, and it might have been here that he started constructing the column. Or it could have been on the first floor of the house, or even possibly in the cellar, accounts vary and accounts are all that now remain as the house was destroyed

in an allied bombing raid at the end of World War II.

In December the Dadaist Richard Heulsenbeck visited the studio: 'The tower or tree or house had apertures, concavities and hollows in which Schwitters kept souvenirs, photos, birth dates, and other respectable and less respectable data. The room was a mixture of hopeless disarray and meticulous accuracy. You could see incipient collages, wooden sculptures, pictures of stone and plaster. Books, whose pages rustled in time with our steps, were lying about. Materials of all kinds, rags, limestone, cufflinks, logs of all sizes, newspaper clippings... we asked him for details but Schwitters shrugged: "it's all crap..."'

Wherever its location, Schwitters built out relentlessly, compulsively from this starting point. He developed a way of hammering nails so he could work at night when the other tenants of the building were asleep, he would hit the nail a terrific blow, then wait ten minutes so that surprised sleepers could theoretically collapse back into unconsciousness before two more sharp but quieter blows were delivered to drive it home. What he called the *First Day Merz Column* became a spreading shifting architectural growth, that made rooms and shrines and caves and grottoes, which reflected the interior and exterior worlds, which constantly changed content, form and often function, and which spread through the floors of the building. This changing architectural organism was the *Merzbau*, and its progress was so relentless and compulsive that it spread out beyond the physical boundaries of the house that first contained. It became viral, breaking out again first in Norway and then the Lake district in the North West of England as the *Merz* shifted from noun to verb, from object into activity, from space into time.

This relentless activity and accretion is unnerving, unsettling, especially in the context of the visual

arts, which, over recent history, has come to increasingly define itself as a branch of philosophy. What, after all, is the agenda of reduction, the search for essence, that lies at the heart of Bauhausian methodology if not a Neo-Platonic quest for essence and absolutes, a quest to establish a link to dimensions beyond the material where perfection might be possible? This is the narrative that used to be taught in art schools and in pedagogic books tracing the modernist development of contemporary art, where a painting by Raphael was reproduced in black and white overlaid by lines and triangles and circles to reveal geometric relationships: a Vitruvian skeleton. Next to it would be printed an abstract painting by a 'modern' artist who had made these relationships the matter of their work, with a concomitant rejection of the messy matter of the physical universe through their refusal to represent external appearance. This logic can be seen as partly informing the tendency towards the dematerialisation of the art object itself over the last century or so, which, whatever the rationale – a denial of commodification, an embrace of the ineffable – tends inevitably towards a version of some sort of purity.

In contrast to these luminous realms, Schwitters's constant accretion, addition, and fiddling seems pathological, grubby. A material *Tourettes*, where matter – 'all crap' as he said – is endlessly and exhaustingly played with, rearticulated, layered and buried, without any promise of a resolution or an end point. He himself saw it in terms of a *Gesamtkunstwerk* where there was nothing that could not be, would not be, *Merz'd*. There is something in such approaches that might make Manicheans of us all. It seems to indicate an oppressively material world that endlessly threatens to close in on us, contain us and block out the light, like one of Gregor Schneider's encroaching interiors. This is the realm of the Demiurge – the God of the Material World who, as some Gnostic sects believed, has locked our divine spark in base

matter as a rebellion against a higher, purer, god. The fact that such acts of accretion and linkage seem to stretch the moment of a 'now' into an endless present that occupies a possible future reinforces the feeling of struggle and contingency. In his novel *Do Androids Dream of Electric Sheep* Philip K. Dick coined the word Kipple for all the stuff that he saw as threatening to cover the continents and seas of the earth then the planets of the solar system to the outer reaches of the universe – a combination of 'entropy and capitalism'. Kipple is useless objects, like junk mail or match folders after you use the last match or gum wrappers or yesterday's homeopae. When nobody's around, kipple reproduces itself. For instance, if you go to bed leaving any kipple around your apartment, when you wake up there is twice as much of it. It always gets more and more. As he said 'Kipple drives out nonkipple', until inevitably we are to be suffocated by its grey inert mass. Schwitters's collection of bus tickets, stubs, cigarette packets, pencils, piss and underwear would seem to be of this matter.

But this is to be misled by appearance. Instead these accretions and additions can be seen as suggesting ways of refusing the logics of the material, of resisting the Demiurge. Accretion is not only mass, but, as we see in Schwitters it is also (for a moment) an endless activity. When he collapsed and died on muddy track on an English hillside it was after a day spent working in the cold on his *Merz* and he had in his pocket the commission for the one to follow in the USA. These activities echo and contradict the received understandings and structures of the universe: be these the equations of commodity and consumer, the operations of entropy, or the machinations of a Bad God. The artists here work as blasphemers and take on the mantle of makers and motivators of worlds. It is this function of endless activity as a reproach to the structures of the heavens that underpins the tale of the tower of Babel, where building without end is seen as a challenge to Divine authority that can only be resolved by

disrupting the communications and logics of association. An internal awareness of the blasphemous, Promethean, loading of excess, might explain the aura of secrecy associated with these activities. They have an air of the concealed, the covert and the hidden, of acts that take place out of sight, underground. Schwitters said that only five people had any great knowledge of the process he considered to be his life work. The Pathological element becomes significant here, as the nervous tic, the electrical excess of the human, stands in opposition to the chilly resolution of perfect form and reduction, and refuses the legislation of propriety, received logic and reason. It talks endlessly. It talks dirty, it hides away from the censorious forces of order. They are statements and systems that are kept alive by human effort. Processes of association and combination rearticulate matter as the artist desires, transmuted into information, into syntaxes which unfold, recombine and reproduce to claim an autonomy of their own. In their ceaseless desire to make sense, to connect, to link, these accretions make nonsense of the dominant logics of meaning, and become secret reproaches, vital challenges to closure, to the absolute, to perfection.

2010

B2

Eseje

Daniel Muzyczuk

Pokoje bez okien



Dwa obrazy zlewają się. Człowiek na krześle umiejscowionym na dachu niskiego domu powoli zsuwa się i spada na ziemię. Grupa postaci zostaje przygnieciona spadającym z nieba kamieniem. Łączy je w oczywisty sposób siła grawitacji, która jest siłą sprawczą tych dwóch wydarzeń. Dopiero po chwili dociera do mnie, że łączy te obrazy również domniemana zdrada rzeczy. Słapstickowa scena zaaranżowana przez największego romantyka pośród konceptualistów i **brutalna** wizja, która przy dźwiękach Beethovena rozgrywa się w głowie zwyrodnialca. Przecucie, a nie przekonanie każe mi podążać za tymi obrazami – zobaczyć w stanie czystym powiązania między nimi na zupełnie innym poziomie. Ten płaskowyz jest tak naprawdę przepaścią, do której wpadają przedmioty, które są głównymi, niemymi, a jednak groźnymi bohaterami obu scen. Obie rozgrywają się na zewnątrz: poza domem lub poza jaskinią. Niebezpieczeństwo, które potencjalnie zwiastują, może zostać przecież zażegnane razem z wciągnięciem ich do środka. To wewnątrz stać się mogą elementami prywatnego kosmosu, którego konstrukcja ogranicza chaotyczne dominium



natury. Giorgio Agamben we *Wspólnocie, która nadchodzi* nadmienia, że: „pojęcie zewnątrz w wielu językach europejskich wyrażane jest przez słowo oznaczające *u drzwi*”¹. Sugeruje niezbędną powierzchnię styku, która oddziela prywatne od publicznego i wewnątrz od zewnątrz, kosmos od chaosu. Gest zamurowania okien i drzwi, wyrażenia najbardziej radykalnej niezgody na nawet najmniejszy bufor między **jednym**, a drugim może być postrzegany jako eskapizm, ale otwiera jednak ogromne możliwości. Tak jak wizja wszechobejmującej *Księgi* pojawiająca się u Leibniza i Mallarmé’go, stanowi próbę kabalistycznego zamknięcia wszelkich fenomenów w mikrokosmosie pisma, tak sen o pokoju bez okien projektuje świat zamknięty w czterech ścianach. Kompletność i totalność, założone w owej przestrzeni, realizowane są również przez muzea – miejsca, zapewniające śmierć i życie wieczne rzeczy. Jednak muzea, jako przestrzenie publiczne, realizują jeszcze jeden cel. Jest nim kreacja mitu; współtworzenie historii i wpływ na przyszłość wspólnoty. Brak okien i drzwi pozornie ogranicza

przestrzeń i zamyka podmiot w więzieniu, ale kreuje również obszar, na który podmiotowość może się swobodnie rozlać, rozszerzając swój organizm o rzeczy, ściany, kąty i meble. Internalizacja przestrzeni zewnętrznej pozwala na rozpoczęcie organizacji i przebudowy jaźni na poziomie materialnym. Fernando Pessoa twierdzi, że ludzie wcale nie myślą się kiedy rozmyślają o duszy przedmiotów. Biorąc jako przedmiot rozmyślał stół, przy którym pisał *Księgę niepokoju* zauważa, że rzecz składa się w równym stopniu z materii, jej otoczenia oraz naszej interpretacji. Właściwości pokoju bez okien mogłyby doprowadzić do ograniczenia do minimum pierwszego z tych wektorów, zinternalizowania kontekstu i poszerzenia pola interpretacji, tworząc monadyczną halucynację, dzięki której podmiot umieszczony w danej przestrzeni stałby się jedynym centrum kosmosu. Nie ma sensu więc pytać czy kiedy przesuujemy ów stół dokonujemy również przemieszczenia w obrębie umysłu. Nie istnieje przecież już żadna bariera między jednym, a drugim, a nasze pytanie musi wzbudzić śmiech rozbawienia w zapytanej przez nas monadzie, jednostce wyrażającej jednocześnie cały świat i pewien jego wycinek.

Odcięcie w pokoju bez okien zawiera w sobie co najmniej dwa ekscesy: ograniczenie kontaktu z drugim człowiekiem oraz żarłoczność naruszania granicy, której istnienie jest pozornie negowane. Pochłanianie kolejnych przedmiotów, które wyłączone zostają z ekonomicznego obiegu użyteczności zanim ich wartość spadnie do zera, a nawet poza tym punktem, kiedy z pewnej perspektywy stają się one po prostu śmieciami, rozszerza dominium podmiotu. Przestrzeń wewnętrzną nawet najlepiej zarządzana okazuje się niewystarczającą, a jej granice muszą być przesuwane. Ta ciągła transgresja, narastająca fala, która podmywa fundamenty rzeczywistości na rzecz halucynacyjnej percepcji monady, przekształca tak przestrzeń wewnętrzną, jak i zależne od niej zewnętrzne. Kompletność pokoju bez okien przypomina arkę Noego, jako jedyny obszar ludzkiego porządku,

pośród chaotycznej i przypadkowej natury. Jednak widmo powieszzonego na sznurku ptaka, źle wyważonej i grożącej upadkiem sterty gazet, nawiedza również przestrzeń wewnętrzną. Chaos może załęgnać się również w stale przeprojektowywanym zinternalizowanym przez monadę obszarze. Deleuze przywołuje opowieść D. H. Lawrence'a o parasolce. „Ludzie nieustannie tworzą osłaniającą ich parasolkę, na jej spodzie zaznaczając firmament i zapisując swoje konwencje, swoje mniemania; jednak poeta, artysta rozcina parasolkę, rozrywa nawet firmament, ażeby pozwolić wnikać niewielkiej ilości wolnego i wietrznego chaosu, i obramować niespodziewanym światłem wizję ukazującą się poprzez szczelinę – żonkil Wordswortha lub jabłko Cézanne'a, sylwetka Makbeta lub Ahaba”². W tej samej książce pojawia się na chwilę widmo Kurta Schwittersa. Pojecie MERZ, zapisane wielkimi literami we wstępie, zdaje się być nie na miejscu. Przenika do wywodu bez słowa komentarza, jakby stanowiło podpis, pieczętkę znaczącą obecność chaosu. *Merzbau*, trzykrotnie realizowane i za każdym razem spisane na zniszczenie dzieło życia Schwittersa, jest przecież właśnie pokojem bez okien (artysta zakrywając okna w swoim mieszkaniu uniemożliwił przeniknięcie wzroku podglądaczy). Gigantyczna, ciągle rozrastająca się konstrukcja czyniła dotykającym umysł swojego twórcy, a jednocześnie żyła własnym życiem, którego ruch determinował warunki życia egzystujących w jej cieniu osób. To coś pomiędzy chroniącą przed chaosem rzeczywistości i organizującą go parasolką i samolubnym pasożytem, który wymykając się spod kontroli swego twórcy uosabia sam chaos. Była to swoista przestrzeń myśli – *Denkraum*, która umożliwiała fizyczną wizualizację, a nawet wejście w strukturę umysłu Schwittersa. Przestrzeń zorganizowaną na podobnych zasadach opisuje Fritz Saxl, który w 1944 roku wspominał swoją pierwszą wizytę w Kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburga. „Układ książek był... zbijający z tropu i jakkolwiek młody student jak

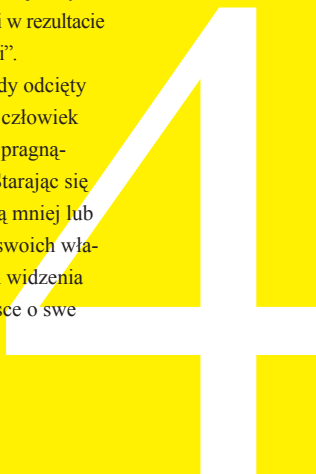
ja mógł dojść do wniosku, że najbardziej osobliwym był fakt, że Warburg nigdy nie przestawał przedstawiać ich tam i z powrotem. Każdy postępek w jego systemie myśli, każdy nowy pomysł w zakresie wzajemnej relacji między faktami, zmuszał go do przegrupowania związanych z nimi książek. Biblioteka zmieniała się z każdą zmianą w jego metodzie badawczej i każdą zmianą zainteresowań⁷³. Wydaje się, że mógł on zaplanować tego typu konstrukcję już w 1923 roku, kiedy to gorączkowo przygotowywał się do wykładu na temat swojej metody i pobytu u Indian Hopi, który miał przekonać psychiatrów do zwolnienia go z kliniki i umożliwienia mu powtórzenia podróży. Co prawda totalizująca wizja Warburga nie zmieniła zdania lekarzy co do jego stanu, ale notatki, które wtedy sporządził wskazują na kierunek myśli, który doprowadził do stworzenia osobistego *Denkraum*. Szczególnie ten fragment wydaje się potwierdzać taką tezę: „Pamięć stanowi wybrany zestaw stymulujących fenomenów odnoszących się do dźwiękowych wypowiedzi (głośna bądź cicha mowa). (Stąd bierze się szczególne wyobrażenie o celu mojej biblioteki, która jest podstawową kolekcją do studiów nad psychologią ludzkiej ekspresji)⁷⁴. Oczywiście jak widać Warburg starał się podtrzymywać obiektywizującą perspektywę, ale spostrzeżenia jego ucznia, pokazują być może inny, ściśle subiektywny wymiar jego biblioteki. Projekt mógł również służyć normalizacji lub uprawomocnieniu własnego szaleństwa. Warburg być może poprzez proces konstrukcji chciał zintegrować swoje rozbite ego; nadać kosmiczny porządek chaosowi własnej osobowości. Walter Benjamin mógł mieć na myśli podobny zabieg kiedy w parę lat później stwierdził: „Ich packe meine Bibliothek aus. Ja”⁷⁵. Druga wypowiedź nie może być przecież tylko i wyłącznie potwierdzeniem pierwszej. W rzeczywistości jest odwrotnie: pierwsze jest działaniem, a drugie jest skutkiem. Stanowi podkreślenie własnego ja poprzez porządkowanie własnej przestrzeni życiowej.

Można zarzucić temu wywodowi, że w pewnym

momencie moja uwaga zbyt skupiła się na dość szczególnych przedmiotach, jakimi są książki i oraz zbiór książek jakim jest biblioteka. Niezwykle łatwo jest bowiem nadać im właściwości, o których uprzednio wspomniałem. Dlatego powinniśmy cofnąć się do przywołanego stołu Fernando Pessoa i postawić na nim butelkę alkoholu, dzięki której Georges Bataille odbiera tej rzeczy użyteczność. Rozważając destrukcję przedmiotów zapisuje on następujący akapit: „Wprowadza to jako podstawę jasnej świadomości siebie refleksję nad przedmiotami rozpuszczanymi i unicestwianymi w intymnej chwili. Oznacza to powrót do sytuacji zwierzęcia zjadającego inne zwierzę, czyli negację różnicy pomiędzy przedmiotem i mną albo ogólną destrukcję przedmiotów jako takich na płaszczyźnie świadomości. W tej mierze, w jakiej unicestwiam go na płaszczyźnie mej jasnej świadomości, ów stół przestaje stanowić wyraźny i nieprzejrzysty filtr między mną i światem. Stół ten nie mógłby jednak zostać unicestwiony na płaszczyźnie mej świadomości gdybym mej destrukcji nie przydał konsekwencji w rzeczywistym porządku. Rzeczywista redukcja redukcji właściwej rzeczywistemu porządkowi decyduje o fundamentalnym odwróceniu porządku ekonomicznego. Ponieważ trzeba chronić obieg ekonomiczny, należy określić moment, w którym nadmierna produkcja wyleje się jak rzeka na zewnątrz. Chodzi o niekończące się konsumowanie – lub niszczenie – wyprodukowanych przedmiotów. Mogłoby się to równie dobrze odbywać bez najmniejszego udziału świadomości. W tej jednak mierze, w jakiej jasna świadomość zwycięży, przedmioty rzeczywiście unicestwione nie unicestwią samych ludzi”⁷⁶. Powracamy tym samym do motywu niebezpieczeństwa, które sprowadza na człowieka chaos, doprowadzając przedmioty do zwrócenia się przeciwko swemu stwórcy. Pokój bez okien zawsze może mieć zakamarek, w którym niewidzialna ręka potrząsa delikatnie rękami, tym samym doprowadzając do złowroźnej rezonacji całą przestrzeń i wszelkie

znajdujące się w nim przedmioty. Ten cień rzucany na życie stanowi efekt sekretnej życia przedmiotów kształtujących przestrzenie psychiczne. Niszczenie, które postuluje Bataille, odnosi się tak do fizycznego kształtu rzeczy, jak również do ich domniemanej funkcji. Użyteczność jest zabijana w procesie wyposażania pokoju bez okien, ponieważ rzeczy już nigdy nie wracają do obiegu, którym kieruje ekonomia. Ich wartość użytkowa zostaje zawieszona, bo ich funkcja ogranicza się do wspomaganie procesów psychicznych. Internalizacja niszczy więc przedmiot w znaczeniu funkcjonalnym. Marks krytykując Ricardo, napisał: „Chcą, żeby produkcja ograniczała się do *rzeczy pożytecznych*, ale zapominają, że produkcja zbyt wielu *użytecznych* rzeczy rodzi w rezultacie zbyt wielu *bezzużytecznych* ludzi”. Zagrożenie rodzi się w momencie, kiedy odcięty od rzeczywistości w pokoju bez okien człowiek staje się obiektem buntu przedmiotów pragnących powrotu do swej służebnej roli. Starając się wyzbyć roli części podmiotu, dokonują mniej lub bardziej udanych zamachów na życie swoich właścicieli. Pokój bez okien z tego punktu widzenia jest pułapką, z której ich twórcy w trosce o swe życie muszą się wydostać.

2010



1 Giorgio Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2008, s. 74.

2 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. Paweł Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 224-225

3 Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library (1886-1944)*, [w:] Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, (tłum. własne), Londyn 1970, s. 327.

4 Aby Warburg, *Memories of a Journey Through the Pueblo Region*, [w:] Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, (tłum. własne), New York 2004, s. 313.

5 W angielskim tłumaczeniu owo zagadkowe potwierdzenie jest jeszcze bardziej dobitne. Brzmi ono: „I am unpacking my library. Yes, I am” Walter Benjamin, *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting* [w:] tegoż, *Illuminations*, Londyn 1982, s. 59.

6 Georges Bataille, *Teoria religii*, tłum. K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 89-90.

B2

Essays

Daniel Muzyczuk

Rooms Without Windows



Two images merge into one. A man in a chair on the roof of a low building slowly slips down and falls to the ground. A group of people are crushed by a stone falling from the sky. What they have in common is, as one would expect, that gravity is the cause of both events. It is only after a while that it dawns on me that another thing which connects these two images is a supposed betrayal committed by objects. A slapstick scene arranged by the greatest romantic among the conceptualists, and a wicked vision born in a degenerate mind, to the sound of Beethoven's music. A premonition, rather than conviction, compels me to look into these images – to search for associations in their purest form, at a totally different level. The plateau is, in truth, a precipice into which the objects plummet; those silent yet ominous objects that are central to both scenes. Both events take place outside: out of the house and out of the cave. The danger they imply may be avoided if they are relocated inside. Once inside, they might become part of a private cosmos, whose structure imposes limits on the chaotic dominion of nature. In *The Coming Community*, Giorgio Agamben observes that 'the notion of the outside is expressed in

many European languages by a word that means *at the door*.¹ He suggests that a junction is necessary to divide the private from the public, the inside from the outside, as well as the cosmos from the chaos. An act of bricking in windows and doors, an expression of the most radical disagreement to any sort of buffer between one and the other may be seen as escapism, but it also offers great possibilities. Like the vision of Leibniz's or Mallarmé's all-encompassing *Book*, it constitutes an attempt at cabalistic inclusion of all phenomena in the microcosm of writing, the dream about a room with no windows projects a world enclosed within four walls. Deemed complete and total, this sort of space is also found in museums, i.e. places with the power to decide on the eternal rest or life of objects. As public places, museums serve one more purpose: they create myths, or co-write history, and influence the future of a community. The lack of windows and doors seemingly reduces the space and creates a prison-like area which, however, can be fully dominated by the trapped subject, including one's body

incorporating objects, walls, corners and furniture. Internalization of space is the starting point for organizing and refurbishing the self at the material level. Fernando Pessoa claims that people are right to think that objects have souls. Focusing his attention on the table at which he wrote *The Book of Disquiet*, he observes that an object comprises equal portions of matter, its background and our interpretation. The characteristics of the room without windows could lead to a maximal reduction in the value of the first of these three vectors, internalization of the context, as well as widening of the field of interpretation, resulting in a monadic hallucination in which a subject, located in a given space, would become the only centre of the universe. Therefore, there is no point in asking whether changing of the position of the table entails any sort of relocation in the mind. There are no more barriers between one and the other, and our question will provoke laughter in the monad to which it has been addressed, a unit that is an expression of both the whole world and a portion of it.

The seclusion of the room with no windows involves at least two extremes: limited contact with other people, and a greediness in disturbing the border whose existence is ostensibly denied. Engulfment of successive objects, excluded from the economic circulation of usefulness before their value drops to zero, or even beyond that point when, from a certain perspective, they become rubbish, expands the dominion of the subject. Even the best managed interior turns out to be insufficient and its borders must be relocated. The constant transgression, a growing wave that washes over the foundations of reality for the benefit of the hallucinatory perception of a monad, changes the inner space as well as outer spaces that depend upon it. The completeness of the room with no windows is reminiscent of Noah's Ark, as the only area of human order amidst the chaos and randomness of nature. But the spectre of a bird hanging on a line, a badly balanced pile of newspapers about to tumble down, hovers

over the inside space as well. Chaos may infest an area constantly redesigned and internalized by the monad. Deleuze recalls D. H. Lawrence's story about the umbrella: 'people are constantly putting up an umbrella that shelters them and on the underside of which they draw a firmament and write their conventions and opinions. But poets, artists, make a slit in the umbrella, they tear open the firmament itself, to let in a bit of free and windy chaos and to frame in a sudden light a vision that appears through the rent - Wordsworth's spring or Cézanne's apple, the silhouettes of Macbeth or Ahab.'¹ The spectre of Kurt Schwitters appears briefly in the same book. The term MERZ in the introduction, written in capital letters, seems out of place. It remains unmentioned on in the middle of the argument, as though it were a signature, a stamp marking the presence of chaos. Schwitter's main work *Merzbau*, thrice began and each time doomed to destruction, is, as a matter of fact, a room with no windows (the artist covered the windows in his apartment and thus made it impossible for passers-by to see anything). A gigantic, constantly expanding structure made the mind of its creator tangible. It led a life of its own and determined the life conditions of people existing in its shadow. It was something between the umbrella providing shelter from the chaos of real life and bringing order to it, and a selfish parasite that got out of control and personified the chaos. It was a peculiar mind space – a *Denkraum* – which facilitated a physical visualization, or even entrance, into the structure of Schwitter's mind. Recalling his first visit to Aby Warburg's Kulturwissenschaftliche Bibliothek in 1944, Fritz Saxl describes a similarly arranged space. 'The arrangement of the books was... baffling, and any young student like myself may have found it most peculiar, perhaps, that Warburg never tired of shifting and re-shifting them. Every progress in his system of thought, every new idea about the interrelation of facts made him re-group the corresponding books.

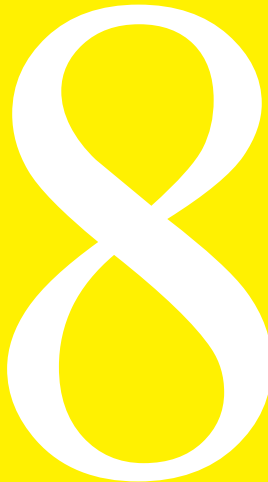
The library changed with every change in his research method and with every variation of his interests.³ It seems that he might have planned that sort of construction already in 1923, when he feverishly prepared for a lecture on his method, and his stay with the Hopi, meant to convince a psychiatrist to release him from an asylum and let him set out on another journey. Admittedly, Warburg's totalitarian vision failed to make doctors change their minds, but the notes that he made show his reasoning, which culminated in the creation of a private *Denkraum*. The following fragment especially, seems to confirm this thesis: 'Memory is but a chosen collection of stimulus phenomena corresponding to sonorous enunciations (loud or soft speech). (That is why I keep in mind a particular notion of my library's purpose, namely as a primary collection for studying the psychology of human expression).'⁴ Obviously, it was important for Warburg to adopt an objective perspective but his student's remarks reveal, perhaps, another strictly subjective aspect of his library. The project could also serve the purpose of regaining sanity or making his madness legitimate. Warburg might have meant to integrate his split ego through a process of construction; to impose a cosmic order on the chaos of his personality. That may also have been the reason behind Walter Benjamin's statement: 'Ich packe meine Bibliothek aus. Ja.'⁵ The second sentence cannot be a mere confirmation of the first one. In fact, the first one is action, the other one is effect. It is an emphasis of one's ego in the process of arranging a private space.

It could be held against this argument that my attention has deviated to focus solely on particular objects, i.e. a book and a collection of books, or library. For it is easiest to ascribe features to those which I have mentioned before. Therefore, we should go back to Fernando Pessoa's table and place a bottle of alcohol on it to help Georges Bataille make away with its usefulness. Pondering over destruction of objects he writes down the following: 'This introduces, as a basis for clear

self-consciousness, consideration of the objects that are dissolved and destroyed in the intimate moment. It is a return to the situation of the animal that eats another animal; it is a negation of the difference between the object and myself or the general destruction of objects as such in the field of consciousness. Insofar as I destroy it in the field of my clear consciousness this table ceases to form a distinct and opaque screen between the world and me. But this table cannot be destroyed in the field of my consciousness if I did not give my destruction its consequences in the real order. The real reduction of the reduction of the real order brings a fundamental reversal into the economic order. If we are to preserve the movement of the economy, we need to determine the point at which the excess production will flow like a river to the outside. It is a matter of endless consuming - or destroying - the objects that are produced. This could as well be done without the least consciousness. But it is insofar as clear consciousness prevails that the objects actually destroyed will not destroy humanity itself.'⁶ Once again, we deal with the sort of danger that brings chaos upon the human race by driving objects into rebellion against their creator. There may always be a corner in the room without windows where an invisible hand gently shakes a towel, causing a foreboding resonance to fill the whole space as well as all the objects in it. That shadow cast on life is a result of the secret life of objects that shape mental space. The destruction advocated by Bataille refers to both, the physical shape of objects and their assumed function. Usefulness is done away with during the process of furnishing the room with no windows, as objects never reenter the economic circulation. Their practical value is suspended because their function is restricted to supporting mental processes. Consequently, internalization destroys the object in practical terms. Criticizing Ricardo, Marx wrote: 'They want only *useful things* to be produced, but they forget that the production of

too many u s e f u l things results in too many
u s e l e s s people'. Things become threatening
when the person in the room with no window, out
of touch with reality, is rebelled against by objects
yearning to return to their ancillary function. In
their striving to shake off the role of being part
of the subject, they make more or less successful
attempts on their owners. From this perspective,
the room with no windows is a trap from which its
creator must escape in order to survive.

2010



1 Giorgio Agamben, *The Coming Community*, translated by Michael Hardt, Minnesota 1993, p. 68.

2 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *What is philosophy?*, translated by Graham Burchell and Hugh Tomlinson, London 2003, pp. 203 – 204.

3 Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library (1886 – 1944)*, [in:] Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970, p. 327.

4 Aby Warburg, *Memories of a Journey Through the Pueblo Region*, [in:] Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004, p. 313.

5 The English translation of this puzzling statement is even clearer: 'I am unpacking my library. Yes, I am' Walter Benjamin, *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting* [in:] Walter Benjamin, *Illuminations*, London 1982, p. 59.

6 Georges Bataille, *Theory of Religion*, translated by Robert Hurley, New York 1989, pp. 103 – 104.

B3

Eseje Agnieszka Pindera

Przygotowaniem każdego wielkiego dzieła kieruje sekretnie przegromny zegarmistrzowski układ

„Poszedł do korytarzyka prowadzącego do ‘natrysków’, toalety i kuchni. Stał przy styku obu korytarzy, tam gdzie tworzyły kąt prosty, i długo patrzył na wysokie ściany biegnące do ciemnego sufitu. Potrzebował drabiny (...). W połowie wysokości ścian zbudował podłogę z desek, tworząc rodzaj wąskiej, ale wysokiej i głębokiej antresoli. Pod wieczór wszystko było gotowe”¹.

Malarz Gilbert Jonas pewnego dnia zbudował w swoim domu osobliwy pokój. Zmęczony ciągłymi odwiedzinami przyjaciół, które skutecznie uniemożliwiały mu pracę twórczą, stworzył coś w rodzaju azylu i zaczął spędzać w nim coraz więcej czasu. Autor opowiadania – Albert Camus z niezwykłą skrupulatnością opisał nie tylko życie Jonasa, historię jego romansu, założenia rodziny i twórczości, ale także przestrzeń życiową artysty. Przygotował tym samym doskonałą scenografię dla rozegrania się dramatu. O ile w czasie szczęścia i popularności każde miejsce jest dobre do pracy i specyficzna ciasnota lokum nie przeszkadza twórczości, w okresie zwątpienia przestrzeń radykalnie się kurczy. Niemalże każdy wolny skrawek mieszkania wypełniają dzieci, goście i płótna a artysta ma coraz mniej miejsca dla siebie. We własnym domu czuje się coraz częściej uwięziony, i tak wpada na pomysł ucieczki „w górę”. Azyl do pracy tworzy w oderwaniu od przestrzeni zajmowanej w mieszkaniu przez kobiety, kontakt z żoną ogranicza się do dostarczania przez nią

pożywienia a jedyną osobą, która odwiedza go w jego samotni jest przyjaciel – architekt. Malarz buduje swoją samotnię również po to, by odciąć się od pożądania. Ucieczka w jego przypadku jest próbą uniknięcia dalszych pokus, tym bardziej, że budowa rozpoczyna się niedługo po przyznaniu się żonie do licznych romansów.

Gregor Schneider wewnątrz swojego domu buduje pomieszczenia-pułapki. Wykłada ołowiem ściany pokoi, zapewniając tym samym skrajną izolację, ukrywa ścianę za ścianą, tworząc przypominającą szkatułkę konstrukcję lub aranżuje podobne do piwnic ciemne i lepkie przestrzenie. Podobnie jak Kurt Schwitters miałby upamiętnić budową *Merzbau* stratę potomka, tak Schneider pomiędzy ścianami mieszkania, warstwa po warstwie, umieszcza pamiątki po swoich zmarłych krewnych. Zapytany ponad 10 lat temu o dalsze plany związane z domem w Rheydt, powiedział: „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”². Niekiedy artysta zaprasza do współpracy Hannelore Reuen, która znana jest głównie z realistycznego przedstawienia kobiecej postaci leżącej twarzą w dół w ciemnym pomieszczeniu galeryjnym. Nikt nigdy jednak nie widział tej utalentowanej rzeźbiarki, natomiast fakt, że jej nazwisko widnieje na domofonie rzeczonoego domu pozwala przypuszczać, że kobieta stanowi alter ego samego artysty. Schneider jednak nie potwierdza tych spekulacji: „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 molestowana seksualnie, słucha ezoterycznej muzyki. Idę często ulicą, rolety w oknach innych domów są również zaciągnięte. Nie chciałbym wiedzieć, co się dzieje w tych domach”³. – mówi Schneider.

Dom to przykład miejsca, do którego jesteśmy przywiązani, przestrzeń wypoczynku, sfera, w której każdy może być sobą. Zarówno Jonas jak i Schneider to właśnie w domu ulokowali fundamenty swoich szczególnych konstrukcji. Gilian Rise, która podejmuje się feministycznej krytyki konstruktów domu na polu geografii, przypomina jednak, że jest on często również miejscem eskalacji przemocy. W tym kontekście ciekawy wydaje się esej *Untitled: The Housing of Gender* Marka Wingley’a, w którym autor rozważa dyscyplinującą rolę architektury w naszej kulturze, pytając co właściwie jest chronione i dla kogo. Cytując pisma Albertiego z XV wieku (*Dziesięć ksiąg o sprawach budownictwa*), Wingley twierdzi, że dom został zbudowany w celu kontrolowania kobiecej seksualności. Tak jak kobieta jest ograniczona do przestrzeni domu, tak dziewczynka do przestrzeni swojego pokoju. Autor przywołuje również tekst Ksenofona *Oeconomicus*, za którym podąża wraz z Albertim. Opisany w nim został „trening”, jakiemu poddawana jest panna młoda. By przygotować ją do roli żony zabiera się ją na obchód domu, podczas którego poznaje „odpowiednie miejsce” dla poszczególnych rzeczy. Przestrzeń winna więc być poddana klasyfikacji. Wszystko powinno mieć swój porządek, naturalne przeznaczenie. Żona uczy się gdzie jest jej miejsce, poznając rozkład poszczególnych przedmiotów. Ta dbałość o porządek i konwenans automatycznie sugeruje, że w chaosie kryje się coś na tyle niebezpiecznego, że należy to niezwłocznie wyeliminować. Tym samym architektura odpowiada obrazowi społecznych instytucji.

Cel w jakim Kurt Schwitters rozpoczął konstruowanie w swoim mieszkaniu zagadkowej budowli pozostaje nadal niejasny. Artysta czasem nazywał swoją konstrukcję *The Cathedral of Erotic Misery*, sugerując tym samym jednocześnie związek budowli z przyjemnością i cierpieniem. Jolanta Brach-Czaina pisze o fragmencie konstrukcji przedstawiającej potłuczony odlew kobiecego ciała pomazany czerwoną szminką, który Schwitters odsłaniał tylko przed nielicznymi z gości, definiując tym samym budowę ukrytego wnętrza jako „jarmarczny zart utrzymany w atmosferze sadystyczno-erotycznej”⁴. Przypuszcza się również, że w jakiejś części budowla mogła mieć związek ze śmiercią dziecka artysty. Całkowicie zniszczona *Merz*, mimo że trzykrotnie odbudowywana przez artystę w kolejnych lokalizacjach i fragmentami udokumentowana na zdjęciach, istnieje dziś właściwie głównie w społecznej wyobraźni. Nawet sroga zima panująca w czasie ostatniej próby odbudowy konstrukcji nie przezwyciężyła obsesji tworzenia i w końcu Schwitters zmarł w wyniku powikłań zapalenia płuc. Niemniej natrętnej manii budowania dwadzieścia lat swojego życia poświęcił też Marcel Duchamp, tworząc w największym sekrecie *Étant donnés: 1 la chute d'eau, 2 gaz d'éclairage*. Po śmierci artysty w jego pracowni znaleziono drewniane drzwi z niewielkimi otworami do podglądania, za którymi znajdował się sielski pejzaż z wodospadem i odlewem aktu kobiecego. „Podobnie jak u Schwittersa tym, co znajduje się w przestrzeni ukrytej, jest tu kobieta seksualność” – komentuje Brach-Czaina. – „Zakazana, pociągająca, zasłaniana i udostępniana w tandetnej aranżacji”⁵.

Sekretne pokoje pojawiają się również w literaturze. Za przykład może posłużyć baśń *Sinobrody* Charlesa Perraulta opowiadająca historię zamożnego szlachcica, którego młode żony zniknęły kolejno w tajemniczych

okolicznościach. Pewnego dnia mężczyzna wyjeżdża w podróż, zostawiając na zamku świeżo upieczoną małżonkę z pękiem kluczy i zakazem otwierania pokoju na parterze. Kobieta łamie zakaz, by ku swojemu przerażeniu odkryć komnatę z podłogą pokrytą skrzepłą krwią i ciałami kilkunastu kobiet przywiązanych do ścian. Angela Carter w opowiadaniu pod tytułem *Krwawa komnata* podejmuje grę z postacią Sinbrodego. Autorka korzysta ze schematu powieści gotyckiej – powszechnie czytanej, ale i pisanej przez kobiety. Ten gatunek literatury bywa interpretowany jako opowiadanie o tajemnicy seksualności kobiecej. Za jeden z jej symboli uważa się zamek, przywodzący na myśl groźne i niepojęte wnętrza matczynego ciała.

Opisane historie przypominają twórczość Hansa Bellmera, który również zajmował się obsesyjnym konstruowaniem, jednak nie przestrzeni, a obiektu – *Lalki*. „Chciałem pomóc ludziom zwalczyć kompleksy, pogodzić się ze swoimi instynktami tak jak ja to próbowałem zrobić. (...) Chciałem ukazać to, co jest zazwyczaj ukryte, to nie była gra, chciałem otworzyć ludziom oczy na nowe rzeczywistości”⁶ – tłumaczył swoje intencje. Alain Jouffroy natomiast opisuje stworzenie *Lalki* jako skuteczny sposób odczarowywania i wyzwolenia się z nacisku systemów kontroli (instytucja rodziny, praca, polityka). Bellmer podobnie jak Schwitters i Duchamp fetysyzował w swoich realizacjach kobiece

ciało: „Tak jak ogrodnik każe bukszpanowi rosnąć w postaci kuli, stożka lub sześcianu, tak mężczyzna kształtuje obraz kobiety wedle swych elementarnych przekonań, wedle geometrycznych i algebraicznych zwyczajów swej myśli”⁷. Obraz kobiecości jaki panował ówczesnie w mediach był kompletnie asekualny. W Niemczech zmieniło się to po roku 1933 wraz z pojawieniem się nowego politycznego obrazu ciała, który podkreślał różnicę między weimarskim ideałem kobiety i kobiecością perwersyjną i zdeprawowaną. W tym samym czasie stłumionym pożądaniem interesowali się również surrealiści. W *Historii erotyzmu*, Georges Bataille zwraca uwagę na jeden z aspektów pożądania, pisząc: „Istotne (...), by pożądanie wykreowało sobie kształt najbardziej mu odpowiadający, trzeba, żeby potraktowało swój ludzki przedmiot jako rzecz”⁸. Czy to pożądanie było siłą twórczą, która napędzała do budowania osobliwych konstrukcji? O ile malarz Jonas buduje ucieczkę od pożądania, konstrukcje Schneidera, Schwittersa i Duchampa wydają się być jego sublimacją. Co ciekawe sekretnymi budowniczymi są głównie, jeżeli nie jedynie mężczyźni.

2010

1 Albert Camus, *Jonas albo artysta przy pracy*, [w:] *Wygnanie i królestwo*, tłum. J. Guze, Warszawa 1992, s. 108.

2 ... *Niczego nie wyrzucam, wszystko ciągnę zawsze dalej...* Gregor Schneider w rozmowie z Ulrichem Loockiem, [w:] *Gregor Schneider. Totes Haus u r / Dead house u r / Marivoy. Dom u r 1985-1997*, red. G. Schneider, A. Przywara, A. Szymczyk, Portikus: Frankfurt am Main / Galerie Foksal: Warschau / Städtisches Museum Abteiberg: Mönchengladbach / ARC- Musee d' art moderne de la Ville de Paris 1997, s. 60.

3 Ibidem, s. 71.

4 Jolanta Brach-Czaina, *Blony umysłu*, Warszawa 2003, s. 98.

5 Ibidem, s. 99.

6 Peter Webb, *Rozmowy...*[w:] „Arkadia” nr 11-12/2002, s. 303.

7 Hans Bellmer cyt za: S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer Katowice 1902 – Paryż 1975*, Gdańsk 1998, s. 147.

8 Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, Kraków 1992, s. 122.

B3

Essays

Agnieszka Pindera

Preparations for every great work are secretly directed by an enormous, clockwork scheme

‘He went into the little hall leading to the shower-room, the toilet, and the kitchen. In the right angle where the two halls joined, he stopped and studied at length the high walls rising to the dark ceiling. He needed a stepladder (...) Halfway up the walls he built flooring to get a sort of narrow, but high and deep, loft. By late afternoon, all was finished.’¹

One day, Gilbert Jonas, a painter, arranged a most extraordinary room in his house. Weary of endless visits of his friends that interfered with the process of creation, he retreated to his private haven and grew increasingly reluctant to leave it. The author of the story, Albert Camus, gave a detailed description not only of Jonas’ life, his love affair, his family and creative work, but also of the space he inhabited, thus preparing perfect scenery for a drama to occur. As long as happiness and popularity prevail, any place is good for work, and little room does not stifle creativity. But in a time of doubt, space shrinks radically. The apartment seems to be taken over by children, guests and canvases, leaving no room for the artist. He feels trapped at home and, finally, decides to escape ‘upwards’. His haven, where he enjoys the freedom of creation, is separate from the part of the apartment inhabited by women; he has contact with his wife only when she brings him food. The only person that comes to see him is his friend, an architect. The retreat also helps him avoid the feeling of desire. He escapes to avoid temptations;

after all, he begins to build the loft soon after telling his wife about his many love affairs.

Inside his house, Gregor Schneider transforms rooms into traps. He covers the walls with lead for total isolation, or hides a wall behind another wall in a chest-like construction. Some rooms are evocative of dark and damp cellars. Similarly to Kurt Schwitters, whose *Merzbau* was meant to commemorate the loss of his child, Schneider hides family mementoes between the walls, layer upon layer. More than ten years ago, he was asked about his plans for the house in Rheydt; he said: ‘I don’t know where the work could go from here. I could go on running on the spot, just go on working until the work pushes me out of the house or swallows me up altogether.’² Now and then, the artist collaborates with Hannelore Reuen, chiefly famous for her realistic representations of a female figure lying face down in dark gallery rooms. No one has ever seen the talented sculptress; her name is by the intercom of the said house, which may imply that she is the alter ego of the artist. Schneider dampens speculation: ‘The roller blinds outside on the ground floor were always down. So people used to stop and ask me why the flat hadn’t been let. Now Hannelore Reuen has moved in, an elderly lady. She lives here without a telephone, rarely has visitors and walks round the house at night. She feels sexually harassed and listens to esoteric music. I also frequently go down the street, and the blinds on the houses there are often down. I wouldn’t like to know what is going on in these houses’³ Schneider continues.

Home is a place to which we feel attached, a place where we take rest, where we can enjoy being ourselves. Both Jonas and Schneider chose their houses to be the site Gilian Rise, a feminist critic of the domestic construct from a geographical perspective, points out that violence often escalates at home. Mark Wingley's essay *Untitled: The Housing of Gender* seems interesting within this context. The author discusses the disciplining role of architecture in our culture, posing the question; what is protected and who is it protected for? He quotes from Alberti's work dating back to the fifteenth century (*On the Art of Building in Ten Books*) to demonstrate that building houses served the purpose of controlling female sexuality. The woman is confined to the house as the girl is confined to her room. Wingley also analyses Xenophon's *Oeconomicus*, which took its cues from Alberti. It features a description of 'bridal training'. In order to be well prepared for the wife's role, she is taken on a tour around the house and shown the 'right places' for particular things. Ergo, space needs to be classified. There should be a natural order for all things. The wife must understand where she belongs, just like she understands where particular objects belong. The attention to order and convention inevitably suggests that chaos involves danger, and thus it must be altogether eliminated. Thereby, architecture reflects social institutions.

It remains unclear why Kurt Schwitters began to fill his house with a mysterious structure. He sometimes referred to it as *The Cathedral of Erotic Misery*, indicating its association with pleasure as well as pain. Jolanta Brach-Czaina mentions a fragment of the structure representing a broken cast of a female body smudged with red lipstick, which Schwitters uncovered only for selected visitors, thus defining the secret interior as 'a vulgar joke of sadistic and erotic nature.'⁴ It is also believed that the structure was to do with the death of the artist's child. Rebuilt three times in various locations and documented in photographs to some extent, *Merz* was

totally destroyed and is now mostly a thing of imagination. Even a harsh winter could not put an end to the artist's obsessive attempts to reconstruct his work. Eventually, Schwitters died from post-pneumonic complications. Driven by an equally bothersome mania for building, Marcel Duchamp spent twenty years of his life secretly working on *Étant donné: 1 la chute d'eau, 2 gaz d'éclairage*. On his death, a wooden door was discovered in his studio equipped with two peep holes, looking through which one discovered an idyllic landscape with a waterfall and a cast of a female nude. 'Like in Schwitters' work, the secret interior houses female sexuality,' writes Brach-Czaina. 'Forbidden, alluring, hidden, and disclosed in a tacky setting.'⁵

Secret rooms are well known in literature. For instance, Charles Perrault's *Bluebeard* tells a story of a wealthy nobleman whose young wives disappeared in mysterious circumstances. One day, he sets out on a journey leaving his newly wedded wife with a bunch of keys and a locked room which she is not allowed to enter. The woman disobeys her husband and is horrified to discover that the floor in the secret room is coated in clotted blood and more than a dozen female bodies are tied to the walls. In the short story *The Bloody Chamber*, Angela Carter reintroduces the character of Bluebeard. She employs the formula of the Gothic novel, which was very popular with women and, not less significantly, written by women. The genre is sometimes interpreted as centring about the mystery of female sexuality. A castle is one of its many symbols, ominous and incomprehensible like the inside of the maternal body.

All these stories bring to mind Hans Bellmer's work, also obsessively revolving around construction, only in this case it was the construction of an object rather than a space; that object was the *Doll*. 'My intention was to help ordinary people

overcome complexes, accept their instincts as I tried to do. [...] I wished to uncover what tends to be covered; it was not a game, I wanted to make people see new realities,¹⁶ he explained. Alain Jouffroy claims that creating the *Doll* was an efficient method of breaking the spell of control systems (such as family, work or politics) as well as breaking free from their pressure. Like Schwitters and Duchamp, Bellmer fetishized the female body in his works: 'Like the gardener shapes the buxus to take the form of a ball, a cone or a cube, so the man shapes the image of the woman according to his elementary beliefs, the geometric and algebraic ways of his thought.'¹⁷ The concept of femininity dominant in the media of the time was completely asexual. That changed in Germany after 1933 when a new, political image of the body emerged, stressing the difference between the Weimarian ideal of woman and perverse and corrupted femininity. At the same time, the Surrealists took up the question of suppressed desire. In *The History of Eroticism*, Georges Bataille discusses one of the aspects of desire: 'It is important [...] that desire create a shape that suits it best, that is takes its human object as an item.'¹⁸ Was desire the driving force behind these singular constructions? Painter Jonas builds a retreat to escape desire, but Schneider's, Schwitters' and Duchamp's works seem to be sublimations of it. Interestingly enough, most, or perhaps all, secret constructors are men.

2010

1 Albert Camus, *Exile and the Kingdom*, translated by Justin O'Brien, Vintage Books, New York 1958, p. 47.

2 ... I NEVER THROW ANYTHING AWAY, I JUST GO ON... Gregor Schneider talks to Ulrich Looock, [in:] *Gregor Schneider. Totes Haus u r / Dead house u r / Marthy Dom u r 1985-1997*, ed. G. Schneider, A.Przywara, A.Szymczyk, Portikus: Frankfurt am Main / Galerie Foksal: Warschau / Städtisches Museum Abteiberg: Mönchengladbach / ARC- Musee d' art moderne de la Ville de Paris 1997, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 Jolanta Brach-Czaina, *Blony umyslu*, Warszawa 2003, p. 98. (translated by Monika Ujma)

5 *Ibid.*, p. 99.

6 Peter Webb, *Rozmowy...*, [in:] 'Arkadia' no. 11-12/2002, p. 303. (translated by Monika Ujma)

7 Hans Bellmer quoted for: S. Eiblmayr *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [in:] *Gry lalki. Hans Bellmer Katowice 1902 – Paryż 1975*, Gdańsk 1998, p. 147. (translated by Monika Ujma)

8 Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, Kraków 1992, p. 122. (translated by Monika Ujma)

B4

Eseje Joanna Zielińska

Architektura kolekcji

„Wnętrze mieszkalne to nie tylko wszechświat, lecz również futerał dla człowieka prywatnego” pisze Walter Benjamin w *Pasażach*¹. Co dzieje jednak się, gdy przestajemy panować nad organizacją owego benjaminowskiego wszechświata, w którym rzeczy bywają wolne od przymusu użyteczności? Martin Hampton w swoim filmie dokumentalnym *Possessed* opisuje ludzi, których życie zdominowały przedmioty i polowanie na nowe „obiekty kolekcjonerskie”. Jeden z bohaterów wyznaje: „wszystko co chcesz kupić jest jak marzenie... musisz to mieć”. Kobieta, która zbiera dosłownie wszystko — od pustych opakowań, po włosy i płatki higieniczne — martwi się co się stanie, gdy jej mieszkanie wreszcie wypełni się po brzegi. Miała sen o całkiem pustym domu, w sypialni stało tylko łóżko... obudziła się przerażona otaczającymi ją śmieciami. Jej zbiór jest najbardziej osobliwy i w pewnym sensie najciekawszy wizualnie. Bohaterka skrupulatnie układa zbierane rzeczy — z płatków higienicznych tworzy zadziwiające, organiczne struktury. Zaczęło się, gdy miała depresję po wypadku i nie mogła chodzić. Ostatni bohater żyje w samotności, zaczął zbierać po śmierci matki. Na ścianie wisi notatka: „Zawsze przy mnie byłaś. Kocham Cię mamo”.

Organizacja przestrzeni życiowych syllogomaniaków jest niezwykle ciekawa i złożona. Rzeczy zaczynają wypełniać ich mieszkania, wreszcie kumulacja prowadzi do stworzenia osobliwej architektury — krajobrazu złożonego ze zgromadzonych, często bezużytecznych

przedmiotów. Kulminacyjnym momentem jest zapewne sytuacja, w której w mieszkaniu nie ma już miejsca dla samego właściciela. Przestrzeń mieszkania, która powinna być schronieniem — przytulna, bezpieczna, dobrze zorganizowana, nagle wymyka się spod kontroli, zmieniając swoją funkcję. Procesy, które zachodzą na oczach budowniczego nie są jednak gwałtowne, są raczej wynikiem systematycznej pracy, jak to miało miejsce w przypadku *Merzbau* Kurta Schwittersa.

Leszek Kołakowski w bajce *Jak poszukiwaliśmy Lailonii* opisuje historię dwóch braci, którzy próbują odnaleźć zaginioną krainę. W tym celu skupują wszystkie możliwe mapy i globusy, które powoli wypełniają całe mieszkanie. W końcu bracia zmuszeni są do radykalnej reorganizacji ich przestrzeni życiowej: „w naszym mieszkaniu było tyle albumów geograficznych, globusów i map, że nie można było się ruszyć. Zaczęliśmy więc wyносить meble. W końcu w mieszkaniu nie było już nic prócz map i globusów, między którymi my sami z bratem przeciskaliśmy się z największym trudem; braliśmy też różne lekarstwa, żeby schudnąć i zajmować trochę mniej miejsca w mieszkaniu, aby można było sprowadzić więcej map. Obaj schudliśmy bardzo i jadalśmy coraz mniej, zarówno dlatego, że musieliśmy mieć miejsce na mapy, jak i dlatego, że nie mieliśmy pieniędzy na jedzenie, bo wszystko wydawaliśmy na książki geograficzne, globusy i mapy. Była to naprawdę ciężka praca, która zajęła nam wiele lat”².

Benjamin określa potrzebę gromadzenia jako jeden z symptomów zapowiadających śmierć³. Istnieje hipoteza, że mania kompulsywnego zbieractwa wynika z traumatycznych przeżyć, strachu przed utratą dóbr, jest reakcją na system, wojnę lub inne wydarzenia. Jak się okazuje również sama „architektura zbioru” może nieść śmiertelne zagrożenie. Zdjęcia dokumentalne z nowojorskiego mieszkania braci Collyer dotkniętych manią zbieractwa są doskonałym przykładem przytłaczającej dysfunkcji przestrzeni mieszkalnej. Chaos rzeczy ostatecznie zabił właścicieli, najpierw śmiertelnie zasypując Langley’a Collyer’a. Jego ciało pożarły szczury, a sparaliżowany i niewidomy brat Homer umierał z głodu⁴.

Logika zbioru i potrzeba jego rozwijania z czasem staje się zrozumiała tylko dla właściciela. Sam zbiór jak i architektura, która powstaje z nagromadzenia rzeczy, wydają się septyczne, narażone na upływ czasu, niepożądaną destrukcję, podlegają licznym przeobrażeniom, w zbiorach zagnieżdża się liczne robactwo i szczury. Trudno jest kontrolować kolejne warstwy powstającej jamy — przestrzeni, w której drażone są już tylko korytarze komunikacyjne. Mieszkanie zaczyna przypominać strukturę coraz bardziej organiczną i cielesną. Z jednej strony przestrzeń staje się „przytulna”, w świetle psychoanalizy byłaby kojarzona z bezpieczeństwem kobiecego łona, z drugiej strony to miejsce, które budzi odrazę swoją sartrowską „lepkością materii” (*le visqueux*). Stworzona przestrzeń jest dla budowniczego niczym kopalnia kosztowności, każdy element jest ważny z punktu widzenia zbioru, jak i konstrukcji. Analogia pomiędzy norą i jamą a przestrzeniami kreowanymi przez syllogomaniaków jest również uzasadniona w kontekście *Merzbau* Kurta Schwitersa. Struktury, które tworzył w kolejnych miejscach zamieszkania zawierały „groty”, w których artysta ukrywał różnego rodzaju przedmioty, odpadki i resztki. To właśnie odpadki i resztki uważane są za szczególnie abiektalne — z racji swojej niekompletności, kojarzone są z brudem

i nieczystością. John Bock w swoim filmie *Zezzimnengesang* bezpośrednio łączy elementy czy zachowania budzące wstręt z syndromem syllogomaniaka. Kamera podróżuje, przez uginające się od osobliwych kolekcji mieszkanie, tropiąc dziwaczne i „perwersyjne” rytuały jego właściciela. Bock rozmazuje kurze jajko na podbrzuszu, otwiera puszkę z jedzeniem przy pomocy nietuzinkowych narzędzi, wreszcie obficie wymiotuje w toalecie i rozdrapuje kleistą skórę na ciele kościotrupa, którego znajduje we własnym łóżku. Kristeva pisze: „to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne, wstrętne jest coś co zaburza tożsamość, system i ład”⁵. Groteskowe rytuały Bocka wzbudzają odrazę, ale i śmiech, który jest sposobem na umieszczenie lub przemieszczenie wstrętu. Jak twierdzi Kristeva: „Prze-strzeń, która interesuje wyrzuconego, wykluczonego, nigdy nie jest jedna ani jednorodna ani nie daje się ogarnąć całościowo. Przestrzeń ta jest w istocie swej podzielona, elastyczna, katastroficzna”⁶. Opis wygnańca, który raczej pyta „Gdzie jestem?” niż „Kim jestem?”, przytoczony w dziele Kristevy, doskonale pasuje do sytuacji syllogomaniaka. Protagonista z filmu Bocka w końcu opuszcza swój dom, niosąc na rękach kościotrupa. Wydostaje się na łono natury. Swoje mieszkanie, zastawione pudełkami z butami i słoikami z dżemem, opuszcza również karlica — bohaterka filmu Jordi Colomer’a. Czy dzieło może przerażać samego stwórcę? Być może nadchodzi taka chwila w życiu naszego bohatera-architekta, że jedynym wyjściem z sytuacji jest ucieczka od tego, co sam stworzył.

2010

1 Walter Benjamin, *Pasaze*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 53.

2 Leszek Kolakowski, *13 bajek z Lailonii dla dużych i małych oraz inne bajki*, Warszawa 1998, s. 9-10.

3 Walter Benjamin, *op. cit.*, s. 236.

4 http://en.wikipedia.org/wiki/Collyer_brothers, data dostępu: 9.06.2010.

5 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków, 2007, s. 10.

6 *Ibidem*, s. 13.

B4

Essays

Joanna Zielińska

The Architecture of Collection

‘The interior is not just the universe of the private person; it is also his etui’, wrote Walter Benjamin in *The Arcades Project*.¹ But what if we lose control of this Benjaminian universe in which objects may be free from the obligation of usefulness? In the documentary *Possessed*, Martin Hampton shows four hoarders whose lives have been dominated by objects and the hunt for new ‘collectable items.’ One of them says: ‘everything you want [...] to buy is almost like a dream... you’ve got to have it.’ A woman who stockpiles literally everything – empty boxes, hair and cotton wool pads to name but a few – is worried what will happen when her house is completely full. She has a dream in which she sees an empty house, a bedroom with only a bed in it... she wakes up and is terrified by the rubbish around her. Her collection is the most peculiar and the most attractive in visual terms. All the items in her house are meticulously arranged; cotton wool pads form amazing organic structures. She’d earlier had an accident and could not walk, which then caused a nervous breakdown; that was when she started hoarding. The man whose story comes last in the film lives all alone, he began to hoard after his mother died. There is a note on the wall: ‘You was always there. I love you mum!’

The way syllogomaniacs arrange the space around them is extraordinarily interesting and complex. Objects began to fill up their apartments until a peculiar architecture materializes – a landscape of accumulated things, useless for the most part. Inevitably, this situation reaches its culmination

when there is no room for the owner any more. Space that should be a comfortable, secure and well-organized shelter, suddenly gets out of control and its function becomes distorted. However, the processes that unfold before the eyes of the constructor are not instantaneous; they result from systematic work, as in the case of Kurt Schwitters’ *Merzbau*.

Leszek Kołakowski wrote a story called *Looking for Lailonia* about two brothers trying to rediscover a lost country. They buy all the maps and globes they can find and these gradually take over their flat. Eventually the brothers have to radically reorganize the space in which they live: ‘our apartment was so full of various atlases, maps and globes that it became impossible to move about in it. [...] we began throwing out the furniture; [...] We did this until the apartment was quite bare of everything except maps and globes, and among these my brother and I squeezed our way with the greatest difficulty. We also took medicine of various kinds to make us thinner so that we would take up less space in the apartment and thus make room for more maps. We both grew very thin and began to eat less and less, partly because we had to have room for the maps and partly because we could no longer afford to buy food, as all our money was being spent on atlases, globes and maps. It was very hard work indeed and it took us several years, during which we did nothing else at all.’²

For Benjamin, the need to hoard is one of the symptoms precipitating death.³ There is a hypothesis that compulsive hoarding develops from traumatic experiences, from the fear of losing one's possessions. It is a reaction to a system, war or another event. It turns out that the 'architecture of accumulation' itself may be lethal. Photographs taken in the house of the Collyer brothers, obsessive hoarders in New York, are a perfect example of an overwhelmingly dysfunctional space. The chaotic buildup of rubbish eventually killed the brothers; it crushed Langley Collyer to death. While his body was being eaten by rats, his paralyzed and blind brother Homer was starving.⁴

As time goes by, the logics behind the collection, and the urge to add to it, grow obscure to everyone except its owner. The structure formed by collected items and the collection per se seem septic, vulnerable to the passing of time and unwanted destruction. Afflicted by endless transfigurations, they are invaded by maggots and rats. It is not easy to control the multiplying layers of the burrow where all that remains to be done is the hollowing out of communication passages. The house takes on the appearance of an organic and bodily structure. On the one hand, the place is 'cosy'; a psychoanalytic perspective would liken it to the secure female womb. On the other hand, its Sartreian viscosity (*le visqueux*) evokes repulsion. For the constructor, the place is like a gold mine, each element is important in the context of the collection as well as the construction.

The analogy between a burrow or a hollow, and interiors inhabited by syillogomaniacs, is also justified within the context of Kurt Schwitters' *Merzbau*. Structures raised by Schwitters in his successive houses had 'grottoes' where he hid all sorts of objects, scraps and leftovers. It is indeed scraps and leftovers that are considered distinctly abject because of their incompleteness; they are associated with dirt and impurity. In his film *Zeziminnegesang*, John Bock suggests a

direct connection between behaviours evoking aversion and compulsive hoarding. The camera moves through an apartment riddled with curious collections, observing the strange and 'perverse' rituals of its owner. Bock smears an egg on his abdomen, opens tin cans with the most unusual tools, and finally pukes in the toilet and scratches the sticky skin of the skeleton which he finds in his bed. Kristeva writes: 'It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.'⁵ Bock's grotesque rituals are abhorrent but they also induce laughter, a method of placing or displacing aversion. Kristeva claims: 'For the space that engrosses the deject, the excluded, is never one, nor homogeneous, nor totalizable, but essentially divisible, foldable, and catastrophic.'⁶ Kristeva's description of an exile who asks 'Where am I?' rather than 'Who am I?' perfectly illustrates the situation of syillogomaniacs. Bock's protagonist leaves the house in the end, carrying the skeleton in his arms. He escapes into nature. The protagonist in Jordi Colomer's film, a dwarf woman, is also missing from her flat, obstructed by shoe boxes and jam jars. May a work terrify its creator? It might be that there comes a moment in the life of the architect when the only solution is to escape from what he they have created.

2010

1 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin Sauson, Harvard University Press, Cambridge 1999, p. 20.

2 Leszek Kolakowski, *Tales from the Kingdom of Lullonia and the Key to Heaven*, translated by Agnieszka Kolakowska and Salvatore Attanasio, University of Chicago Press, Chicago 1989, pp. 3-4.

3 Walter Benjamin, op.cit., p. 897.

4 http://en.wikipedia.org/wiki/Collyer_brothers, date of access: 9 June 2010.

5 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, New York 1982, p. 3.

6 *Ibid.*, p. 5.

C1

Opowieści *Homer i Langley Collyer*

Śmierć wśród śmieci

W środę 21 marca na skutek zgłoszenia zaniepokojonego odorem anonimowego informatora policyjny patrol włamał się do mieszkania zajmowanego przez braci: Homera i Langleya Collyerów. Wybite okna były zabezpieczone przez siatki a wszystkie przejścia były zablokowane przez śmieci: stare gazety, składane łóżka, krzesła, maszyny do szycia, pudła, stare parasole związane sznurkiem, ramy wózków dla dzieci, części zepsutych mechanizmów oraz inne nieprzydatne przedmioty. W celu przedostania się do źródła zapachu siedmiu policjantów zaczęło torować sobie drogę poprzez wyrzucanie przedmiotów przez okna. Po dwóch godzinach odnaleziono w fotelu ciało starszego brata: Homera, które ubrane było jedynie w szlafrok. Koroner sądowy Dr Arthur C. Allen potwierdził jego tożsamość i orzekł, że śmierć nastąpiła w wyniku odwodnienia około 10 godzin wcześniej, co wykluczyło podejrzenie, że jest on źródłem zapachu. Policja uznała Langleya za zaginionego i wszczęła postępowanie w celu jego odnalezienia. Jednocześnie postanowiono o oczyszczeniu mieszkania braci Collyer.

Langley Collyer widziany jak wsiada do autobusu

Wczoraj 30 marca policję poinformowano, że Langley Collyer był widziany w autobusie jadącym do Atlantic City. Jest on poszukiwany od czasu kiedy policja włamała się do mieszkania, w którym mieszkał razem ze swoim bratem Homerem. Okoliczności śmierci starszego brata, którego ciało odnaleziono wśród stert śmieci nadal budzą wątpliwości organów ścigania. W chwili obecnej obszar poszukiwań Langleya Collyera, którego wyjaśnienia są niezbędne do rozwiązania sprawy, został rozszerzony na całe wybrzeże New Jersey. Ktokolwiek widział osobę przedstawioną na zdjęciu jest proszony o jak najszybsze skontaktowanie się z posterunkiem 112.

Drugie szokujące odkrycie w mieszkaniu

Collyerów. Zagadka braci rozwiązana

Wczoraj 8 kwietnia policja, która nadal oczyszcza mieszkanie Homera i Langleya Collyerów ze zgromadzonych tam śmieci dokonała kolejnego makabrycznego odkrycia. Przypomnijmy, że 21 marca znaleziono ciało starszego brata, Homera, zmarłego na skutek odwodnienia w fotelu pośród stert niepotrzebnych przedmiotów. Od tamtego czasu trwały poszukiwania Langleya oraz oczyszczanie mieszkania z blokujących ruch śmieci. Policja usunęła do chwili obecnej około 130 ton różnych przedmiotów, wśród których było około 25 000 książek, wózki dzieciinne, wózek dla lalek, rowery, obieraczki do ziemniaków, kolekcja broni palnej, kryształowe żyrandole, kule do kregli, aparaty fotograficzne, trzy manekiny, portrety malarskie, zdjęcia pin-up, gipsowe popiersia, ludzkie organy w formalinie, zegary, 14 fortepianów, klawikord, organy, banja, skrzypce, akordeony, końska szczeka, maszyna Roentgena oraz stosy gazet. Robotnik wyrzucający śmieci z mieszkania znalazł p rzykryte stosem gazet i walizką ciało Langleya około 10 stóp od fotela, w którym pozostawało ciało jego brata. Jego ciało było częściowo zjedzone przez szczury. Policja przyjęła, że opiekujący się Homerem Langley został przygnieciony stertą przedmiotów, kiedy czołgał się korytarzami wydrążonymi w stertach śmieci. Wypadek ten okazał się również przyczyną śmierci Homera Collyera, ponieważ był on od wielu lat sparaliżowany i niewidomy, więc opieka Langleya była warunkiem jego przeżycia. Z notatek znalezionych przez policję wynika, że młodszy brat opracował dla niego również specjalną dietę z cytrusów, która miała przywrócić Homerowi wzrok. Langley jak wynika również z notatnika nie wyrzucał gazet ze względu na, jak przewidywał, rychły powrót do zdrowia Homera Collyera. Zagadką pozostaje ogrom nikomu nie potrzebnych przedmiotów, jakie policja musiała usunąć z mieszkania, lecz jako że nie jest to kwestia kryminalna policja zapowiada

umorzenie śledztwa mającego na celu wyjaśnienie okoliczności śmierci Homera Collyera.

C1

Stories

Homer & Langley Collyer

Death in Rubbish

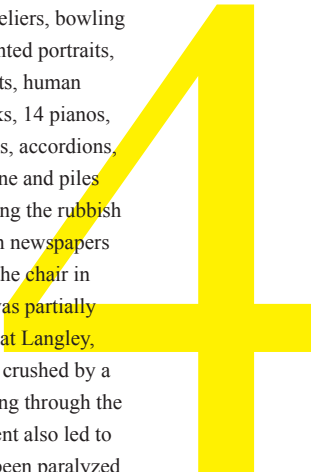
Wednesday, March 21st. Following an anonymous phone call reporting a foul stench, a police patrol broke into the house owned by brothers Homer and Langley Collyer. Broken windows were protected by grills and all passages were blocked by accumulated waste, including old newspapers, folding beds, chairs, sewing machines, boxes, old umbrellas tied together, the frame of a pram, parts of broken devices and other useless objects. In order to locate the source of the odour, seven policemen began to throw items through the windows. Two hours later, the body of the older brother, Homer, was found in an armchair, clothed only in a dressing gown. Medical examiner Dr Arthur C. Allen confirmed his identity and said that he had died from dehydration within the last ten hours, excluding the possibility that he was the source of the stench. The police classed Langley as missing and began a search for him. It was also decided that the large quantities of junk should be removed from brother Collyer's house.

Yesterday, March 30th. The police were informed that Langley Collyer was seen boarding a bus for Atlantic City. He has been searched for since the police broke into the house in which he lived with his brother Homer. The circumstances of the death of his older brother, whose body was found amongst piles of rubbish, are still being investigated by the police. Langley Collyer, whose explanations are necessary for the matter to be resolved, is hunted for along the New Jersey shore. If you see the person in the picture, please report it immediately to the 122nd Police Precinct.

Langley Collyer Seen Boarding Bus

*Another Shocking Discovery in Collyers' House.
Brothers' Mystery Solved*

Yesterday, April 8th. While continuing the removal of rubbish from Homer and Landley Collyer's house, the police made another shocking discovery. On March 21st, the body of the older brother, Homer, who had died from dehydration, was found in an armchair surrounded by masses of waste. Since then, Langley has been searched for and the amassed junk has been removed from the house. The police have removed approximately 130 tons of various items, including 25,000 books, prams, doll prams, bicycles, potato peelers, a collection of weapons, glass chandeliers, bowling balls, cameras, three dummies, painted portraits, pinup girl photographs, plaster busts, human organs preserved in formalin, clocks, 14 pianos, a clavichord, organs, banjos, violins, accordions, a horse's jawbone, an X-ray machine and piles of newspapers. A workman removing the rubbish found Langley's body covered with newspapers and a suitcase, about 10 feet from the chair in which his brother died. His body was partially eaten by rats. The police assume that Langley, who had taken care of Homer, was crushed by a pile of objects while he was crawling through the passages in the rubbish. The accident also led to Homer Collyer's death, as he had been paralyzed and blind for years and could only survive with Langley's help. The police found notes indicating that the younger brother had designed a citrus diet supposed to restore Homer's sight. According to the notes, Langley had not discarded any newspapers expecting that Homer would soon recover. The large quantities of useless items which the police had to remove from the house remain a mystery. The matter, however, is not criminal, and the police are going to discontinue the investigation into Homer Collyer's death.



C2

Opowieści *Ilya Kabakov*

Człowiek, który nigdy niczego nie wyrzucił (Śmieciarz)

Przesiedziałem w swojej pracowni prawie trzydzieści lat. Wychodziłem z domu wcześniej, o ósmej (jechało się godzinę samochodem lub metrem) i wędrowałem na górę, na mój strych. Mijałem śmietniki przy bramie, przechodziłem przez brudne podwórze, latem pełne śmieci i kurzu, zimą pokryte białym, topniejącym i też brudnym śniegiem, i wchodziłem na tylne schody (tylnym wejściem). W drodze na piąte piętro na każdym poziomie napotykałem kubły z resztkami jedzenia – z obydwu stron, pod drzwiami dwóch wspólnych kuchni, które wychodziły na schody. Zewsząd dobiegały krzyki, kobiece i męskie. Czasem drzwi otwierały się i kobieta w szlafroku zgarniała do kubła resztki z talerza. Powoli wspinałem się obok tego porannego życia po starych kamiennych stopniach o ściętych, jakby pilnikiem spiłowanych krawędziach. Wpadałem na dozorcę domu, który ugiął się pod ciężarem wielkiego metalowego koryta pełnego kuchennych odpadów. Przód koryta zjeżdżał po stopniach a dozorca trzymał je mocno na długim sznurze, żeby nie poleciało w dół. W nagłym, niespodziewanym olśnieniu wszystko składało mi się w całość: koryto, dozorca i pościanane schody. To koryto zjeżdżając w dół przez siedemdziesiąt lat (budynek postawiono w 1902 roku) ścięło krance stopni. „Koryto draży kamień”.

W końcu docierałem na poziom strychu.

Na podeście też stało pełno gratów, ale tutaj mieszkańcy przynosili rzeczy duże (żeby ich nie taszczyć na śmietnisko obok wejścia do budynku): stary dębowy kredens kuchenny z rzeźbionymi kolumnami, wielkie łoże, meblościankę, ogromne pęknięte lustro w ozdobnej ramie. Co dzień albo co tydzień bodaj zjawiało się coś nowego. Zachwycony pięknem kilku rzeczy, zaciągnąłem je do siebie i ich używałem – stoły, krzesła i stara kanapę. (Wraz z tą ostatnią, po prawdzie, zyskałem też nadzwyczaj dużo pluskiew, które gryzły mnie bezlitośnie przez całą noc, ilekroć spędzałem ją w pracowni).

... Otwierałem kluczem metalowe drzwi i szedłem po deskach tuż pod samym dachem, wśród śmieci i innych gratów pozostałych z czasów budowy domu i przez lata wyrzucanych przez mieszkańców. To było długie przejście, ponad dwieście kroków. Po całej tej podróży, na samym końcu strychu otwierałem wreszcie drzwi pracowni i wchodziłem do „domu”. Siadałem na krześle. Rozglądałem się wokół. Trzeba dalej rysować, trzeba malować to, co wczoraj zacząłem, skończyć pracę dla wydawnictwa, które czeka już od dawna. Ale nie robię nic z tego. Podobnie jak wczoraj i jak przez wszystkie poprzednie dni, otwieram nie wiedzieć czemu paczkę starych papierów i notatek, i powoli zaczynam bezsensownie przerzucać kartki – takie same głupie śmiecie jak wszędzie, tylko że to są moje osobiste śmiecie, nagromadzo

ne podczas przesiadywań na strychu. Wszystkie te śmiecie, wszystkie te świstki promieniują wiązkami wspomnień: co się wydarzyło, jak to wspomnienie wiąże się ze strzępem, resztką...

Zapisałem coś i umieściłem w teczce obok czegoś innego, żeby następnym razem pamiętać, z jaką chwilą wiązała się ta notatka.

Na stole, gdzie zacząłem to porządkować w kwietniu.
Padał silny wiosenny deszcz.

*17 kwietnia
Wieczorem
Jadłem bułkę
Szylem coś tam
Ostrzyłem ołówek
Z kwiatka
Ostrzyłem ołówek
Wycinałem zdjęcie
Zjadłem cukierka
Zjadłem kielbasę
Ostrzyłem ołówek
Wyciąłem coś z gazety
Zjadłem jajko
Z kwiatka
Obierałem ziemniaki
Z cytryny
Wyciąłem artykuł
Nie wiem
Ostrzyłem ołówek
Z koszuli
Z pióra
Telegram
Nie wiem
Z czasopisma
Dłubałem w zębach*

... Nigdy niczego nie wyrzucał.

... Siedział w swoim kącie (całe życie przemieszczał w małym pokoju, w najdalszym kącie ogromnego współlokatorskiego mieszkania), prawie nigdy nigdzie nie wychodził, tylko do

pracy, z której szybko wracał. Żył całkiem samotnie. Cały czas siedział w pokoju, do kuchni albo innej wspólnej części mieszkania wychodził tylko w ostatecznej potrzebie. Co robił w swoim pokoju, nikt z lokatorów zatłoczonej komunałki nie wiedział.

Mieszkanie mieściło się w starym, latami nie odnawianym budynku. Zajmowali je z reguły tymczasowi lokatorzy, którzy szybko przeprowadzali się gdzie indziej, ustępując miejsca nowym. Mimo regularnego sprzątanía – cotygodniowego i gruntownego – na korytarzach, w kuchni i w pomieszczeniu wspólnym (tak nazywano wąską norę, gdzie mieszkańcy trzymali rzeczy nie mieszczące się w ich pokojach, takie jak skrzynie ze sztućcami, kufrы, stare lodówki itp.) zawsze leżała sterta niewyrzuconych rzeczy. Nikt nie wiedział, do kogo należały, po co one komu ani czy ich właściciele jeszcze tu mieszkają, czy już się wynieśli.

Te rzeczy zalegały we wszystkich kątach, wisiąły na ścianach, stały wzdłuż całego korytarza. Nadawały mieszkaniu wygląd tajemniczej jaskini, pełnej stalaktytów i stalagmitów, z wąskim przejściem pomiędzy, wiodącym do zawsze otwartych kuchennych drzwi w oddali, oświetlonych dwudziestowatową żarówką. Wiele przypadkowych przedmiotów, porzuconych i zapomnianych, leżało też na schodach naszego czteropiętrowego budynku, na dwóch głównych i dwóch tylnych klatkach schodowych.

Obok rzeczy dużych (spore szafy, piecyki żeliwne, kanapy i inne domowe sprzęty) wszędzie po kątach i na wierzchu piętrzyły się mniejsze rzeczy (rury, skrzynki, pudła, stare wiadra, butelki, całe i potłuczone)... Ich rząd, niczym jakaś nieprzerwana procesja, docierał do półkolistej bramy naszego domu i wychodził nawet na ulicę. Jakby jakiś pstrokaty tłum wyległ z góry w oczekiwaniu na kogoś albo w nadziei, że zabiorą go w daleką podróż...

Dlatego też nikogo w budynku, a tym bardziej nikogo w naszym mieszkaniu nie dziwiły żadne śmiecie – żaden ich rodzaj, ani żadna ilość.

A jednak nadszedł czas, gdy nawet mieszkańcy lokalu numer 8 w domu numer 4 przy ulicy Prianisznikowa, ludzie jakże przyzwyczajeni do wszelkiej maści śmieci, przeżyli prawdziwy wstrząs.

Miało to miejsce w następujących okolicznościach:

Od wielu lat w naszym mieszkaniu przebywał „licznik zużycia wody”. Wszyscy o nim wiedzieli, choć nikt go nigdy nie widział. Kiedy dzieci były niegrzeczne i biegały z krzykiem po korytarzu, mówiono im, że licznik zeskoczy i je zje. Licznik rezydował w pokoju lokatora, o którym była wyżej mowa. Pewnego razu, kiedy zrobiło się już dość chłodno i należało sprawdzić ogrzewanie, złożyło nam wizytę trzech usmarowanych panów z kombinerkami w rękach, każąc sobie pokazać, gdzie jest „licznik”. Wujek Misza, starszy lokator odpowiedzialny za mieszkanie, wskazał drzwi, gdzie ponoć znajdował się „licznik”. Drzwi były zamknięte. Umazani smarem panowie musieli wszak wykonać robotę i „podłączyć budynek”. W obecności starszego lokatora i świadków komisyjnie postanowiono wyważyć drzwi i rzecz natychmiast wykonano.

W środku nie było licznika. Panowie z kombinerkami sobie poszli, natomiast wszyscy, którzy wraz z Wujkiem Miszą wtargnęli do pokoju, długo nie mogli dojść do siebie, stali jak wryci i patrzyli zdumieni.

Cały pokój, od podłogi po sufit, wypełniały sterty różnego rodzaju śmieci. Ale nie było to wstrętne, śmierdzące śmietnisko, jak na podwórzu albo w wielkich pojemnikach przy wejściach do naszego domu, a raczej ogromny skład przeróżnych przedmiotów, ułożonych w specjalnym, można powiedzieć pieczołowicie zachowanym porządku. W jednym kącie wznosiła się piramida płasko

ułożonych rzeczy, pod ścianami w odpowiednich pudłach stały wszelkie pojemniki i stoiki.

Pomiędzy wiszącymi pękami śmieci znajdowało się coś w rodzaju półek, na których w całkowitym porządku ułożono pudełka, szmaty i kije...

Niemal każda półka opatrzona stosowną etykietą a każdy przedmiot miał przyklejony pięcio- lub sześciocyfrowy numer i etykietę poniżej. Wiele rzeczy leżało też na stole pośrodku pokoju, ale jeszcze bez numerów ani etykiet: sterty papierów, rękopisy... Starszy lokator Wujek Misza pochylił się nad jednym i przeczytał:

ŚMIECIE

„Zazwyczaj w każdym domu leży gdzieś rosnący z każdym dniem stos papierów – pod stołem, na biurku, na stoliku przy telefonie. Nasz dom dosłownie tonie w masie papieru: w czasopiśmie, listach, podaniach, kwitach, notatkach, kopertach, zaproszeniach, szkicach, programach, telegramach, papierach do pakowania i tak dalej. Od czasu do czasu porządkujemy i segregujemy te masy, te wodospady papieru, każdy po swojemu: papiery cenne, papiery nadzwyczaj ważne, miłe pamiątki, takie, co mogą się kiedyś przydać – każdy ma własną zasadę.

Reszta rzecz jasna idzie do śmieci.

Owo dzielenie papierów na ważne i nieważne jest szczególnie trudne i nużące, ale każdy wie, że jest potrzebne, że dzięki temu dojdzie się do jako takiego ładu, aż do następnego potopu.

A jeśli nie robimy takich porządków, takich czystek, i pozwalamy się zalać papierami, nie umiając oddzielić ważnych od nieważnych – czy to jest szaleństwo? Kiedy może się tak zdarzyć? Ano wówczas, gdy ktoś rzeczywiście nie wie, co w nich ważne, a co nie, czemu jakaś zasada selekcji ma być lepsza od innej i co różni stertę niezbędnych papierów od sterty śmieci.

W świadomości pojawia się wówczas całkiem inna korelacja: może wszystko, co roztacza się przed oczami niczym bezkresne morze papieru, trzeba bez wyjątku uznać za ważne albo za śmiecie, a zatem albo wszystko zachować, albo wszystko wyrzucić? Przy takim podejściu wahania decyzyjne stają się istną męczarnią. Proste uczucie mówi, że wszystko ma wartość, wszystko jest ważne. Każdy, kto przeglądał czy porządkował swoje papiery, zna to uczucie: byle drobiazg przychodzi na myśl tyle wydarzeń. Pozbyć się owych papierowych symboli i świadectw, to pozbyć się poniekąd samych naszych wspomnień. W pamięci wszystko staje się jednakowo cenne i istotne. Wszystkie punkty naszych wspomnień wiążą się wzajemnie, tworzą łańcuchy i sieci, które w ostatecznym rozrachunku stanowią nasze życie, historię naszego życia.

Pozbyć się tego wszystkiego to znaczyłoby zerwać z kimś, kim się było w przeszłości, i poniekąd przestać istnieć.

Z kolei zwykły rozsądek mówi nam, że z wyjątkiem ważnych dokumentów, pełnych wspomnień pocztówek i innych drogiej sercu listów, reszta jest bez wartości, jest kupą chłamu. Bo w gruncie rzeczy cały ów stos składa się z zapłaconych rachunków, starych biletów do kina lub na pociąg, darowanych lub kupionych reprodukcji, dawno przeczytanej gazety albo czasopisma, notatki o czymś, co zostało bądź nie zostało zrobione, ale teraz się już tego nie załatwi. Skąd się jednak bierze takie spojrzenie, takie zewnętrzne spojrzenie na nasze papiery? I dlaczego mamy przystać na owo obiektywne spojrzenie i pozwolić, żeby szacowało użyteczność lub bezużyteczność rzeczy? Dlaczego mamy patrzeć na przeszłość z dzisiejszej perspektywy i nie uznawać jej za własną lub, co gorsza, obwiniać ją albo wyśmiewać?

No dobrze, ale kto może, kto ma prawo patrzeć z zewnątrz na moje życie, choćby nawet tym kimś było to samo moje Ja, tylko w „tym” momencie, w chwili przeglądania papierów? Czemu

zdrowy rozsądek miałby okazać się silniejszy od wspomnień, silniejszy od wszystkich chwil mojego życia, związanych z tymi świstkami papieru, które teraz wydają się śmieszne i niepotrzebne?

Oczywiście ktoś może tu zauważyć, że owe wspomnienia istnieją tylko dla mnie, inni zaś, którzy nie znają moich wspomnień, widzą w tych papierach kupę śmieci. Zgoda, ale dlaczego miałbym porzucać wspomnienia zawarte w stercie papierów, która z zewnątrz wygląda jak kupa śmieci?

Nie rozumiem tego.

Pozbierane, poukładane w teczkach papiery kryją w sobie jeden, nieprzerwany bieg całego życia, jego przeszłość i teraźniejszość. I chociaż mogą wyglądać jak stos śmieci, dla mnie zawierają strasznie dużo, niemal wszystko. Co dziwniejsze, czuję, że właśnie ten śmietnik, ta bezładna kupa ważnych dokumentów i byle świstków, stanowi autentyczną i jedynie prawdziwą treść mojego życia, choćby nie wiem jak śmiesznie czy absurdalnie wyglądała z zewnątrz”.

Wujek Misza podniósł głowę i w jakimś bezgranicznym zdumieniu rozejrzył się po małym pokoju. Zobaczył, jak sąsiedzi myszkują wśród przeróżnych śmieci. Machinalnie podszedł do półki ze zwartym szeregiem brązowych skoroszytów, jakich zwykle używa się w księgowości. Wyciągnął jeden na chybił trafił i przeczytał: *Śmieciowa opowieść*, tom 19. Były w nim starannie przywiązane kartki papieru, na których ponaklejano przeróżne barachło: paragony, koperty, zwykle ścinki papieru lub kartonu, sznurki i tym podobne. Każdy kawałek opatrzone u dołu numerem a na górze gwiazdką, zazwyczaj oznaczającą przypis. Wujek Misza zajrzał na koniec księgi i stwierdził, że w istocie ostatnie strony poświęcono komentarzom do

tych śmieci. Dajmy na to przypis do biletu tramwajowego pod numerem 8 brzmiał: „Pojechałem po coś do Marii Ignatiewny, padała a ja nie miałem płaszcza, bo został w domu”. Inny komentarz do igły z nitką numer 48: „Znalazłem ją 17 lutego pod stołem, ale nie była mi więcej potrzebna”.

... Wujek Misza zaczynał zdaje się rozumieć, o co w tym wszystkim idzie. Podchodząc do pęków starych butów, blaszanych puszek i tym podobnych rupieci, zawieszonych na długich sznurach, które przytwierdzono do głęboko wbitego w ścianę gwoźdźcia, już się domyślał, co jest na białych kwadracikach przyczepionych do każdej rzeczy. I słusznie, to też były komentarze: pod parą starych butów napisano: „Wziąłem je w zeszłym roku od Nikołaja i nie oddałem, czemuś zapomniałem”... Pod starą zardzewiałą puszką szprotów w sosie pomidorowym: „zjadłem z Wołodią obiad, kiedy był tu przejazdem w drodze z Woroneża”. Starszy lokator poczuł się jakoś nieswojo. Rozejrzał się dookoła. Został sam. Pozostali, nie nazbyt zainteresowani sprawami mieszkańca małego pokoju, rozeszli się po swoich kątach. Starszy lokator też postanowił szybko stąd wyjść, zwłaszcza że zapadał zmrok i coraz mniej światła przenikało przez duże co prawda ale zakurzone okno. Tuż przy drzwiach jednak, brnąc przez dziesiątki kartonowych pudeł pełnych papierów, dokumentów, zaświadczeń i tym podobnych, na których nabazgrano *Księga życia* tomy 18-26, lokator natrafił na ogromny stos rękopisów. Postanowiwszy po raz ostatni zaspokoić ciekawość, Wujek Misza wyjął okulary, pochylił się i przeczytał co następuje:

ŚMIETNISKO

„Cały świat, wszystko wokół mnie wydaje mi się bezkresnym śmietniskiem, bezbrzeżnym, nieprzebranym w swojej różnorodności morzem śmieci. Z odpadów wielkiego miasta bije potężne tchnienie całej jego przeszłości. Śmietnisko jest pełne błysków, migoczących gwiazd, refleksów i fragmentów kultury: albo jakaś książka, albo

morze czasopism ze zdjęciami i tekstami, albo rzeczy, których używali jacyś ludzie... Zza tych skrzyń, flaszek i worków wylania się potężna przeszłość; ani jedno z potrzebnych kiedyś człowiekowi opakowań nie straciło swojego kształtu, nie stało się po wyrzuceniu czymś martwym. Każde krzyczy o minionym życiu, zachowuje je... Owo doznanie jedności całego przeszłego życia, a zarazem oddzielności jego składników, rodzi obraz ... Trudno powiedzieć, jaki to obraz... No, może obraz pewnej cywilizacji, która powoli ginie pod naporem nieznanego kataklizmu, jakkolwiek coś się w niej nadal dzieje. Na takich śmietniskach ogarnia człowieka poczucie bezkresnej, kosmicznej egzystencji. Nie jest to bynajmniej poczucie zniszczenia, zagłady, tylko wręcz przeciwnie – powrotu do życia, do punktu wyjścia, póki bowiem żyje pamięć, póty żyć będzie wszystko, co związane z życiem.

... Czemu jednak obraz śmietniska wciąż kusi moją wyobraźnię, czemu zawsze do niego wracam? Ponieważ czuję, że w naszym kraju człowiek po prostu dusi się w śmieciach, bo nie ma ich dokąd wyrzucić, nie ma ich gdzie wymieść – znikła już granica między przestrzenią śmieci i nie-śmieci. Śmiecie pokrywają, załęgają wszystko – domy, ulice, miasta. Nie mamy ich gdzie usunąć, zostają obok.

Mam wrażenie, że wszystko wokół składa się wyłącznie ze śmieci. One nie znikają, tylko zmieniają miejsce. Ktoś z naszego domu schodzi po schodach z kubłem śmieci, gubiąc zawartość pod drodze, i sam nie bardzo rozumie, dokąd i po co je niesie i wyrzuca, nigdy nie osiągając celu... Owo zlanie się dwóch przestrzeni – miejsca, z którego trzeba wynieść śmiecie, z miejscem, do którego trzeba je wynieść – owa swoista „jedność przeciwieństw”, o której uczono nas jeszcze w szkole, stała się rzeczywistą jednością, prawdziwą nieodróżnialnością ich obydwu.

Czym się różni plac budowy od wysypiska śmieci? Budynek naprzeciwko stawiają osiemnaście lat, tak że już nie da się go odróżnić od ruin innych domów, które wyburzono pod budowę tego. Być może kiedyś tę budowlę od dawna obróconą w ruinę, na której od czasu do czasu zaróżają się ludzie, wreszcie wykończą, chociaż podobno projekty są strasznie przestarzałe, wielokrotnie przerabiane, a w ogóle to chyba zaginęły, a na pierwszym piętrze stoi woda... Kiedy się patrzy, trudno dociec, czy go budują, czy burzą, a może jedno i drugie...

Na tę jedność przeciwieństw można też oczywiście spojrzeć od optymistycznej strony. Śmietnik nie tylko wszystko pochłania, ocalając na zawsze, ale również nieustannie – by tak rzec – coś wytwarza: tu pojawiają się nowe twory, nowe pomysły, idee, tu rodzi się niezwykły entuzjazm i nadzieja na odrodzenie, chociaż każdy wie, że to wszystko legnie pod nowymi warstwami śmieci.

Ale przecież czasami ktoś musi się zastanawiać, czy w innych krajach nie ma takich wielkich śmietnisk? Nie ma śmieci, są tylko 'czyste produkty'? Kiedyś pojechałem odwiedzić krewnych w Czechosłowacji i pamiętam, że największe wrażenie zrobiła tam na mnie czystość. Dlaczego, dlaczego tam jest tak czysto? Specjalnie patrzyłem po kątach – u nas po kątach jest szczególnie brud i smród a tam czysto jak na środku naszych pokoi. Bo u nas – pamiętam z dzieciństwa – sprząta się tylko nieco na środku, żeby było gdzie usiąść i zjeść, a po bokach i kątach to kiedy indziej, tam nie widać i nikt w nie poza tym nie zagląda. Natomiast w Czechosłowacji nikt nie zagląda, a jest czysto. Jakby cały czas sprząтали, szorowali, wynosili śmiecie – skąd biorą na to czas! – a wszystko wynoszą gdzie indziej, nie tuż obok, usuwają, wyrzucają gdzieś 'daleko'. I wtedy to mnie uderzyło: jak mogą wyrzucać rzeczy tuż obok, skoro budynek jest taki czysty, i obok jest czysto, i za nim – więc nie ma gdzie wyrzucać rzeczy, trzeba je wynieść gdzieś

daleko...

W naszym kraju śmiecie wyrzuca się obok domu. Wystarczy wynieść je za próg, na niczyj teren. Wszyscy sąsiedzi wymiatają i wyrzucają rzeczy na podwórce – patrzcie, ile niczyjego terenu. A ten bezpański teren za naszym domem, który zamieniono w śmietnisko? Czy nie wróci do nas, nie zakradnie się złowrogo pod nasze mury niczym wróg oblegający twierdzę, nie uderzy setki razy i jej nie pochlonie?

A może jeszcze gorzej? Nawet strach pomyśleć: wszystko, cały nasz ogromny kraj staje się śmietniskiem dla całej reszty świata?"

W pokoju zapadł zmrok. „Domownik może wrócić lada chwila” – pomyślał starszy lokator Wujek Misza. Dotarł do drzwi, wyszedł, starannie zamknął je za sobą, a w miejscu wyważonego zamka związał porządnie dwie części zasuwki kawałkiem papierowego sznurka, który miał w kieszeni. Do węzła starannie przyczepił karteczkę z napisem:

„Otwarto na mocy zarządzenia UZhPXO o godz. 12.20, żeby sprawdzić centralne ogrzewanie. Celem informacji kontaktować się z biurem UZhPXO”.

Starszy lokator odpowiedzialny za lokal nr 8.
Parchomienko M.O.
1988

C2

Stories

Ilya Kabakov

The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)

I sat through almost 30 years in my attic studio. I would leave the house early, at 8 o'clock (it was an hour away by car or metro), and I would go up to my attic, to my studio. I would walk past the trash and garbage boxes near the gate, through the inner courtyard that was dirty, covered with junk and dust in the summer, or with white, melting also dirty snow in the winter, and I would go up the back stairs (through the back entrance). As I made my way up to the fifth floor, I ran into two buckets of garbage with table scraps on each landing, one on each side, near the doors to two communal kitchens which opened onto the landings. Shouts, both male and female, could be heard coming from each side. Sometimes the doors would open and a woman would step out in a bathrobe to scrape the leftovers from the plate into the garbage bucket. I would slowly ascend higher and higher past this morning life up the old stone steps, the edges of which were already ground down as if with a file. I would run into the janitor of our building crashing down from above with an enormous metal trough full of kitchen trash. The trough would be coming down the steps ahead of him, and he would hang onto it with a long rope so that it wouldn't fly down the stairs. I was able to put it all together with an unexpected, sudden illumination: the trough, the janitor and the chopped off steps. For this trough, sliding down over the course of 70 years (the building was built in 1902) had ground down the edges of the stairs. 'A trough grinds stone.'

Finally, I would reach the last, attic landing. It was

also filled with old junk, but the objects which the residents brought here (only so they didn't have to drag them to the dump near the building entrance) were large: an old oak kitchen cabinet with chiseled columns, enormous beds, a wall unit, a gigantic broken mirror in a carved frame. Every morning or almost every week something new would appear there. Stunned by the beauty of a few things, I would drag them into my studio and use them – tables, chairs, an old couch. (True, with the latter I also acquired an enormous number of bedbugs which gnawed on me mercilessly all night when I would spend the night in the studio).

... I would open the metal door with my key and pass across the wooden plank under the very roof, among garbage and other junk preserved here since the day the house was built and brought here by the residents over all these years... It is a long passageway about two hundred steps. At the end of this whole journey, I would open the door to the studio at the end of the attic and enter 'home'. I would sit down on the chair. I would look around. I must continue drawing, I must paint what I began yesterday, finish the work for the publishing house which they have been waiting for a long time now. But I don't do any of this. Like yesterday, and all the days before that, for some reason, I open a package with old paper and notes, and I would slowly begin to rearrange these pages in senseless dissipation – this was the same kind

of foolish garbage that surrounds me, but it was my personal garbage, accumulated during my stay in the attic. All kinds of junk, all kinds of scraps would radiate a bundle of memories: what happened, how that memory was connected with the scrap, the remnant...

I would write something down and place it next to another thing in the folder so that next time I could remember what moment that note related to.

On the table, when I started
to straighten it up in April.
A strong spring rain was falling.

April 17

In the evening

I was eating a bun

I was sewing something

I was sharpening a pencil

From a flower

I was sharpening a pencil

I was cutting out a photograph

I ate a candy

I ate sausage

I was sharpening a pencil

I cut out a newspaper

I ate an egg

From a flower

I was peeling potatoes

From a lemon

I cut out an article

I don't know

I was sharpening a pencil

From a shirt

From a pen

A telegram

I don't know

From a magazine

I was picking my teeth

... He never threw anything away.

... Sitting in his corner (he lived his life in a small room located at the very farthest corner of an enormous communal apartment), he almost never

went out anywhere, except for work, from which he would quickly return home. He lived completely alone. Spending all his time in his room, he would come out to the kitchen and other common areas only in the case of extreme necessity. What he did in his room remained unknown to all the inhabitants of the overcrowded communal apartment.

The communal apartment was located in an old building which hadn't been renovated in years. It was occupied, as a rule, by occasional tenants who would quickly move to other apartments, and their places would be taken by new ones. Despite regular cleaning - both weekly and major - in the corridors, kitchen and the common room (that's what the tiny kennel was called where the tenants stored oversized things that didn't fit in their rooms, like chest of drawers, trunks, old refrigerators, etc.), there was always a heap of undiscarded things. No one knew who these things belonged to, what they were for, nor was it known whether the owners of these things still lived in the apartment or if they had left already.

These things were scattered in all the corners, hung on the walls, standing along the entire length of the hallway. Because of all of this, the apartment acquired the appearance of a mysterious cave, full of stalactites and stalagmites, with a narrow passageway between them leading to the always open kitchen door in the distance, illuminated by a 20-watt bulb. Many such incidental things, abandoned and forgotten, were also lying in the stairwell of our four-story building, in the two main stairways and the two back ones.

Near the large discarded things (big wardrobes, cast iron stoves, couches and other household junk) smaller things were piled up on all sides and on top (pipes, crates, boxes, old buckets, bottles, both broken and whole)... The line of these things, like some sort of uninterrupted procession, reached the semicircular gateway of our building and even spilled out onto the street. It seemed that this variegated crowd of things sort of peeped out

from above, as though waiting for someone or hoping to set off on some distant journey... That's why no one in our building, and even more so in our apartment, could be surprised by any kind of garbage whatsoever – neither by its appearance or quantity. And nevertheless, there came a time when even the residents of apartment No. 8 in building No. 4 on Pryanishnikov Lane, people who were so accustomed to garbage in all of its forms, were truly shocked.

This happened under the following circumstances.

For many years, a 'water meter' lived in our apartment. This was known to be a fact, although no one had ever seen it. When the children misbehaved and ran screaming through the corridor, they were told that it would jump out and eat them. It resided in the room of that same resident which we spoke about in the beginning of the story. Once, when it had already gotten quite cold and it was necessary to check the heat, we were visited by three grease-covered men with wrenches in their hands demanding that we tell them where the 'meter' was located. Uncle Misha, who was the senior tenant responsible for the apartment, pointed to the door where the 'meter' supposedly lived. The door was locked. The grease-covered men were 'doing their jobs' and they had to 'get the building on line.' Since the senior tenant and witnesses were present, it was decided to break down the door, which was done in an instant. The 'meter' was not in the room. The people with the wrenches left, but all those who had entered the room along with Uncle Misha couldn't regain their wits for a long time, and they stood transfixed, looking around in amazement. The entire room, from floor to ceiling, was filled with piles of different types of garbage. But this wasn't a disgusting, stinking garbage dump like in the courtyard or in the large bins near the gates of our building, but rather a gigantic warehouse of the most varied things, arranged in a special, one might say, in a carefully maintained order. Flat things formed a pyramid in one corner, all types

of containers and jars were placed in appropriate boxes along the walls. In between hanging bunches of garbage stood some sort of shelves, upon which numerous boxes, rags and sticks were arranged in strict order... Almost all the shelves were accurately labeled, and each item had a five- or six-digit number glued on it and a label attached to it from below. There were also lots of things on a big table standing in the middle of the room, but these things did not have numbers or labels on them yet: piles of paper, manuscripts... Senior tenant Uncle Misha bent over one of the manuscripts and read:

GARBAGE

'Usually, everybody has heaps of accumulated papers that stream into our homes daily piled up under their table, on their desk, on their telephone table. Our home literally stands under a paper rain: magazines, letters, addresses, receipts, notes, envelopes, invitations, outlines, programs, telegrams, wrapping paper, etc. We periodically sort and arrange these streams, waterfalls of paper into groups, and these groups are different for everyone: a group of valuable papers, a group of mementos, a group of pleasant recollections, a group for every unforeseen occasion – every person has his own principle.

The rest, of course, is tossed out in the rubbish heap.

It is precisely this division of important papers from unimportant ones that is particularly difficult and tedious, but everyone knows that it is necessary, and after the sorting, everything is more or less in order until the next deluge. But if you don't do these sortings, these purges, and you allow the flow of paper to engulf you, considering it impossible to separate the important from the unimportant – wouldn't that be insanity? When is this possible? It is possible when a person honestly doesn't know what is important in these papers and what is unimportant, why one principle

of selection is better than another, and what distinguishes a pile of necessary papers from a pile of garbage.

A completely different correlation arises in his consciousness: should everything, without exception, that is before his eyes in the form of an enormous paper sea be considered valuable or garbage, and then, should it all be saved or thrown away? Given such an attitude, the vacillations in making such a choice become extremely agonizing. A simple feeling speaks about the value, the importance of everything. This feeling is familiar to everyone who has looked through or rearranged his accumulated papers: this is the memory associated with all the events connected with each of these papers. To deprive ourselves of these paper symbols and testimonies is to deprive ourselves somewhat of our very memories. In our memory, everything becomes equally valuable and significant. All points of our recollections are tied to one another, they form chains and connections in our memory, which ultimately comprise our life, the story of our life.

To deprive ourselves of all of this means to part with who we were in the past, and in a certain sense, it means to cease to exist.

But on the other hand, simple common sense tells us that with the exception of important papers, memorable postcards and other letters which are dear to the heart, the rest is nothing valuable and is simply junk. For after all, this entire pile of papers consisted of paid receipts, old movie or train tickets, reproductions which were given as gifts or bought, a magazine or newspaper read long ago, a note about something that either has or hasn't already been done, but in any case, can't be fixed now. But where does this view come from, a view cast from the sidelines onto our papers? Why must we agree with this detached view and allow it to determine the applicability or uselessness of these things? Why must we look at our past from today and not consider it to be our own, or what's worse, to reproach or laugh at it?

Yes, but who can, who has the right to look at

my life from the outside, even if that other is that same I, only at 'that' instant, at the moment that these papers are viewed? Why should common sense be stronger than my memories, stronger than all the moments of my life which are connected with these scraps of paper which now seem funny and useless?

Here, of course, one might object that these memories exist only for me, while for others who don't know my memories, these papers are simply trash. Yes, but why do I have to part with my memories that are contained in such scraps that externally resemble garbage?

I don't understand this.

Grouped together, bound in folders, these papers comprise the single uninterrupted fabric of an entire life, the way it was in the past and the way it is now. And though inside these folders there appears to be an orderless heap of pulp, for me there is an awful lot in this garbage, almost everything. Moreover, strange as it seems, I feel that it is precisely the garbage, the very dirt where important papers and simple scraps are mixed and unsorted, that comprises the genuine and only real fabric of my life, no matter how ridiculous and absurd it seems from the outside.'

Uncle Misha raised his head and in a sort of bewilderment looked around the small room. He saw his neighbors who were swarming in the diverse garbage. He mechanically went up to the shelf where brown folders were packed tightly together, the kind of folders that are usually used for files in book-keeping departments. He pulled out one of these at random and read: *Garbage Novel*, volume 19. It consisted of carefully bound pieces of paper on which were glued the most diverse nonsense – receipts, envelopes, simple scraps of paper or cardboard, strings, etc. Under each scrap there was a number and above it an asterisk which usually indicates a footnote. Uncle Misha glanced at the back of the book, and actually

saw that the last pages were devoted to commentaries on these garbage scraps. So, the note corresponding to the tram ticket under No. 8 read: 'I went to Maria Ignatievna's with some things, it was raining and I didn't have my raincoat, I had left it at home.' Another commentary corresponded to a needle glued along with a thread under No. 48: 'I found this on February 17 under the table, but I didn't need it anymore'...

... It seemed that Uncle Misha was beginning to understand what was happening around him. Now, going up to large bundles of old boots, tin cans and similar junk which were hanging on long ropes attached to a nail driven deep into the wall, he could already guess what might be written on the white square tied to each of these things. In fact, these were also commentaries: under a pair of old shoes was written 'I took these from Nikolai last year, but didn't return them, I forgot for some reason...' Under an old rusty can containing sprats in tomato sauce was this: 'Volodya and I had lunch last year when he was passing through on his way from Voronezh.' For some reason, the senior tenant didn't feel quite himself. He looked around. There was no one left in the room but him. The tenants of the communal apartment, apparently not considering the affairs of this resident to be sufficiently interesting, had wandered back to their own corners. The senior tenant also decided to leave quickly, especially since it was getting dark and less and less light was penetrating the dusty, though large, window of the room. But near the door, struggling through dozens of cardboard boxes filled with numerous papers, documents, certificates, and the like, and on which was scribbled *Book of Life*, volumes 18-26, he again stopped near an enormous heap of manuscripts. Having decided to satisfy his curiosity for the last time, Uncle Misha took out his glasses, leaned over and read the following:

THE DUMP

'The whole world, everything which surrounds me here, appears to me a boundless dump with no ends or borders, an inexhaustible diverse sea of garbage. In this refuse of an enormous city one can feel the powerful breathing of its entire past. This whole dump is full of flashes, twinkling stars, reflections and fragments of culture: either some sort of book, or a sea of some magazines with photographs and texts, or things that were used by some people... An enormous past rises up behind these crates, vials and sacks; all forms of packaging that were ever needed by man have not lost their shape, they did not become something dead when they were discarded. They cry out about a past life, they preserve it... And this feeling of a unity of the entire past life, and at the same time the feeling of the separateness of its components, engenders an image... It's hard to say what kind of image this is... Well, maybe, an image of a certain civilization which is slowly sinking under the pressure of unknown cataclysms, but in which nevertheless some sort of events are taking place. The feeling of a vast, cosmic existence seizes a person at such dumps. This is by no means a feeling of neglect, of the perishing of life, but just the opposite – a feeling of its return, a full circle, because as long as memory exists that's how long everything that is connected to life will live. ... But still, why does the dump and its image attract my imagination over and over again, why do I always return to it? Because I feel that a person living in our region is simply suffocating in his own life among the garbage since there is nowhere to take it, nowhere to sweep it out - we have lost the border between garbage and non-garbage space. Everything is covered up, littered with garbage – our homes, streets, cities. We have no place to discard all this, it remains near us. I see all of life surrounding me as consisting only of garbage. Since it just moves from place to place, it doesn't disappear. In the entrance to our building, a person goes downstairs with the garbage pail, losing half of its contents

along the way, and he himself can't quite understand where and why he is carrying it, and he throws away the pail, having never reached his goal... And this merging of the two spaces – the place from which the garbage must be taken and the place to which it must be taken – this kind of 'unity of oppositions' which we were told about when we were still in school, functions as a real unity, a genuine indistinguishability of one from the other. How does a construction site differ from a garbage dump? The building across the street has been under construction for 18 years already, and it is impossible to tell it apart from the ruins of the other buildings which were demolished in order to build this one. This new one, which has been a ruin now for a long time where some men occasionally swarm about, may at some point be finished, although they say that the blueprints are very outdated and have been redone many times and it even seems that they have been lost, and the first floor is covered with water... Looking at it, it is difficult to understand whether it is being built or torn down, and it may be both at the same time...

Of course, one may look at the whole unity from an optimistic point of view. A dump not only devours everything, preserving it forever, but one might say that it also continually generates something: this is where new growths appear, new projects, ideas, a certain unique enthusiasm arises, hopes for the rebirth of something, though everyone knows that all of this will just be covered over with new layers of garbage. But still, sometimes one must wonder – are there no such enormous dumps in other countries? Is there no garbage, are there only "clean products"? I once went to visit my relatives in Czechoslovakia and I remember that the biggest impression was made on me by the cleanliness there. Why, why is it so clean there? I deliberately looked in the corners – our corners are especially dirty and unswept – and they were just as clean as the middle of our rooms. After all, we – I remember from childhood – clean up only the middle a little bit so there is a place

to sit and eat, and the edges and corners we clean sometime later, since after all, you can't see them and no one looks there anyway. But in Czechoslovakia, you don't need to look in the corner either, but it's clean, too. It's as though they clean all the time, scrubbing, taking out the garbage – where do they get the time! – and everything is taken to some other place and not left nearby, everything is taken out, carried off somewhere "far away." And then it hit me: how can they discard things close by when the building is so clean, and next to it and behind it is also so clean – and there is nowhere to dump the things, they have to be taken somewhere far away... In our country garbage is discarded right next to the building. All you have to do is to take it beyond the threshold, no man's land. All the neighbors sweep and discard things in the backyard – look how much land there is that belongs to no one. And what about this land which belongs to no one behind our house and has become a dump? Won't it return to us, doesn't it loom threateningly beyond our walls, like an enemy surrounding a fortress, returning over and over again to our building, submerging it?

And what if it's even worse than that? It's frightening to even think about it: our entire place, all of our enormous territory is a dumping ground for the garbage from all the rest of the world?

It had already gotten dark in the room. 'The occupant should arrive any minute now,' thought senior tenant Uncle Misha. He made his way to the door, stepped out, carefully closed the door behind him and in place of the broken lock he securely tied the two latches on the door together with a piece of paper twine he had in his pocket. He carefully inserted a piece of paper into the knot which read: 'Opened by order of the UZhPXO at 12:20 to check the heating system. For information, contact the office of UZhPXO.'

Senior tenant responsible for apartment No. 8.
Parkhomenko, M. O.

1988

C3

Opowieści Gregor Schneider i Ulrich Loock

**...NICZEGO NIE WYRZUCAM, WSZYSTKO
CIĄGNĘ ZAWSZE DALEJ...** (fragmenty)

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 rozbiore 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 się uniezależniła. 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 otwieranych rentgen jest niemożliwy.*

UL: Co dokładnie ma Pan na myśli, gdy mówi

Pan, że praca się uniezależniła?

GS: *Ponieważ spędzam tu większość czasu, muszę akceptować pomieszczenia takimi, jakimi są i traktować 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 wykladam pomieszczenia ołowiem, włóknem szklanym, materiałami pochłaniającymi dźwięk i innymi tworzywami, totalnie się izoluję. Jestem w samym środku i oddaję się pracy tak jak każdy, kto tu wchodzi. Nie jestem więc kimś, kto robi triki. Czy izoluję się od świata zewnętrznego, czy to jest raczej przedzieranie 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 szczerząc zamiast mnie.*

POSTRZEGALNOŚĆ PRACY

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

GS: *Nie jestem w ogóle zainteresowany pomieszczeniem jako takim. Gdy pierwszy raz je zbudowałem, nie pojmowałem wcale, 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 – nieznaną już przestrzeń czasowa. Powstaje miejsce, które nie może już być żadnym miejscem, przecucie czegoś, czego nieznamy. Może być tak, że ktoś wchodzi do domu, ponieważ drzwi są otwarte lub jest zaproszony nawizytę. 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 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 pokazują 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: 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 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 nadal, 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. Obserwuje 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 co mogę sam zobaczyć.*

MOTYWACJA

UL: 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. Nie sądzę jednak, by zajmowanie się tym całym kramem było wówczas dla kogoś młodego szczególnie 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 niezdatnego 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 dwoje. Brzmi to tak, jakbym był jeszcze bardzo młody, ale gdy przyjrzeć się życiorysom innych, którzy długo się czegoś uczą i studiują jeszcze potem pięć lat... Ja zaś zostałem uznany za niezdatnego 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 wyrzuczenie. Z tego właśnie powodu nie dostałem się do Bundeswehry.

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

GS: *Za niekonsekwentne uznawałem już w ogóle budowanie tego pomieszczenia. Miałem uczucie, że nie muszą 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 pozostałe 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.*

UL: 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 dniało 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 zderzyć 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 najprzeźrziwniejsza praca... Rysowanie rzeczy dało mi poczucie sprawności: parzyć 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 wyłot.*

Kopałem jamy, zagrzebywałem się, skakałem z drzewa na drzewo wykonując przy tym ruchy

plywaka, każde bowiem drzewo jest przecież światem, a pomiędzy światami jest woda. Zrobiłem grę „Pulapka” w skali 1:1 dla ludzi. Za pomocą lin można było przesuwac szablon 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 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 całkowicie izolowane 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 warstwy izolujące. Przy swoich technicznych możliwościach próbowałem zupełnie wyizolować pomieszczenie pod względem zmysłowym. Wchodziło się do niepozornego przedśionka 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 zatrzaskowałyby się. Pomieszczenie było już i od zewnątrz, i od wewnątrz niemożliwe do otwar-

cia. Interesowała mnie kwestia niezapśredniczenia. W pomieszczeniu tym nie byłoby się już postrzegalnym 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 naczytnia.

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. Zadziwiające, 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. Ciągle wpadalibyśmy na ściany.

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 Unterheydener Strasse w Rheydt oraz w Kunsthalle Bern.

*Wywiad był po raz pierwszy opublikowany w języku niemieckim w katalogu towarzyszącym wystawie artysty w 1996 roku w Kunsthalle w Bernie. W całości opublikowany w: **Gregor Schneider. Totes Haus u r / Dead house u r / Martwy Dom u r 1985–1997**, red. G.Schneider, A.Przywara, A.Szymczyk, Portikus: Frankfurt am Main / Galerie Foksal: Warschau / Städtisches Museum Abteiberg: Mönchengladbach / ARC – Musee d'art moderne de la Ville de Paris 1997.*

C3

Stories

Gregor Schneider & Ulrich Loock

... *I NEVER THROW ANYTHING AWAY,
I JUST GO ON...* (fragments)

THE PLACE OF THE WORK

UL: I would be interested to know if you have more plans for this house in Rheydt, now that you have worked in it for ten years.

GS: *I don't know where the work could go from here. I could go on running on the spot, just go on working until the work pushes me out of the house or swallows me up altogether. Or perhaps I'll just leave the house and get myself another one. I could systematically dismantle the work again. Or I could work in other places to make the place less important.*

UL: So you are saying that your life's work, your existential praxis is not irrevocably bound up in this house?

GS: *I've always wanted to work somewhere else. It's just chance that out of necessity I've done my work here. I'd love to get out.*

UL: But your works are surely very much connected with this house?

GS: *By now my work has become independent. It has its own inner dynamics. The sheer amount that I have built in here means that I can't distinguish any more between what has been added and what has been subtracted. There is no way now of fully documenting what has happened in the house. The only way now would be to measure the hidden spaces. No-one could get to the original structure any more without systematically drilling apart and destroying the house. The layers of lead mean you couldn't even X-ray it.*

UL: What do you actually mean when you say

your work has become independent?

GS: *Considering I spend most of my time here, I have to accept the rooms as they are, and accept the most recently built as perfectly normal. And even although the light in the room is from a lamp and the air is produced by a ventilator, by now the atmosphere seems quite normal to me.*

I need normal light and air here, I need different times of day, so I make them for myself, I have to make them, and, having done so, I register them as simply being there. Sometimes the times of day even become independent. I see that it's a nice day in here and then when I go out it's night-time. Usually the days are identical. It's grey inside and it's grey outside.

UL: You once said that this was the work of someone who was working at insulating himself. Have I remembered that correctly?

GS: *There are works where I completely insulate myself by fitting out rooms with lead, glass fibre, sound-proofing materials and other stuff. I am right in the middle of it and surrender to the work just like anyone else who comes along. I'm not the sort to be doing tricks of some kind or other. Whether I am insulating myself from the world, or whether it's a breakthrough — I don't really know.*

UL: The thing that makes this work different from what other artists do, is that you construct something that you yourself then live in, day and night.

GS: It takes a long time to do the work. I wouldn't like it if the only thing about it is that I live in it. Because that would mean it was just my cell. Whether it's a place of refuge, I don't know. Anyway, now I've got a guest room. Maybe some others might like to fester away there instead of me.

THE PERCEPTIBILITY OF THE WORK

UL: What kind of rooms are you building? Are they ideal rooms? Is it that you don't like the existing rooms, so you want to make a room that suits you better or which you yourself control? What drives you to construct new rooms inside existing rooms that already work fine?

GS: I'm not interested in the room itself. The first time I built a room, I had no idea that's what I had done. It was someone else that told me.

UL: How was that?

GS: I was interested in freewheeling actions. I was interested in heading for some neutral point that I myself cannot know. Moments like that only arise through chance. The not-consciously-perceptible motion of things and the different times of day produce what I call an unknowable space of time. And so a place comes into being that can't be a place: a sense of something that we don't know. Maybe someone comes in because the door was left open or they have been invited. They drink a cup of coffee with me. We have a boring conversation, they leave again, and don't even wonder why they were there in the first place.

UL: ... they came to sell you a life-insurance policy...

GS: ... they came and didn't notice that they rotated once right round. Of course I can't know what will happen. Someone might open the wrong door at the wrong moment and plunge into an abyss.

UL: To what extent do you actually plan the effect of your works?

GS: I am always making, I always have to be making things. That is my personal problem. The work doesn't exist in my head. I also regard doing as a higher form than thinking.

UL: Are you anxious about revealing something

that is not visible?

GS: The terms visible and invisible are not so important as conscious and unconscious perception, recognition and non-recognition.

UL: How long does it actually take to build a room?

GS: I don't work systematically on one room and then on the next. I work on different things at the same time, just depending on what materials I've got, it varies. The last one took a whole year.

UL: ... the guest room?

GS: The guest room.

UL: But then there was a point when you said, now the guest room is finished. That much is true.

GS: Yes, but I have to force myself to do it.

The deciding factor is its usability.

UL: Are you still interested in the room when it is finished?

GS: I keep everything, I never throw anything away...

UL: You have said that you forget yourself when you are working.

GS: I don't just forget myself, even the work becomes forgettable. As soon as you have built a stone into a wall — a red one or a totally black one — after a while you don't know where it is any more, and the same thing happens again and again. It's like that with a wall and exactly the same with a room. As soon as someone spends any time in a room, you accept it as a normal room.

UL: Are you interested in using the proportions and the lighting and so on to condition the moods?

GS: I am interested in observing and... well, there's nothing like experience. A whole world opens up with all sorts of things that are not recognisable but which are there and which influence the way we feel, think and act, how we live our daily lives.

The fact that the room is rotating without a person knowing it, can alter the direction they walk in.

Cladding in various materials can alter the effect of a room without you quite being able to say why. Even the smallest protuberances and indentations on the finished surface of a wall can arouse a

response in the visitor. And when that happens, the effect is registered separately from the cause. So sometimes a visitor might say, I'm having a bad day today: the feeling has been induced by the room but they can't know that.

I observe these things, but I don't set out to make them happen.

UL: You're not doing experiments on the physiology and psychology of perception...

GS: *I'm not a scientist, I just observe what I myself experience, what I can see.*

MOTIVATION

UL: When you were only thirteen, fourteen, fifteen you were already putting on exhibitions... was that in fact the main thing you were doing at the time?

GS: *I think it is typical of that age, those doldrums that go with puberty, everyone has them at that age. And that's why my first exhibition was called exactly that: **Pubertäre Verstimmung (Pubescent Doldrums)**.*

UL: Did you — unlike other young people of that age you already had these rooms at your disposal — so did you have the feeling you were making art?

GS: *I think I would have made the same things even if we didn't call them art. Of course, I was affected by the mood of the time, Beuys. At some point I then heard that people were deeply affected by Beuys's death. But I don't think it was particularly fashionable yet in those days for a young person to be interested in all that stuff. I think the question about art or not doesn't lead anywhere, isn't even interesting.*

UL: I was actually more interested in how you yourself thought about what you were doing at the time. Because, despite everything, it must have struck you at the time that what you were doing was somehow special. Or did you think your contemporaries must all be doing much the same?

GS: *I did do other things as well. I wanted to be a football star.*

UL: And what did you do about it?

GS: *I was a centre forward until one day I ran into a goal post. It didn't work, that was the end of my career. In 1987 I finished school. I didn't get into art school. And then I was also exempted from military service. Saved time. Now I had time to myself and I felt a lot better. Mind you, I nearly didn't pass my final exams because of art. I had a teacher who really encouraged me and so I thought it made sense to take his line of thought a stage further. However, the result of that was that I refused to write or talk about the stuff. He didn't hold it against me but he did give me a 6, which was a fail.*

That all sounds now as though I were still incredibly young, but when you look at other people's CVs you find they have trained at something, and then continued studying for another five years... and I had been exempted, exempted on psychological grounds. I was registered as having a perceptual disorder and as being mentally ill, but I had only told them what I was doing at the time. I didn't lie. I told them that I build rooms, that I don't perceive as a room in a room or a room round a room, that suddenly a wall is there and then gone again, that I look at a wall and am interested in any unevennesses on its surface: the tiniest hole, the slightest protuberance. And so they didn't let me into the army.

UL: You just said that you didn't perceive the rooms you had built as rooms. In that case, what did you perceive them as? As pictures? As painting? As dreams?

GS: *It even seemed illogical to me to build these rooms at all. I had the feeling that I needn't have built them at all. At the time the experiments I was doing seemed more logical: these involved going into a room, leaving it again, hoping that the experience would linger there and then inviting other people into that room. Perhaps all my works are also a preparation for one day not having to build any more rooms.*

HEIGHTENING EXPRESSION

UL: In 1982 you painted pubescent, naked young girls. Your words.

GS: *I don't know why I painted them. All of them came out a little elongated. I painted them at home in my room. The room wasn't as big as the cardboard and so I had to paint them body-part by body-part. I just really loved doing it.*

UL: When was this photo taken? When did that happen?

GS: *1986. It was pretty exhausting, that... and then we had a burst pipe, I couldn't take a shower and afterwards — it's flour, you see — I cycled home through the cold and went to bed. The next day it had solidified and I had to get straight into the bath-tub to soften it again.*

UL: What were you doing there? On the picture you can see a tub with the white substance, a mixture of flour and water: I suppose you then somehow smarmed it over yourself?

GS: *Lay down in it, yes. Before that I had once lain down in paint... only to find that the paint wouldn't come off again. So then I had to go into the shower and the whole family scrubbed away at me to get the paint off again. That was when I found some parts of my body that I hadn't felt before... we scrubbed the whole night through.*

UL: This man in the mud that's all dripping down, it's such a powerful picture... it's as though he's been turned into a corpse from Pompeii.

GS: *I suppose I was looking for things that impressed me.*

UL: Were you satisfied with these works?

GS: *They're just symbols.*

UL: That was the time when you built the first walls into the house?

GS: *Yes. I was also working with canvases. I was interested in what is behind the canvases. I built different things in... Then I had my first exhibitions. Then the picture got bigger and bigger, I was interested in distortions. I pulled the background of the picture backwards and the arms forwards...*

UL: ... pulled physically out of the canvas... Are

there other individual works like that?

GS: *There is a hand, a head...*

UL: ... that's from even earlier?

GS: *Yes, before that. I've always kept it. It ended up inside a wall or stood around somewhere or other..., the first drawing really was a monster...*

UL: ... and when you made the hand, you were about thirteen?

GS: *Yes. I made a duck once too, that was the weirdest thing... it simply gave me a sense of achievement to be able to make drawings of things, to look at a hand and to be able to make a sculpture of it... Admittedly it isn't exactly right, but I sat looking at it for hours, for days on end and modelled this hand, my own hand, constantly moistening it again. It was nice, constantly moistening the clay again. If I worked in clay. I wouldn't fire the piece and just go on moistening it, I was just so astonished seeing things in front of me.*

UL: It seems that you didn't pursue that path any further. From what you have been saying, you made a hand, made a monster. Have I got that right?

GS: *Yes, and then there were the screams, they were always there. Repeated screams and trying to heighten the expression. I saw the human scream as the ultimate in expression. I don't just mean screams of pain, but also the shouts of liberation, they were always there. I dug holes, buried myself, jumped from tree to tree, making swimming movements because every tree is a world and there is water between the worlds. Made the game of Ambush on a scale of 1:1 for people. There were ropes for moving shapes over holes in the floor. Even I didn't know when someone would fall in. At some point it became clear that there was no way of heightening modes of expression... had tried to push it further and further, did it myself, photos and so on, then hoped that the scream would stay behind in a room after you had left it. I tried to work away from pictures, sculptures and rooms. Went specially myself to places where certain events had taken place, amazing, found these*

places. Here in the woods a female art student had been killed.

I found the spot immediately. Then read those reports about John Fare, who had built an amputation machine with a cybernetist and appeared in Toronto in 1968. At that time he was already missing one thumb, two fingers, toes, one eye, his balls and bits of skin... this was followed by six further, absolutely secret meetings leading up to the point where he finally beheaded himself, impressed by the beauty of it... I understood the beauty of something like that and couldn't imagine how this could be heightened.

Then flipped into the opposite mode. Next came totally insulated boxes...

If someone is sitting in a box and you can't hear the screaming outside any more... I was hoping that life would be the difference between a full and an empty box. Introduced layers of insulation into a room. Used my technical skills to completely insulate the room as far as the senses are concerned. You came into an unremarkable passage, then behind a veneered, everyday door, reinforced with steel beams, you would be confronted with a cross-section of the insulating materials. The work was not intended as a spatial experience, although you did feel strong pressure on your ears if you bent down into the black, unfathomable depth. You would have had to decide in favour of the work. If you had gone into the room the door would have swung shut. There was no way of opening it either from inside or from outside. I was interested in notions of immediacy. In that room you would no longer have been sensually perceptible. You would have been gone. Whether it was a hole or a window, I don't know. I never went in.

UL: How big were the boxes?

GS: They were relatively small, one meter by one meter by one meter.

UL: Just big enough for a person to fit inside...

GS: ... no-one would have stood it very long in there... At the time, I imagined an exhibition where there would be two boxes in a room, you come in, there's someone sitting in one of the boxes which is screened off.

UL: Airtight?

GS: Yes.

UL: Then the person would die, and pretty quickly too?

GS: Of course it's very theatrical. But things like that do happen in everyday life. A child falls into a deep freeze, while the woman is standing right next to it doing the washing-up.

UL: So you feel that one would somehow sense that there was someone in it?

GS: That is what I hoped, and thinking about something can of course make you believe it. But nowadays I see all of that at one remove. I was simply interested in impossibilities. Bought apples and threw them one after the other at the floor, because that thing about an apple falling to earth doesn't have to work with every apple. Or tried to film an apple just before it fell.

UL: ... when it holds still in the air just for a moment?

GS: Yes, just before it falls... possibilities, things that in fact cannot be... For a time took photos of the place where the student was murdered. Later there were flowers lying there.

UL: You kept on going back?

GS: Yes, I kept on going back. Tried to find a place where the opposite had happened, tried to make similar photos. And then I came to the conclusion that places look just the same although quite different things have happened there. Then constantly compared the photos with one another. If you really get into a thing like that, at some point you run against trees that once stood there, everything shifts.

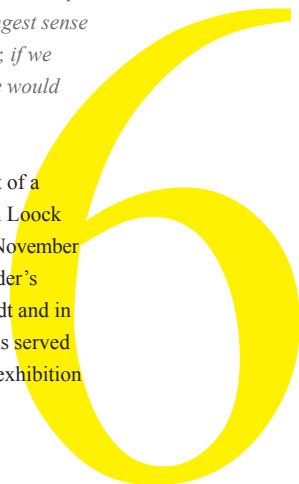
UL: What shifts?

GS: *Your perception of perfectly concrete things. Suddenly you're only concentrating on things that once happened, on events that once were. Suddenly you see a house that used to stand in that spot. That is the baffling thing, that things that have gone nevertheless leave a trace. Near Rheydt a whole stretch of land is being dug up for open-cast mining, that's partly where I get my materials from. Whole houses, whole villages are being torn down, little by little, and that's when you get those sort of shifts. You are walking through the landscape when you suddenly get the feeling that there could have been a house there, because there is still a pavement there or because there are different odd trees that you wouldn't normally find there. That is when you get the strongest sense of a time-shift. But it would be a disaster, if we really picked up on that sort of thing. We would constantly be running into walls.*

The following text is an edited transcript of a number of conversations between Ulrich Looock and Gregor Schneider, during the period November 1995 to January 1996, in Gregor Schneider's house in Unterheydener Strasse in Rheydt and in the Kunsthalle Bern. These conversations served to prepare for Gregor Schneider's 1997 exhibition in Bern at the Kunsthalle.

Translated by Fiona Elliott.

*The interview was first published in German in the catalogue to the exhibition in Kunsthalle Bern in 1996. Published also at: **Gregor Schneider. Totes Haus u r / Dead house u r / Martwy Dom u r 1985-1997**, red. G. Schneider, A.Przywara, A.Szymczyk, Portikus: Frankfurt am Main / Galerie Foksal: Warschau / Städtisches Museum Abteiberg: Mönchengladbach / ARC- Musee d' art moderne de la Ville de Paris 1997.*



C4

Opowieści *Matthias Ulrich*

Szyb Babel

(Pod górną warstwą) „Hans Schabus jest w tunelu” powiedział głos po drugiej stronie słuchawki. Wiadomość od tygodni była taka sama. Uznano, że artysta szykował coś wyjątkowego lub przynajmniej trafił na coś ekscytującego. W każdym razie od kiedy zszedł na dół nie było od niego żadnych wiadomości i zaczęto się zastanawiać, czy nie byłoby rozsądniej wysłać informacje do szybu, póki to możliwe. Nikt nie wiedział, jak interpretować milczenie artysty, a jego samego nie można było o to spytać. Wydawało się, że jedynym wyjściem byłoby zasypianie dziury, w której zniknął, ziemią, którą w systematyczny sposób napełniał worki – zamknąć ją, żeby nikt prócz niego oraz kilkorga wtajemniczonych, którzy musieliby być przy jej usuwaniu, nie mógł jej rozpoznać.

(Papierowe oko) W międzyczasie tony ziemi nawarstwiały się przy ujściu ciemnej dziury, równomiernie rozłożone w czerwonych workach zakrywających pofalowanym plastikiem to, co kiedyś było pracownią. Na ścianach nad workami wisiały jakieś plany naszkicowane cienką kreską, przypominające plany wznoszonych budynków. Widniały na nich linie podobne do ulic, przecinające wnętrza budynków jak grube struny nerwów. Miały przypuszczalnie oznaczać drogę, którą podążył Schabus. Na jednym z dużych arkuszy dało się rozpoznać zarys oraz poziomy rzut budynku *Secesji* – lecz zamiast ulicy przed wejściem do budynku rozciągał się Kanał Wiedeński. I czy rzeczywiście do głównego pomieszczenia dochodziło się szeroką podziemną

ścieżką krętą jak w labiryncie? Wąski, ciemny szyb tunelu, który artysta jakoby odnalazł i jedynie go sfotografował, wpasowany był dookoła krętej, drewnianej klatki schodowej na innym arkuszu, ukazującym obraz z różnych perspektyw.

(Lekkie jak piórko) Zdawało się, że szkice i kolaże prowadziły własną, niezbywalną egzystencję, wyznaczoną formatem papieru użytego przez artystę do porządkowania myśli w trakcie przygotowań do podróży. Tak, jakby to nie on lecz sama podróż pakowała jego bagaż i jakby nie plan lecz luźna deska w podłodze jego pracowni wyznaczała początek podróży.

(Nad dolną warstwą) W międzyczasie na górnym piętrze pracowni w centrum Wiednia studiowano nieregularnie przesianą materię nieba.
2003

C4

Stories

Matthias Ulrich

The Shaft of Babel

(Below the top layer) ‘Hans Schabus is in the tunnel’ said a voice on the other end of the receiver. For weeks it’s always been the same answer. People assumed that the artist was on to something hot or was at least on some hot trail. In any case, since he went under Schabus had not made sent any news, and people began wondering whether it wouldn’t make more sense to simply send some information back into the shaft while it was till possible. People were wondering how to understand the artist’s silence without having to ask him about it. It seemed as if the only option left was to close the hole into which he had vanished with the earth he had used to fill bags with in a orderly way – to close it so that no one, apart from him and the few initiated who had to be there when the hole was being repaired, could recognized the hole anymore.

(The paper-like eye) Meanwhile tons of earth have accumulated up on top of the dark hole, equally distributed in red bags entirely covering the former studio with undulating plastic. Hanging on the walls, over the bags, were some plans with thinly drawn sketches, like those used for the construction of buildings. These plans showed street-like lines that passed through the inside of the buildings like a thick string of nerves. Presumably, they are supposed to mark the path that Schabus followed. On one of the large sheets of paper one could recognize the outlines and the ground plan of the *Secession* – but instead of a street the Wiener Kanal flowed by the entrance to the building. And did one actually reach the

main room of this building by way of a wide, labyrinthine underground path? A narrow dark shaft of tunnel which the artist apparently found in a finished state and only had to photograph, had been pasted around a wooden spiral staircase, on a different sheet of paper depicting different views.

(A fall as light as a feather) It seemed as if the sketches and collages were leading their own, non-transferable existence which had been delineated by the format of paper used by the artist to arrange his thoughts while making preparations for his journey. As if not he, but the journey had packed his bags and as if not the plan but rather a loose board on the floor of his studio had marked the beginning of his journey.

(Above the lower level) Meanwhile, on the upper floor of this studio located in the center of Vienna, one was studying the irregularly sieved fabric of the sky.

2003

D1

Yomar Augusto

Yomar Augusto

Urodzony w 1977 roku w Brasílii.

Mieszka i pracuje w Rotterdamie.

Studiował projektowanie graficzne na uniwersytecie w Rio de Janeiro, a także typografię w Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten w Hadze.

Wybór z jego portfolio został opublikowany w książce *Contemporary Graphic Design* (wyd. Taschen), prezentującej sylwetki 100 najbardziej postępowych projektantów. Zajmuje się projektowaniem komercyjnym i konceptualnym. Design zaprojektowany na potrzeby wystawy opiera się na wcześniejszych eksperymentach Augusto z kaligrafią. Bada możliwości typografii, wykorzystując ją w projektach z pogranicza grafiki, instalacji i mody.

Używając wyrazistych, kontrastowych kolorów

i monumentalnej czcionki, doskonale oddaje cytowane w tytule wystawy (za kompozytorem Davidem Tudorem) motto MORE IS MORE (Więcej znaczy więcej). Augusto zakłada stworzenie autonomicznych projektów dla poszczególnych prac i tekstów towarzyszących wystawie, tak by za pomocą dostępnych w przestrzeni „klipsów” mogły z łatwością zostać zamienione w zwartą publikację. System samodzielnego tworzenia folderu i wyboru jego zawartości przez publiczność przypomina ten rodzaj z inów — amatorskich czasopism. Użycie przez artystę kilku fontów jednocześnie, powtarzanie i umieszczanie informacji jednych na drugich są również jego odpowiedzią na tytuł i temat wystawy.

D1

Yomar Augusto

Yomar Augusto

Born 1977 in Brasil.

Lives and works in Rotterdam.

Augusto studied graphic design at the University of Rio de Janeiro, and type design at the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in The Hague. A selection from his portfolio was included in *Contemporary Graphic Design* (Taschen), along with work by one hundred others, chosen as the most innovative designers. He designs for commercial as well as conceptual purposes. Design created for exhibition is based on Augusto's previous experiments with calligraphy. He examines the potential of typography in projects oscillating between graphic art, installation, and fashion.

Distinctive contrasting colours and monumental

fonts perfectly convey the idea behind the title of the exhibition (taken from composer David Tudor), the motto MORE IS MORE.

Augusto intends projects for particular works and essays accompanying the exhibition to be autonomous, as they can easily be turned into a coherent publication with available clips. The idea of a self-made brochure, whose content is decided on by the viewers, is reminiscent of fanzines and other unprofessional magazines. The artist used several fonts simultaneously, pieces of information are repeated and overlap, also inspired the title of the exhibition.

D2

John Bock

John Bock

Urodzony w 1965 w Schenefeld (Niemcy).

Mieszka pracuje w Berlinie.

Studiował w Hamburgu. Tworzy performanse, rzeźby, filmy wideo, wykłada. Jego prace mają często charakter dzieła całkowitego, swoistego Gesamtkunstwerk. Język sztuki Bocka jest złożony i eklektyczny. Pracuje z nieprofesjonalnymi aktorami, używa muzyki pop, buduje skomplikowane instalacje i aranżacje, które wykorzystuje w swoich performansach. Jego twórczość określa się mianem „teatralnego kołażu”. Bock miesza pseudonaukowe podejście z kontekstem socjologicznym i politycznym. Bock uważa, że nie da się wyeliminować zawartych w słowach „przedświadomych” skojarzeń i że jedynie przez doświadczenie i empatię jesteśmy w stanie zrozumieć znaczenie tego, co określa jako „surowy odrętwiały idiotyczny świat” codzienny.

Artysta prezentował swoje prace m.in. w Museum of Modern Art i New Museum w Nowym Jorku, w Kunstwerke w Berlinie, na Biennale Sztuki w Wenecji, Manifesta 5 czy Dokumenta 11.

Zezzimnengesang, 2006

wideo, 27'30"

John Bock parodiuje w swojej pracy syndrom braci Collyer. Film jest ekscentryczną wędrówką po niewielkim mieszkaniu syllogomaniaka — podróżą w sam środek chaosu rzeczy, do świata, gdzie gnieździ się Sartre'owska „lepkość materii”. Kamera podąża za właścicielem, rejestruje jego dziwaczne domowe rytuały. Artysta dzieli mieszkanie z tajemniczą widmową postacią czarnoskórego mężczyzny (alter ego artysty) i kościotrupem. W niepozbanionych poczucia humoru odgrywanych rytuałach tkwią ukryte znaczenia. Film kończy się ucieczką na łono natury.

D2

John Bock

John Bock

Born 1965 in Schenefeld (Germany).

Lives and works in Berlin.

Bock studied in Hamburg. He is a performance artist, a sculptor, a video artist and a lecturer. His works tend to have the character of an absolute work, a Gesamtkunstwerk. Bock's language is complex and eclectic. He works with amateur actors, uses popular tunes and constructs complicated installations and arrangements which he uses in his performance acts. His method is often referred to as 'theatrical collage'. A pseudoscientific approach is mixed with the sociological and political context. Bock believes the preconscious associations inherent in words are unavoidable and that only through experience and empathy can we penetrate what he terms the 'heavy numb dumb world' of daily life.

The artist's works have been presented at the Museum of Modern Art and New Museum in New York, at Kunstwerke in Berlin, at the Venice Biennale, Manifesta 5 and Dokumenta 11.

Zezzimnengesang. 2006

video, 27'30"

A parody of the Collyer Brothers Syndrome.

The film is an eccentric trip through the small apartment of a syllogomaniac; a journey into the very chaos of things, to a world where Sartreian 'viscosity' is found. The camera follows the owner and documents his weird domestic rituals. The artist's flat mates are a mysterious, ghostly, figure of a black man (his alter ego) and a skeleton.

The rituals, not devoid of humour, have hidden meanings. The film ends with escape into nature.

D3

Monica Bonvicini

Urodzona w 1965 w Wenecji.

Mieszka i pracuje w Berlinie, Los Angeles i Wiedniu.

Posługuje się różnymi współczesnymi mediami, takimi jak rysunek, wideo, instalacja, fotografia. W swojej twórczości koncentruje się na badaniu związków pomiędzy przestrzenią i architekturą modernistyczną a pojęciami takimi jak płęć kulturowa (gender) czy władza. W repertuarze charakterystycznych dla niej materiałów znajduje się szkło, metal, skóra, ale również żarówki i neony. Jej prace, szczególnie rzeźby oraz instalacje, często mają bardzo minimalistyczną formę i są bogate w warstwy znaczeniowe. Interesuje ją kontekst społeczny i polityczny architektury. Swoje rzeźby oraz instalacje często tworzy jako dzieła site specific — podkreślając kontekst przestrzeni, w której są prezentowane. Istotne w pracach Bonvicini są również poczucie humoru oraz ironia. Wygrała prestiżową nagrodę — Preis der Nationalgalerie für junge Kunst Hamburger Bahnhof w Berlinie (2005) oraz nagrodę Złotego Lwa na 48. Biennale w Wenecji (1999). Była profesorem wizytującym w Pasadena Art Center (1998/1999), obecnie uczy w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu.

Monica Bonvicini

Wykuwanie (starego sporu), 1998

wideo, 31'55"

Kobieca ręka uzbrojona w młot próbuje wybić dziurę w ścianie. Kruszą się kolejne warstwy, delikatna powierzchnia tynku zostaje wreszcie naruszona, spod niej wychodzą cegły. Działanie jest jednak w perwersyjny sposób daremne, to syzyfowa, mantryczna i kompulsywnie powtarzana praca bez końca. Artystce udaje się zilustrować symboliczny konflikt pomiędzy tym, co męskie i żeńskie. Biała ściana symbolizuje architekturę, która jak twierdzi Bonvicini, nigdy nie jest neutralna. Architektura symbolizuje męskość, siłę, władzę i tajemnicę, do której nie mamy dostępu.

D3

Monica Bonvicini

Monica Bonvicini

Born 1965 in Venice.

Lives and works in Berlin, Los Angeles and Vienna.

Bonvicini works with various media, including drawing, video, installation and photography. Her works examine connections between space and modernist architecture and such concepts as gender or power. She typically uses such materials as: glass, metal, leather, light bulbs, and neon signs. Her sculptures and installations tend to have a minimalist form and many layers of meaning. She is interested in the social and political context of architecture. Her works are often site-specific; they emphasize the spatial context of their display. Irony and a sense of humour are important aspects of her work. She was awarded the prestigious Preis der Nationalgalerie für junge Kunst Hamburger Bahnhof in Berlin (2005) and the Golden Lion at the 48th Venice Biennale (1999). She was a visiting professor at the Pasadena Art Center (1998/1999), today Bonvicini is a lecturer at the Akademie der bildenden Künste in Vienna.

*Hammering Out (an Old Argument), 1998
video, 31'55"*

A female arm holding a hammer is trying to make a hole in a wall. Successive layers crumble, the delicate surface of plaster begins to give and bricks appear. The action, however, remains perversely futile; this is Sisyphean, mantric, compulsive, endless labour. The artist symbolically illustrates the conflict between the female and the male. The white wall stands for architecture which, according to Bonvicini, is never neutral. Architecture represents for maleness, power and mystery to which they have no access.

D4

Jordi Colomer

Jordi Colomer

Urodzony w 1962 roku w Barcelonie.

Mieszka i pracuje w Barcelonie i Paryżu.

Studiował sztukę na Escola de Disseny i Art, historię sztuki na Universitat Autònoma i architekturę w Escola Tècnica Superior w Barcelonie. Tworzy „przenośne” rzeźby, hybrydy scenografii i architektury. Dla swoich prezentacji wideo często buduje specjalne pomieszczenia projekcyjne. Niektóre z jego prac zakładają podróżowanie jako część praktyki artystycznej. Tworzy również scenografie teatralne. Niezwykle interesujący w jego twórczości jest wątek krytycznego podejścia do architektury. Tę strategię wykorzystuje między innymi w zainspirowanej działaniami Gordona Matta-Clarka serii prac o nazwie *Anarchitekton*. Artysta samotnie przemierza miasta ważne ze względu na ich charakterystyczną tkankę urbanistyczną: Barcelonę, Brazylię, Bukareszt i Osakę, uzbrojony w modele reprezentujących je budynków.

W roli Simo: Pilar Rebollar
Scenariusz i reżyseria: Jordi Colomer
Kierownik obsady: Rosa Novell
Reżyser obrazu: Marcos Pasquin
Asystent reżysera: Toni Andreu
Kostiumy: Pep Duran i Nina Pawlowski
Charakteryzacja: Joan Alonso
Scenografia i dekoracje: Connie Mendoza i Jaume Parera, z pomocą Yamandú Canosa
Asystent producenta: Paloma Unzeta
Kierownik techniczny: Manolo Cortina
Catering: Ana Mendoza
Fotograf: Enric Berenguier
Postprodukcja wideo: SAYAGO
Produkcja dźwięku: Give me Sound
Udział wzięli: Ahmet Ahrad, Alex, Carmen Balcells, Enric Berenguier, Mercedes Borges, Agustina Calsina, Yamandú

Canosa, Josep i Jordi Colomer Jr., Montse Cuchillo, Jordi Encinas, César Giravent & Cel·la, Anna Guarro, Nacho Hernandez, William Joffet, Júlia, Joly, Josep Llobell, Roc Llobell, Francesca Malpesa, Virginia Marx, Mireya Masó, Montse Matutano, Connie Mendoza, Quim Nolla, Rosa Novell, Adrià Olivares, Sergi Olivares, Jaume Parera, Margarita Patou, Marie Patou, Nina Pawlowski, Carlos Pazos, Javier Peñafiel, Alberto Peral, Julián Perrier, Carla Punset, Serafin Rodríguez, Nono Ruiz Daroca, Jaume Sandoval, el gos Terry i Paloma Unzeta.
Podziękowania:
Cristina Bonet, Audiolines, Croquis, Meñique, Metrònom and Wall Video

SIMO, 1997–1998

instalacja wideo, 11'

Bohaterka filmu Colomera wchodzi i opuszcza niewielkich rozmiarów przestrzeń — analogicznie do widza wkraczającego w instalację — każdorazowo przynosząc kolejne słoiki dżemu i pudełka butów. Obsesyjne kumulowanie przedmiotów-fetyszy wewnątrz jej własnej, prywatnej architektury nie daje jednak spodziewanej satysfakcji. Ze wściekłością zamienia swoje mieszkanie w odpychającą pułapkę, z której sama z trudem się wydostaje. W pewnym momencie stopy pudeł zaczynają przypominać ruiny urbanistycznego planu. Zwieńczeniem dzieła destrukcji jest wepchnięcie makiety Hotelu Hilton w Stambule. Colomer w swoich realizacjach często gra też ze skalą i proporcjami. Integralną częścią pracy jest specjalna, drewniana struktura architektoniczna, wewnątrz której prezentowany jest film. Schody prowadzące do środka są niemalże identyczne, jak te widziane w domu karlicy. Kamera bezustannie balansuje, filmując na zmianę jasne wnętrza, do którego bohaterka znosi swoje skarby, i sporo ciemniejsze zewnątrz, czasami pełne ludzi i hałaśliwe. Do roli głównej Colomer najął karlicę Pilar Rebollar, przypominając tym samym o normatywnym charakterze architektury. Odnosi się też dowcipnie do tradycji w sztuce hiszpańskiej, gdzie artyści od Velázqueza, przez Ribera po Buñuela ukazywali karły. Ten ostatni wyreżyserował też film zainspirowany historią Szymona Słupnika, z którego Colomer zapożyczył tytuł pracy.

Praca znajduje się w kolekcji Museu d'Art Contemporani MACBA w Barcelonie.

D4

Jordi Colomer

Jordi Colomer

Born 1962 in Barcelona.

Lives and works in Barcelona and Paris.

Colomer studied Art at the Escola de Disseny i Art, Art History at the Universitat Autònoma and Architecture at the Escola Tècnica Superior in Barcelona. He creates 'portable' sculptures, hybrids between stage design and architecture. He often builds special projection rooms for his videos. Some of his works include travelling as part of artistic practice. He also designs stage scenery.

One of the most interesting aspects of his work is a critical attitude toward architecture. It can be seen in the series *Anarchitekon*, inspired by Gordon Matta-Clark's artworks. Armed with models of famous buildings, the artist sets out on a lonely journey across cities known for their specific urban structure, Barcelona, Brasília, Bucharest and Osaka.

Simo interpreted by: Pilar Rebollar
Scriptwriter and director: Jordi Colomer

Director of actors: Rosa Novell

Director of photography: Marcos Pasquín

Assistant director: Toni Andreu

Costumes: Pep Duran and Nina Pavlovski

Make up and hair styling: Joan Alonso

Set and props: Connie Mendoza and

Jaume Parera, with the help of

Yamandú Canosa

Production assistant: Paloma Unzeta

Key grip: Manolo Cortina

Catering: Ana Mendoza

Still Photography: Enric Berenguer

Video post-production: SAYAGO

Audio production: Give me Sound

People: Ahmet Ahrad, Alex, Carmen

Balcells, Enric Berenguer, Mercedes

Borges, Agustina Calsina, Yamandú

Canosa, Josep i Jordi Colomer Jr.,

Montse Cuchillo, Jordi Encinas,

César Giravent & Cel·la, Anna

Guarro, Nacho Hernando, William

Jeffer, Júlia, July, Josep Llobell,

Roc Llobell, Francesca Malpesa,

Virginia Marx, Mireya Masó, Montse

Matutano, Connie Mendoza, Qauim

Nolla, Rosa Novell, Adrià Olivares,

Sergi Olivares, Jaume Parera,

Margarita Patou, Marie Patou, Nina

Pavlovski, Carlos Pazos, Javier

Peñafiel, Alberto Peral, Julián Perrier,

Carla Punset, Serafin Rodríguez,

Nono Ruiz Daroca, Jaume Sandoval,

el gos Terry i Paloma Unzeta.

Acknowledgements: Cristina Bonet,

Audiòlines, Croquis, Meñique,

Metronom and Wall Video

SIMO, 1997–1998

video installation, 11'

Colomer's protagonist enters and leaves a small space — as viewers enter the installation — each time bringing in jam jars and shoe boxes. The obsessive hoarding of fetishistic items in her private architecture, however, fails to provide satisfaction. Furious, she turns her apartment into a revolting trap, which she narrowly escapes herself. The piles of boxes begin to look like a failed urban plan. The culmination of this process of destruction is pushing over the piles a scale model of the Hilton Istanbul Hotel.

Colomer often plays with scales and proportions. A wooden architectural structure inside which the film is projected is an integral part of the work. The set of steps leading to it is almost identical with that in this dwarf's house. The camera keeps switching from the light interior where the protagonist stores her acquisitions and dark exteriors, noisy sometimes and full of people. The leading role is played by a dwarf woman, Pilar Rebollar, whose figure emphasizes the normative nature of architecture. In this way, the artist also makes a humorous reference to Spanish art, which frequently represented dwarfs, starting from Velázquez, via Ribera to Buñuel. Buñuel made a film inspired by Symeon the Stylite's story, from which the title of Colomer's video comes.

The work is part of the collection of the Museu d'Art Contemporani MACBA in Barcelona.

D5

Oskar Dawicki

Oskar Dawicki

*Urodzony w 1971 roku w Starogardzie Gdańskim.
Mieszka i pracuje w Warszawie.*

Ukończył malarstwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1994 występuje jako performer. W 1995 po raz pierwszy użył w swoich działaniach błękitnej, brokatowej marynarki, która stała się jego znakiem rozpoznawczym. Razem z Radkiem Nowakowskim i Wojtkiem „Kiwi” Jaruszewskim tworzyli w latach 90. grupę *Tu Performance*. Od 2001 roku z Igozem Krenzem, Wojciechem Niedzielko i Łukaszem Skapskim współtworzy *Supergrupę Azorro*. W swojej praktyce artystycznej czerpie z dorobku sztuki konceptualnej, pracuje w różnych mediach. Interesują go tematy egzystencjalne, kwestie własnego istnienia, znikania, tożsamości artysty. Często ironizuje i prowadzi grę z publicznością, pytając na przykład: Czy Oskar Dawicki istnieje?

W 2008 roku brał udział w Manifesta 7 w regionie Trentino (Włochy).

Bez tytułu, 2006 / 2010

instalacja

Artysta przez wiele tygodni wymieniał się z pracownikami instytucji oświaty i kultury — w zamian za starą lampę każdy otrzymywał nową. Osobliwa kolekcja została zgromadzona po to, by oświetlić pusty kąt sali wystawowej. Powstała malownicza instalacja będąca kłębowiskiem różnego typu źródeł światła skierowanych w miejsce niepozorne, ukryte. Skromny gest artysty nadaje nową jakość miejscu, zbija z tropu, wzbudza niepokój... Naznaczone światłem miejsce staje się ważne poprzez gest artysty, który skłania widza do poszukiwania w nim czegoś istotnego. Po raz pierwszy praca została zrealizowana w ramach indywidualnej wystawy Oskara Dawickiego w cyklu wystaw *W samym centrum uwagi* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

D5

Oskar Dawicki

Oskar Dawicki

Born 1971 in Starogard Gdański.

Lives and works in Warsaw.

Dawicki studied painting at the Department of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. Since 1994 he has been a performance artist. In 1995, he put on his blue brocade jacket for the first time. Together with Radek Nowakowski and Wojtek 'Kiwi' Jaruszewski, he founded the group *Tu Performance* in the 1990s. Since 2001, he has been a member of *Supergrupa Azorro*, along with Igor Krenz, Wojciech Niedzielko and Łukasz Skąpski. He works in various media and draws upon conceptual art. His main concerns include existential problems, the question of individual existence, disappearance and the identity of the artist. He takes an ironic approach and plays with the audience as he asks: Does Oskar Dawicki exist?

In 2008, he participated in Manifesta 7 in the Italian region of Trentino.

Untitled, 2006 / 2010

installation

For many weeks the artist has been swapping lamps with people working in education and culture; he exchanged a new lamp for every old one. A bizarre collection has been accumulated to light a corner in the exhibition room. The result is a picturesque installation comprising lamps of all descriptions directed at an inconspicuous, hidden fragment of space. This simple work suggests new significance for the corner; it causes confusion and anxiety... Marked by light, the piece of space might conceal something that is worth looking for. The work was first presented during Oskar Dawicki's solo exhibition in the exhibition cycle *W samym centrum uwagi* [*The Very Centre of Attention*] at the Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski in Warsaw.

D6

Merzbow *{Masami Akita}*

Merzbow (Masami Akita)

*Urodził się w 1956 roku w Tokio,
gdzie mieszka i pracuje.*

Studiował malarstwo i teorię sztuki na Wydziale Artystycznym uniwersytetu tokijskiego. Muzyką awangardową zainteresował się pod wpływem artystów dadaistycznych i surrealistycznych. Nazwę swojego autorskiego projektu oraz metodę tworzącą zapożyczył od *Merzbau* Kurta Schwittersa — w obu wypadkach chodzi o tworzenie dzieł sztuki ze śmieci oraz rzeczy zapomnianych i niepotrzebnych. Zgodnie z tą zasadą w swoich kompozycjach wykorzystuje uszkodzone wzmacniacze i magnetofony, syntezatory, zestawy mikrofonów, a także kawałki blachy i przedmioty codziennego użytku jako instrumenty perkusyjne. Artysta podkreśla, że jego kompozycje, jak dzieła surrealistów, mają pobudzać podświadomość. Pierwsze nagrania *Merzbow* zaczęły się ukazywać w Japonii w połowie lat 80. w postaci kaset magnetofonowych. Oprócz różnych odmian noise'u artysta tworzy także muzykę ambientową oraz muzyczne tło do pokazów bondage. Dyskografia *Merzbow* liczy ponad 300 pozycji. Masami Akita współpracował z takimi artystami jak: Mike Patton, Alec Empire, Boris, Sunn O))), Keiji Haino, Richard Pinhas (Heldon), Jim O'Rourke. W ostatnich latach inspirował się w dużym stopniu ruchem obrony praw zwierząt. W 2005 roku opublikował książkę pod tytułem *Moje życie na diecie wegańskiej* oraz oświadczył, że najlepszym sposobem na walkę z globalnym ociepleniem jest zakaz domowego chowu zwierząt.

Gathering, 2010

instalacja dźwiękowa, 20'20"

Instalacja dźwiękowa, którą artysta przygotował specjalnie na wystawę, podejmuje wątek nieograniczonej akumulacji. W tym przypadku temu procesowi poddane są dźwięki. Masami Akita daje nam wgląd w jego przepastną kolekcję znalezionych brzmień. Dokonując wyboru z archiwum, kreuje wręcz architektoniczną strukturę, której układ determinuje śmieciowa estetyka. W *Merzbow* artysta wykorzystuje dźwięki, które powszechnie uznawane są za bezwartościowe i nieprzyjemne — w ten sposób wskrzesza metodę pracy Kurta Schwittersa. Dwuznaczny tytuł kompozycji, który może oznaczać równie dobrze zgromadzenie osób, jak i nagromadzenie przedmiotów, wskazuje na swego rodzaju antropomorfizację rzeczy i wydawanych przez nie dźwięków. Należy bowiem pamiętać, że jego podstawowym materiałem jest nie fizyczny przedmiot, lecz częstotliwość. Nagromadzenie dźwięku powoduje zbliżony do ogłuszenia efekt, w którym paradoksalnie można odnaleźć doświadczenia podobne do medytacyjnego transu. Radykalizm *Merzbow* czerpiącej całymi garściami z tradycji awangardy, realizuje się więc na zupełnie innym poziomie. Pozwala on na odnalezienie w metodzie twórczej Akity perwersyjnej drogi do oświecenia.

D6

Merzbow *{Masami Akita}*

Merzbow (Masami Akita)

Born 1956 in Tokyo, lives and works there.

Akita studied painting and art theory at the College of Arts of Tamagawa University. His interest in avant-garde music was inspired by Dada and Surrealist artists. The name of his project, as well as his working method, is derived from Kurt Schwitters' *Merzbau*; in both cases works of art are created of rubbish, forgotten and useless objects. Akita consistently makes use of broken amplifiers and cassette recorders, synthesizers and microphone sets as well as metal sheets and everyday articles such as percussion instruments. He stresses that, similarly to surrealist works, his compositions are meant to stimulate the subconscious. *Merzbow's* first recordings were released on audio cassettes in Japan in the mid-1980s. Apart from various types of noise, the artist also writes ambient music and background music for bondage shows. His discography includes over 300 releases. Masami Akita has collaborated with such artists as Mike Patton, Alec Empire, Boris, Sunn O))), Keiji Haino, Richard Pinhas (Heldon) and Jim O'Rourke. His latest influence is the animal rights movement. In 2005, Akita published a book entitled *My Vegan Diet Life* and made the statement that the best solution to global warming would be a ban on domestic breeding.

Gathering, 2010

sound installation, 20'20"

This sound installation, made especially for the exhibition, draws upon the idea of unlimited accumulation; in this case it is an accumulation of sounds. Masami Akita invites us to explore his vast collection of noises. An almost architectural structure of sounds selected from his archive is determined by junk aesthetics. The sounds featured in *Merzbow* are generally considered as worthless and unpleasant, Kurt Schwitters' method is thus revived. The title of the composition may stand for an assembly of people or a collection of items; its ambiguity is suggestive of the anthropomorphism of things, and the sounds they produce. It must be remembered that it is frequency rather than material objects that the artist works with. The build-up of sounds has a deafening effect but, surprisingly enough, it evokes the feeling of a meditative trance. The radical nature of *Merzbow*, full of citations from the avant-garde tradition, is to be found in a totally different level. Akita's method allows the listeners to discover enlightenment in a perverse way.

D7

Hans Schabus

Hans Schabus

*Urodzony w 1970 roku w Watschig (Austria).
Mieszka i pracuje w Wiedniu.*

Ukończył Akademie der bildenden Künste w Wiedniu. Międzynarodowe uznanie zyskał w 2005 roku, kiedy to reprezentował Austrię na Biennale w Wenecji. Zrealizował tam projekt zatytułowany *The Last Land*, w ramach którego stworzył labirynt w środku „góry” całkowicie pokrywającej budynek pawilonu. Często eksperymentuje ze sposobami doświadczania przestrzeni. Jego interwencje podejmują dialog z jego bezpośrednim otoczeniem, tak w znaczeniu fizycznym, jak i czysto mentalnym. Przedmiotem jego eksperymentów często staje się jego własna pracownia. Dzięki temu prace Schabusa podejmują próbę przełamywania struktur przestrzennych, które kształtują ludzkie zachowania i tworzą warunki dla egzystencji i pracy.

Szyb Babel, 2002

*Plan zagospodarowania Szybu Babel —
Pracownia w kopalni, rysunek na kserokopii,
90 x 135 cm*

Astronauta, wideo, 8'30"

Szyb, cyfrowa fotografia barwna, 65 x 96 cm
Wykop, cyfrowa fotografia barwna, 65 x 96 cm
*Szyb Babel, paleta euro, koc transportowy,
beton, drewno, pasy, aluminium, 34 x 80 x 120 cm*
Astronauta, strój roboczy, 88,5 x 38 x 20 cm

Trzy miesiące przez trzy-cztery godziny dziennie Hans Schabus kopał dziurę, którą nazwał *Szybem Babel*. Przestrzeń, gdzie codziennie pracował, wypełniła się ziemią i gruzem. Tworzył nowe pomieszczenie, które wymiarami odpowiadać miało wymiarom jego pracowni, co oznaczało, że cały materiał wydobyty z szybu musiał wypełnić studio. Schabus twierdzi, że rzeźba jest „organizacją materiału w przestrzeni”. Należy jej doświadczyć za pomocą różnych środków. Wypełnienie pracowni służy więc z jednej strony lepszemu poznaniu warunków, w których tworzy, a z drugiej ucieczce przed ograniczeniami wpisanymi w ową przestrzeń. Schabus przełamuje granice architektoniczne, aby za jednym gestem ustanowić jedną przestrzeń, a drugą zniszczyć. Jego działanie polega na aktywnym poszerzeniu swej przestrzeni życiowej, jednak z drugiej strony zostaje on niejako wypchnięty ze swojego studio. Ucieczka z opresyjnej przestrzeni doprowadza go do odkrycia innych ograniczeń.

D7

Hans Schabus

Hans Schabus

Born 1970 in Watschig (Austria).

Lives and works in Vienna.

Schabus graduated from the Akademie der bildenden Künste in Vienna. He won international recognition representing Austria at the Venice Biennale in 2005. His project *The Last Land* was a labyrinth inside a 'mountain' which completely covered the exhibition pavilion. He typically experiments with ways of experiencing space. He intervenes with immediate surroundings, both physically as well as mentally. His own studio is often the subject of experiments. Schabus' works attempt to break spatial structures which influence human behaviour, and determine existential and working conditions.

The Shaft of Babel, 2002

Development plan for the Shaft of Babel —

Studio Mine, drawing on a photocopy,

90 x 135 cm

Astronaut, video, 8'30"

The Shaft, digital colour photograph, 65 x 96 cm

The Excavation, digital colour photograph,

65 x 96 cm

The Shaft of Babel, europallet, transport blanket, concrete, wood, straps, aluminium, 34 x 80 x 120 cm

Astronaut, work clothing, 88,5 x 38 x 20 cm

For three months, three to four hours per day, Hans Schabus was digging a hole which he called *The Shaft of Babel*. The space where he worked on a daily basis was gradually becoming full of earth and rubble. He was creating a new room whose dimensions were to be the same as the dimensions of his studio, which meant that the material taken out of the shaft had to fill in the studio. Schabus claims that a sculpture is 'organization of matter in space'. It may best be experienced by a variety of means. Consequently, filling in his studio served the purpose of improving understanding of the conditions in which he created and, on the other hand, of escaping the limits of that space. By transgressing architectural borders, Schabus wanted to establish one space and destroy another at the same time. His work involved active expanding of his living space; he was, however, pushed out of his studio. The escape from an oppressive space made him discover new limits.

D8

Gregor Schneider

Gregor Schneider

Urodzony w 1969 roku.

Mieszka i pracuje w Rheydt (Niemcy).

Swoją pierwszą wystawę indywidualną miał w wieku 16 lat. W latach 1989–1992 studiował w kilku niemieckich uczelniach artystycznych, jak Kunstakademie w Düsseldorfie, w Münster, czy na Uniwersytecie w Hamburgu. Od 1999 do 2003 wykładał gościnnie w De Ateliers w Amsterdamie, Kunstakademie w Hamburgu i w Det Kongelige Danske Kunstakademi w Kopenhadze. W 2001 roku reprezentował Niemcy na Biennale w Wenecji, za swoją realizację otrzymał Złotego Lwa. Uniwersytet Berliński nadał mu tytuł profesora rzeźby w 2009 roku.

Schneider od 1985 roku nieustannie przebudowuje dom mieszkalny w Rheydt, który w całości jest jednocześnie mieszkaniem artysty, jego pracownią i dziełem sztuki. Budynek nosi nazwę *Haus u r* (*Dom u r*) od nazwy ulicy, przy której stoi — Unterheydener Strasse. Artysta od 1990 roku konstruuje w muzeach i galeriach „pokoje”, często przeniesione z wnętrza domu. Traktuje je jako trójwymiarowe rzeźby, przez które można przechodzić. Ukrywa często „pokój” w istniejącym już pomieszczeniu muzealnym. Jego prace to także rekonstruowane przestrzenie znalezione w opuszczonych mieszkaniach i domach.

Poruszający się sufit, 2003 / 2010 Toruń **instalacja site-specific**

Gregor Schneider wykorzystał zastaną przestrzeń wystawienniczą — pusty pokój o powierzchni nieco ponad 20 m². Z pozoru nic tam nie ma. Niewidzialność jest jednak jedną ze strategii artystycznych Schneidera. Uważny obserwator dostrzeże, że sufit w pomieszczeniu położony jest trochę zbyt nisko, a za chwilę jeszcze bardziej się obniży. Nazwy prac są jednocześnie opisami interwencji, jakie przeprowadza w danej przestrzeni. Od prawie piętnastu lat pokazuje w galeriach na całym świecie wybrane repliki pomieszczeń ze swego domu, których oryginały równolegle istnieją w Rheydt. Tym samym prywatne staje się publiczne. To, co skrywane we wnętrzu, zostaje wydobyte na zewnątrz. Jak w *Domu u r* tak i tu ogarnia nas strach przed uwięzieniem. Można powiedzieć, że Schneider zajmuje się produkowaniem nastroju. Radykalizm jego działań sprawia, że nawet poprzez pozorną pustkę artysta osiąga maksymalny efekt.

D8

Gregor Schneider

Gregor Schneider

Born in 1969.

Lives and works in Rheydt (Germany).

Schneider had his first solo exhibition at the age of 16. From 1989-1992 he studied at several schools in Germany, including the Kunstakademie in Düsseldorf, Münster, and the University of Hamburg. From 1999-2003 he was a visiting lecturer at De Ateliers in Amsterdam, Kunstakademie in Hamburg, and Det Kongelige Danske Kunstakademi in Copenhagen. He represented Germany at the Venice Biennale in 2001, where he was awarded the Golden Lion. He has been Professor of Sculpture at the University of Berlin since 2009.

Since 1985, Schneider has been continuously rebuilding his house in Rheydt, his home, studio, and work of art. The house is called *Haus u r*, which is derived from the name of the street — Unterheydener Strasse. Since 1990, the artist has been constructing 'rooms' in museums and galleries, mostly transferred from his house.

For him, they are three-dimensional sculptures through which one can pass. He tends to hide a 'room' in museum space. His works also include reconstructed areas from abandoned apartments and houses.

Moving Ceiling, 2003 / 2010 Torun **site-specific installation**

Gregor Schneider has used found exhibition space, an empty room with an area of slightly over 20 sq m. Apparently, there is nothing there. Invisibility is, however, one of Schneider's artistic strategies. An observant person will notice that the ceiling is rather too low, and soon it will be even lower. Titles of his works often directly indicate Schneider's interventions in given space. For almost fifteen years, he has been displaying replicas of the rooms in his house, while the originals are in Rheydt. He thus makes the private public. Hidden interiors become exposed to the public eye.

As in the case of *Haus u r*, we are gripped by a fear of being imprisoned. It can be said that Schneider generates moods. The radicalism of his actions helps him achieve a massive impact in a seemingly empty space.

D9

Costa Vece

Costa Vece

Urodzony w 1969 roku w Herisau (Szwajcaria) w grecko-włoskiej rodzinie. Mieszka i pracuje w Zurychu.

W 1999 roku wziął udział w wystawie Haralda Szeemanna *Aperto Over All* w ramach Biennale Sztuki w Wenecji. W swoich pracach stawia pytania na temat istnienia ojczyzny i tożsamości kulturowej. Dotyka również problemów wykluczenia społecznego i poczucia braku korzeni. Za pomocą tanich i prostych materiałów konstruuje przestrzenie, które wywołują w widzu uczucie przejściowości i niepewności. Te tymczasowe, paraarchitektoniczne struktury odwołują się do sytuacji uchodźców, lecz osadzają ich doświadczenia na bardziej uniwersalnym poziomie. W wielu przypadkach instalacje te służą wyświetlaniu fragmentów filmów, które ułatwiają widzowi przeniknięcie do struktury dzieła. Niezwykle ważny jest dla artysty również kontekst polityczny. Używając groźących zniszczeniem konstrukcji przestrzennych oraz fragmentów filmów, buduje obraz świata na chwilę przed katastrofą, kiedy emocje są najsilniejsze.

Domek z kart, 2003

instalacja wideo, 3'53"

Inspiracją do powstania instalacji były prace Richarda Serry, w szczególności powstałe z solidnych płyt metalowych konstrukcje, które wywołują w widzu poczucie, że za chwilę się rozspią. Vece nie tylko zastępuje szlachetny materiał amerykańskiego rzeźbiarza, ale do tego traktuje powstałą konstrukcję jako swego rodzaju przestrzeń kinową ciągle zagrożoną zniszczeniem. Wprowadza w tę niepewną strukturę fragment filmu Sama Peckinpaha *Ucieczka gangstera* z 1972 roku, w którym dwójka bohaterów: „Doc” McCoy (Steve McQueen) i jego żona (Ali McGraw) zostają wyrzuceni z opróżnianej na wysypisku śmieciarki. Para w rytm sentymentalnej muzyki (skomponowanej przez Alberto Iglesiasa, na potrzeby filmu Pedro Almodovara *Porozmawiaj z nią*) wypada na hałdę śmieci. Włączenie do pracy fragmentu filmu, który sam w sobie jest częścią kultury popularnej, pozwala wbrew pozorom na większą identyfikację widza z przedstawionymi postaciami, a melancholijna muzyka sprawia, że całą scenę traktujemy jako metaforę ucieczki z klaustrofobicznej i dekadentckiej przestrzeni życiowej. Bohaterowie filmu są równie bezradni jak tony śmieci, które ich otaczają. Ucieczka jest bezwiedna. To mechanizm śmieciarki wyrzuca ich z przepelnionej przestrzeni oraz uświadamia stan, w którym się znajdowali. Podobnie domek z kart reprezentuje ekonomię, której reguły są ustalone wbrew powszechnym prawom, co musi doprowadzić do katastrofy.

D9

Costa Vece

Costa Vece

Born 1969 in Herisau (Switzerland) of a Greek mother and an Italian father.

Lives and works in Zurich.

In 1999, he participated in Harald Szeemann's exhibition *Aperto Over All* during the Venice Biennale. His works pose questions about the concept of motherland and cultural identity. Social exclusion and lack of a sense of belonging are also important themes. Using cheap and simple materials, Vece constructs spaces which evoke feelings of temporariness and insecurity in viewers. These interim, para-architectural structures, refer to the situation of refugees but place their experiences at a more universal level. In many cases, the installations feature film fragments, which help the viewers to understand the structure of the work. For the artist, political context is crucial. Space constructions about to tumble down and excerpts from films serve the purpose of presenting an image of the world awaiting catastrophe, when emotions are the strongest.

House of Cards, 2003

video installation, 3'53"

This installation was inspired by Richard Serra's works, especially constructions made of solid metal sheets giving the impression that they are on the verge of collapsing. Choosing a less noble material, Vece creates a cinematic space still in danger of destruction. Into this unstable structure a fragment of Sam Peckinpah's film *The Getaway* (1972) is introduced, showing two protagonists, 'Doc' McCoy (Steve McQueen) and his wife (Ali McGraw), thrown out of a dust cart at the rubbish dump. The couple land on a heap of waste to a sentimental tune (composed by Alberto Iglesias for Pedro Almodovar's *Talk to Her*). The citation of a film which is part of popular culture allows the viewers to identify with the protagonists, while the melancholic music suggests interpretation of the scene as a metaphor of escape from claustrophobic and decadent life. McCoy and his wife are as helpless as the tons of rubbish around them. Escape is instinctive. The mechanism of the dust cart expels them from overcrowded space and helps them realize the state they were in. Similarly, a house of cards stands for an economy whose principles have been established against all rules, one which must end in a catastrophe.

Wydawca / Publisher

Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu /

Centre of Contemporary Art Znaki Czasu

ul. Wały Gen. Sikorskiego 13

87-100 Toruń

Polska / Poland

www.csw.torun.pl

info@csw.torun.pl

Publikacja towarzysząca wystawie

MORE IS MORE

Publication accompanying the exhibition

MORE IS MORE

WYSTAWA / EXHIBITION

Artyści / Artists

Yomar Augusto, John Bock, Monica Bonvicini,

Jordi Colomer, Oskar Dawicki, Merzbow, Hans

Schabus, Gregor Schneider, Costa Vece

Kuratorzy / Curated by

Daniel Muzyczuk

Agnieszka Pindera

Joanna Zielińska

Realizacja wystawy / Exhibition production

Wojciech Ruminski

Koordinacja projektu / Project coordination

Anna Jankojć

KATALOG / CATALOGUE

Pod redakcją / Editing by

Daniel Muzyczuk

Agnieszka Pindera

Joanna Zielińska

Redakcja / Editing

Katarzyna Radomska

Daniel Malone (English version)

Koordinacja / Coordination

Katarzyna Radomska

Tłumaczenia / Translations

Edyta Kubikowska

Monika Ujma

Projekt graficzny / Design and typography

Yomar Augusto

Skład / Typesetting

Wojciech "Kiwi" Jaruszewski

Zdjęcia / Photographs

Wojtek Olech

Druk / Printed by

Formator, Toruń

ISBN: 978-83-929875-3-6

Specjalne podziękowania dla

Special thanks to

Joanna Chromik, Alice Conconi, Annie Cuomo,

Anna Ebner, Agnieszka Fejzer, Andreas Gerads,

Richard Grayson, Kamil Jackiewicz, Rafał Jara,

Renata Jędrzejec, Ilya & Emilia Kabakov, Kerstin Engolm

Gallery, Anna Krause, Katarzyna Krysiak, Ulrich Looock,

MACBA, Ingrid Meier, Galerie Michel Rei,

Migros Museum für Gegenwartskunst, Lotte Möller,

Piotr, Bogdan i Olga Muzyczuk, Teresa & Leszek Pindera,

Thibaut de Ruyter, Natalia Sarata, Janina Tchórzewska,

Miron Wachowiak, Galleria Zero.

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu
Centre of Contemporary Art *Znaki Czasu* in Torun



Partnerzy / Partners



Patroni medialni / Media partners

