



**Gregor Schneider**

Totes Haus ur / Dead House ur / Martwy Dom ur  
1985 - 1997

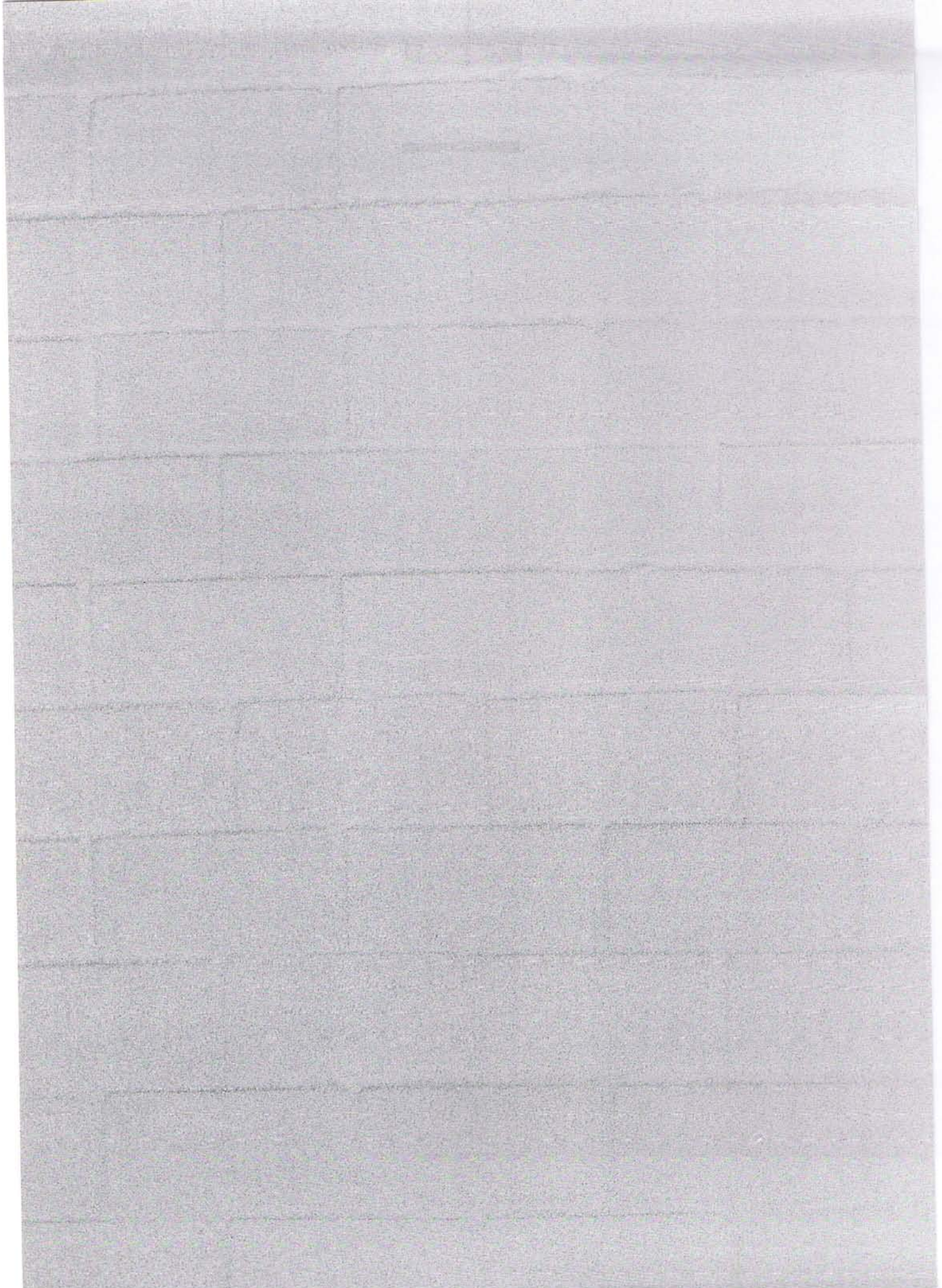
FRANKFURT WARSZAWA MÖNCHENGLADBACH PARIS

Diese Publikation wurde als 89. Katalog  
von der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung  
im Programm „Kataloge für junge Künstler“ gefördert.

This publication was funded as the 89th catalogue  
by the Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung  
in the course of their project “Catalogues for Young Artists”.

Publikacja finansowana przez  
Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung  
jako 89. katalog w programie „Katalogi młodych artystów”.





DAS TOTE HAUS UR 1985-1997 wurde bzw. wird in Form einer Ausstellung in jeweils veränderter Form in folgenden Institutionen aufgebaut:

The following institutions showed or will show exhibitions of the construction of THE DEAD HOUSE UR 1985-1997 in respectively altered forms:

MARTWY DŃM UR 1985-1997 był lub będzie budowany, za każdym razem w odmiennym kształcie, na wystawach w następujących instytucjach:

Portikus Frankfurt am Main

30.8.1997 - 8.10.1997

Galeria Foksal, Warszawa

19.12.1997 - 15.2.1998

Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach

8.3.1998 - 5.4.1998

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

28.5.1998 - 13.9.1998







Gregor Schneider



totes Haus ur / dead house ur / martwy dom ur

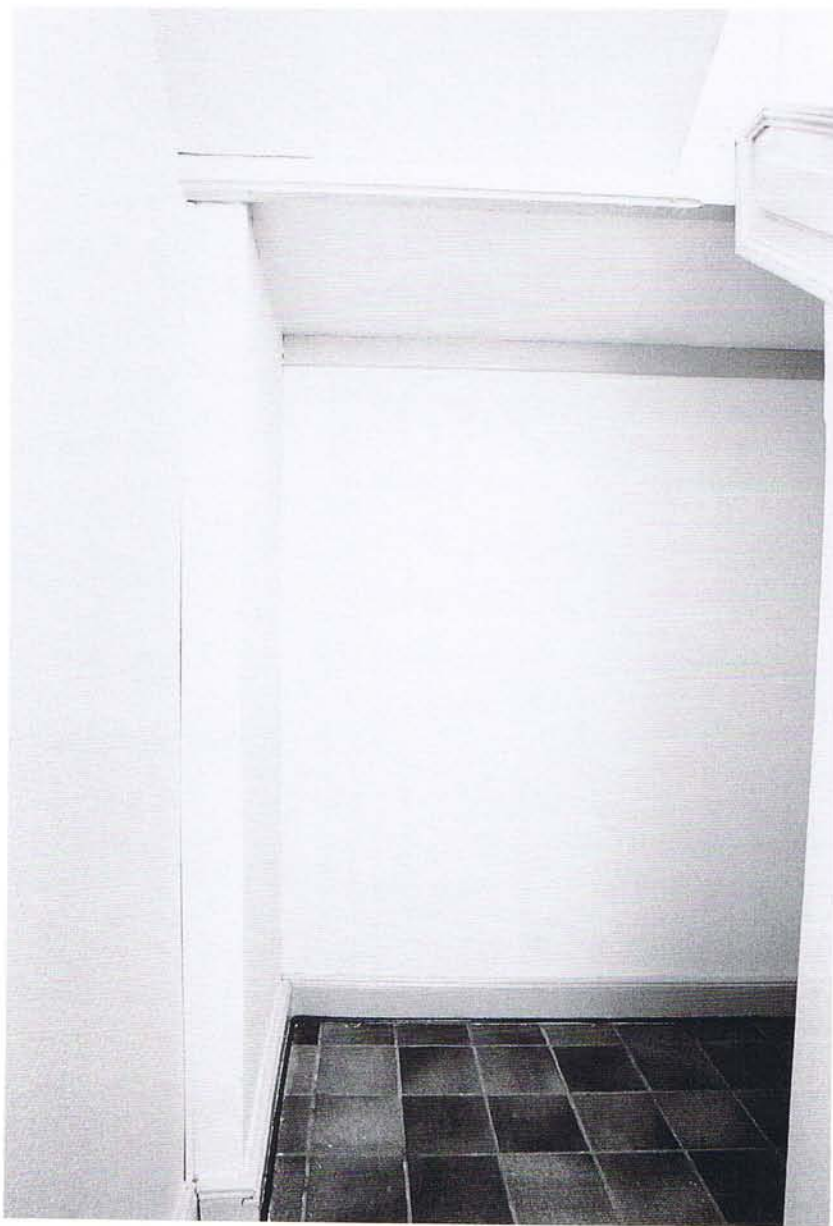
1985 - 1997

Unterheydener Str. 12, Rheydt



u24, Flur | entrance-hall | przedsiónek, Rheydt 1989-93





u28-29, *Flur / entrance-hall / przedsionek*, Rheydt 1989-93

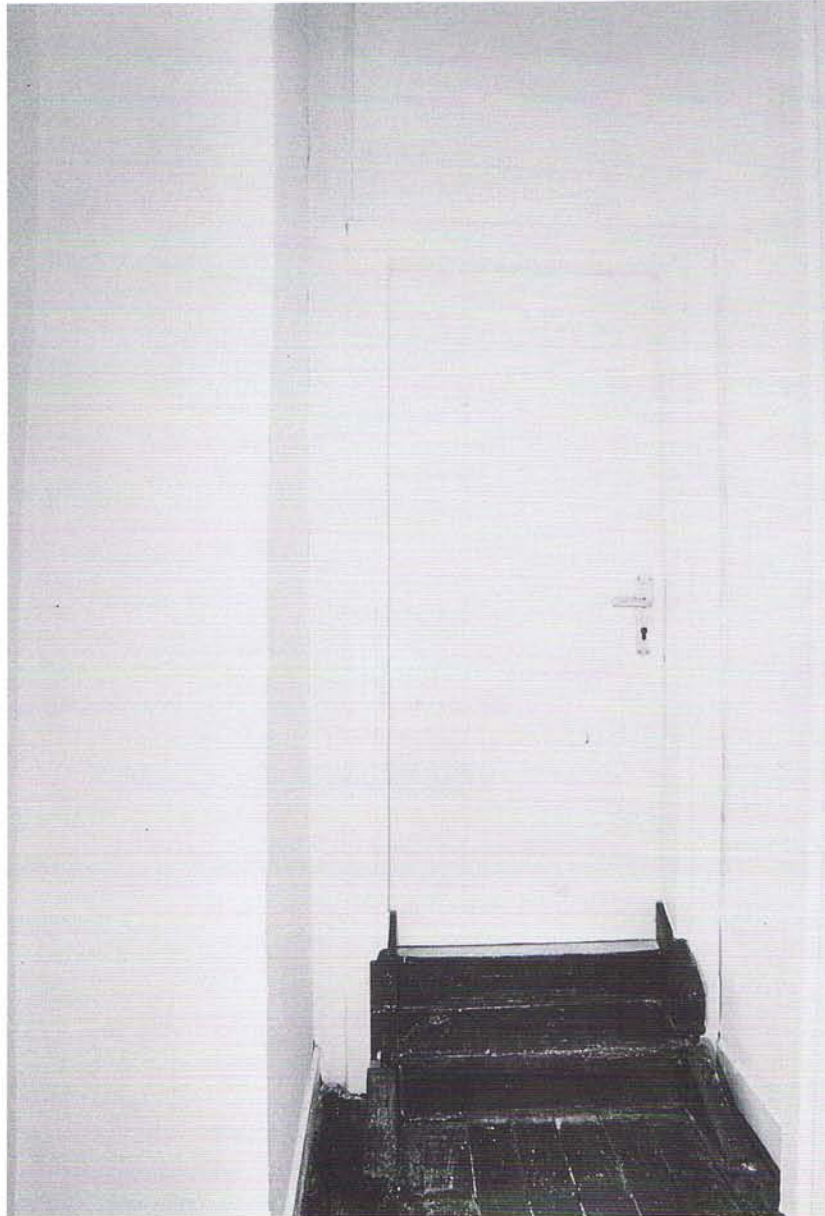


u30, *Treppenhaus* / staircase / *klatka schodowa*, Rheydt 1989-93





ur11-u56, Flur | entrance-hall | przedsionek, Rheydt 1993



ur10, *Eingang* / *entrance* / *wejście*, Rheydt 1993





ur10, *Kaffeezimmer* | *coffee-room* | *pokój śniadaniowy*, Rheydt 1993

„Wir sitzen, trinken Kaffee und schauen einfach aus dem Fenster.“

“We sit, drink coffee and look out of the window.”

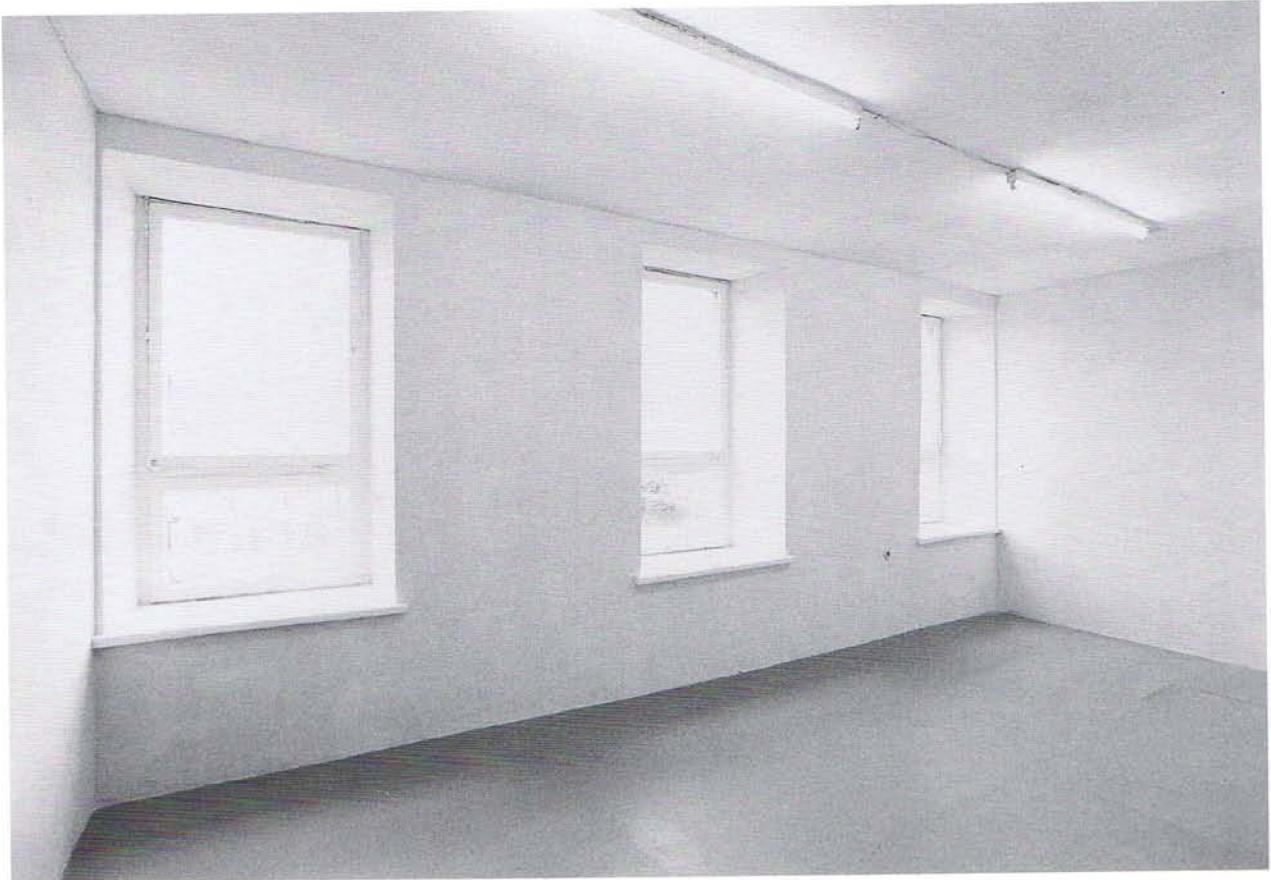
„Siedzimy, pijemy kawę i wyglądamy przez okno.”



ur10. *Kaffeezimmer* / coffee-room / pokój śniadaniowy, Rheydt 1993







ur7, *Atelier / studio / atelier*, Rheydt 1990-93



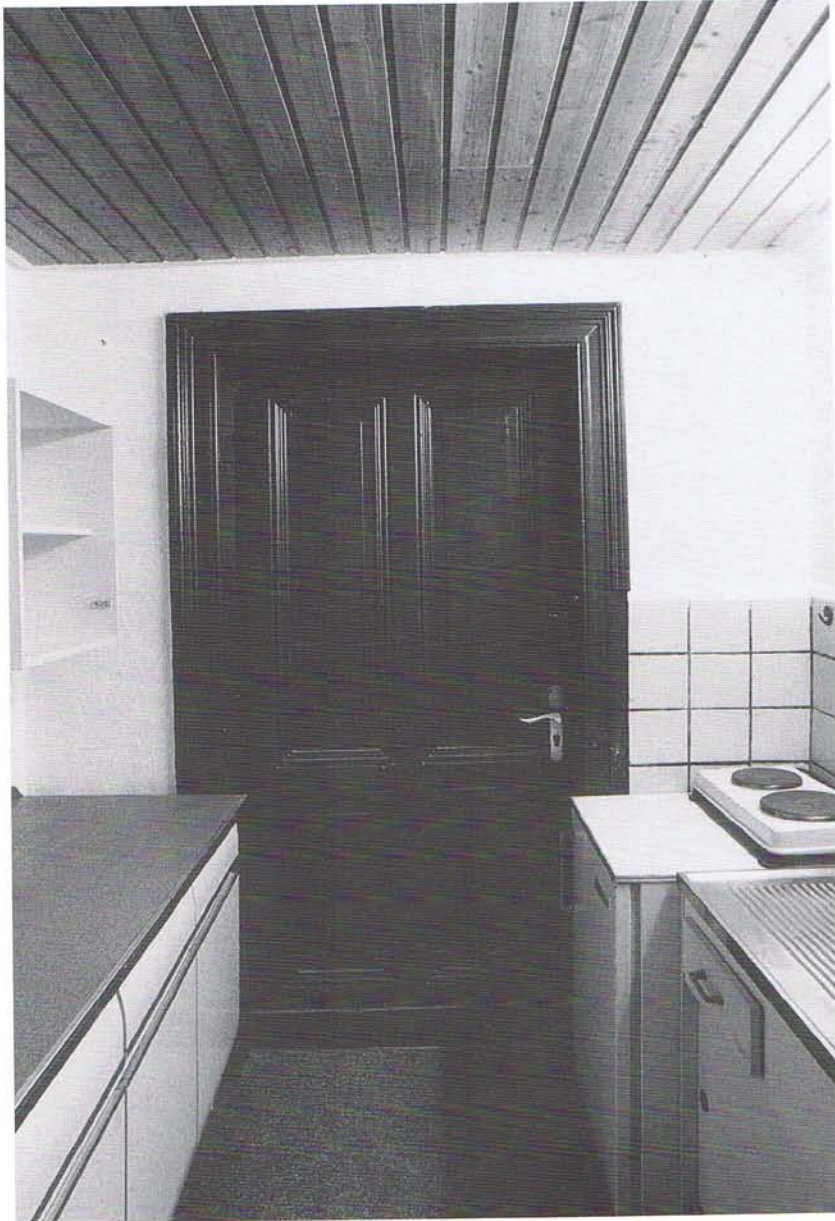
ur1. Rheydt 1986



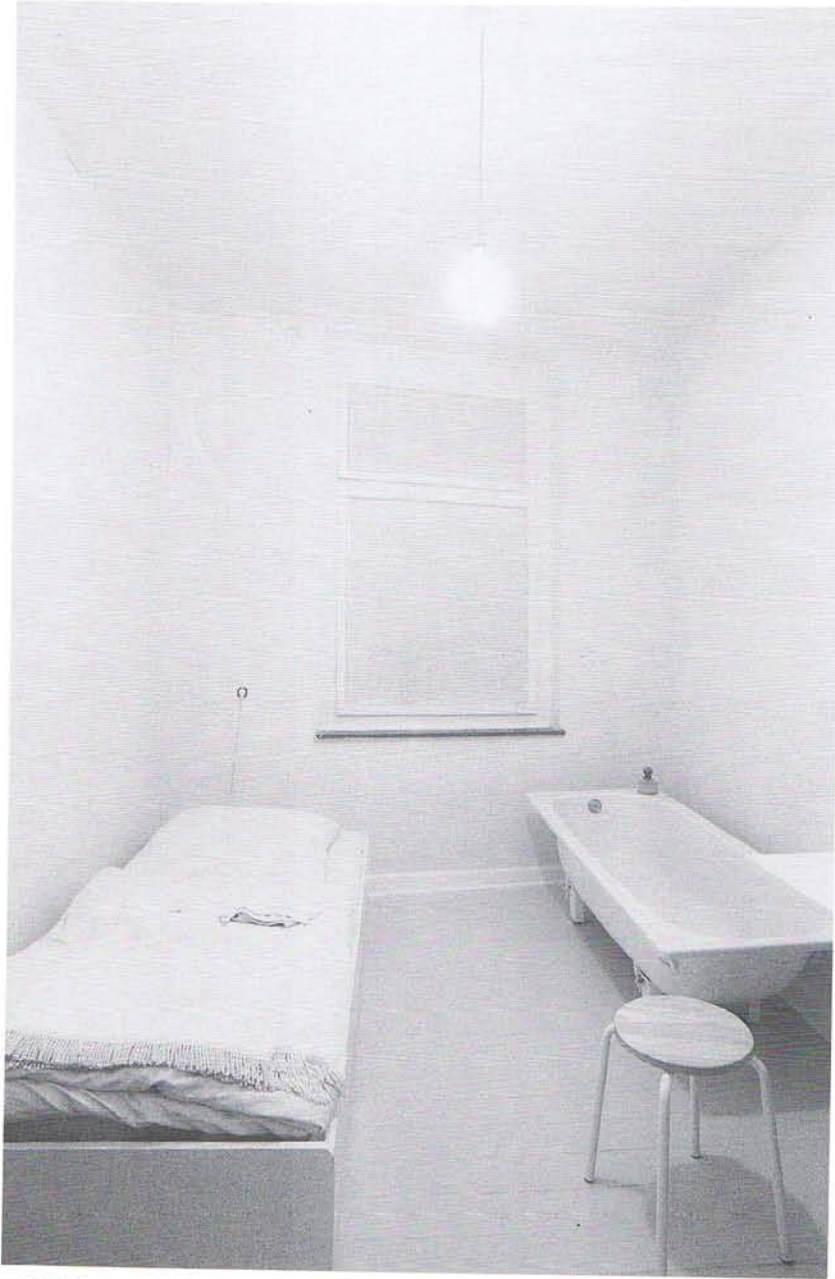
url u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia*, Rheydt 1988







u7-10, Küche | kitchen | kuchnia, Rheydt 1987

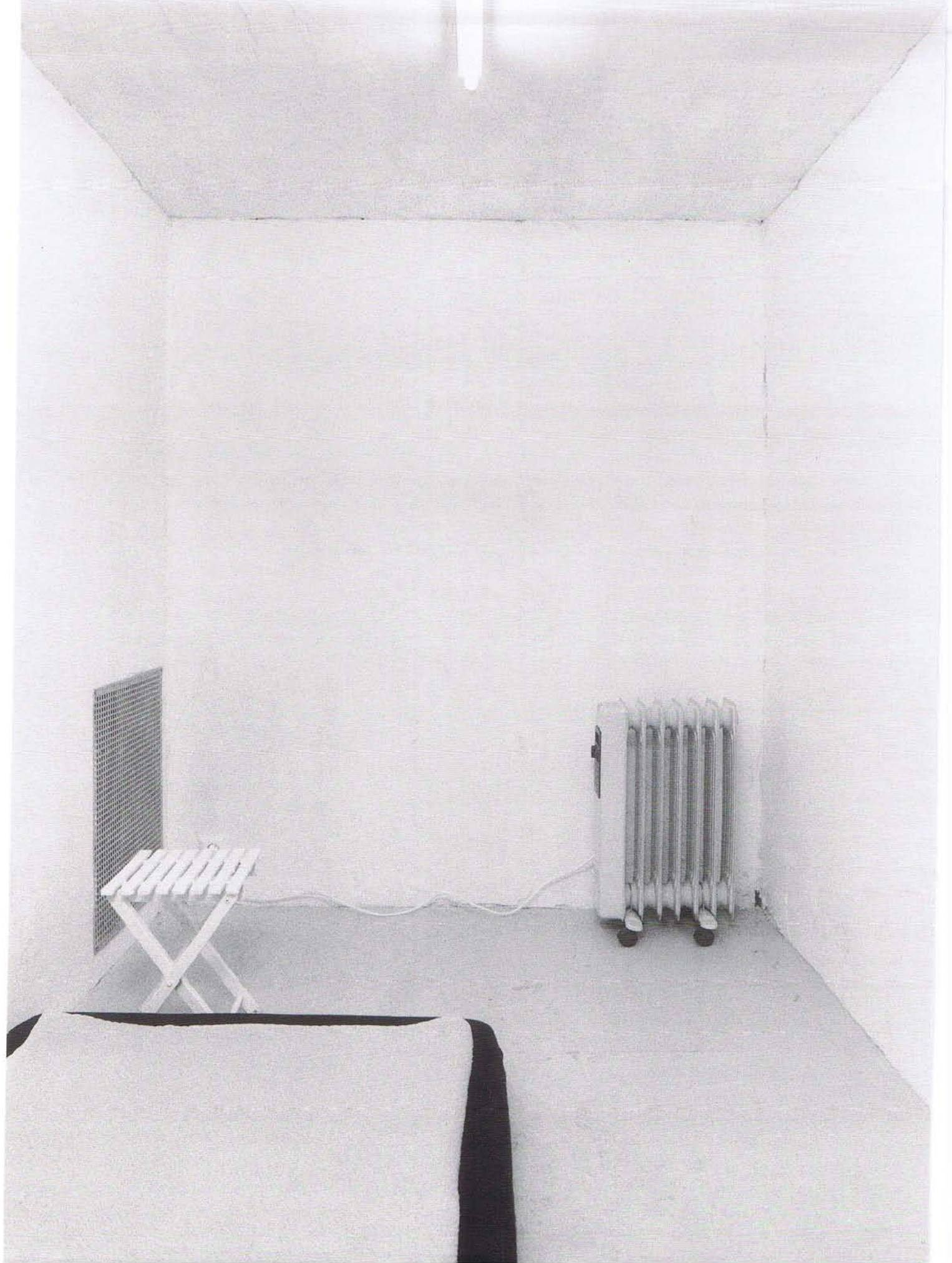


ur19. *Liebeslaube* / *amorous bower* / *buduar*, Rheydt 1995-96





ur19, *Liebeslaube* / *amorous bower* / *buduar*, Rheydt 1995-96





... I NEVER THROW ANYTHING AWAY, I JUST GO ON...

Gregor Schneider and Ulrich Loock

*The following text is an edited transcript of a number of conversations between Ulrich Loock 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.*

## 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: I have been looking at the catalogue from Krefeld and was impressed by the list of works. From 1985 to 1994 it reads: wall in front of wall, wall in front of wall, wall behind wall, passage in room, room in room, passage in room, wall in front of wall, room in room, room in room, room in room, red stone behind room, lead around room, lead in floor, light around room, light around room, wall in front of wall, figure in wall, wall in front of wall, wall in front of wall, room in room, wall in front of wall, wall in front of wall, wall in front of wall, ceiling under ceiling, section of wall in front of wall, wall in front of wall, section of wall in front of wall, wall in front of wall... I find it fascinating, it's a kind of poetry... up until 1994, six walls behind wall. The description of the works seems almost exclusively like the reiteration of something that is already there.

GS: There were also works that you can't recognise as such. I build complete rooms with floor, walls and ceiling, that you can't see as a room in a room or a room around a room. There has been a constant stream of new rooms made from various materials. Some of them – imperceptibly – rise up, sink back down or complete a full rotation. My work is really about the fact that I am always starting work again.

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. The list you quoted destroys the work because I am showing what can't necessarily be shown.

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: If a work is described here as wall in front of wall, then, as an exhibition visitor, I don't see the wall behind it...

GS: ... the built wall is visible but not recognisable...

UL: ... but I don't know the one it is in front of at all.

GS: A red stone behind the wall or a wall behind the wall are invisible works.

UL: So, do you put up a sign in the exhibition saying "red stone behind the wall"?

GS: No, it's not about signposting. At that moment the work exists purely in the work.

UL: And someone visiting the exhibition could miss it entirely?

GS: It's there, and I don't know what happens. There are other works which are not recognisable as such, but which have an effect, change a mood or a way of behaving.

UL: Are you interested in making things or are you interested in the result when the room is eventually finished?

GS: We can't just do nothing, we are always doing something. So that's why I don't believe a work is there when you haven't made it yet.

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.



## ROOMS ELSEWHERE THAN IN THE HOUSE IN RHEYDT

UL: What has been your experience with works in places other than your house?

GS: I am disappointed if I have put a great deal of time, effort and materials into making works which no-one sees for what they are, have in effect thrown myself away, and then have to take it all down again. I wonder, how long it will be before I have to take things down that I didn't even put up in the first place. That's why I have always made things, have had to make things, that even the exhibition organisers were not aware of. In order to be able to work on the place. It was good working in Krefeld at the Haus Lange. I got the key, went in and worked, quite unrestricted, stole a Mies van der Rohe wall, copied a Haus Lange wall and made a work that even the exhibition organiser didn't know if I had made it or what it really was.

UL: And to this day he doesn't know what it is?

GS: He doesn't know.

UL: It's still there?

GS: As far as this work is concerned the important question for me is, whether it was ever there. I am not going to commit myself.

UL: Were there other important works?

GS: Spent months digging up the whole house at Löhrl in Mönchengladbach, managed to reconstruct all by myself one room more or less as it was, 10 by 5.76 by 3.25 metres. It had five individual windows, you could look straight out. The ceiling went up and down continuously, imperceptibly. The big room remained in place for a whole year. Other exhibitions were held in it. I have no idea who was aware of all of that. It was brutal work, positively killed off economy, and when I tell people about it these days, it all scarcely seems credible. At Konrad Fischer's I then tried to become very concentrated. Constructed poised works, well-balanced. Whatever I took away on one side was put back on the other. Amongst other things I made a pillar, tried to get to the point in the work. Probably the most concentrated work that I have done so far. At Konrad Fischer's I could just leave the large pieces where they were. They didn't throw me out. In Berlin at Andreas Weiss's: that was the first room with a connection to this house. Before that I kept the work strictly under wraps, barely even let any photos out. Built a room somewhere else almost exactly like the existing room here. Went specially all that way and then put it up in ten days. It was interesting for me because the gallery was being newly opened. The rooms there weren't yet generally known... Then when I was in the finished room in Berlin, I was in Rheydt. Do you know the way people on spaceships beam themselves from one place to another? When I was back here again I tried to imagine the things that were happening there. I could imagine repeatedly building a more or less identical room from memory in various different places, to get back here again maybe. But I don't really know. Tried to show the extracts, the photos and the videos at Campaña's in Cologne. They look unremarkable and meaningless, but at the same time they freeze everything. Of course there are also works that I am glad to take down again, that are there one moment like a momentary vision and gone the next. But it's the work that decides.



Räume außerhalb des toten Hauses ur in Rheydt, 1992-94  
Rooms outside the dead house ur in Rheydt, 1992-94  
Pomieszczenia poza martwym domem ur w Rheydt, 1992-94





u42, bewegliche Decke / moving ceiling / ruchomy sufit, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992







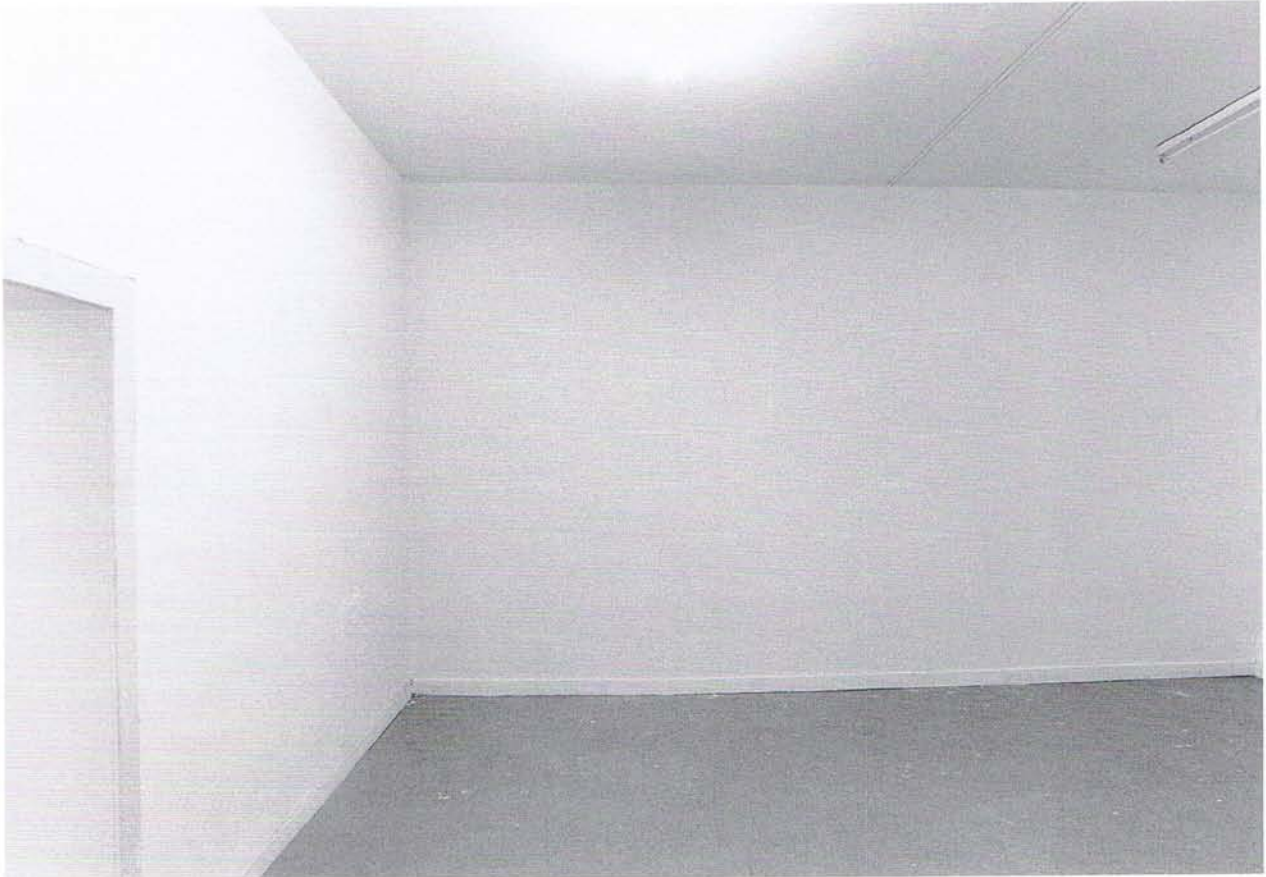
Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992







u44, *Wand / wall / sciana*, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992



u45, 2 Wände / 2 walls / 2 sciany, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992



Galerie Löhrl , Mönchengladbach 1992





ur9. großer Raum | big room | duże pomieszczenie, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992



ur9, *großer Raum* (Blick aus dem Fenster) / *big room* (looking out of the window) / *duże pomieszczenie* (widok z okna), Galerie Löhr,  
Mönchengladbach 1992





u55, *Wand / wall / ściana*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1993



ur3, *verdoppelter Raum* / *doubled room* / *podwójne pomieszczenie*, Rheydt 1988

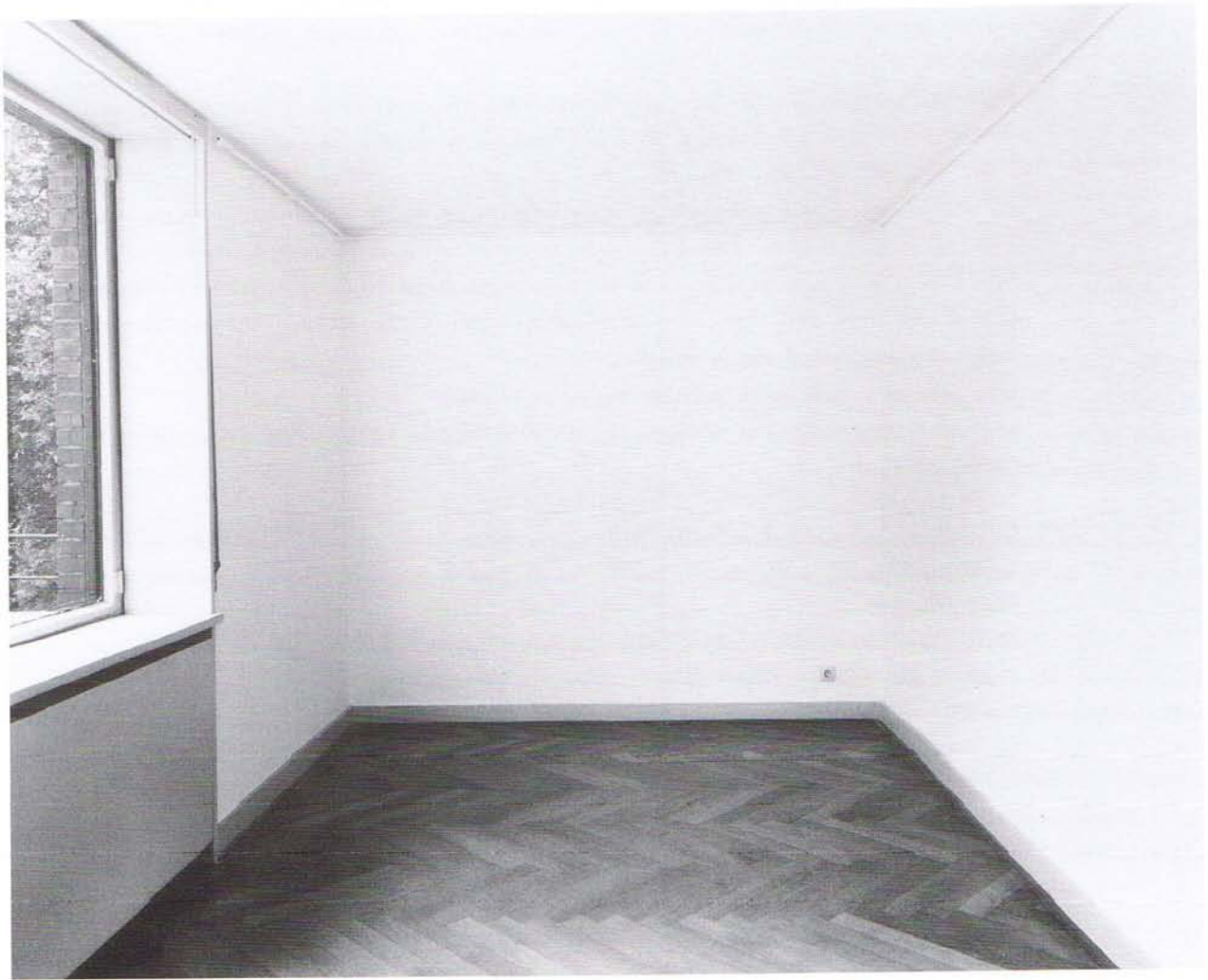


ur3, *verdoppelter Raum / doubled room / podwójne pomieszczenie*, Galerie Andreas Weiss, Berlin 1994



u60, *Wand / wall / ściana*, Museum Haus Lange, Krefeld 1994





u61, *ausgetauschtes Wandstück 1:1* / *substituted piece of wall 1:1* / *wymieniony fragment ściany 1:1*, Museum Haus Lange, Krefeld 1994

## MOTIVATION

UL: What is the real motivation behind your work?

GS: There was nothing else I could do.

UL: But there are other people who also can't do anything else, and end up doing nothing at all. It is really quite special if a person, unable to do anything else, does actually do the one thing he finds he can do.

GS: I don't know what it's like for others. But I do know that I keep having to test the thing I have committed myself to, keep having to ask myself the question, whether it's at all worth doing, which is why I can sit here now and think about the work again.

UL: Do you really ask yourself whether it is worth doing what you do? A while ago you were talking about the primacy of praxis. That sounds as though you would want to exclude that question.

GS: I tried at one stage not to leave the house for an indefinite period. In my search for immediacy I myself had become immediate. When that happens I can't talk to anyone. But I also seek out other moments, where I stand next to myself.

UL: ... and review yourself and observe what you are doing...

GS: I am seeking to get close to things... I am forever being forced to communicate my ideas, to explain myself...

UL: By whom?

GS: No-one is accepted just as they are. You're always being asked, what do you do? But everything is determined by doing. Sometimes I just didn't know how to answer the question about what I do.

UL: Why is that?

GS: Because I avoided that question. I either couldn't or wouldn't speak about it. Nor about whether I could be a painter or a sculptor. Nowadays I just say, I am a painter.

UL: Was that a secret?

GS: Those are the moments when I don't understand my work myself. There are different layers that merge into one another, that I can't control as such.

UL: You started making things at a remarkably early age, and also, it seems, quite independently, more independently than others of that age. 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.

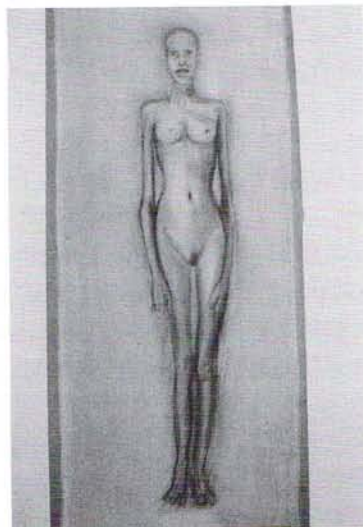
That all sounds now as though I were still incredibly young, but when you look at other people's CVs you find they have trained at something, and then continued studying for another five years... and I had been exempted, exempted on psychological grounds. I was registered as having a perceptual disorder 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 (ill.1).



1



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 (ill.2)?



2



3

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 (ill.3)... 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,



4

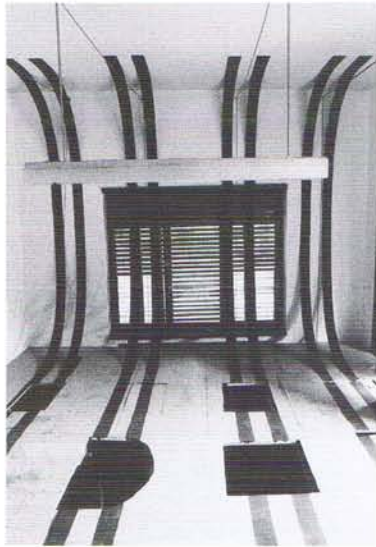


5

jumped from tree to tree, making swimming movements because every tree is a world and there is water between the worlds (ill.4,5). Made the game of 'Ambush' on a scale of 1:1 for people. There were ropes for moving shapes over holes in the floor (ill.6). 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 (ill.7).

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 (ill.8,9). 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?

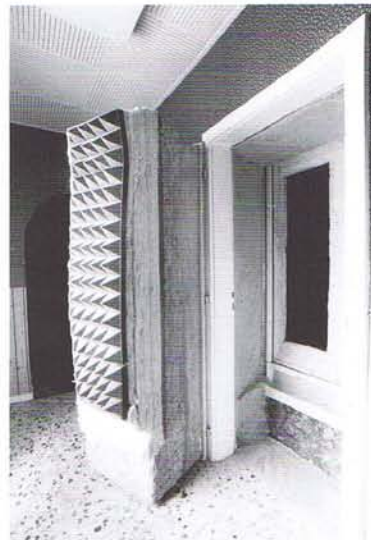
GS: Yes, I kept on going back. Tried to find a place where the opposite had happened, tried to make similar photos. And then I came to the conclusion that places look just the same although quite different things have happened there. Then constantly compared the photos with one another. If you really 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.



8



9



10

### THE HOUSE IN RHEYDT

UL: An entrance hall on the first floor with three doors and entered from the stairwell. It used to be a room with four doors (ill.10). One of the doors has now disappeared behind a wall.

GS: At one stage it was supposed to become a rotating room where you would never know which door would lead to which room. But with four doors I felt the situation was being somewhat over-emphasised. So one of the doors has gone again. Now it is more of a through-room.

UL: One of the doors leads to a light, relatively large room that has openings to the outside, studio (ill.11).

GS: A work-room at the moment. This is where I make the windows and stones and boards that I need to go on building. It can have up to eight windows which I can put one in front of the other in order to change the way the light falls.

UL: That's also why the walls are so thick?

GS: That's also why the walls are so thick. Now that it's summer I have taken them away to let some light in, but I think towards winter I will put them back again.

UL: What's lying there, one of those windows (ill.12)?

GS: That is a window for special light conditions, times of day. It's the simplest way. There are several layers of paint on the glass...

UL: ... and light still gets through that?

GS: No light gets through that at all. But it creates the impression of a window... I can usually push this section of wall in front of it, in front of the opening out to the back. That is the important wall where I lean the behind-the-wall pictures or the between-the-walls stones or sometimes I get behind it myself. At the moment it is empty again. At times it is just a storage space (ill.13,14). I always need those empty spaces for storing things away so that I can manage with the space I have got.

UL: You can't get anywhere behind it?

GS: You can't get anywhere.

UL: So is that an original wall behind it?





11



12

GS: Yes. Of course there are original walls, otherwise the house wouldn't stand up... that's the poster for the exhibition at Luis Campaña's. It's not supposed to be an invisible wall but to show how you see a white wall. There are some different kinds of stones on the table here, yellow ones...

UL: You've said a few times you had these stones – black, red, coloured right through – that you then put into the walls. What is it about them that matters so much to you?

GS: That the colour is not just on the surface. Black doesn't interest me as a surface, only ever as a hollow space or as mass.

UL: ... these are round...

GS: Those are leftovers from buckets of mortar, or not, some are plaster. Left-over mortar in a bucket. It's a pity to throw it away. What do you do? You take it in your hand and make it into a ball. You end up with about twenty or thirty. You stick these all together and that makes one big ball, or it gives you new material to close up a small wall or some opening. The other stuff is newspaper, soaked and compressed. Amazingly enough it's super tough, a great material, a great building material, utterly simple material... You can apply thin layers of plaster only consisting of a surface, but you don't have to... Big boards in front that are made from a lot of smaller parts, starting again



13



14



15



and again in different places (ill.15). The amazing thing is that it's simply a matter of doing. You just have to keep getting on with the same thing, and in the end something will come of it. Just like you can stand in front of a wall for hours on end, looking at it. You can do that once, twice, for a whole month or even longer, and then at some point you can tell everyone about that wall.

UL: Do you make things like these boards without any special plans at the outset?

GS: Without any special plans, also partly from sheer boredom. But it is a very calming activity. All jobs involve repeated actions. The bricklayer putting one brick on another. We positively long for it. It has to do with meditation, with becoming calm, with being involved in an activity. Then there comes a point when it builds up and suddenly there you are with something that you can make good use of again.



16



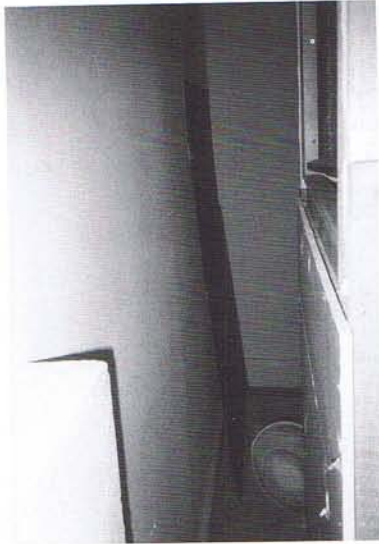
17

UL: The other door of the sorting-room leads into the little room with the coffee table and also the central switching station, the fuse box (ill.16,17).

It's the room that can rotate on its own axis. The window is lit from behind (ill.18). It has a pleasant, friendly atmosphere, but which is obviously wholly artificial. You have a warm halogen lamp that creates a bright atmosphere in the room. What effect does this room have on you?



18



19

GS: I once had the feeling my brain had stopped and my body was going on turning, tighter and tighter until it would tear. The ventilator is not on at the moment (ill.19). I like it when there's a gentle flow of air. But it's not as though I spend the whole day sitting at the window and looking out... At the moment I feel more as though the window is looking at me. Like the two bright windows outside, those two eyes, still gazing after someone who was once here. The thing is, that I am always waiting to see what will happen. I can never know in advance who will open which door when. Sometimes I have the feeling that people suddenly just appear. I am expecting someone, the door handle goes down and I think my visitor is already there. And then there might be a kind of vortex, a loud droning noise. Perhaps the back room functions like a sound box.

UL: How does the rotation mechanism actually work?

GS: Up until now it has had to be activated by a switch. But I am going to re-build that. I want to control it by a light barrier. I simply drew a circle in a room and put a box on wheels into it. The most



20



21



22

complicated part was the motor. It has three inter-linked drives and builds up enormous power by moving so slowly (ill.20).

UL: Outside the steps are deep enough for the rotation mechanism to fit under the floor (ill.21,22). And there is a step in the stairwell too... you've taken the other door off its hinges, the one at the back... now you can get behind the rotating room. There's a space there where you operate it and see to its upkeep...

GS: It's also very difficult to take photographs of the rooms. You partly have to cut the rooms open again...

UL: Now we're going round the room to the right. There are more things stored here, and you can see how the window is lit from behind.

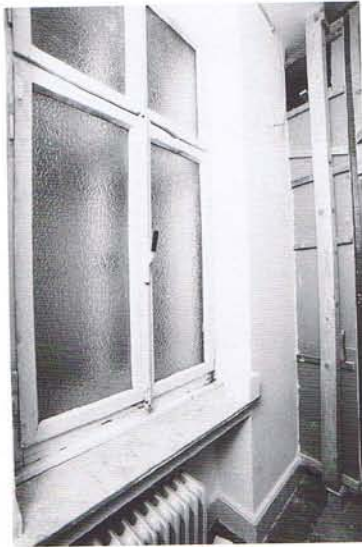


23



24





25

GS: These are quite lightly built walls that I have already bricked some things into (ill.23,24). I always have to be sure that I am not overdoing the weight.

UL: Here's another window, perhaps it is leading to a light shaft, with yet another window behind it (ill.25). When you open it, you get a wall, it sounds quite solid.

GS: Some bits are more rickety, some bits are more solid. You can't tell just by tapping. The smaller the room, the lighter it is. You can't get any more big, heavy parts into it.

UL: Now we have seen the upper floor. Downstairs the hall goes to a door at the back that leads into the guest room, the heavily insulated room. Inside it there is a grille in the wall that you could leave by, through more passages at the back (ill.26).

GS: You could basically turn the house inside-out from there. You could get out through shafts and



26

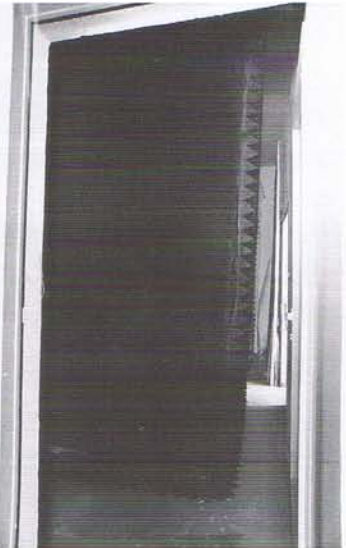




27



28



29

empty spaces (ill.27,28). It is also an escape route.

UL: Another double door in the hall, just left of the main door, leads into a narrow, completely dark room. Opposite the door there is a wall of sound-absorbing material (ill.29). Is there another room behind that?

GS: It's the shape of a house hanging upside down (ill.30). Partly I've put more layers in front of it. The shape of the house was hanging there like an elephant, super-heavy, it was called Apple, fell down once. Is jacked up again now and various layers have been put in front of it. Behind it, separated off, is the narrow room with windows facing the street.

UL: Now we're going up another three steps into a little room... this is the room that has been reproduced quite a few times and which is now going to Bern... At the moment an external roller blind is down outside the window (ill.31)... under the floor there is a bird cage, inflatable dolls (ill.32,33)... There's another door, and when you open it, you see yet another door behind it. But



30



31



32



33



34

instead of this door opening, the whole wall moves away. This leads further into the house: a little kitchen with a stainless steel sink. There is a shaft going upwards that links the different floors. The kitchen is a room without a window. Cables, light switches, a cup, denser materials. After the kitchen you open another door into a little room made out of cement bricks, a room like a store-room (ill.34). But why does the door open inwards into this room? It means you can't use it. There is another wall that can be opened, and you squeeze through a passage, it gets narrower and damper too. There is wonderfully colourful mould here. And then you go into a real curiosity cabinet of a room. Collections of private things, dead animals, heads, a hand, a stomach, a heavy white ball, a black star, covered in sound-absorbing material (ill.35). How do you see the white ball?

CS: The white ball strangely enough matched the black piece. Looks like a moon.

UL: What is behind the last window?

GS: Behind the last window that you can open there is another window. You can get up on to the window sill and see old photos in the gap between the two. I have left pictures and pieces of furniture where they were and built a new room. In the gap I have hung photos of my mother, of my father and, further behind, of my grandmother. One generation per layer of room. Presumably I can pupate here.

UL: ... and stay forever in this curiosity cabinet?

GS: I dream about taking the whole house away with me and building it somewhere else. My father and mother would then live in it, older relatives would lie dead in the cellar, my brothers would live upstairs, round about there would be men and women who don't quite know where else to go. Somewhere in a corner would be the large lady who constantly makes children and throws them out into the world. I am somewhere in there too, constantly rebuilding everything.

UL: What is behind the very last window (ill.36)?

GS: Everyone asks that question. You raise it and stare at a solid white wall. That makes most people scared and they want to get out. I'd love to stop someone getting away one time, but I have never



35



36



dared to yet. I'm one of those people that live double lives and go out into the park at night and sift through litter bins and secretly take something home with me.

UL: And the corpses are lying in the cellar?

GS: Corpses always lie in the cellar. Perhaps I am the one that can't get out (ill. on p.72).

UL: Outside on the name plate it says Hannelore Reuen. Who is that?

GS: 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. Lately people have been smiling at me when I bump into them in the town. I assume that there are others working at it and I will probably never meet the best ones.

UL: Working at what?

GS: I have the well-founded hope that if we take things very seriously and 'do,' we can change the world. Then we don't have to know each other at all. And then we are never lonely.

UL: What are you doing after the exhibition in Bern?

GS: Exhibitions are always the death of work. We all fail in our endeavours. After the exhibition I will be alone again. Then I will go back to square one and start my work again.

*Translated by Fiona Elliott*

*The interview was first published in German in the catalogue to the exhibition in Kunsthalle Bern in 1996.  
Das Interview erschien erstmals im Katalog der Ausstellung der Kunsthalle Bern 1996 in deutscher Sprache.*

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

Gregor Schneider i Ulrich Loock

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

#### MIEJSCE PRACY

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

GS: Nie wiem, jak praca potoczy się dalej. Może być tak, że pozostanę na miejscu, będę po prostu pracował dalej do momentu, aż praca mnie wypchnie z domu lub pochłonie. Być może jednak po prostu opuszczę dom i poszukam sobie innego. Może być tak, że na nowo systematycznie 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 gdzie 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 rozwiercić i zburzyć. Z powodu warstw ołowianych 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 pór dnia; tworzę je sobie, muszę je sobie tworzyć, a potem traktuję je jako już istniejące. Czasami usamodzielniają się nawet pory dnia. Widzę, że tutaj jest piękny dzień, a kiedy wychodzę, jest noc. Dni są przeważnie takie same. Wewnątrz i na zewnątrz jest szaro.

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

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

#### POSTRZEGALNOŚĆ PRACY

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

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

UL: Czym są pomieszczenia, które Pan buduje? Czy są to pomieszczenia idealne? Czy nie podobają się Panu pomieszczenia już istniejące, 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 – nie znana już przestrzeń czasowa. Powstaje miejsce, które nie może już być żadnym miejscem, przeczcucie czegoś, czego nie znamy. Może być tak, że ktoś wchodzi do domu, ponieważ drzwi są otwarte lub jest zaproszony na wizytę. Pije ze mną kawę. Jeśli prowadzimy przy tym nudną rozmowę, opuszcza dom nie zastanawiając się nawet, dlaczego w ogóle tam był.

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

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

UL: Do jakiego stopnia oddziaływanie Pańskich prac jest 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: Jeżeli praca jest tu opisana jako ściana przed ścianą, to jako widz na wystawie nie widzę ściany za nią...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

UL: Jak długo właściwie trwa zbudowanie pomieszczenia?

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

UL: Nad pokojem gościnnym?

GS: Nad pokojem gościnnym.

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

GS: Tak, ale muszę się do tego zmuszać. Miara 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. Obserwuję to, ale spowodowanie tego nie jest moim celem.

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

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

#### POMIESZCZENIA POZA DOMEM W RHEYDT

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

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

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

GS: Nie wie.

UL: Czy ta praca jeszcze tam jest?

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

UL: Czy były jeszcze inne ważne prace?

GS: W ciągu miesiąca przekopałem cały dom w Löhrl w Mönchengladbach, sam zbudowałem jedno pomieszczenie, w przybliżeniu takie samo jak istniejące wcześniej – miało rozmiary 10 x 5,76 x 3,25 m. Miało pięć samodzielnych okien, można było przez nie bezpośrednio wyglądać. Sufit jeździł stale, niedostrzegalnie, w górę i w dół. Wielkie pomieszczenie przetrwało rok. Potem miały w nim miejsce jeszcze inne wystawy. Nie wiem, kto w ogóle był tego świadom. Była to ciężka praca, regularne uśmiercenie ekonomii; gdy komuś dziś o tym opowiadam, wydaje się to nieprawdopodobne. U Konrada Fischera próbowałem się bardzo skoncentrować. Wybudowałem prace zrównoważone, wyważone. Co odrzuciłem po jednej stronie, dodałem z kolei po drugiej. Między innymi postawiłem filar, próbowałem sprowadzić pracę do punktu. Jest to zapewne najbardziej skoncentrowana praca, jaką dotąd zbudowałem. Wielkie prace mogłem po prostu zostawić u Fischera. Nie wyrzucono mnie. W Berlinie u Andreasa Weissa: po raz pierwszy pomieszczenie powiązane z domem w Rheydt. Wcześniej traktowałem pracę bardzo wąsko, wypuściłem jedynie kilka fotografii. Takie samo w przybliżeniu



pomieszczenie jak to, które już istniało tutaj w Rheydt, zbudowałem w innym miejscu. Zmobilizowałem się i wzniosłem je w dziesięć dni. Było to dla mnie interesujące, bo to była nowo otwarta galeria. Były to nieznane jeszcze pomieszczenia. Gdy stanąłem wtedy w Berlinie w gotowym pomieszczeniu, byłem w Rheydt. Czy zna Pan ten sposób przedstawiania natychmiastowego przemieszczania się w przestrzeni kosmicznej? Gdy znowu byłem w Rheydt, próbowałem wyobrazić sobie wydarzenia, które miały miejsce w Berlinie, wyobrazałem sobie, że w różnych miejscach będę ciągle budował ze wspomnień to samo w przybliżeniu pomieszczenie, być może po to, by tu wracać. Jednak nie potrafię. U Campaży w Kolonii próbowałem wystawić wymyki, fotografie i video. Wyglądają niepozornie i blado, jednak wszystko zamrażają. Są oczywiście również prace, które chętnie na nowo rozbieram, które niczym zjawisko istnieją krótko i znowu znikają. Decyduje jednak sama praca.

## MOTYWACJA

UL: Co jest w ogóle motywacją do Pańskiej pracy?

GS: Nie potrafiłbym robić nic innego.

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

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

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

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

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

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

UL: Zmuszany przez kogo?

GS: Nikt przecież tak po prostu nie akceptuje tego, jakim jest. Ciągłe nasuwają się pytania: „Co robisz?”. To zaś określa się w postępowaniu. Po części nie umiałem nawet odpowiedzieć na pytanie o to, co robię.

UL: Dlaczego?

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

UL: To była tajemnica?

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

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

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



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

GS: Sądzę, że tworzyłbym rzeczy nawet wtedy, gdybyśmy nie nazwali ich sztuką. Byłem naturalnie pod wpływem Beuysa, nastroju epoki. Usłyszałem kiedyś potem, że wszyscy byli bardzo poruszeni, gdy Beuys zmarł. Nie sądzą 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 niezdadnego do służby wojskowej. Zaoszczędziłem czas. Miałem czas dla siebie, powiodło mi się. Wprawdzie o mało co nie oblałem matury przez sztukę. Miałem nauczyciela, który bardzo mnie popierał, uznałem za konsekwentne rozwijać jego kierunek myślenia. Doprowadziło to do tego, że odmówiłem mówienia lub pisania o czymkolwiek. Nie wziął mi tego za złe, ale postawił dwóję.

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 niezdadnego do służby wojskowej, ze względów psychologicznych. Zakwalifikowano mnie jako osobę chorą, z zaburzeniami postrzegania. Opowiedziałem zaś tylko o tym, co w tym czasie robiłem. Nie oszukiwałem. Opowiedziałem, że buduję pomieszczenia, które postrzegam nie jako pomieszczenie w pomieszczeniu, pomieszczenie wokół pomieszczenia, że nagle jest ściana, która następnie na nowo znika, że patrzę na ścianę i interesują mnie nierówności, najmniejsza dziurka, najmniejsze wybrzuszenie. Z tego właśnie powodu nie dostałem się do Bundeswehry.

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

#### SPOTĘGOWANIE EKSPRESJI

UL: W 1982 roku namalował Pan młode, obnażone, dojrzewające dziewczęta. To Pańskie sformułowanie (il.1).

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

GS: Z jakiego czasu jest to zdjęcie ? Kiedy to było (il.2)?

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

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

GS: Tak, rozprowadziłem. Kiedyś wcześniej położyłem się też w farbie... potem okazało się, że farba nie schodzi. Musiałem więc wejść pod prysznic, by 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 (il.3)... Następnie przyszły pierwsze wystawy. Obraz stawał się większy, zainteresowały mnie zniekształcenia. Naciągnąłem płótno od tyłu, ramiona wypchnąłem do przodu.

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

GS: Jest jeszcze ręka, głowa...

UL: ... pochodzą z okresu jeszcze wcześniejszego?

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

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

GS: Tak, wykonałem też kiedyś kaczkę, była to najprzedziwniejsza praca... Rysowanie rzeczy dało mi poczucie sprawności: patrzeć na rękę i móc ją wymodelować... Wprawdzie niezupełnie się to udało, ale siedziałem nad tym całymi dniami i modelowałem własną rękę, bez przerwy nawilżając glinę. Nieustannie nawilżanie gliny było czymś wspaniałym. Gdybym pracował z gliną, nigdy bym jej nie wypalał, lecz nieustannie nawilżał. Bylem tak oszozłomiony, 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 przeszywa na wylot. Kopałem jamy, zagrzebywałem się (il.4), skakałem z drzewa na drzewo wykonując przy tym ruchy pływaka, każde bowiem drzewo jest przecież światem, a pomiędzy światami jest woda (il.5). Zrobiłem grę „Pułapka” w skali 1:1 dla ludzi. Za pomocą lin można było przesuwac szablony nad dziurami w podłodze (il.6). 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 (il.7). Później czytałem relacje o Johnie Fare, który razem z jakimś cybernetykiem zbudował maszynę do amputacji i wystąpił z nią w 1968 roku w Toronto. Brakowało mu już wtedy kciuka, dwóch palców, palców u nogi, oka, jąder i fragmentów skóry... W trakcie kolejnych sześciu ściśle tajnych sesji, porażony przez piękno, odciął sobie na koniec głowę. Zrozumiałem piękno czegoś takiego, nie mogłem już sobie wyobrazić większego spotęgowania ekspresji. Później poszedłem w inną stronę. Powstały 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 warstwę izolującą. Przy swoich technicznych możliwościach próbowałem zupełnie wyizolować pomieszczenie pod względem zmysłowym. Wchodziło się do niepozornego przedsionka i za pokrytymi okleiną, zwyczajnymi drzwiami wzmocnionymi stalowymi listwami napotykało się przekrój warstw izolujących (il.8,9). Praca nie była pomyślana jako przeżycie przestrzenne, choć gdy spoglądało się w czarną, nieokreśloną głębię, odczuwało się ucisk na uszy. Należało zdecydować się na czyn. Jeśli weszłoby się do pomieszczenia, drzwi zatrzasnęłyby się. Pomieszczenie było już i od zewnątrz, i od wewnątrz niemożliwe do otwarcia. Interesowała mnie kwestia niezapośredniczenia. W pomieszczeniu tym nie byłoby się już postrzegającym zmysłowo. Byłoby się nieobecnym. Nie wiem, czy była to dziura, czy okno. Nie wszedłem.

UL: Jak duże były skrzynie?

GS: Względnie małe, 1m x 1m x 1m.

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

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

UL: Zamkniętej szczelnie?

GS: Tak.

UL: Musiałby w niej umrzeć, i to szybko.

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

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

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

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

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

UL: Ciągle Pan tam chodził?



GS: Tak, chodziłem tam ciągle na nowo. Próbowalem 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 pograżę, 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. Ciągłe wpadalibyśmy na ściany.

#### DOM W RHEYDT

UL: Z klatki schodowej wchodzi się przez drzwi na pierwsze piętro do hallu wejściowego z trzema drzwiami (il.10). Wcześniej było to pomieszczenie z czworgiem drzwi. Jedne drzwi zniknęły teraz za ścianą.

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

UL: Jedne z tych drzwi prowadzą do jasnego, względnie dużego, otwartego na zewnątrz pomieszczenia, atelier (il.11).

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

UL: Dlatego też ściany są tak grube?

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

UL: To, co tam leży, to właśnie takie okno (il.12)?

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

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

GS: Nie prześwieca już przez to w ogóle żadne światło. Tworzy jednak wrażenie okna... Tą częścią ściany mogę zastawiać bez problemu wyjście na tyły. Jest to ważna ściana, wstawiam tu obrazy zaścienne lub międzyścienne kamienie lub nieraz staję sam. W tym momencie jest znowu pusta. Chwilowo jest po prostu tylko składowiskiem (il.13,14). Potrzebuję ciągle pustych pomieszczeń, by mieć gdzie wstawiać rzeczy i radzić sobie z miejscem.

UL: Za tym nie ma już dalej nic?

GS: Za tym nie ma już dalej nic.

UL: Jest tam już tylko pierwotna ściana?

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

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

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

UL: ... dalej są tu kule...

GS: Są to resztki z wiadra zaprawy murarskiej, niektóre są z gipsu. Resztki zaprawy w wiadrze: szkoda je wyrzucać. Co się robi? Bierze się je w rękę i formuje kulkę. Jest z tego ze dwadzieścia, trzydzieści. Te lepi się znowu ze sobą i otrzymuje wielką kulę lub też mamy na nowo materiał, by wybudować mały mur albo zatkać jakąś dziurę. Innym materiałem jest papier gazetowy, zmoczony i zgnieciony. Co dziwne, jest doskonale spoisty, jest supermateriałem do budowania, zupełnie prostym. Można nakładać cienkie, lekkie warstwy tynku, ale niekoniecznie. Na przodzie wielkie płyty, które są składane z wielu małych części, ciągle od nowa (il.15). Zadziwiające, że jest to tylko kwestia pracy. Trzeba się ciągle zajmować tym samym, coś potem z tego powstaje. Równie dobrze można także stanąć przed ścianą, przyglądać się. Robi się to raz, dwa razy, przez miesiąc lub jeszcze dłużej, kiedyś można komuś o tej ścianie opowiedzieć.

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

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

UL: Kolejne drzwi korytarza prowadzą do małego pokoju, gdzie stoi stolik do kawy, jest tu również centralka rozdzielcza, skrzynka z bezpiecznikami (il.16,17). Jest to pokój, który może się obracać wokół własnej osi. Okno jest tu oświetlone od tyłu (il.18). Panuje przyjemny, przyjazny nastrój, jest on oczywiście wywołany sztucznie. Ma Pan tu ciepłą lampę halogenową, która wytwarza w pomieszczeniu jasną atmosferę. Jak na Pana działa to pomieszczenie?

GS: Miałem raz uczucie, że mózg stanął, a ciało obraca się nadal, coraz ciaśniej, aż się rozrywa. Wentylator nie jest teraz włączony (il.19). Lubię, gdy jest tu lekki przeciąg. Nie siedzę oczywiście przez cały dzień przed oknem i nie wyglądam... Teraz mam raczej uczucie, że to okno mi się przygląda. Tak jak na zewnątrz dwa jasne okna, dwoje oczu, spoglądają jeszcze za kimś, kto tu kiedyś był. Zawsze czekam na to, co się wydarzy. Nie mogę nigdy z góry wiedzieć, kto i kiedy otworzy które drzwi. Czasami mam przecucie, że pojawią się nagle ludzie. Oczekuję kogoś, klamka u drzwi opada, spodziewam się wizyty. Może się pojawić wir, głośnie huczenie. Ostatnie pomieszczenie funkcjonuje zapewne jak pudło rezonansowe.

UL: Jak właściwie działa mechanizm obrotowy?



GS: Do dzisiaj musiał on być uruchomiany przez wyłącznik. Ale przerabiam to. Chcę nim sterować przez fotokomórkę. Po prostu nakreśliłem w jednym pomieszczeniu koło i wstawiłem sześciastki z zębami. Najbardziej skomplikowany był silnik. Ma trzy ząbkujące się tryby, a dzięki temu, że obraca się tak wolno, osiąga zadziwiająco moc (il.20).

UL: Na zewnątrz stopnie są tak wysokie, że mechanizm obrotowy może leżeć pod podłogą (il.21,22). Jeden stopień jest już przy klatce schodowej... Wyjął Pan z zawiasów kolejne tylne drzwi... Można wejść za pomieszczenie obrotowe. Jest tam pomieszczenie, z którego można dotrzeć do mechanizmu, by go naprawić.

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

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

GS: Są tu wybudowane lekkie ściany, w które wmurowałem już kilka rzeczy (il.23,24). Muszę ciągle uważać, by nie przesadzić z ciężarami.

UL: Tu jest następne okno, prawdopodobnie do szybu oświetleniowego, za nim jeszcze jedno okno (il.25). Gdy się je otworzy, ściana sprawia wrażenie trwałej, gdy w nią stuknąć.

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

UL: Zobaczyliśmy górne piętro. Na dole korytarz biegnie do drzwi z tyłu, prowadzących do pokoju gościnnego, pomieszczenia, które jest mocno izolowane. Wewnątrz krata w ścianie przez którą, poprzez kolejne tylne drzwi, można opuścić pomieszczenie (il.26).

GS: Stąd można by w gruncie rzeczy wywrócić dom na drugą stronę. Poprzez szyby, puste pomieszczenia wyszłoby się na dwór (il.27,28). Jest to również droga ucieczki.

UL: Kolejne podwójne drzwi z korytarza, zaraz na lewo od drzwi wejściowych, prowadzą do wąskiego, całkowicie ciemnego pomieszczenia. W drzwiach stoi się przed ścianą z materiału dźwiękochłonnego (il.29). Czy za tym jest jeszcze jakieś pomieszczenie?

GS: Jest tam wisząca do góry nogami forma domu (il.30). Forma wisiała niczym słoń, supercieżka, nazywałem ją jabłkiem. Kiedyś wreszcie spadła, teraz jest na nowo podparta, dodałem tam więcej warstw na wierzchu. Z tyłu, oddzielone, jest wąskie pomieszczenie z oknami na ulicę.

UL: Teraz idziemy z kolei trzy stopnie w górę do pokoiku... jest to pokój, który był kilkakrotnie odtwarzany, jedzie również do Berna... Okno jest w tym momencie zasłonięte roletą (il.31)... Na podłodze klatka na ptaki i nadmuchiwane lalki (il.32,33). Następnie otwieramy drzwi, za którymi można dostrzec kolejne drzwi. Ale zamiast otwarcia drzwi odsuwa się cała ściana. Wchodzimy dalej w głąb domu, mała kuchnia ze zlewem z nierdzewnej stali. Ku górze szyb, łączący ze sobą piętra. Kuchnia jest pomieszczeniem bez okna, kabel, wyłącznik światła, filiżanka, robi się ciasno od zgromadzonych materiałów. Po kuchni otwieramy kolejne drzwi do małego pomieszczenia wymurowanego z cegły wapienno-piaskowej, jest to pomieszczenie podobne do składziku (il.34). Ale dlaczego drzwi otwierają się do środka pomieszczenia? Sprawiają, że jest ono bezużyteczne. Można otworzyć jeszcze jedną ścianę, przeciskamy się przez wejście, robi się jeszcze bardziej wąsko i wilgotno. Jest tu wspaniała kolorowa pleśń. Wchodzimy do pomieszczenia, które można by nazwać gabinetem osobliwości; zbiory rzeczy osobistych, martwe zwierzęta, głowy, ręka, brzuch, ciężka biała kula, czarna gwiazda, obita materiałem pochłaniającym dźwięk (il.35). Jak widzi Pan tę białą kulę?



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

UL: Co jest za ostatnim oknem (il.36)?

GS: Za ostatnim oknem (można je otwierać) jest znowu okno. Włazi się na parapet i w przestrzeni pomiędzy oknami widać stare fotografie. Pozostawiłem obrazy i meble, wbudowałem je w nowe pomieszczenie. W pomieszczeniu między oknami wiszą teraz fotografie mojej mamy, mojego ojca, za nimi fotografia mojej babci. Po jednej warstwie przestrzeni na jedną generację. Prawdopodobnie mógłbym się tu przepoczwarzać.

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

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

UL: Co jest za tym ostatnim już oknem?

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

UL: A zwłoki w piwnicy?

GS: Zwłoki ciągle w piwnicy. Może to ja nie mogę się wydostać (il. na s.72).

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

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

UL: Pracują nad czym?

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

UL: Co Pan robi po wystawie w Bernie?

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

*Tłumaczył Leszek Kopciuch*

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







BESTIMMUNG DER NICHTBESTIMMUNG  
GREGOR SCHNEIDERS HAUS UR

Der Gang im Haus *ur* ist jedesmal ein anderer. Ist man die Stiege hoch, steht man im kleinen Frühstücksraum, der Kernillusion, dem Ausgangspunkt, der Mitte des Gehirns, heute übersät mit Papieren, Fotos, Fernseher, schmutzigem Geschirr. Schneider arbeitet an der Vorbereitung zu seiner Ausstellung. Er schiebt eine Wand zurück. Wir gelangen in jenen Zwischenraum dahinter, der erkennen läßt, daß sich der Zentralraum auf Rädern bewegt. Ein Stück Bühne, aus dem man den Frühstücksraum als Konstruktum erkennt. Ich sehe von hier die Außenmauer des Hauses, ein Fenster, es öffnet sich auf ein gleichartiges Fenster, das spiegelbildlich davor gesetzt ist. Gleich wird eine weitere Wand aufgeschoben. Ich zwänge mich durch eine Mauernische empor, dann durch einen Spalt wieder abwärts. Wir gelangen durch einen rot ausgelegten Gang in gebückter Haltung in einen Gästeraum mit Badewanne, Bett. Gekommen sind wir durch das Innere eines Wandschranks. Wir müssen wieder zurück, hinauf, nun eine Leiter hoch. Während ich mich hochschiebe, spüre ich, daß die Mauern und Böden weich geworden sind, aus Styropor.

Unten, es ist dunkel. Bevor ich das aufgebockte sogenannte Haus sehe und seine Schaumgummimauer ertaste, lautschluckende Pyramiden, spüre ich, wie sich diese mir entgegenschiebt. Nicht anfassen, du machst dich schmutzig. Ich schiebe mich herum, es wird enger, kann mich noch nach hinten durchdrücken. Da öffnet sich das Kabinett. Besteht aus Ecken, Prismen, hängenden Kugeln aus Styropor und Gips. Hängt gefährlich über mir. Der ganze Unrat zusammengeschoben? Die Gummipuppe am Boden, Hörner, ein schwarzes Loch, gib auf die Nadel acht, sie sticht dir das Auge aus. Ein alter Schrank, aufgerollte Teppiche, Tapeten, eine Maske. Ich bin mitten in der Komposition, beobachtet, eingebaut, ein kubistisches Bild von innen, oder ich folge den Eindrücken Maldorors: „Bald aber konnte ich die Gegenstände, die sich in der dunklen Kammer befanden, dank den Strahlen der Sonne unterscheiden, deren Schein langsam verblaßte“ (Lautréamont, *Dritter Gesang*). Ich kann mich aber auch für das kleine Hoteldachzimmer in Marcel Carnés *Le jour se lève* aus den dreissiger Jahren entscheiden, aus dem Jean Gabin nicht mehr herauskommt: aber alles ist erstarrt, verdörnt.

Weiter, weg von diesen Fetischen, hin zu den massiven Bleiwänden des Zellenraums. Schneider hat ihn neuerdings ausgekernt, die Bleiplatten liegen frei. Dann nochmals einen Gang durch den Keller. Stolpere über Bündel von Plastikfolien, es riecht nach Moder. Vor mir der Raum mit Pfütze (*Stalker*), die Grotte der Pubertät. Und am Ende noch eine Illusion, ein sich drehendes Lichtspiel? Ist das Haus *ur* denn eine Erzählung?

Man kann einige Szenen daraus auch als Foto sehen, frontale Ansichten in extremem Weitwinkel, Zeichnungen eines Projekts. Man kann aber die zweite Dimension, in denen Scheiben aus der Zeit geschnitten sind, auch über das Video verlassen. Man folgt Gregor Schneider, der sich wie ein Tier ächzend mit der Videokamera durch das Labyrinth windet. Da bildet sich die Zeit ab. Wenn man selbst durchgeschleust wird, spürt man, daß die Zeit zu einer imaginären Skulptur transformiert wurde, zu einem limbusartigen Zustand, einer Verschwörung von Raum und Zeit, in die man sich begeben hat. Das Haus soll eigentlich niemanden mehr herauslassen, wünscht sich



Schneider, und eigentlich solltest du es nur einmal sehen können.

„Ich... ich lebe immer noch, wie der Basalt! In der Mitte sowie zu Beginn des Lebens sehen die Engel sich selber ähnlich; ist es nicht schon lange her, seit ich mir nicht mehr ähnlich sehe... Ich, ich lebe immer noch! In der Mitte sowie zu Beginn des Lebens. ... Wenn ich existiere, so bin ich kein anderer. Ich gebe diese zweideutige Pluralität in mir nicht zu. In meinem innersten Urteilsvermögen will ich allein wohnen“, sagt der gleichaltrige Isidore Ducasse alias Comte de Lautréamont mehr als hundert Jahre zuvor. Er muß nicht wir sein, aber wir müssen ihm folgen. Er kann das Haus nicht verlassen, nicht mental. Wir können es, aber es schickt uns seine Phantasien hinterher.

Wie es dazu gekommen ist, will ich wissen. Zuerst habe er weibliche Pubertierende (mit nackter Scham) gemalt, dann Schreie, Gesichter mit offenen Mündern. Dann hat er Aktionen mit sich selbst gemacht, Larven aus Dreck und Gipsgeträufel. Dann hat er den ersten Raum gebaut, die Imagination zweier Kisten, in deren einer er verborgen sei: auf die Signale des eigenen visionären Energieabdrucks lauschend. Und dann habe er das hängende erste Haus gebaut, das Schaumgummiquarrée im Erdgeschoß, das dann heruntergekracht sei durch seine Schwere und heute nur dank eines Wagenhebers aufgebockt werden konnte. Das schmalbrüstige dreistöckige Gründerzeithaus in der Unterheydener Straße sei leergestanden, auf dem Firmengelände, und er habe es mieten können. So hat sich aus dem Maler, Performer und Bildhauer einer entwickelt, der den Aufschrei in kleine *White Cubes* entließ. Ihre kollektive Geschichte formte er zu seiner eigenen. Er verdoppelte sie nach innen, damit sie den Besucher wie ein Bleimantel aus mehreren Schichten bestrahlen könnten. Schließlich sei deren Geschichte so undurchschaubar geworden, daß er nicht mehr wisse, welche Rolle er in ihrem System eigentlich spiele.

Ich habe schon viele Abbruchhäuser von innen gesehen, und Assoziationen türmen sich in mir auf. Gregor Schneider hat solche äußeren Bilder prezios gemacht, sie zu inneren Zuständen geformt, deren äußerer Halt zerstört wurde, ähnlich einer Kernfusion aus der Schwereelosigkeit einer Raumkapsel mit der Abgestandenheit der Rohfaserrealität der siebziger Jahre. Wer nichts sieht darin, der sieht eben nichts, der bleibt in der Abbruchwohnung stecken. Dem anderen öffnet sich Dantes *Purgatorio*.

Von Joseph Beuys gibt es ein Bündel von Skizzenblättern in einem brasilianischen Museum, die kaum einer kennt. Da sieht man Gebirgsformationen und eingeschlossen in ihnen oder herauswachsend aus ihnen Kuben. Da sieht man schwarze Kuben, umgeben von Gängen oder chaotischen Energiefeldern; es entstehen Münder mit Zähnen, Fratzen, Köpfe mit doppeltem Umriß. „Die Felsen des Denkens“, Striche, die plötzlich Gegenstände herauswerfen, Augen, die nicht nur beobachten, sondern räumliche Sichtkeulen vor sich hertragen. Auf einer Zeichnung mit dem Titel „Zeitbestimmung“ sind gedärmartig (gangartig) übereinandergeschobene Strukturen mit Begriffen versehen. Zuerst steht „Gegenstandsbestimmung“, dann „Handlungsbestimmung“, dann „Reaktionsbestimmung“ und schließlich „Bestimmung der Nichtbestimmung“. Dies gibt mir eine Idee zu Gregor Schneiders Haus *ur*. Alle Begriffe sind heruntergeschraubt. Definiert wird gerade das, was vorher seiner Begriffe entkleidet worden war, was als indifferente Masse oder nur noch als Vorstellung derselben existiert: Hunger auf die Nulldiät.

Veit Loers

DEFINITION OF NON-DEFINITION  
GREGOR SCHNEIDER'S HOUSE *UR*

A walk through the house *ur* is different every time. Climbing the stairs, you find yourself in a little breakfast room, the core illusion, the starting-point, the middle of the brain, today scattered with bits of paper, photographs, a television, dirty crockery. Schneider is working on the preparation of his exhibition. He pushes back a wall. We enter the gap behind it, which reveals that the central room moves on wheels. A piece of stage, from which you can see the breakfast room as a construct. From here I can see the outside wall of the house, a window, it opens on to a similar window, placed in front of it like a mirror image. Another wall is immediately opened up. I force myself up through a niche in the wall, then back down again through a crack. Crouching our way along a red covered passage we reach a guestroom with a bathtub, a bed. We've come through the inside of a wall cupboard. We have to go back, upwards, up a ladder. While I'm clambering up I notice the walls and floors have become soft, they're polystyrene.

Downstairs it's dark. Before I see the jacked-up so-called house and feel my way along its foam rubber wall, soundproofed pyramids, I feel it pushing back at me. Don't touch, you'll get dirty. I shove my way around, it's getting narrower, but can still push myself backwards. Then the cabinet opens. Consists of corners, prisms, hanging polystyrene and plaster globes. Hangs dangerously above me. All the garbage shoved together? The rubber doll on the floor, horns, a black hole, watch out for the needle, it'll put your eye out. An old cupboard, rolled-up carpets, wallpaper, a mask. I'm in the middle of the composition, observed, built-in, a cubist painting from inside, or I'm following Maldoror's impressions: "But soon I was able to distinguish the objects that were in the dark room, thanks to the rays of the sun whose glow was slowly fading" (Lautréamont, *Third Song*). But I can also opt for the little hotel attic room in Marcel Carné's *Le jour se lève*, the one Jean Gabin doesn't make it through: but everything is frozen, withered.

Further along, away from these fetishes to the massive lead walls of the cell-room. Schneider has just hollowed it out, the lead plates are visible. Then another walk through the cellar. Stumble over bundles of plastic foil, there's a smell of mildew. In front of me the room with the puddle (*Stalker*), the grotto of puberty. And at the end another illusion, a rotating play of light? Is the house *ur* a story?

You can also see some of the scenes in it as a photograph, frontal views in an extreme wide shot, drawings from a project. But you can also get the second dimension, in which slices are taken from time, on the video. You follow Gregor Schneider, twisting through the labyrinth with his video camera, groaning like an animal. Time depicting itself. If you're smuggled into it yourself, you feel that time is transformed into an imaginary sculpture, a limbo-like state, a conspiracy of time and space that you have wandered into. Schneider really wishes the house wouldn't let anybody out, and you should actually only see it once.

"I'm still alive, like basalt! In the middle as at the start of life angels look like themselves: it isn't long since I stopped looking like myself... Me, I'm still alive! In the middle as at the start of



life... If I exist, I'm not another. I don't allow that ambiguous plurality within me. In my innermost capacity of judgement I want to live alone", says Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont, the same age as Schneider, one hundred years before. He doesn't have to be us, but we must follow him. He can't leave the house, not mentally. We can, but it sends his fantasies after us.

How did it come to this, I'd like to know. First he painted pubescent girls (with the pubic area naked), then screams, faces with open mouths. Then he made actions with himself, masks out of dirt and dribbled plaster. Then he says he built the first room, the imagination of two boxes in one of which he is hidden: listening for the signals of the cast of his own visionary energy. And then he built the hanging first house, the foam rubber cube on the ground floor, which crashed down with its own weight, and could only now be raised up on a car jack. The narrow-fronted, three-storey late 19th-century house on Unterheydener Strasse was standing empty, he says, on company land, and he was able to rent it. So the painter, performer and sculptor turned into someone who caused uproar in little *White Cubes*. He made their collective history his own. He duplicated them inwards, so that they could radiate the visitor like a lead casing several layers thick. In the end their history had become so opaque that he no longer knew what part he actually played in their system.

I've seen a lot of condemned houses from inside, and associations accumulate in my mind. Gregor Schneider has made such external images precious, made them into internal states whose external support has been destroyed, like a nuclear fusion of the weightlessness of a space capsule with the staleness of the woodchip reality of the seventies. Anyone who doesn't look inside sees nothing, goes no further than a condemned apartment. To anyone else, Dante's *Purgatorio* opens up.

In a Brazilian museum there's a bundle of sketches by Joseph Beuys that hardly anyone knows. They show mountain formations, with cubes enclosed in them or growing out of them. Black cubes, surrounded by passages or chaotic fields of energy; mouths with teeth emerge, grimacing faces, heads with double outlines, "the rocks of thought", brushstrokes that suddenly throw out objects, eyes that don't just look but carry spatial beams of vision in front of them. In one drawing entitled "Definition of Time", intestine-like (passage-like), stacked structures have concepts assigned to them. First there is "Definition of Object", then "Definition of Action", then "Definition of Reaction", and finally "Definition of Non-Definition". This gives me an idea about Gregor Schneider's house *ur*. All the concepts are turned down. What is defined is what was previously stripped from his concepts, what exists only as an undifferentiated mass or the idea of it. Hunger on a zero diet.

Veit Loers

*Translated by Shaun Whiteside*



## OKREŚLENIE NIEOKREŚLONOŚCI DOM UR GREGORA SCHNEIDERA

Przejście przez dom *ur* jest za każdym razem inne. Idąc po schodach trafiamy do małego pokoju śniadaniowego, podstawowej iluzji, punktu wyjścia, ośrodka mózgu, dziś zaslanego papierami, zdjęciami, z telewizorem, brudnymi naczyniami. Schneider pracuje, przygotowuje się do wystawy. Odsuwa ścianę. Wchodzimy do międzyprzestrzeni z tyłu, gdzie można poznać, że centralne pomieszczenie przesuwa się na kółkach. Kawalek sceny ukazujący, że pokój śniadaniowy to konstrukt. Widzę stąd zewnętrzne mury domu, okno, które otwiera się na takie samo okno osadzone przed nim niczym lustrzane odbicie. Za chwilę zostanie odsunięta kolejna ściana. Przez wnękę w murze przeciskam się w górę, potem przez jakąś szczelinę znowu w dół. Korytarzem wyłożonym czerwonym chodnikiem idziemy pochyleni do pomieszczenia gościnnego z wanną, łóżkiem. Weszliśmy przez szafę w ścianie. Musimy iść z powrotem, w górę, tym razem po drabinie. Przesuwając się w górę czuję, że ściany i podłogi są tu miękkie, ze styropianu.

Na dole – ciemno. Zanim udaje mi się dostrzec ów tak zwany dom ustawiony na kobyłkach i wymacać jego ścianę z gumowej pianki, dźwiękochłonne piramidy, czuję, że ściana sunie w moją stronę. Nie dotykaj, pobrudzisz się. Przesuwam się dokoła, robi się coraz ciasniej, jeszcze tylko do tyłu mogę się przecisnąć. A tu – składzik. Składa się z graniastopupów, zawieszonych kul ze styropianu i gipsu. Wiśi nade mną niebezpiecznie. Cały śmietnik zgarnięty na kupę? Gumowa lala na podłodze, rogi, czarna dziura, uważaj na igłę, bo sobie oko wyklujesz. Stara szafa, zrolowane dywany, tapety, maska. Jestem w środku kompozycji, oglądany, wbudowany; kubistyczny obraz od środka, albo mogę powtórzyć za Maldororem: „Z początku nic nie widziałem, ale wkrótce zacząłem rozróżniać przedmioty w ciemnym pokoju, dzięki promieniom słońca, które przygaszało swe światło tuż przed zachodem” (Lautréamont, *Pieśń trzecia*, przeł. Maciej Żurowski). Albo zdecydować się na *Brzask* Marcela Carné z lat trzydziestych i mały pokoik hotelowy na poddaszu, z którego Jean Gabin już nie wychodzi; wszystko jest jednak znicuchomiale, zasuszone.

Dalej, daleko od tych fetyszy, do masywnych ołowianych ścian celi. Schneider ostatnio wydrążył ją, odsłonił ołowiane płyty. Potem jeszcze raz przez piwnicę. Potykam się o zwój plastikowych folii, śmierdzi stęchlizną. Przede mną pomieszczenie z kałużą (*Stalker*), grota dojrzewania. A na końcu jeszcze jedna iluzja, dyskotekowa kula? Czy dom *ur* to może opowiadanie?

Kilka scen z tego domu można też obejrzeć na zdjęciach, we frontalnych, ekstremalnie szerokokątnych ujęciach, w projektach rysunkowych. Można też puścić przez video drugi wymiar, gdzie czas jest pocięty na plasterki. Patrzymy, jak Gregor Schneider sapiąc niczym zwierzę wije się z kamerą video przez labirynt. Tu czas sam siebie przedstawia. Gdy sami się tędy przepychamy, czujemy, że czas przekształcił się w wymaginowaną rzeźbę, w stan przedpiekła, w sprzysiężenie przestrzeni z czasem, do którego się udaliśmy. Właściwie ten dom nie powinien wypuszczać nikogo, życzyłby sobie Schneider, i właściwie powinniśmy zobaczyć go tylko raz.

„Ja... ja wciąż istnieję, jak bazalt! Anioły zawsze wyglądają jednakowo, czy to w środku życia, czy na początku – a ja od jak dawna już nie jestem do siebie podobny!...” (*Pieśń czwarta*). „Jeżeli istnieję, nie jestem kimś innym. Nie uznaję w sobie tej dwuznacznej liczby mnogiej. Chcę być sam

w moim intymnym rozumie” (*Pieśń piąta*), powiedział rówieśny Schneiderowi Isidore Ducasse alias hrabia de Lautréamont ponad sto lat temu. On nie musi być nami, ale my musimy za nim iść. On nie może opuścić domu – mentalnie nie może. My możemy, lecz on śle za nami swoje fantazje.

Jak do tego doszedł, pytam. Najpierw malował dziewczyny w wieku dojrzewania (obnażone lona), powiada, potem krzyki, twarze z otwartymi ustami. Potem robił akcje z samym sobą, maski z błota i nakapanego gipsu. Potem zbudował pierwsze pomieszczenie, wyobrażające dwie skrzynie – w jednej z nich jest ukryty do dziś i nasłuchuje sygnałów własnego odcisku wizjonerskiej energii. A później wybudował na parterze pierwszy, wiszący dom – geometryczną bryłę z gumowej pianki, która potem zapadła się pod swoim własnym ciężarem i tylko za pomocą podnośnika samochodowego można ją było ustawić na kobyłkach. Wąski, trzypiętrowy dom z okresu grynderskiego przy Unterheydener Strasse stał pusty na terenie fabrycznym, Schneiderowi udało się go więc wynająć. W taki sposób z malarza, performera i rzeźbiarza został kimś, kto spowodował zamęt w małych *White Cubes*. Ukształtował ich zbiorową historię na swoją własną. Zdwoił je do wewnątrz, aby mogły promieniować na widza niczym kilkuwarstwowy ołowiany płaszcz. W końcu ich historia tak się pogmatwała, że autor już nie wie, jaką rolę odgrywa on sam w ich systemie.

Widziałem już od środka wiele domów przeznaczonych do rozbiórki, toteż w moim umyśle ciągle powstają skojarzenia. Gregor Schneider sprawił, że takie zewnętrzne obrazy stały się czymś cennym, uformował z nich stany wewnętrzne pozbawione zewnętrznego oparcia, niczym syntezę jądrową nieważkości kabiny statku kosmicznego z zetlącą rzeczywistością szorstkich tapet z lat siedemdziesiątych. Kto niczego w tym nie widzi, ten po prostu niczego nie widzi, tylko mieszkanie przeznaczone do rozbiórki. Przed innym otworzy się czyściec Dantego.

W jednym z brazylijskich muzeów znajduje się plik szkiców Josepha Beuysa, które mało kto zna. Widać na nich formacje geologiczne, w których są zamknięte albo z których wyrastają geometryczne bryły. Widać czarne bryły, otoczone chodnikami albo chaotycznymi polami energii; pojawiają się usta z zębami, pyski, głowy o podwójnych konturach, „skały myślenia”, kreski, które nagle wyrzucają z siebie przedmioty, oczy, które nie tylko obserwują, lecz z których wychodzą promienie widzenia. Na jednym z rysunków, zatytułowanym „Określenie czasu”, struktury nasunięte na siebie niczym jelita (chodniki) są opatrzone pojęciami. Najpierw „określenie przedmiotu”, potem „określenie akcji”, potem „określenie reakcji”, a na końcu „określenie nieokreślenia”. Nasuwa mi to pomysł do domu *ur* Gregora Schneidera. Otóż wszystkie pojęcia zostały usunięte. Definiowane jest właśnie to, co uprzednio zostało pozbawione pojęć, co istnieje jako niezróżnicowana masa albo już tylko jako jej idea: głód na diecie zerowej.

Veit Loers

*Thumaczyła Barbara Ostrowska*





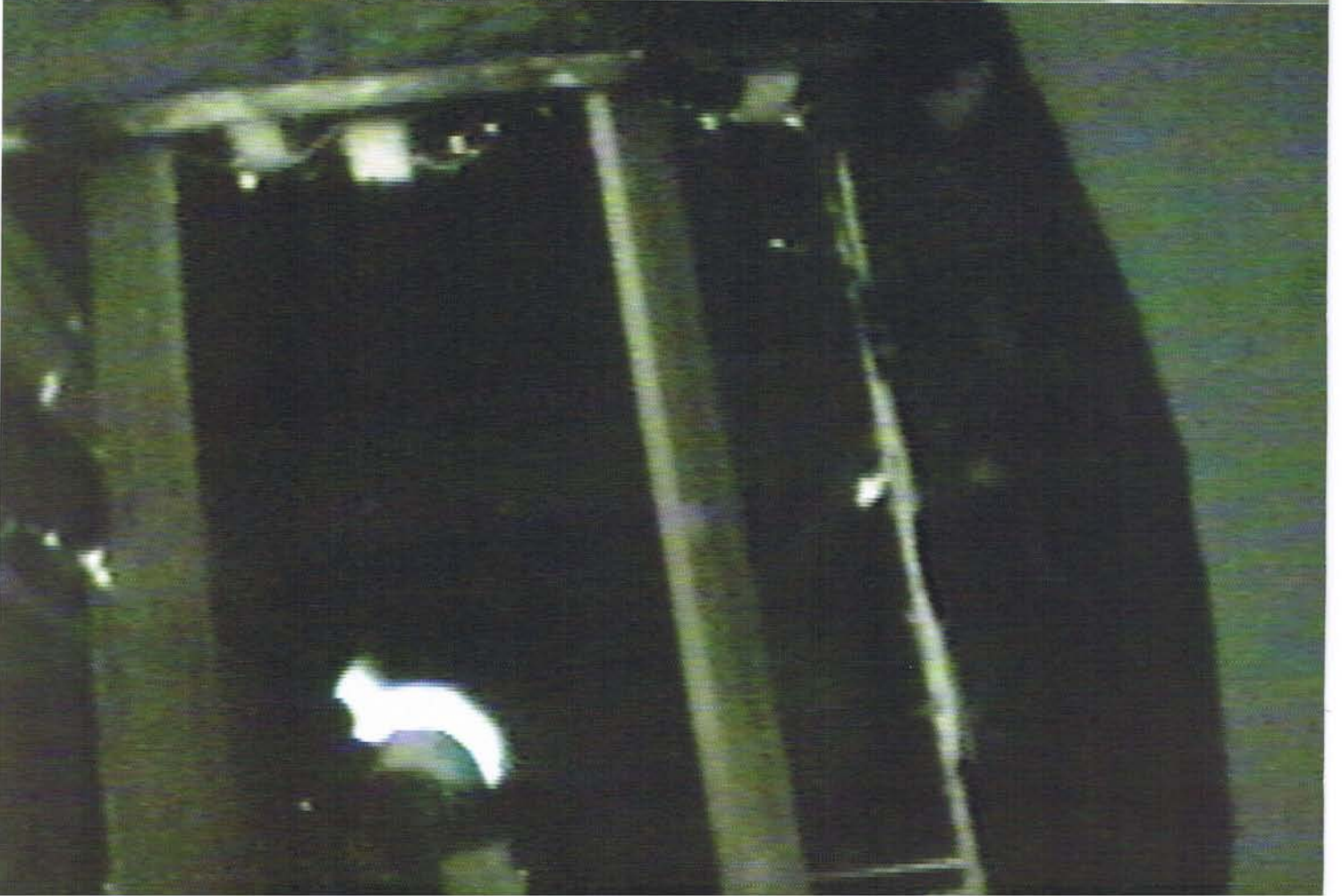








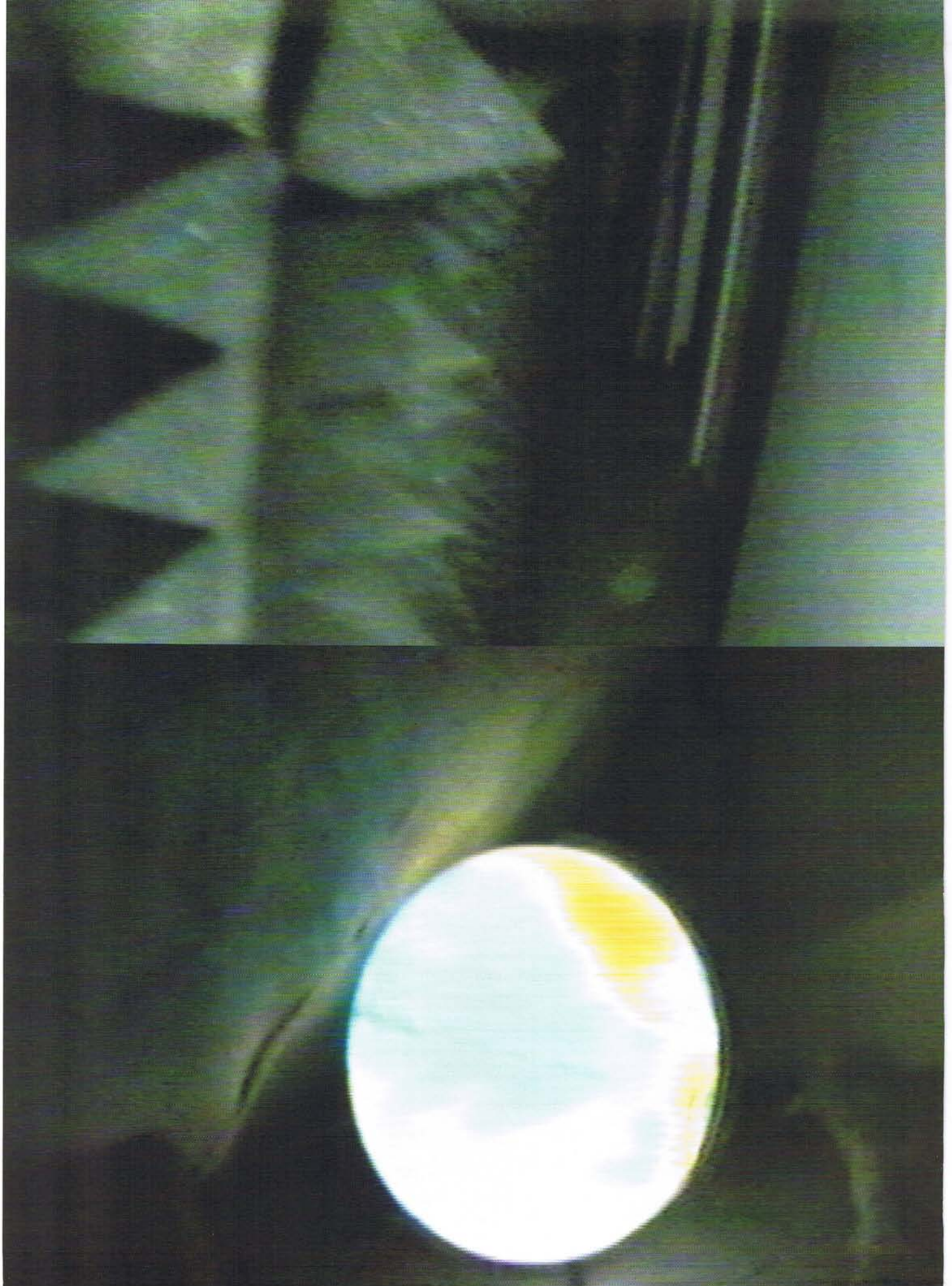




























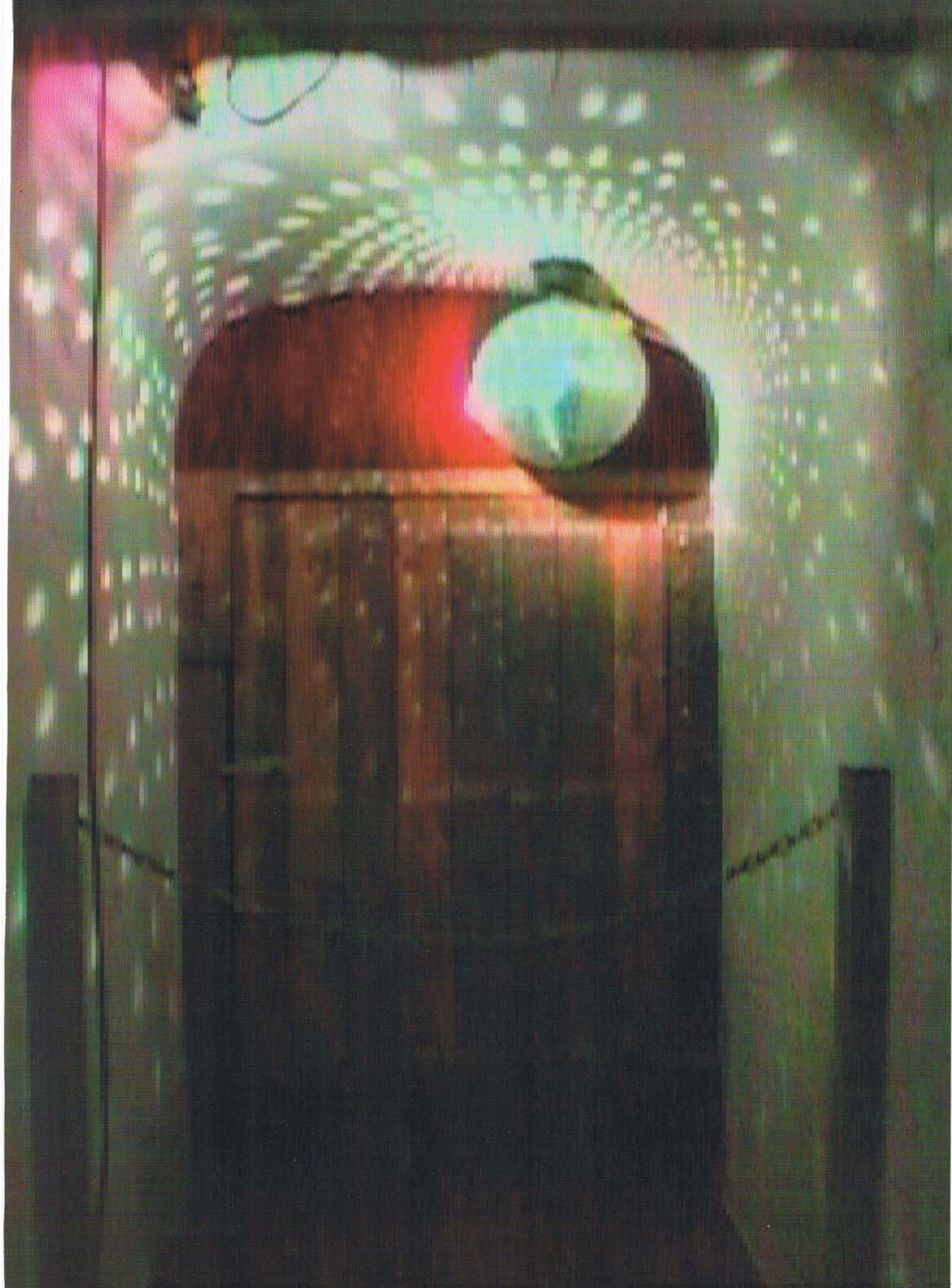














Beim ersten Besuch in Rheydt blühen die Kirschbäume. Gegenüber steht ein schlichtes, unscheinbares Haus, in dem Gregor Schneider lebt und arbeitet. Im Haus, im Raum „Kaffee und Kuchen“, ist der Kaffeetisch gedeckt, dekoriert mit einem kleinen Kirschblütenzweig. Dann die Räume, die man doch immer schon, bevor man es weiß, betreten hat. Ein Gang durchs Haus, in verschiedene Stockwerke, über eine Leiter, auf allen vieren, durch Zwischenspalten, vorbei an verschiebbaren Wänden. Fenster, so wenig es sind, lassen sich öffnen, sie geben den Blick frei auf ein weiteres, zuletzt eine gemauerte Wand. Das Licht ist künstlich. Die Orientierung verliert sich, die Isolation wird deutlich, die Stille jetzt erst wahrgenommen, eine Dumpfheit im Kopf breitet sich aus.

Räume von der Unterheydener Straße in Rheydt hat Gregor Schneider abgetragen und im Portikus neu aufgebaut: ein schmaler Korridor mit einem kleinen Treppenabsatz und zwei Türen, ein Schlafzimmer, eine Küchenzeile, das sogenannte „letzte Loch“. Eine Transplantation von Rheydt nach Frankfurt? Ja, und mehr – ein anderes Raumgefüge, andere Ausgangs- und Wahrnehmungsbedingungen, ein komplexes Einnisten im Gastraum. Das Einfügen der Schneiderschen Räume in den neutralen Raum der Ausstellungshalle bleibt nachvollziehbar, Brüche und Zwischenräume werden nicht retouchiert. Zum ersten Mal sind die Räume umgehbar, wird ihr Gebautsein und die Form ihrer Konstruktion sichtbar. Die Wände der Kunsthalle werden so zur Außenhaut eines Gebildes, das aus mehreren Schichten unterschiedlicher Konsistenz zu bestehen scheint.

In eine Ecke des Schlafzimmers ist eine Gipsmaske gelehnt. Ein Abdruck eines Gesichts, das des Künstlers, wie man erfahren kann, aber das zu wissen nicht unabdingbar ist. Kleine Fährten hat der Künstler ausgelegt, die den aufmerksamen Besucher auf Entdeckungsreise gehen lassen - eine Reise, bei der die spontanen Assoziationen, schleichenden Gefühle, wachgerufenen Erinnerungen, wiederaufgelebten Kindheitsphantasien, bedrückenden Erwachsenenängste zugleich Weg und Ziel sind. Jemand hat Spuren hinterlassen, ohne daß Rückschlüsse auf diesen, gerade in seiner Abwesenheit zugleich Anwesenden möglich wären: die Abnutzung der Räume, Flecken auf dem Teppich, Kleidungsstücke, Gerümpel und überraschend ein Kanu unter dem wie auf Stelzen gebauten Schlafzimmer, Fotografien in der Küchenzeile, auf die Kühlschranktür geklemmt oder auf einen Türrahmen geheftet, oder ein Stab wie eine Meßlatte, hinter einer Kiste im Schlafzimmer, auf dem die Räume *ur* des Rheydtschen Hauses und ihre Jahreszahlen gelistet sind.

Seit vielen, für sein Alter erstaunlich vielen Jahren, beschäftigt Gregor Schneider sich mit Räumen. Es ist eine Tätigkeit, die viel mit den Händen, dem Machen zu tun hat, und über den Prozeß des Entstehens, Wiederholens und Veränderns auch mit dem Kopf. Begriffe wie „Installation“ oder „Environment“ hört er nicht gern. Er baue Räume, sagt er schlicht. Meist spricht er in der Einzahl, als sei „der Raum“ eine konstante Größe, als schließe sich ein Raum nicht zwangsläufig dem anderen an, als gebe es nicht verschiedene Räume, psychische, physische, sichtbare und unsichtbare, Räume, in denen wir uns befinden, und Räume, die sich in uns auf tun. Doch gerade hiervon hat Gregor Schneider viel zu erzählen.

Brigitte Kölle



On my first visit to Rheydt the cherry trees are in blossom. Facing them is the plain, unremarkable house where Gregor Schneider lives and works. In the house, in the 'Coffee and Cake' room, the table is laid, decorated with a small cherry blossom twig. And then come the rooms that one has already been into, even before one knew it. A tour through the house, the different floors, up a ladder, on all fours, through gaps, past moveable walls. Windows, the few that there are, can be opened, looking out on to another window and ultimately a solid wall. The light is artificial. One becomes disoriented, there is a strong sense of being somehow insulated, the silence only now makes itself felt, a dullness spreads through one's head.

Gregor Schneider has bodily removed rooms from Unterheydener Strasse and rebuilt them in Portikus: a narrow passage with a short flight of steps and two doors, a bedroom, a kitchen area, the so-called 'last hole.' Transplanted from Rheydt to Frankfurt? Yes, and more than that – a different configuration of rooms, different premises and perceptual conditions. It is plain for all to see how the Schneider rooms have been fitted into the neutral exhibition space, gaps and mismatches are not disguised. For the first time it is possible to walk round the rooms, to see their construction and how they have been built. Thus the walls of the art gallery become the outer skin of a structure that seems to consist of a number of variously constituted layers.

A plaster mask has been leant in one corner of the bedroom. An impression of a face, namely that of the artist: one may learn this but it is not necessary to know. The artist has marked out short routes, which will take the attentive visitor on a journey of discovery – a journey of spontaneous association, creeping feelings, re-awakened memories, re-animated childhood fantasies, oppressive adult anxieties: travelling and arriving in one. Someone has left tracks yet we are none the wiser about this person other than that he or she is present by virtue of his or her absence: wear and tear in the rooms, stains on the carpet, items of clothing, clutter and, surprisingly, a canoe underneath the bedroom on stilts, as it were, photographs in the kitchen – stuck to the fridge door or pinned to the doorframe, or a pole like a measuring stick behind a chest in the bedroom with the rooms *ur* in the house in Rheydt listed on it together with the year they were made.

For many years – an astonishing number in view of his age – Gregor Schneider has been working with rooms. It is an activity that involves using one's hands and doing, and – as things evolve, are repeated and change – also one's head. Schneider has no fondness for terms like 'installation' and 'environment.' He simply says he builds rooms. Mostly he uses the singular form as though 'the room' were a constant, as though one room were not by definition linked to another, as though there were not different rooms, mental, physical, visible and invisible, rooms that we find ourselves in and rooms which open up to us. And yet this is precisely the subject on which Gregor Schneider has a great deal to say.

Brigitte Kölle

*Translated by Fiona Elliott*

Moja pierwsza wizyta w Rheydt. Kwitną wiśnie. Naprzeciwko prosty, niepozorny dom, w którym mieszka i pracuje Gregor Schneider. W domu, w pomieszczeniu zwanym „kawa i ciasto”, nakryty stolik, udekorowany gałązką kwitnącej wiśni. Potem pomieszczenia, do których się najpierw wchodzi, a dopiero później o tym dowiaduje. Przejście przez dom, na różne piętra, po drabinie, na czworakach, przez szczeliny, obok przesuwanych ścian. Okna, w sumie nieliczne, można otworzyć, widać przez nie następne okna, a na końcu murowaną ścianę. Światło jest sztuczne. Człowiek traci orientację, wyraźnie odczuwa odizolowanie, dopiero teraz zauważa ciszę, uczucie pustki w głowie staje się coraz bardziej dojmujące.

Gregor Schneider rozebrał pomieszczenia domu przy Unterheydener Strasse w Rheydt i zmontował je od nowa w galerii Portikus: wąski korytarz z małymi schodkami i dwójgim drzwi, sypialnię, ciąg kuchenny, tak zwaną „ostatnią dziurę”. Transplantacja z Rheydt do Frankfurtu? Tak, a nawet więcej – inny układ przestrzenny, inne warunki wyjściowe, inne warunki postrzegania, całkowite zadomowienie się w przestrzeni galerii. Widać, w jaki sposób pomieszczenia Schneidera zostały wmontowane w neutralną przestrzeń sali wystawowej, nikt nie wyretuszował szczelin i niedopasowanych części. Po raz pierwszy można te pomieszczenia obejść dokoła, zobaczyć ich konstrukcję i jak są zbudowane. Ściany galerii stają się więc zewnętrzną powłoką tworzą złożonego jakby z kilku warstw o różnej konsystencji.

W rogu sypialni oparta gipsowa maska. Odcisk twarzy – twarzy artysty, jak można się dowiedzieć, chociaż nie jest to wiedza niezbędna. Artysta podsunął drobne tropy, po których uważny widz może się udać na wyprawę odkrywczą – wyprawę, w której spontaniczne skojarzenia, z wolna wzbierające uczucia, przywoływane wspomnienia, wskrzeszane fantazje z dzieciństwa, przygnębiające lęki dorosłych stanowią jednocześnie i drogę, i cel. Ktoś zostawił ślady, ale nie można z nich wywnioskować kim jest ten ktoś, kto właśnie przez swoją nieobecność jest jednocześnie obecny: ślady używania pomieszczeń, plamy na dywanie, części garderoby, rupiecie i niespodziewanie kajak pod sypialnią, która wygląda jak zbudowana na szczudłach, zdjęcia w ciągu kuchennym, przypięte do drzwi lodówki czy na framudze drzwi, a za skrzynią w sypialni pręt niczym łąta miernicza, ze spisem pomieszczeń *ur* domu w Rheydt i datami rocznymi ich powstania.

Od wielu lat – jak na wiek artysty zdumiewająco wielu – Gregor Schneider zajmuje się pomieszczeniami. Jest to praca, w której duży udział mają ręce, robienie, a poprzez proces powstawania, powtarzania i zmian – także głowa. Schneider niechętnie słucha takich pojęć jak „instalacja” czy „environment”. Mówi po prostu, że buduje pomieszczenia. Najczęściej mówi to w liczbie pojedynczej, jak gdyby „pomieszczenie” było wielkością stałą, jak gdyby jedno pomieszczenie nie łączyło się z konieczności z innym, jak gdyby nie było różnych pomieszczeń, różnych przestrzeni – psychicznych, fizycznych, widzialnych i niewidzialnych, pomieszczeń i przestrzeni, w których się znajdujemy i tych, które otwierają się w nas. A właśnie o tym Gregor Schneider może dużo opowiedzieć.

Brigitte Kölle

*Tłumaczyła Barbara Ostrowska*



Räume außerhalb des toten Hauses ur in Rheydt, 1996-97  
Rooms outside the dead house ur in Rheydt, 1996-97  
Pomieszczenia poza martwym domem ur w Rheydt, 1996-97



u65, *Wand / wall / sciana*, Kunsthalle Bern 1996





u25, *große weiße Tür* | *big white door* | *duże białe drzwi*, Rheydt 1989-93, Kunsthalle Bern 1996







Fotodokumentation Haus ur / photo documentation house ur / dokumentacja fotograficzna domu ur, Rheydt 1985-94, Amateur-Videos Haus ur / amateur video house ur / amatorskie video dom ur, Rheydt 1988-95, Kunsthalle Bern 1996

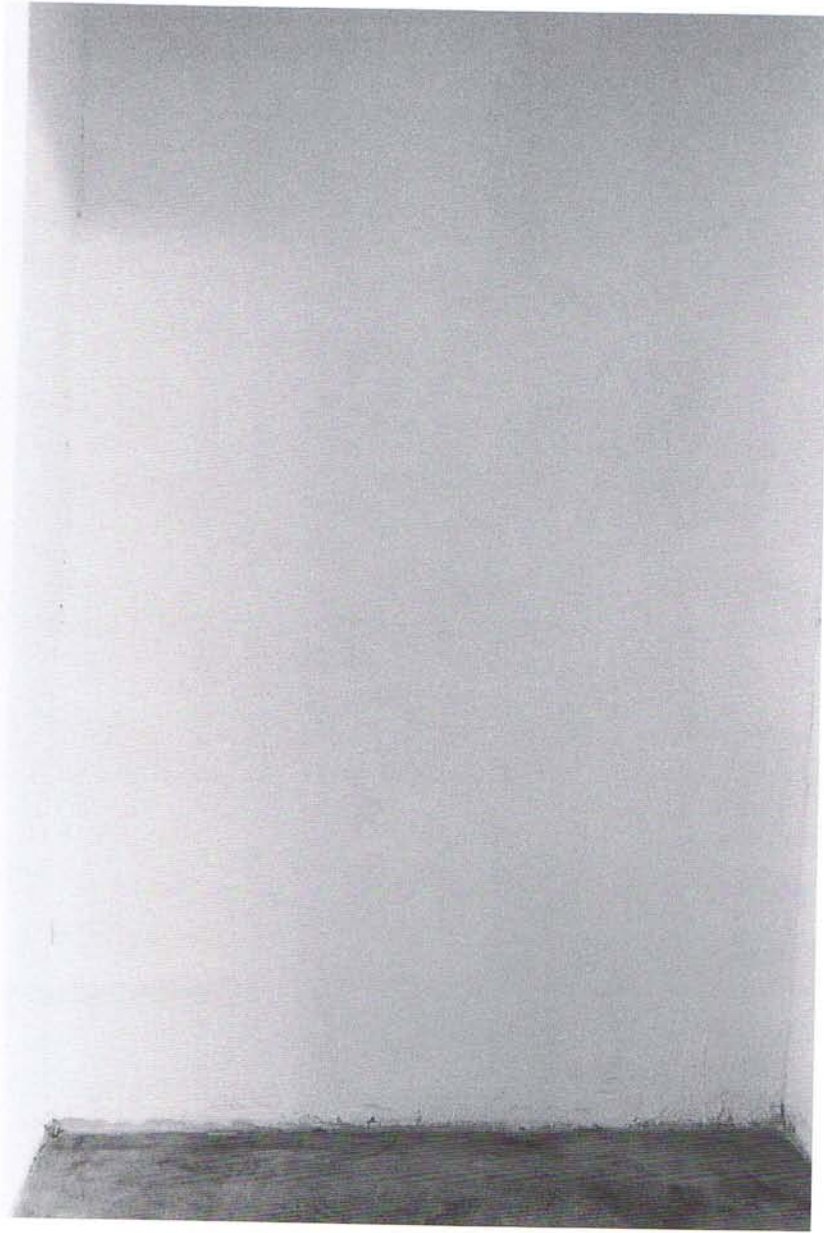


ur1 u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia*, Rheydt 1988, Kunsthalle Bern 1996





ur2, (Eingang / entrance / wejście) *Abstellkammer* / closet / schowek, Rheydt 1988, Kunsthalle Bern 1996



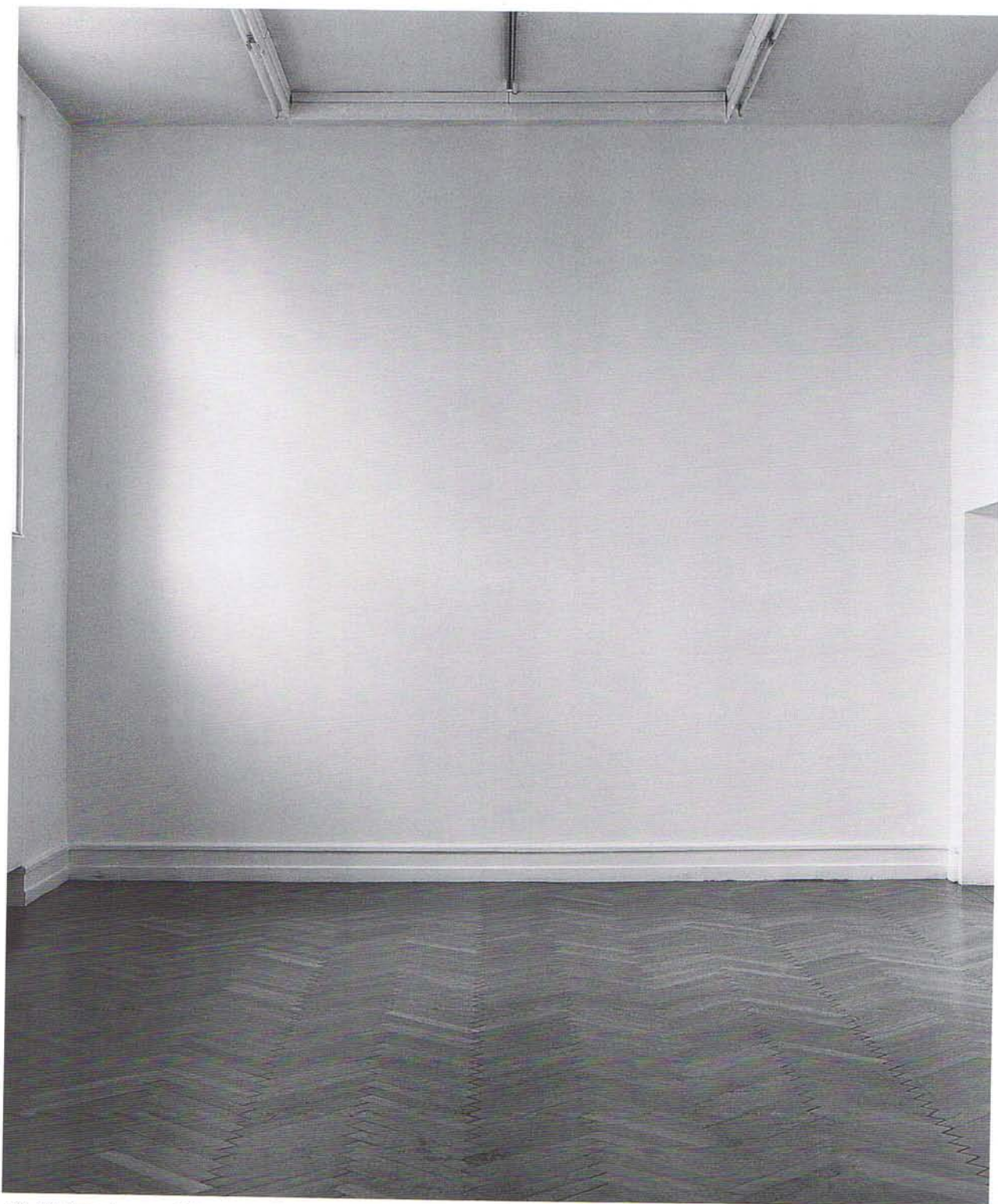
ur2, *Abstellkammer / closet / schowek*, Rheydt 1988, Kunsthalle Bern 1996





ur15, *Kathedrale* / *cathedral* / *katedra*, Kunsthalle Bern 1996



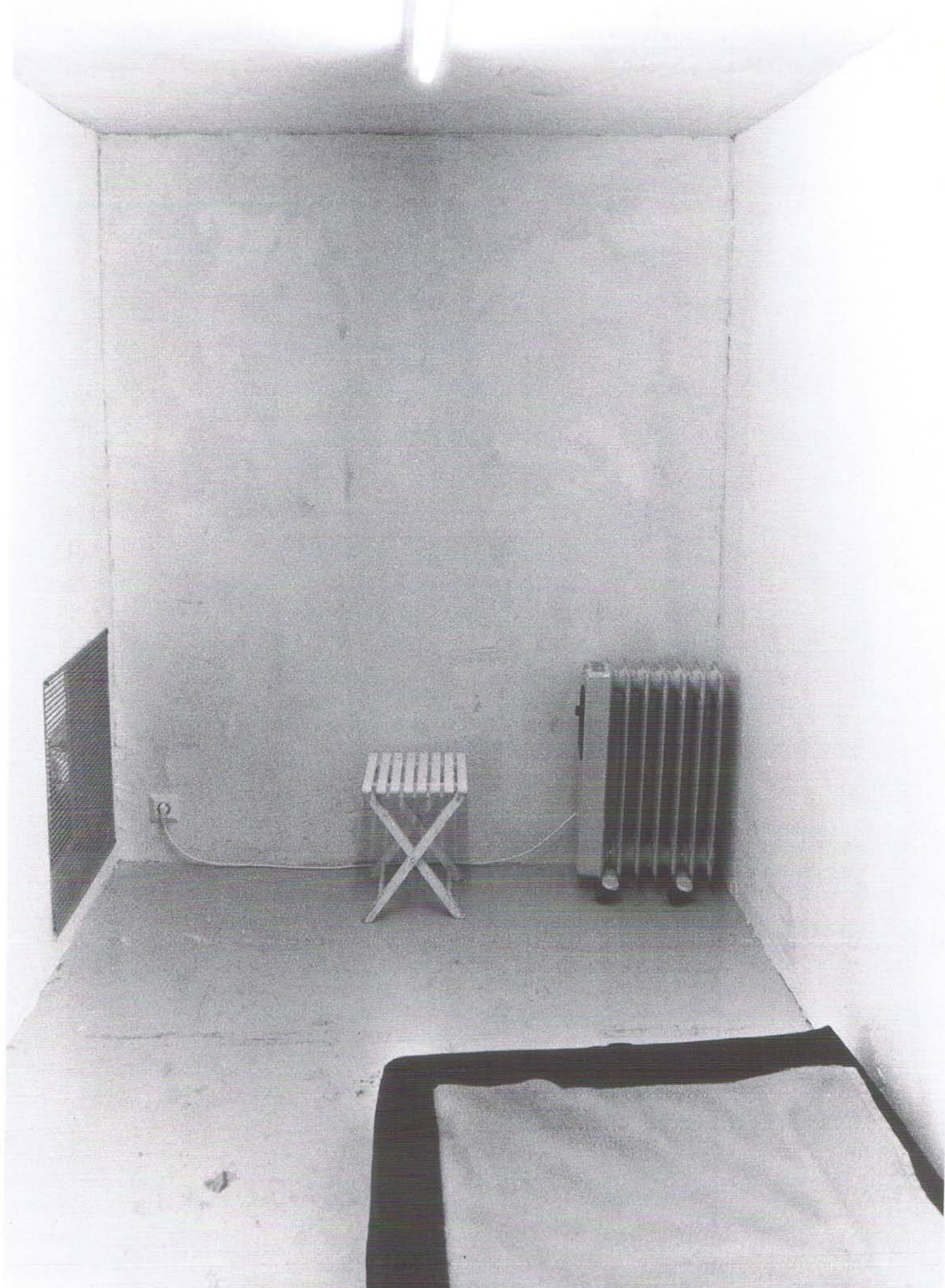


u67. *Wand vor schwarzem Stein vor rotem Stein | wall in front of black stone in front of red stone | ściana przed czarnym kamieniem przed czerwonym kamieniem*, Kunsthalle Bern 1996





ur12, (Eingang / entrance / wejście) *total isoliertes Gästezimmer / completely insulated guest-room / całkowicie izolowany pokój gościnny*, Rheydt 1995, Kunsthalle Bern 1996





## SCHNEIDER: MITTELS ARBEIT

Wir wohnten am Ring, in einem jener dunklen Häuser mit leerer und blinder Fassade, die man so schwer voneinander unterscheiden kann. Das gab Anlaß zu ständigen Irrtümern. Wenn man einmal durch einen falschen Flur eine falsche Stiege betrat, so geriet man gewöhnlich in ein wahres Labyrinth fremder Wohnungen, Gänge, unerwarteter Durchlässe auf fremde Höfe und vergaß das ursprüngliche Ziel seiner Expedition so gründlich, daß man sich erst nach vielen Tagen, von wunderlichen Irrwegen und verworrenen Abenteuer zurückkehrend, eines grauen Morgens unter Gewissensbissen des väterlichen Hauses erinnerte.

(Bruno Schulz, *Heimsuchung*, aus dem Band *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*, übers. v. Josef Hahn)

Im Horizont der Arbeit Gregor Schneiders (in diesem Fall ist es angebracht, von der Arbeit als Tun, Handeln, nicht aber als vollendetem Kunstobjekt zu sprechen) ist eine Vorstellung von der Grenze und dem Unbekannten, Unbenennbaren, das dahinter liegt, eingeschlossen. Es ist dies kein ausgetüfteltes, naives Phantasiegebilde, sondern eine zielbewußt und präzise als Utopie projizierte Vorstellung. Überhaupt ist Utopie, in dem Maße, wie bei Schneider, Transgression immer ein Entwurf, der ausschließlich zu einem anderen Zeitpunkt und an einem anderen Ort, nie aber jetzt und hier und (vgl. „Erewhon“ = nowhere) verwirklicht werden kann. Schneider erblickte die Grenze des Schönen, den Punkt der stärksten Ausdruckskraft, im Bericht von der Selbstenthauptung John Fares in einer Amputiermaschine, die Projekte ähnlicher, Erotik mit Strafe und Tod verbindender Einrichtungen in die Tat umsetzte, wie sie in der *Mechanischen Justiz* Alexandr Kuprins, in *Locus Solus* Raymond Roussels oder der Erzählung *In der Strafkolonie* Franz Kafkas entworfen worden sind. Genau genommen, war der menschliche Schrei die Grenze.

... *Ich habe die Schönheit verstanden von so etwas und konnte mir keine Steigerung mehr vorstellen...*

Die blendende Schönheit, bei der Erfahrung des Todes begriffen, hat endgültig die Grenze des Sehens festgesetzt. Seitdem ist die Frage der Kenntlichkeit oder umgekehrt – der Unkenntlichkeit der Arbeit aufgehoben. Dafür ist die höchste Anspannung der Aufmerksamkeit erreicht, die auf ein offenkundig nicht-sinnliches Erkennen abzielt: das Bewusstsein oder im Gegenteil – das Unbewußtsein des Bestehens von Dingen, die nicht mehr bestehen, von Ereignissen, die sich einmal ereignet haben oder sich erst ereignen werden. Das Bewußtsein, daß es in einer Kiste einen Körper gibt, den es in einer anderen Kiste nicht gibt, also daß der Unterschied zwischen den von außen identischen Kisten das Leben selbst ist; das Bewußtsein, daß es hinter der Wand hier einen Raum gibt, obwohl es ihn vielleicht überhaupt nicht gibt; daß es hinter dem Fenster hier ein anderes Fenster gibt, hinter dem es den Tag gibt – oder vielleicht auch nicht; das Bewußtsein, daß jemand in der Parkallee hier ermordet wurde. Das verbrecherische Bewußtsein, wie in Antonionis *Blow-up*, strebt nach einer privaten Wiederholung, einer für den eigenen Gebrauch bestimmten Erneuerung einer Geschichte, die im eigentlichen Sinne nur einmal und nur einer Person zuteil geworden ist.

... *Die Begriffe Sichtbar und Unsichtbar spielen gar keine so grosse Rolle, vielmehr bewußte und unbewußte Wahrnehmung, Erkennen und Nicht-Erkennen...*

Gregor Schneiders Räume sind schalldicht, grundsätzlich von äußeren Reizen vollständig isoliert. Einen Schrei, den es schon/noch nicht gibt, kann es in diesen Räumen geben. Die schalldämpfenden Schichten wirken auf eine technische Weise nur gegen den bestehenden, momentanen Schrei – denjenigen, der gerade dauert – dämmend. Die Bleischichten um die Räume schließen die Frage des technischen, mit Röntgenstrahlen bewaffneten Sehens ab. Dafür öffnet sich eine Sicht, die man nur mit geschlossenen Augen erleben kann: ein Blickfeld des aufgeweckten Bewußtseins. Die technischen Schwierigkeiten, die mit dem Sehen, dem Hören und dem Sich-Verlagern im Haus *ur* verbunden sind, stellen das Anagramm einer anderen Perzeption, einer anderen, ungehinderten, auch von angeborenen Beschränkungen freien Bewegung dar.

*... von Baum zu Baum gesprungen und dabei Schwimmbewegungen gemacht, weil ja jeder Baum eine Welt ist, und zwischen jeder Welt Wasser ist...*

Die immerhin erkennbare Struktur des Hauses – in der landläufigen Symbolik ist das Haus ein Kosmos, eine hierarchische Struktur – öffnet sich immer wieder neu nach innen, implodiert und versinkt im Chaos. Die neuen Einbauten in den bereits bestehenden Räumen bedeuten ein invertiert demiurgisches Vorgehen *à rebours*, ein Bauen von Chaos. Man darf nicht vergessen, daß Schneider ein bereits bestehendes Haus „verwendet“ (nach der Unversehrtheit der ursprünglichen, „echten“ Wänden gefragt, antwortet er unschuldig, auf sie stütze sich ja die gesamte Konstruktion): Er bringt dessen Ordnung durcheinander und läßt seine eigenen Regeln gelten. Das Haus verwandelt sich unmerklich in ein Labyrinth, oder eher das Labyrinth durchwuchert das Haus von innen. Das Haus – die Welt – erweist sich als eine Falle ohne Ausweg, wie in der *Kleinen Fabel* Kafkas („Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, dass ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ – „Du musst nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie.)

*... Er kann zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in Abgründe fallen...*

In Glaswolle gehüllt, mit Styropor, Putz oder Blei verkleidet, lassen Schneiders Räume keinen Laut durch, wo sie doch von vielstimmigem Lärm umgeben sind. Die Arbeit erfordert fachmännische Glossen, provoziert zu intertextuellen Abschweifungen. „Was ins Haus kommt, muß bleiben“, sagt Schneider, und es stellt sich heraus, das sich dieser Imperativ auch auf Texte bezieht, die an die Tür des Hauses *ur* klopfen. Auf Masse, auf Umfang reduziert, werden die Worte, die die Seiten zwischen der photographischen Dokumentation einer Arbeit füllen, zu einem weiteren Material, einem zwischen die Wände gestopften, in die Dunkelheit und das Schweigen hingeworfenen Werkstoff:

*... Mich haben Ideen von Unmittelbarkeit interessiert...*

Adam Szymczyk

Übersetzt von Barbara Ostrowska

Die kursiv gedruckten Zitate sind Äußerungen Gregor Schneiders aus seinem Gespräch mit Ulrich Looeks, das ebenfalls im vorliegenden Katalog veröffentlicht wird, entnommen.



## SCHNEIDER: THE WORK'S PROGRESS

We lived on Market Square, in one of those dark houses with empty blind looks, so difficult to distinguish one from the other.

This gave endless possibilities for mistakes. For, once you had entered the wrong doorway and set foot on the wrong staircase, you were liable to find yourself in the labyrinth of unfamiliar apartments and balconies, and unexpected door openings onto strange empty courtyards, and you forgot the initial object of the expedition, only to recall it days later after numerous strange and complicated adventures, on regaining the family home in the gray light of dawn.

(Bruno Schulz, "Visitation", in: *The Street of Crocodiles*, trans. Celina Wieniewska)

Gregor Schneider's work (the activity, and not the completed objet d'art) embraces a vision of both the boundary, and the unknown and ineffable which lies beyond. The vision is established with a sense of purpose, laid out with the precision of a Utopia, not with the vagueness of a naive reverie. For it is in the nature of Utopias generally that they, like Schneider's yearning for transgression, can only be achieved at some other time and place, never in the here and now (cf. Erewhon = nowhere). Schneider saw the bounds of beauty and an ultimate intensity of expression in the story of John Fare, who beheaded himself in an amputron, a machine fusing eroticism with punishment and death, and whose literary antecedents include those postulated in "Mechanical Law Enforcement", a short story by the Russian writer Alexander Kuprin, Raymond Roussel's *Locus Solus*, and Kafka's "In the Penal Colony". Strictly speaking, those bounds were defined by the human scream.

*... I understood the beauty of something like that and I couldn't image how this could be heightened...*

This beauty that blinds at the moment of death delimited the bounds of the visible. From then on the question of the perceptibility or imperceptibility of the work has ceased to concern Schneider. Instead, there is in his work a peculiar concentration leading to blatantly non-sensory cognition: the awareness or ignorance of things that no longer exist, events already passed or yet to come. Awareness that this crate contains a body not to be found in another crate (with the difference between apparently identical crates being life itself); the awareness that beyond this wall there is a room which might not be there at all; that outside this window is another window through which daylight gleams, or maybe there is not; awareness that someone was murdered in this park lane. A criminal awareness, bent, just as in Antonioni's *Blow-up*, on private reinstatement – the revival for one's own use of a story that properly happened only once to one person only.

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

Schneider's rooms are soundproof, sealed off from all external stimuli. The scream not yet/no longer sounding may persist here. The soundproof layers technically shut out only the existing,

momentary scream-in-progress. Lead lining resists even X-ray vision. Instead, we are offered a view of what is to be seen only with our eyes closed: the horizon of an awakened consciousness. The technical difficulties of seeing, hearing and moving within the house *ur* are an anagram of another perception, another movement, free and unfettered by the limitations flesh is heir to.

*... [I] jumped from tree to tree making swimming movements because every tree is a world and there is water between the worlds...*

The house's ultimately intelligible structure – in stock symbolism the house is a cosmos, a hierarchical figure – keeps opening upon itself, imploding and plunging in chaos. Constructing new rooms within existing ones is a reverse demiurgy, the creation of chaos. Starting out with a pre-existing house (when questioned about the inviolability of the original 'real' walls he ingenuously replies that the entire construction rests on them), Schneider upturns its order and introduces rules of his own. Imperceptibly the house becomes a maze, or rather the maze inside breaks out of the house. The house and the world prove a trap with no way out, like in Kafka's "Little Fable" ("Alas," said the mouse, "the world is growing smaller every day. At the beginning it was so big that I was afraid, I kept running and running, and I was glad when at last I saw walls far away to the right and left, but these long walls have narrowed so quickly that I am in the last chamber already, and there in the corner stands the trap that I must run into." "You only need to change your direction," said the cat and ate it up.)

*... Someone might open the wrong at the wrong moment and plunge into an abyss...*

Padded with glass wool, lined with styrofoam, plaster, and lead, Schneider's rooms are dead silent, and yet surrounded by a polyphonic hum. The work cries out to be glossed, provokes intertextual excursions. "What is within the house must stay there", Schneider is fond of saying, and the imperative also proves applicable to texts thrown, like the daily paper, at the house *ur*. Reduced to an intercalary mass, filling in the page between photographs of the work, words become yet another material, another constituent of the work, packed between walls, flung into the darkness and the silence:

*... I was interested in notions of immediacy...*

Adam Szymczyk  
*Translated by Artur Zapalowski*

Italicised quotes by Gregor Schneider were taken from Ulrich Loock's interview with the artist published in the present volume.



Mieszkaliśmy w rynku, w jednym z tych ciemnych domów o pustych i ślepych fasadach, które tak trudno od siebie odróżnić.

Daje to powód do ciągłych omyłek. Gdyż, wszedłszy raz w niewłaściwą sień i na niewłaściwe schody, dostawało się zazwyczaj w prawdziwy labirynt obcych mieszkań, ganków, niespodziewanych wyjść na obce podwórza i zapomniało się o początkowym celu wyprawy, ażeby po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód, o jakimś szarym świecie przypomnieć sobie wśród wyrzutów sumienia dom rodzinny.

(Bruno Schulz, *Nawiedzenie*, ze zbioru *Sklepy Cynamonowe*)

W horyzoncie pracy Gregora Schneidera (należy tu mówić o pracy jako czynności, aktywności, a nie o skończonym przedmiocie sztuki) umieszczona jest wizja granicy i tego, co poza nią, nieznanie – niewyraźne. Wizja umieszczona z rozmysłem, precyzyjnie zaprojektowana jako utopia, a nie wydumana jak naiwna mrzonka. Utopia w ogóle, podobnie jak transgresja u Schneidera, jest zawsze projektem, który może być zrealizowany wyłącznie kiedy indziej i gdzie indziej, nigdy zaś teraz i w tym miejscu (por. „Erewhon» = nowhere). Granicą piękna, punktem najsilniejszego wyrazu, była dla Schneidera relacja o autodekapitacji Johna Fare w maszynie amputacyjnej, która wciela w życie projekty podobnych urządzeń, łączących erotyzm z karą i śmiercią, projektowanych w *Mechanicznym wymiarze sprawiedliwości* Aleksandra Kuprina, *Locus Solus* Raymonda Roussela czy w *Kolonii karnej* Franza Kafki. Ściśle mówiąc, granicę stanowił ludzki krzyk.

... *Zrozumiałem piękno czegoś takiego i nie mogłem już sobie wyobrazić większego spotęgowania ekspresji...*

Oslepiające piękno, zrozumiane w doświadczeniu śmierci, ostatecznie wyznaczyło granicę widzenia. Odtąd kwestia postrzegalności pracy lub przeciwnie, jej niezauważalności, została unieważniona. Pojawilo się za to szczególne wyłączenie uwagi, zmierzające ku otwarciu nie-zmysłowemu poznaniu: świadomość, lub przeciwnie, nieświadomość istnienia rzeczy już nieistniejących, wydarzeń, które zaszły kiedyś lub dopiero nadejdą. Świadomość, że w tej skrzyni jest ciało, którego nie ma w innej skrzyni, a różnica między skrzyniami, z zewnątrz identycznymi, byłaby życiem samym; świadomość, że za tą ścianą jest pomieszczenie, choć może wcale go nie ma, a za tym oknem jest inne okno, za którym jest dzień, choć może wcale nie; świadomość, że w tej parkowej alejce kogoś zamordowano. Świadomość zbrodnicza, jak w *Powiększeniu* Antonioniego, dążąca do prywatnego przywrócenia – odnowienia na własny użytek pewnej historii, która we właściwym sensie była raz jedynie udziałem jednej tylko osoby.

... *Pojęcia widzialnego i niewidzialnego nie odgrywają wcale tak wielkiej roli, raczej świadome i nieświadome postrzeganie, poznawanie i nie-poznawanie...*

Pomieszczenia Schneidera są dźwiękoszczelne, w założeniu całkowicie odizolowane od bodźców zewnętrznych. Krzyk, który już/jeszcze nie istnieje, może w tych pomieszczeniach istnieć. Warstwy dźwiękoszczelne w techniczny sposób bronią tylko przed krzykiem istniejącym, momentalnym,

tym-który-właśnie-trwa. Warstwy ołowiu wokół pomieszczeń kończą kwestię technicznego widzenia uzbrojonego w promienie X. W zamian otwiera się widok, który ujrzyć można tylko z zamkniętymi oczami, pole widzenia rozbudzonej świadomości. Techniczne trudności związane z widzeniem, słyszeniem i przemieszczaniem się wewnątrz domu *ur*, są anagramem innej percepcji, innego ruchu, swobodnego i pozbawionego przyrodzonych ograniczeń.

*... skakałem z drzewa na drzewo wykonując przy tym ruchy pływaka, każde bowiem drzewo jest przecież światem, a pomiędzy światami jest woda...*

Ostatecznie poznawalna struktura domu – w obiegowej symbolice dom jest kosmosem, strukturą hierarchiczną – otwiera się ciągle od nowa do wewnątrz, imploduje i pogrąża w chaosie. Budowa nowych pomieszczeń w już istniejących jest działalnością demiurgiczną *à rebours*, budową chaosu. Trzeba pamiętać, że Schneider używa już istniejącego domu (indagowany w sprawie nienaruszalności pierwotnych, „prawdziwych” ścian niewinnie odpowiada, że przecież na nich opiera się cała konstrukcja) – burzy jego ład i wprowadza swoje własne reguły. Dom niepostrzeżenie zamienia się w labirynt, lub raczej labirynt przerasta dom od środka. Dom – świat, okazuje się pułapką bez wyjścia, jak w *Małej bajce* Kafki: – Ach – rzekła mysz – świat staje się z każdym dniem ciaśniejszy. Z początku był taki szeroki, że się bałam, pobiegłam więc dalej i byłam szczęśliwa, iż wreszcie zobaczyłam z daleka, z prawej i z lewej strony, ściany; ale te długie ściany z takim pędem zbliżają się do siebie, że już jestem w ostatnim pokoju i tam stoi w kącie pułapka, do której biegnę. – Wystarczy, że zmienisz kierunek biegu – powiedział kot i pożarł ją. (Przeł. Alfred Kowalkowski).

*... Może w niewłaściwym momencie otworzyć niewłaściwe drzwi i runąć w otchłanie...*

Otulone watą szklaną, wyłożone styropianem, tynkiem, ołowiem, pomieszczenia Schneidera są wyciszone na glucho, a przecież otacza je wielogłosowy gwar. Praca domaga się specjalistycznych gloss, prowokuje do intertekstualnych wycieczek. „Co znajdzie się w domu, musi tu pozostać”, powiada Schneider i, jak się okazuje, ten imperatyw dotyczy również tekstów, pukających do drzwi domu *ur*. Zredukowane do masy, objętości wypełniającej strony pomiędzy fotografiami pracy, słowa stają się jednym jeszcze materiałem, budulcem pracy wepchniętym ciasno między ściany, wrzuconym w ciemność i milczenie:

*... Interesowały mnie idee niezapośredniczenia...*

Adam Szymczyk





url u14. (Eingang / entrance / wejście) *Schlafzimmer* / bedroom / sypialnia, Rheydt 1988, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997



ur1 u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia*, Rheydt 1988, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997





ur2, (Eingang / entrance / wejście) *Abstellkammer* / closet / *szowek*, Rheydt 1988, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997





Totes Haus ur außerhalb des Hauses, Portikus Frankfurt a.M. 1997  
Dead house ur outside the house, Portikus Frankfurt a.M. 1997  
Martwy dom ur poza domem, Portikus Frankfurt n. Menem 1997

Diese Ausstellung wird in veränderter Form in der Galeria Foksal, Warschau, im Museum Abteiberg Mönchengladbach und im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris aufgebaut.

This exhibition is being constructed in altered forms in the Galeria Foksal, Warsaw, in the Museum Abteiberg Mönchengladbach and in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Wystawa ta będzie zbudowana w odmiennym kształcie w Galerii Foksal, Warszawa, w Museum Abteiberg Mönchengladbach i w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



ur11 u56, (Eingang / entrance / wejście) *Flur* / entrance-hall / *przedsiónek*, Rheydt 1993, Portikus Frankfurt a.M. 1997





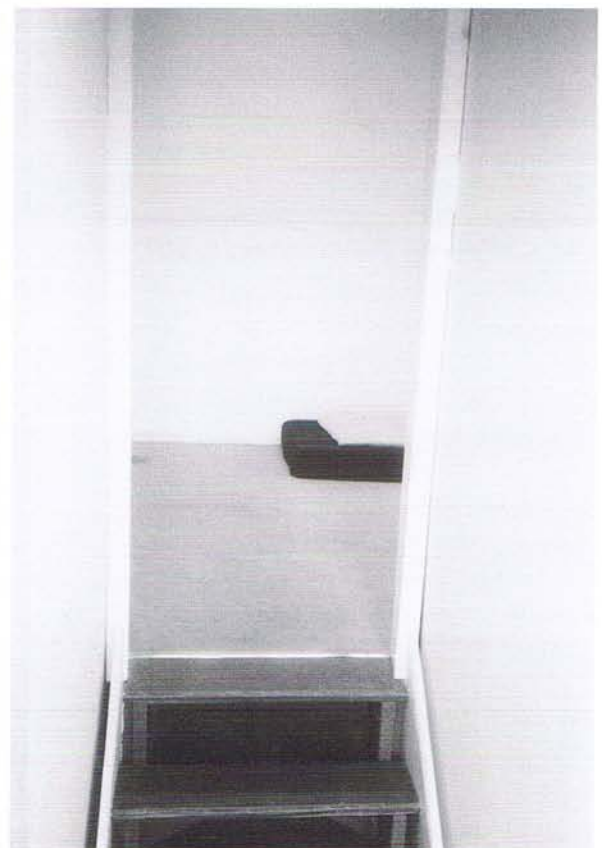
ur11 u56, (Eingang / entrance / wejście) Flur / entrance-hall / przedsiónek, Rheydt 1993, Portikus Frankfurt a.M. 1997



ur11 u56, Flur / entrance-hall / przedsiónek, Rheydt 1993, Portikus Frankfurt a.M. 1997



ur1 u14, (Eingang / entrance / wejście) Schlafzimmer / bedroom / sypialnia, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997



ur1 u14, Schlafzimmer / bedroom / sypialnia, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997



url u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia*, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997





ur1 u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia*, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997

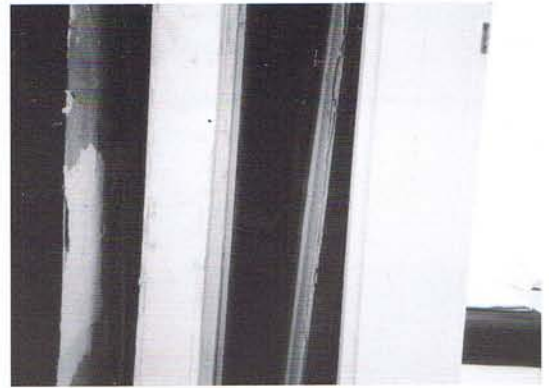


ur1 u14. *Schlafzimmer* / bedroom / *sypialnia*, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997

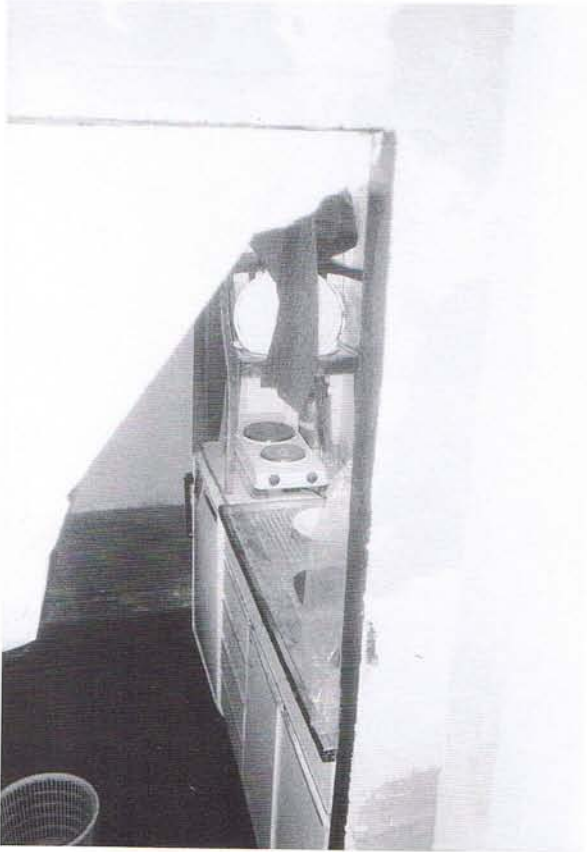


u7-10. (Eingang / entrance / *wejście*) *Küche* / kitchen / *kuchnia*, Rheydt 1987, ur23 u7-10. Portikus Frankfurt a.M. 1997





(alle Fotos) zwischen ur1 u14 / (all photographs) between ur1 u14 / (wszystkie fotografie) pomiędzy ur1 u14, *Schlafzimmer* / *bedroom* / *sypialnia* 1988 und / and / i u7-10 *Küche* / *kitchen* / *kuchnia*, Rheydt 1987, ur23 u7-10, Portikus Frankfurt a.M. 1997

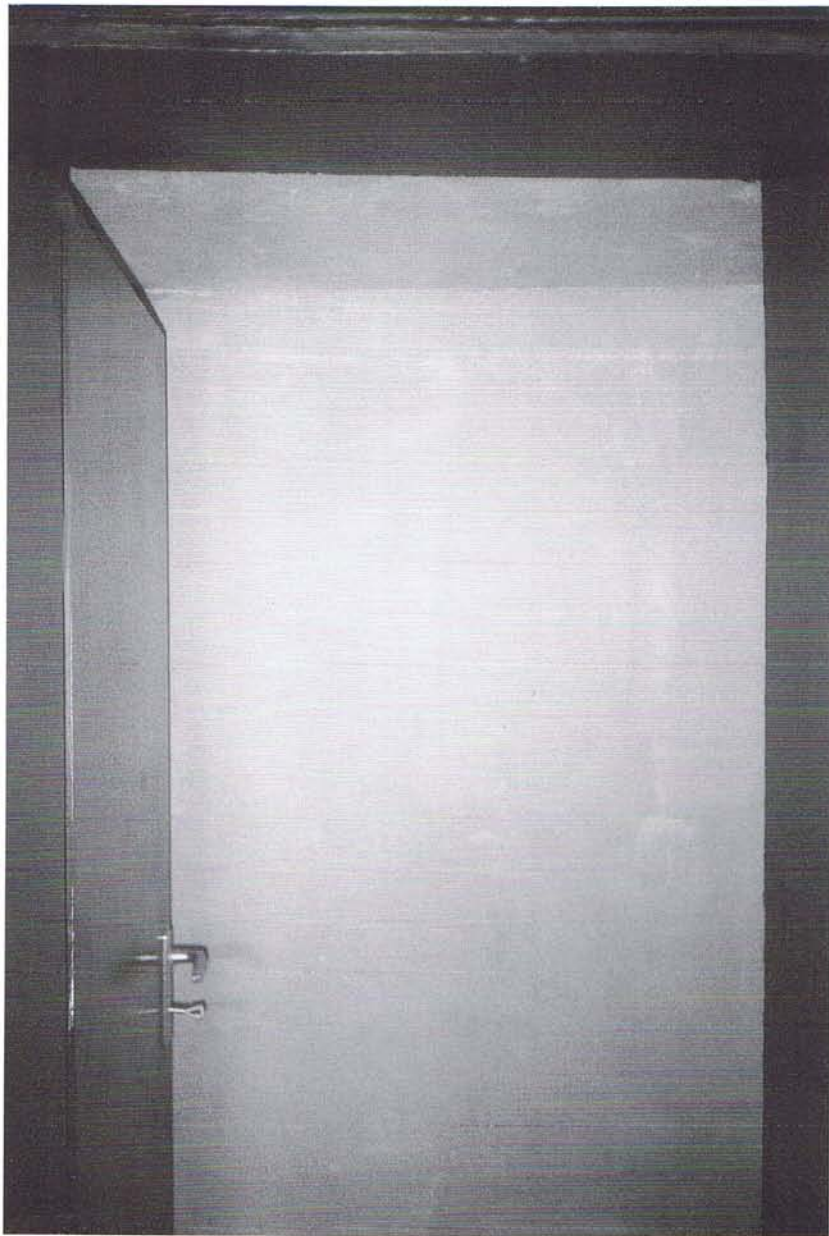


(alle Fotos / all photographs / wszystkie fotografie) u7-10, Küche / kitchen / kuchnia, Rheydt 1987, ur23 u7-10, Portikus Frankfurt a.M. 1997





u7-10. *Küche* | kitchen | kuchnia, Rheydt 1987, ur23 u7-10, Portikus Frankfurt a.M. 1997

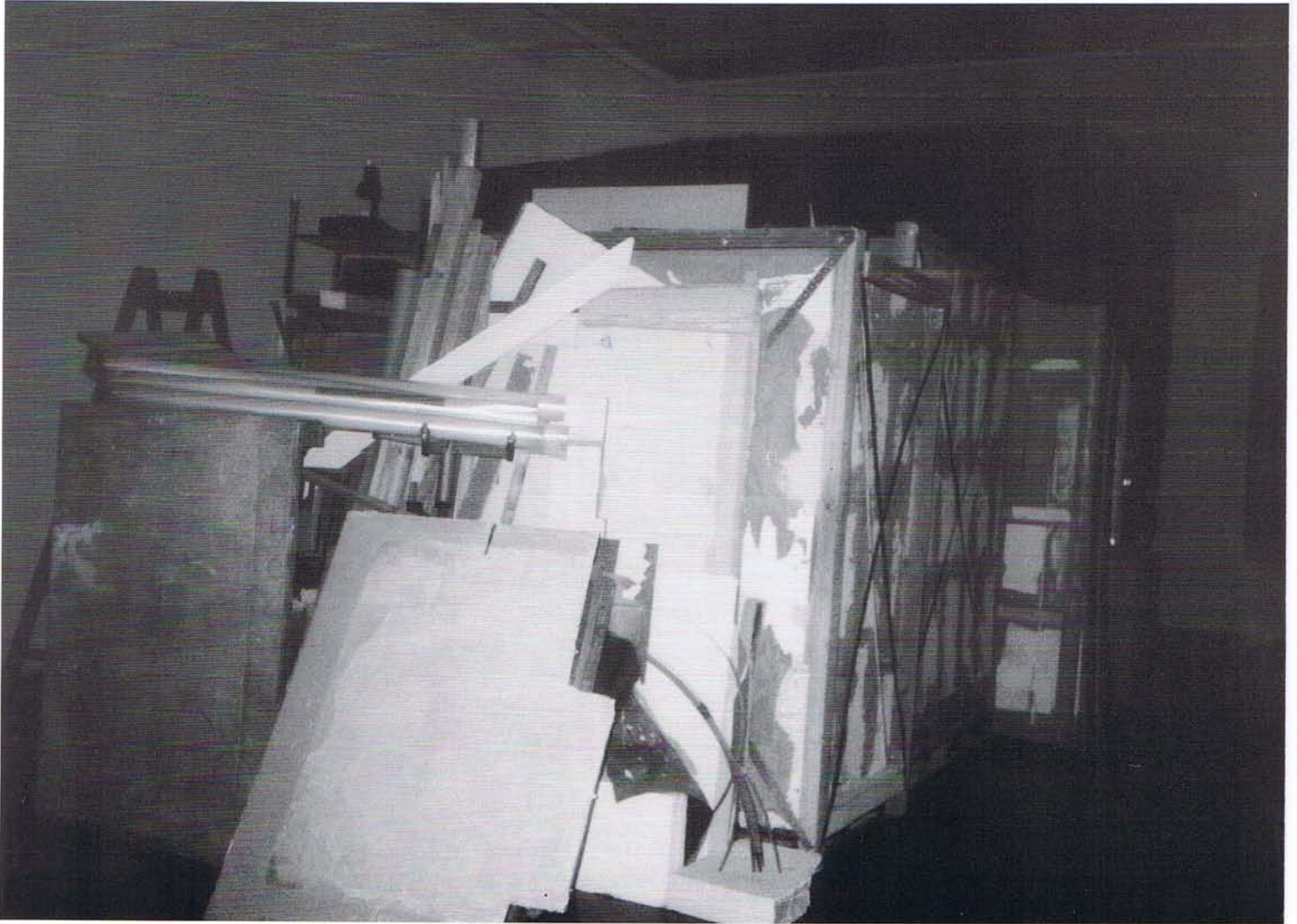


ur2, *Abstellkammer / closet / schowek*, Rheydt 1988, Portikus Frankfurt a.M. 1997





ur21, *Loch / hole / dziura*, Rheydt 1997, Portikus Frankfurt a.M. 1997



Hinter dem toten Haus ur / behind dead house ur / za martwym domem ur, Portikus Frankfurt a.M. 1997



– einer von Schneiders Kommentaren zu seiner Arbeit. Eine Möglichkeit, diese Arbeit zu beschreiben: Produktionsstopp bei massiver Produktivität, Weigerung, jene Transformation vorzunehmen, ohne die es keine Ökonomie gibt, statt dessen Abbildung 1:1, wie die Karte der Erde bei Borges, welche den Globus vollkommen bedeckt. Gemeint ist diese Seite der Arbeit, wo bestehende Elemente einer Architektur (Ausstellungsräume, das Haus in Rheydt) an ihrem eigenen Ort verdoppelt oder vervielfältigt werden, so daß das Resultat solchen Verzehr von Zeit unidentifizierbar bleibt, da es keinen erkennbaren Unterschied darstellt zu dem, was vorher schon da war oder hätte da sein können. Eine Praxis, die ihr Ergebnis verschlingt, Arbeit der Implosion. Wo es in dieser Weise kein abgegrenztes Objekt gibt, wird die Dialektik von Entäußerung und (Selbst-)Aneignung lahmgelegt zugunsten eines Exzesses der Verausgabung. Daher auch die Architektur als Arbeitsfeld: Weil sie Umgebung ist und nicht gegenübersteht, weil sie einen Raum bildet und nicht erfaßt wird. Dies Interesse an Architektur berührt sich mit einem zeitgenössischen, den seit langem schon attackierten Werkstatus wieder anzugreifen zugunsten sozial, politisch orientierter Intervention. Doch widerspricht Schneiders Eingriff den akzeptierten Vorgaben für deren Korrektheit, denn er mißachtet unwiderruflich die Konventionen der (kritischen) Auseinandersetzung. Wenn er die kleinbürgerlichen Räume einer durchschnittlichen Wohnung reproduziert, zielt er weder auf ein Soziogramm noch auf Reflexion. Seine Interventionen brechen die gesellschaftliche Kommunikation ab. Exkommunikation. Dem Arbeitsbegriff, der gerade jetzt weitgehend unwidersprochen auch für die Kunst übernommen wird (das Werk als Produkt, die vereinbarte Zielvorgabe für Praxisformen der Kunst), begegnet er mit purem Verschleiß von Arbeitskraft. Das bedeutet einen Bruch mit gesellschaftlich sanktionierten Handlungsformen – auch in der Kunst, und zwar einen fundamentalen Bruch, die Einführung einer scharfen, unvorhersehbaren und schwer assimilierbaren Differenz, die akzeptabel ist allein noch bei einem Kunstbegriff, der durch das Denken der Avantgarde geprägt ist. Doch diesem gegenüber blockiert Schneider die utopische Dimension. Exkommunikation ergibt sich auch unmittelbar physisch, da Schneider die Räume nach innen baut und somit nach außen mehrfache Wandschichten errichtet, die gewollt oder ungewollt für Isolation sorgen: keine Verarbeitung einer gegebenen Situation, jedoch deren schleichende Veränderung, da es unmöglich ist, daß zwei Dinge zugleich denselben Platz einnehmen. Gelegentlich wird auf das unkenntliche Arbeitsergebnis der Abschirmung auch explizit hingewirkt, in dem total isolierten Raum, z.B. dem Gästezimmer – für einen anderen, der man selbstverständlich selbst ist: noch einmal, hier findet keine eigentliche Selbstreflexion statt, sondern deren Verschleppung. Anstelle von Reflexion und Selbstvergewisserung extensive Affirmation der Vorgabe. Der Gast ist ein Doppelgänger, nicht der ändere, und Hannelore Reuen, ihr Name steht am Klingelbrett, dürfte ein weiterer, ein weiblicher Doppelgänger sein. Gemäß eigener Aussage ist Schneider sich nicht sicher, ob die umgekehrte Bautätigkeit (anstelle des architektonischen Ausgriffs auf den Raum dessen Verringerung) Durchbruch oder Einschluß ist, Öffnung oder Gefängnis. Wahrscheinlich ist die Frage falsch gestellt, denn entscheidend ist, daß der nach innen multiplizierte Bau immer auch eine andere Seite hervorbringt. Werden aus dem Haus in Rheydt ausgebaute Räume an anderem Ort, im Kontext einer Ausstellung, d.h. in neuen

Räumen wieder eingebaut oder auch nachgebaut, tritt die Konstruktion eines dahinterliegenden, unbetreibaren, brachliegenden Raumes, eines räumlichen Restes in den Vordergrund. Es drängt sich der Ort auf, wo man nicht ist und nicht hingehört. Schneiders Arbeit gibt dem Unheimlichen einen Ort (keine Bannung, kein Exorzismus). Es liegt auf der anderen Seite. Im Haus in Rheydt haben die multiplen Einbauten eine etwas andere Situation hergestellt, Zwischenräume erzeugt. Verschiedene Videos dokumentieren das Eindringen in solche dunklen, verwucherten und beengten Zonen, unheimlich genug, vor allem, wenn seltsame oder grauenerregende Überbleibsel (vergessen, versteckt) im Licht der Taschenlampe auftauchen. In den Zwischenräumen können gerade nicht gebrauchte Materialien eingelagert werden, sie können aber auch besetzt werden mit Figuren und Räumen, die anderswo keinen Platz hatten, weil sie keinen Platz haben durften oder unerwünscht waren. In den hintersten Schichten des Hauses die Fotos der Eltern und Großeltern, mit der Vorstellung, Lebenden und Toten würden in dem Bau ihre festen Plätze zugewiesen, die aufblasbare Sexpuppe zwischen allerlei Müll im Zwischenraum eines doppelten Fußbodens, die neuen Einbauten eines kühl weißen, mit sanitären Vorrichtungen ausgestatteten Schlafzimmers, und tief unten, in der Gegend des Kellers, Puff/Diskotheek. Neuerdings hat Gregor Schneider auch vertikal die Flächen des Hauses durchbrochen. Man hat den Mythos der Junggesellenmaschine\* ins Spiel gebracht. In der Tat, die repetitive, unproduktive Arbeit, die Ausbildung von Frauenphantomen und den entsprechenden Lokalitäten legt das nahe. Doch sollte man sich nicht irreführen lassen. So obsessiv Schneiders Praxis auch sein mag, wirklich ist, er ist nicht horizontlos in sie verwickelt: der Verschleiß ist eine Strategie. Daher kann Schneider auch Räume aus dem Haus herausreißen und anderswo einbauen, d.h. ausstellen, ohne andererseits *art autre* zu exponieren und so die eigene Produktion auszubeuten. Der Ausstellungsmodus ist konsistent mit der bisherigen, zehn- oder mehrjährigen Praxis. Denn hinter den mehrfachen Schichten, die zum Träger der Familiengenealogie gemacht werden, gibt es noch eine Mauer und das Wissen, daß dahinter wieder etwas ist, jedoch keinen Hinweis darauf, was. Durch Mannlöcher und Gänge hindurchgezwängt, beim Rotlichtbereich eines bisher unbekanntes Raumes angekommen, bleibt der Verdacht, man hätte ja vielleicht auch anders herum gehen können, was dann? Eine Vorstellung, die Schneider extrem fesselt, ist die, es könnte jemand, wieder er selbst letztlich, zur falschen Zeit die falsche Tür öffnen und endgültig abstürzen. Wenn also jetzt die Zwischenräume es zulassen, die bisher fehlenden Räume zu bauen, wo man Frauen anmacht, mit ihnen schläft, Ausstattungen für Junggesellenträume, dann wird die Grenze zu den abseitigen Zonen (vgl. „obszön“ – neben der Szene) verschoben, aber es ist nicht der Ort des Unheimlichen, der eingenommen wird. Man ist ihm näher, er rückt ferner. Diese fundamentale Differenz ist es, um die es in Schneiders Arbeit geht, dem hohtourigen Produktionsstopp der Junggesellenmaschine, der Proliferation des Bestehenden, auch in einer Ausstellung.

Ulrich Loock

\* vgl. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Arcanes, Paris 1954



... POSITIVELY KILLED OFF ECONOMY...

– one of Schneider's comments on his work. One possible way to describe the work: cessation of production with massive productivity. Refusal to undertake the transformation without which there is no economy, 1:1 depiction instead, like the map of the earth in the Borges story that completely covers the globe. I'm referring to the aspect of the work in which existing elements of an architecture (exhibition spaces, the house in Rheydt) are duplicated or multiplied within their own place, in such a way that the effect of the consumption of so much time remains unidentifiable, since it does not represent any discernible difference from what was there or could have been there already. A practice that swallows up its result, a work of implosion. Where, as here, there is no delimited object, the dialectic of alienation and (self-)appropriation comes to a standstill, to be replaced by over-exertion. This is why Schneider uses architecture as a sphere of activity. Because it is surrounding, not opposite, because it forms a space and is not grasped. This interest in architecture coincides with a contemporary concern to question once more the status of the work of art, long under attack, in favour of a socially, politically oriented intervention. But Schneider's intervention contradicts the accepted conditions of its correctness, in that he irrevocably flouts the conventions of the critical debate. Reproducing the petit-bourgeois spaces of an average apartment, he is aiming to achieve neither a sociogram nor reflection. His interventions obstruct social communication. Excommunication. He responds to the concept of labour, now widely employed, without contradiction, even to refer to art (the work as a product, the generally agreed goal for forms of artistic labour) with the unproductive use of labour. This means a break with socially sanctioned forms of action – in art too, and it is a fundamental break, the introduction of a keen and unpredictable difference that is hard to assimilate and acceptable only in reference to a concept of art informed by the ideas of the avant-garde. But Schneider closes off its utopian component. Excommunication also takes place in a directly physical sense, in that Schneider builds the spaces inwards, erecting several outward-facing layers of wall which, deliberately or otherwise, create an effect of isolation: not the processing of a given situation, but a creeping alteration of it, given that it is impossible for two objects to occupy the same place at the same time. Sometimes the unrecognisable product of the work of screening is explicitly striven for, in the completely isolated rooms, such as the guest room – for another, clearly oneself; once more, there is no act of self-reflection as such, but rather its protraction. In place of reflection, making sure of oneself, there is extensive affirmation of the premise. The visitor is a double, not the Other, and Hannelore Reuen, whose name is by the bell-push, might be another, female double. By his own account, Schneider isn't sure whether the inverted building practice (rather than an architectural extrusion into the space) is a breakthrough or an enclosure, an opening or an imprisonment. This is probably to put the question the wrong way, because what is crucial is that when construction is inwardly increased, the interior always produces another side. When converted rooms from the house in Rheydt are re-installed or copied in other spaces, in the context of an exhibition, the construction of a space behind them, inaccessible and unused, a remnant, is foregrounded. The place where one is not and doesn't belong imposes itself. Schneider's work gives a place to the uncanny (no purging, no exorcism). It is on the other side. In the house in Rheydt the multiple installations have produced a somewhat different situation: gaps. Various videos document the penetration of such dark,

overgrown and claustrophobic zones, uncanny enough, particularly when strange or alarming leftovers (forgotten, concealed) appear in the beam of the torch. Unused materials can be stored in these spaces, but they can also be filled with figures and spaces that have no space elsewhere because no space was given to them, or because they were undesirable. In the hindmost layers of the house the photographs of the parents and grandparents, with a view to assigning fixed places in the building to the living and the dead, the inflatable sex doll amongst all kinds of garbage in the space of a false floor, the new installations of a cool white bedroom with sanitary equipment, and, far below, around the cellar, a brothel/disco. Recently Gregor Schneider has also broken vertically through the layers of the house. The myth of the bachelor machine\* has been brought into play. In fact, repetitive, unproductive work, the creation of ghost women and the related localities' makes this plausible. But we shouldn't be deceived. Obsessive as Schneider's practice may be, as it really is, he is not embroiled in it beyond his own understanding; the over-exertion is a strategy. Therefore Schneider can also rip rooms out of the house and install them elsewhere, exhibit them without turning them into *art autre* and thus exploiting his own production. The modus of exhibition is consistent with his practice over the past ten years or more. Because behind the many layers supporting the family genealogy, there stands another wall and the knowledge that there is, in turn, something behind it, but no reference to what that is. Pushing one's way through manholes and corridors, and reaching the red-light area of a previously unknown room, one is left with the suspicion that one might have gone around a different way, and what would have happened then? One idea with an intense hold on Schneider is that someone, in the long run himself, of course, might open the wrong door at the wrong time and get lost for good. So if the gaps now make it possible to build the rooms that were previously missing, rooms for making out with women and sleeping with them, props for the dreams of bachelors, the borderline separating them from abject zones (cf. 'obscene' – off-stage) is shifted, but it is not the place of the uncanny that is occupied in the process. The closer you move towards it, the further away it gets. This fundamental difference is what Schneider's work is about, the high-revving cessation of production of the bachelor machine, the proliferation of the existent, even in an exhibition.

Ulrich Loock

*Translated by Shaun Whiteside*

\* cf. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Arcanes, Paris 1954



– tak brzmi jeden z komentarzy Schneidera na temat jego pracy. Jedną z możliwości opisania tej pracy: brak produkcji mimo wysokiej wydajności, odmowa przeprowadzenia transformacji, bez której nie ma ekonomii, zamiast tego odtwarzanie 1:1 jak u Borgesa, gdzie mapa Ziemi całkowicie pokrywa glob. Chodzi o ten aspekt pracy, w którym istniejące elementy architektury (pomieszczenia wystawowe, dom w Rheydtt) są podwajane lub powielane w obrębie zajmowanego przez nie miejsca tak, że nie można zidentyfikować rezultatu wydatkowanego czasu, gdyż nie ma rozpoznawalnej różnicy w stosunku do tego, co już było lub mogło być tam przedtem. Praktyka pożerająca własny efekt, praca implozywna. Jeśli obiekt pozostaje nie wyodrębniony, tak jak tutaj, dialektyka zbywania i (samo-pozytkiwania) przestaje funkcjonować, ustępując miejsca niepostrzeżonemu zużyciu. Stąd architektura jako pole działania – ponieważ otacza, a nie stoi po przeciwnej stronie, ponieważ stwarza przestrzeń, sama nie podlegając ujmowaniu. Tego rodzaju zainteresowanie architekturą zbiega się ze współczesnymi dążeniami, aby od dawna już kwestionowany status dzieła zaatakować raz jeszcze, dokonując interwencji ukierunkowanej społecznie, politycznie. Schneider podejmuje jednak zabiegi sprzeczne z akceptowanymi wymogami poprawności, ponieważ nieodwołalnie lekceważy konwencje krytycznej polemiki. Reprodukując drobnomieszczańskie pomieszczenia przeciętnego mieszkania, nie ma na celu ani socjogramu, ani refleksji. Swoimi interwencjami przerywa komunikację społeczną. Eks-komunikuje. Pojęciu pracy, które ostatnio bez większych oporów bywa przenoszone również na sztukę (dzieło jako produkt, uzgodniony cel różnych form praktyki artystycznej), przeciwstawia samo wydatkowanie siły roboczej. Oznacza to zerwanie z usankcjonowanymi społecznie formami działania – również w sztuce; jest to zerwanie zasadnicze, wprowadzające ostrą, nieprzewidywalną i trudną do wchłonięcia różnicę, którą można zaakceptować tylko wtedy, jeśli pojmujemy sztukę w sposób ukształtowany przez myśl awangardową. Schneider jednak nie dopuszcza jej wymiaru utopijnego. Eks-komunikuje również fizycznie, ponieważ buduje pomieszczenia do wewnątrz, wznosząc na zewnątrz kilkuwarstwowe ściany, które chcąc nie chcąc izolują: nie przetwarza zastanej sytuacji, lecz dokonuje w niej kroczących zmian, gdyż dwie rzeczy nie mogą zajmować jednocześnie tego samego miejsca. Czasem izolacja jako niewidoczny efekt pracy jest wyraźnie zamierzona, jak w wypadku całkowicie odosobnionego pomieszczenia, np. gościnnego, przeznaczonego dla kogoś innego, kim się oczywiście jest samemu; powtórzmy – nie chodzi tu o właściwą autorefleksję, lecz o jej przewlekanie. Zamiast refleksji i samoupewnienia – ekstensywna afirmacja. Gość to sobowtór, a nie ktoś inny, a Hannelore Reuen, której nazwisko widnieje obok dzwonka, to zapewne sobowtór płci żeńskiej. Schneider sam mówi, że nie jest pewien, czy działalność budowlana wspania (zamiast architektonicznego sięgania w przestrzeń – jej pomniejszanie) to wyłom czy inkluzja, otwieranie czy więzienie. Prawdopodobnie pytanie zostało źle postawione, ponieważ decydujące znaczenie ma to, że budowla powielana do wewnątrz zawsze odsłania także inną stronę. Gdy pomieszczenia wymontowane z domu w Rheydtt wmontowuje się bądź odtwarza w innym miejscu, w kontekście wystawy czyli w nowej przestrzeni, na pierwszy plan wysuwa się konstrukcja jakiegoś pomieszczenia położonego za nim, niedostępnego, nie używanego, będącego przestrzenną resztką. Narzuca się miejsce, w którym się

nie jest i do którego się nie przynależy. Praca Schneidera stwarza miejsce dla niesamowitości (to żadna banicja, żadne egzorcyzmy). Leży ono po drugiej stronie. W domu w Rheydt wbudowane multiplovo pomieszczenia stworzyły trochę inną sytuację – międzyprzestrzenie. Różne taśmy video dokumentują zapuszczanie się w te ciemne, pozarastane i zawężone strefy, dość niesamowite, zwłaszcza gdy w świetle latarki pojawiają się w nich jakieś dziwne, budzące grozę pozostałości (zapomniane, schowane). W międzyprzestrzeniach można składować materiały, których się akurat nie potrzebuje, a także znaleźć miejsce na figury i pomieszczenia, dla których takie miejsce nie znalazło się gdzie indziej, bo znaleźć się nie powinno albo dlatego, że były niepożądane. W najdalszych warstwach domu fotografie rodziców i dziadków, sugerujące, że żywi i umarli mają swoje stałe miejsce w tej budowlu, nadmuchiwana lala z sexshopu w międzyprzestrzeni podwójnej podłogi pośród najróżniejszych śmieci, nowo wbudowane elementy w białej, zimnej sypialni wyposażonej w urządzenia sanitarne, a na dole, w okolicach piwnicy – dyskoteka-burdel. Ostatnio Gregor Schneider przełamal płaszczyznę domu również w pionie. Do gry wprowadzony został mit maszyny kawalerskiej\*. Powtarzająca się, nieproduktywna praca, kształtowanie kobiecych fantomów i odpowiednich pomieszczeń rzeczywiście na to wskazują. Ale nie dajmy się zwieść. Mimo całej obsesyjności swojej praktyki Schneider nie jest w nią tak uwikłany, żeby poza nią nic nie widział – zużywanie to strategia. Dlatego też może wrywać pomieszczenia z domu i instalować je gdzie indziej, czyli wystawiać nie ekspozując ich jednak jako *art autre*, nie eksploatując własnej produkcji. Sposób wystawiania odpowiada dotychczasowej praktyce, dziesięcio- czy kilkunastoletniej. Za kilkoma warstwami służącymi za nośnik genealogii rodzinnej istnieje bowiem jeszcze jeden mur i świadomość, że z tyłu też jeszcze coś jest, choć brak jakiegokolwiek wskazówki, co to takiego. Przecisnąwszy się przez włazy i chodniki, dotarłszy do strefy czerwonego światła nie znanego dotychczas pomieszczenia, zaczynamy podejrzewać, że można było pójść inną drogą – co by było wtedy? Schneider nie może się uwolnić od myśli, że ktoś, także on sam, mógłby o niewłaściwej porze otworzyć niewłaściwe drzwi i runąć w dół. Jeśli więc teraz międzyprzestrzenie pozwalają na zbudowanie brakujących dotychczas pomieszczeń, w których uwodzi się kobiety i z nimi sypia, urządzeń jak ze snu kawalera, wtedy granica dzieląca je od stref ustronnych (por. obsceniczny – poza sceną) ulega przesunięciu, ale nie kosztem zajęcia miejsca przeznaczonego na niesamowitości. Im jest się go bliżej, tym dalej się ono odsuwa. Właśnie tej podstawowej różnicy dotyczy praca Schneidera, zaprzestanie produkcji na wysokich obrotach maszyny kawalerskiej, proliferacja tego, co istnieje, także na wystawie.

Ulrich Loock

Tłumaczyła Barbara Ostrowska

\* por. Michel Carrouges, *Les Machines Célibataires*, Arcanes, Paris 1954



Aufbau/Abbau des toten Hauses ur 1985-97  
Construction/deconstruction of the dead house ur 1985-97  
Budowa/rozbiórka martwego domu ur 1985-97

An den Leerstellen fehlen Fotos.  
Blanks represent missing photos.  
Puste miejsca odnoszą się do brakujących fotografii.

Aufbau, Haus ur, Rheydt 1986  
Construction, house ur, Rheydt 1986  
Budowa, dom ur, Rheydt 1986

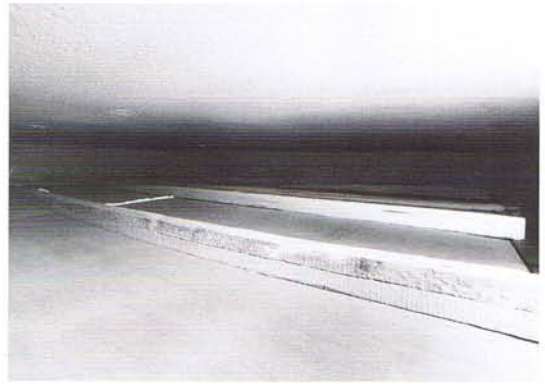
ur1, (Abb.1-6 / ill. 1-6 / il. 1-6)







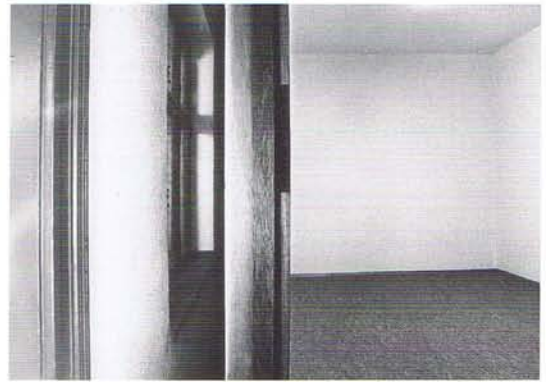
2



3



4



5



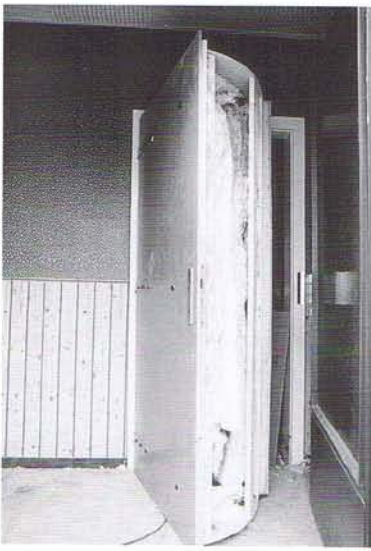
6

Aufbau, Giesenkirchen 1989-90  
Construction, Giesenkirchen 1989-90  
Budowa, Giesenkirchen 1989-90

ur8, *total isolierter toter Raum* / *completely insulated dead room* / *całkowicie izolowany martwy pokój* (Abb.1-8 / ill. 1-8 / il. 1-8)



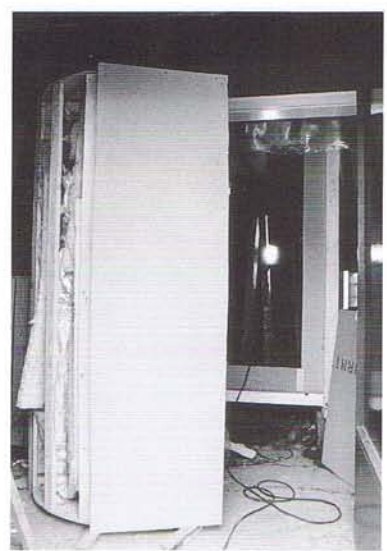




2



3



4



5



6



7



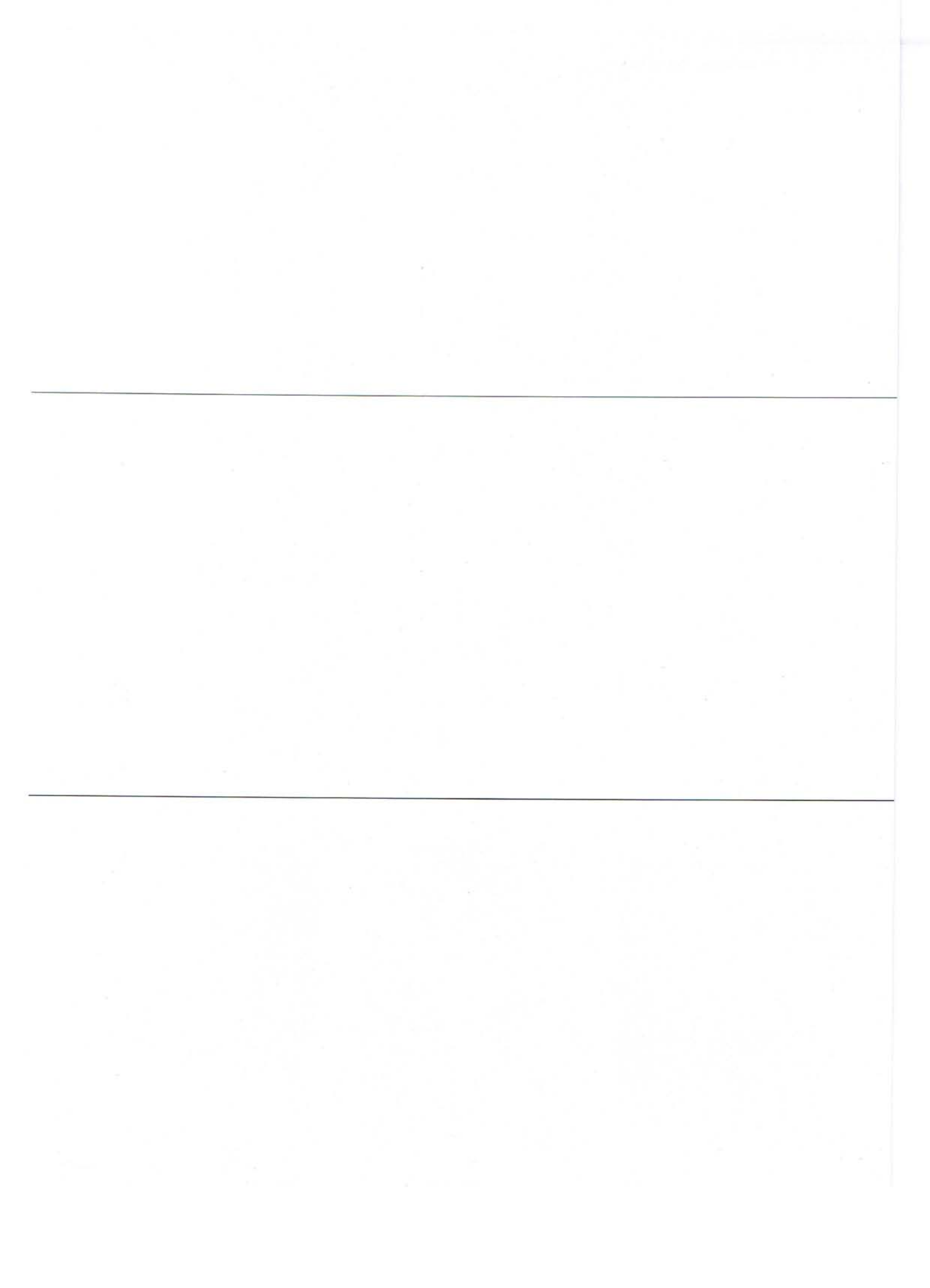
8

Aufbau/Abbau, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992-93  
Construction/deconstruction, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992-93  
Budowa/rozbiórka, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992-93

(Abb. keine / no illustration / brak ilustracji)

---



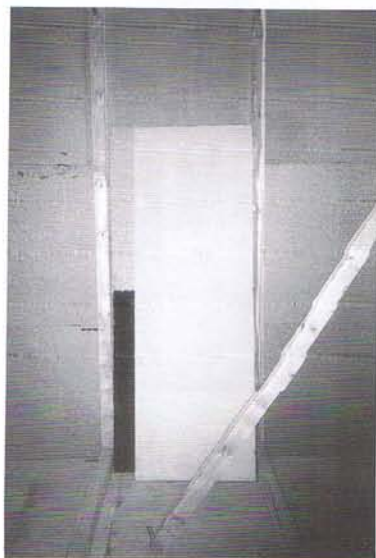


Aufbau, Haus ur, Rheydt 1995  
Construction, house ur, Rheydt 1995  
Budowa, dom ur, Rheydt 1995

ur12, total isoliertes Gästezimmer / completely insulated guest-room / całkowicie izolowany pokój gościnny (Abb. 1-27 / ill. 1-27 / il. 1-27)



1



2



3





4



5



6



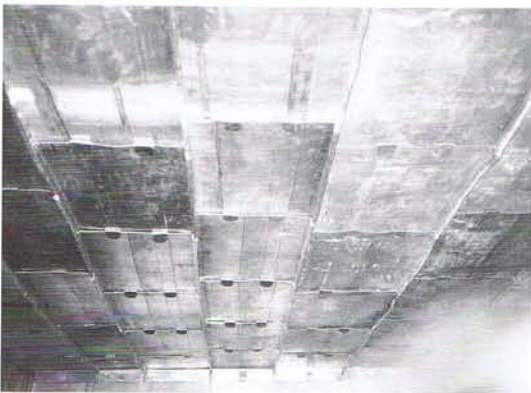
7



8



9

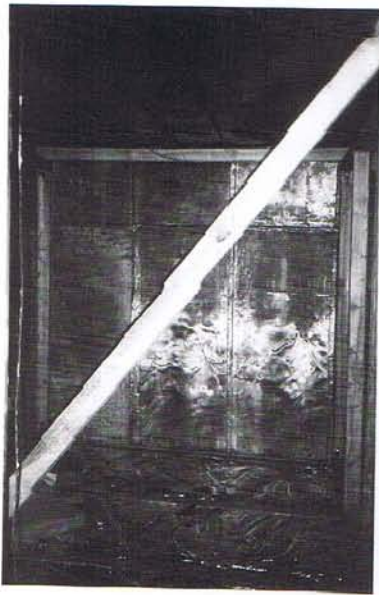


10



11





12



13



14



15



16



17

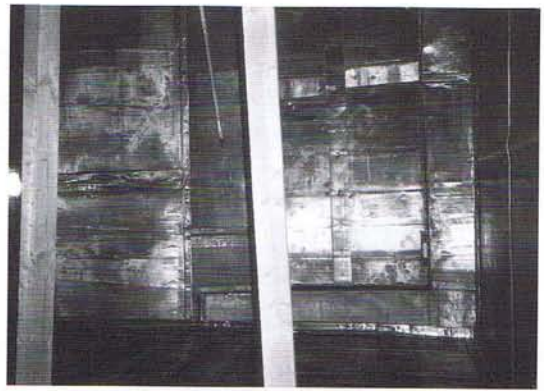


18

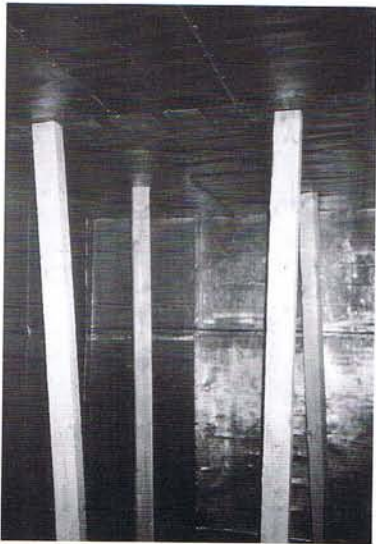




19



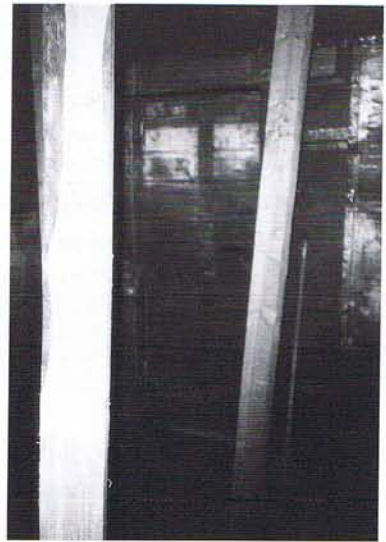
20



21



22



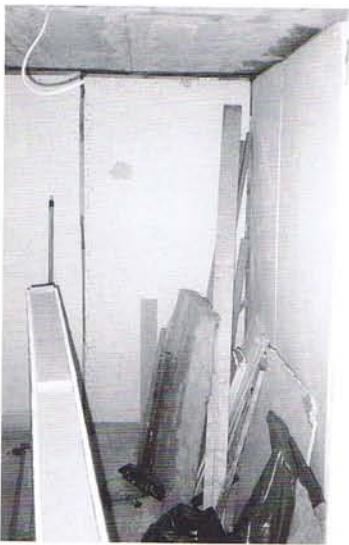
23



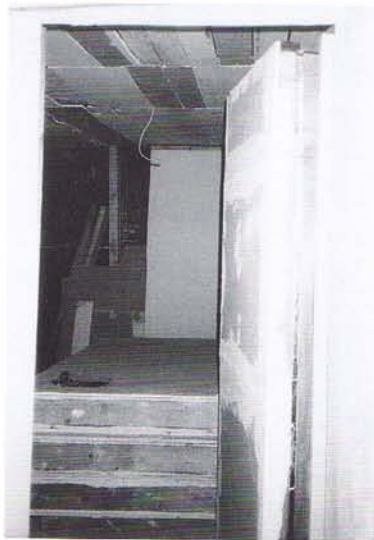
24



25



26



27



Abbau, Haus ur, Rheydt 1996  
Deconstruction, house ur, Rheydt 1996  
Rozbiórka, dom ur, Rheydt 1996

ur2, *Abstellkammer / closet / schowek* (Abb. 1 / ill. 1 / il.1), ur1 u14, *Schlafzimmer / bedroom / sypialnia* (Abb. 2-10 / ill. 2-10 / il. 2-10 ), u47-50 (Abb.11 / ill. 11 / il. 11), ur12, *total isoliertes Gästezimmer / completely insulated guest-room / całkowicie izolowany pokój gościnny* (innere Schale / inner shell / wewnętrzna powłoka) (Abb. 12-14 / ill. 12-14 / il. 12-14)

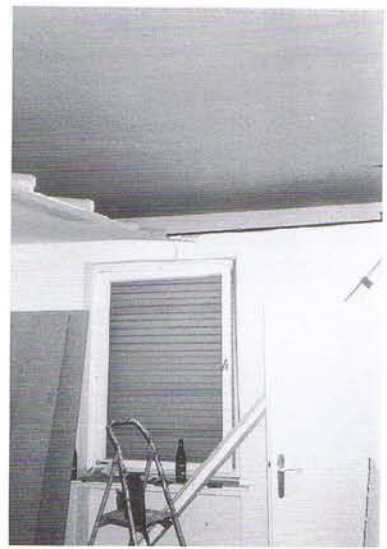




2



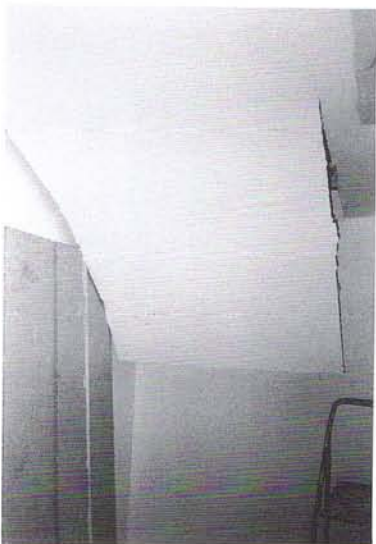
3



4



5



6



7





8



9



10



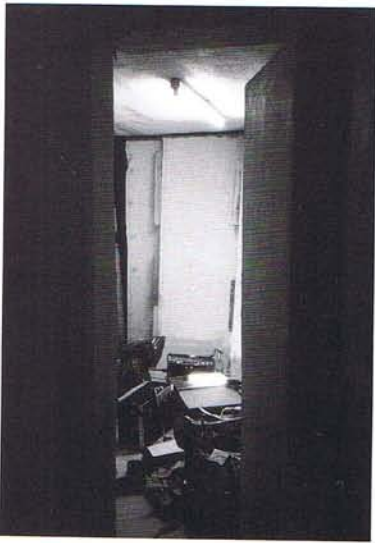
11



12



13



14



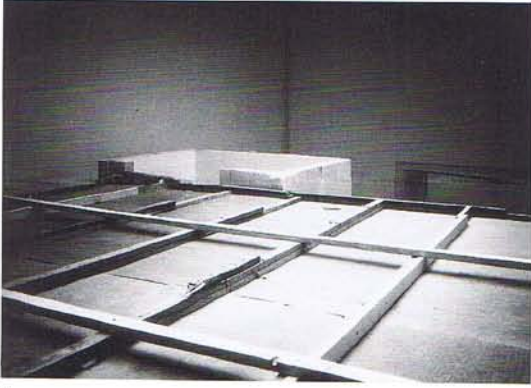
Aufbau/Abbau, Kunsthalle Bern 1996  
Construction/deconstruction, Kunsthalle Bern 1996  
Budowa/rozbiórka, Kunsthalle Bern 1996

ur2, *Abstellkammer* / closet / *szowek* (Abb.1,3,4 / ill. 1,3,4 / il.1,3,4), ur1 u14,  
*Schlafzimmer* / bedroom / *sypialnia* (Abb. 1-4,6 / ill.1-4,6 / il. 1-4,6), ur12, *total*  
*isoliertes Gästezimmer* / completely insulated guest-room / *całkowicie izolowany pokój*  
*gościenny* (innere Schale / inner shell / wewnętrzna powłoka) mit Skulpturen /  
including sculptures / łącznie z rzeźbami (Abb. 2,7-11 / ill. 2,7-11 / il. 2,7-11)





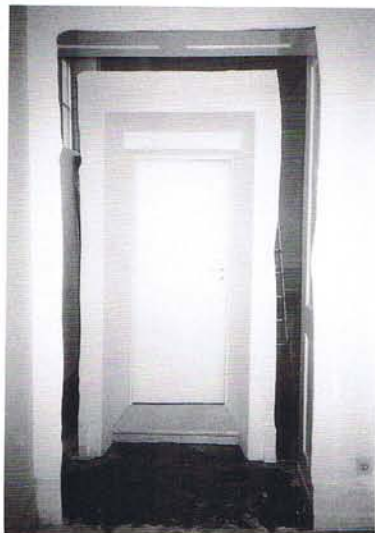




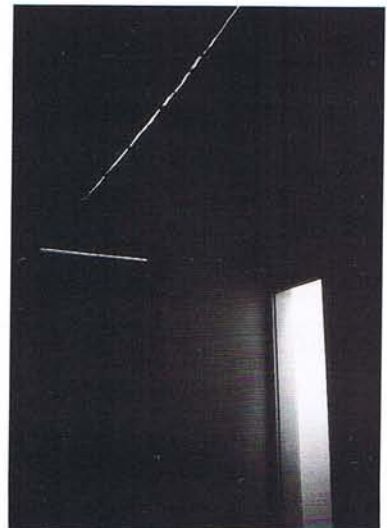
3



4



5



6



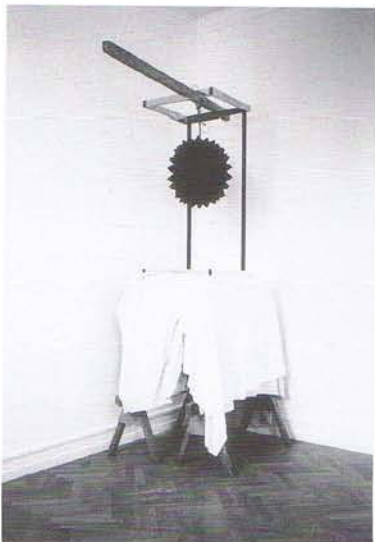
7



8



9



10



11



Aufbau, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997  
Construction, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997  
Budowa, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf 1997

ur2, *Abstellkammer / closet / schowek* (Abb. 1,2 / ill. 1,2 / il. 1,2)



1



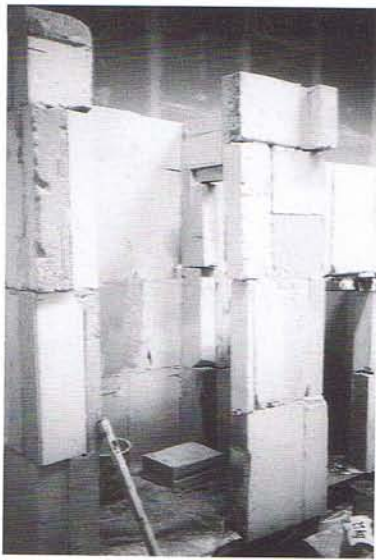
2

Aufbau/Abbau, Portikus Frankfurt a.M. 1997  
Construction/deconstruction, Portikus Frankfurt a.M. 1997  
Budowa/rozbiórka, Portikus, Frankfurt n. Menem 1997

ur2, *Abstellkammer* / closet / *szowek* (Abb. 1-5, 8, 12, 14-16 / ill. 1-5, 8, 12, 14-16 / il. 1-5, 8, 12, 14-16), ur1 u14, *Schlafzimmer* / bedroom / *sypialnia* (Abb. 11-13, 15 / ill. 11-13, 15 / il. 11-13, 15), ur23 u7-10, *Küche* / kitchen / *kuchnia* (Abb. 1, 3, 5, 8-10, 12, 14-18 / ill. 1, 3, 5, 8-10, 12, 14-18 / il. 1, 3, 5, 8-10, 12, 14-18), ur11 u56, *Flur* / entrance-hall / *przedsionek* (Abb. 6, 7, 17, 19 / ill. 6, 7, 17, 19 / il. 6, 7, 17, 19), ur21, *Loch* / hole / *dziura* (Abb. 1, 2, 4, 5, 14, 15, 20 / ill. 1, 2, 4, 5, 14, 15, 20 / il. 1, 2, 4, 5, 14, 15, 20)







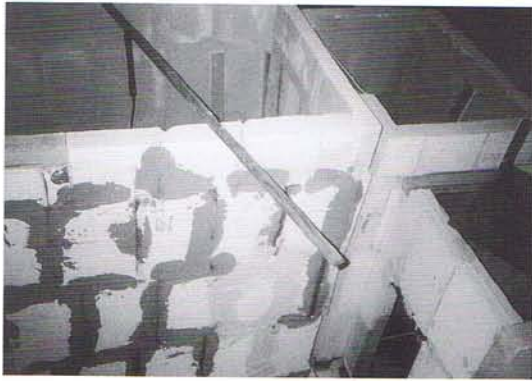
2



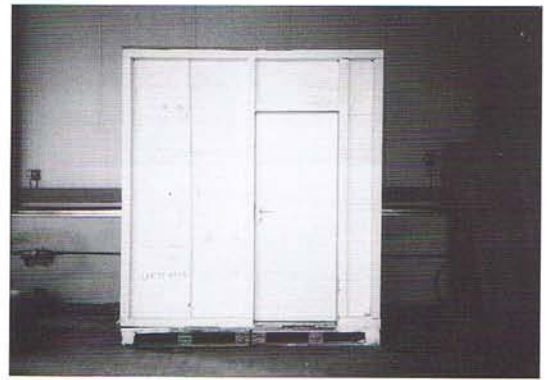
3



4



5



6



7



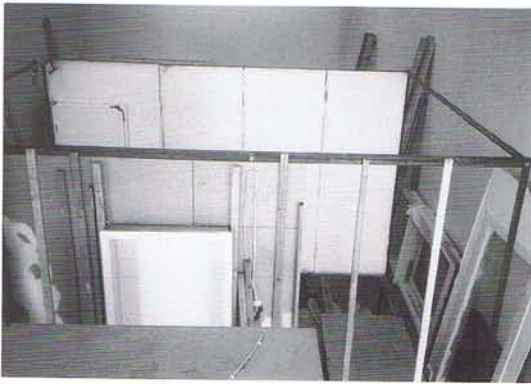
8



9



10



11



12



13



14

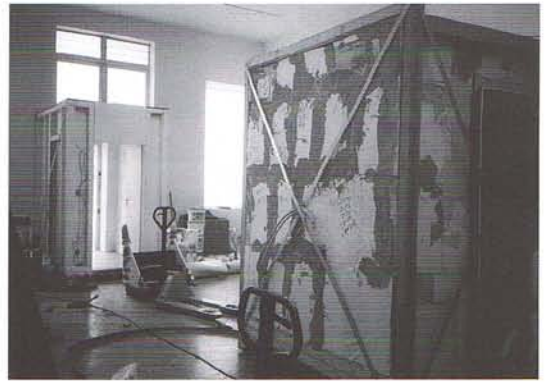




15



16



17



18



19



20



Die Arbeiten wurden durch gebrauchsbliche wie selbstentwickelte Materialien und Arbeitsweisen hergestellt.

Fehlen nähere Angaben, so sind diese nicht mehr zu entwickeln.

Alle Maßangaben sind Innenmaße.

Die Maßangaben beziehen sich auf Breite vor Länge vor Höhe.

S bezeichnet die Materialstärke der Einbauten.

The works were constructed with commonly used as well as with self-developed materials and work-processes.

In those cases where further details are missing they are no longer available.

All measurements are inside dimensions.

The measurements refer to width times length times height.

S refers to the diameter of the material used for the inner constructions.

Prace zostały zbudowane przy wykorzystaniu zarówno ogólnie stosowanych, jak i własnego pomysłu materiałów i sposobów.

Brak podanych bliższych szczegółów oznacza, że nie są one osiągalne.

Wszystkie podane wymiary są wymiarami wewnętrznymi.

Wymiary podano jak następuje: szerokość x długość x wysokość.

S oznacza grubość materiału użytego we wbudowanej konstrukcji.

ur - gebauter Raum / constructed room / wybudowane pomieszczenie

u - gebaute Arbeit / constructed work / zbudowana praca

u1	1985	Rheydt	<i>Wand / wall / ściana</i> Wand vor Wand, Kalksandstein u. Mörtel, weiß / wall in front of a wall, chalky sandstone and mortar, white / ściana przed ścianą, piaskowiec kredowy i zaprawa murarska, białe 128 x 236 cm, S 12 cm
u1	1985	Rheydt	Wand vor Wand, Kalksandstein u. Mörtel, weiß / wall in front of a wall, chalky sandstone and mortar, white / ściana przed ścianą, piaskowiec kredowy i zaprawa murarska, białe 128 x 236 cm, S 12 cm
u2	1985	Rheydt	Wand hinter Wand, Spanplatte auf Holz, weiß / wall behind a wall, chipboard on wood, white / ściana za ścianą, płyta wiórowa na drewnie, białe 128 x 136 cm, S 2 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1986)
ur1	1986	Rheydt	<i>Eingang / entrance / wejście</i> Gang im Raum, Holz u. Spanplatten, Holztreppe grau, Wände u. Decke weiß / corridor in a room, wood and chipboards, grey wooden stairs, white walls and ceiling / korytarz w pomieszczeniu, drewno i płyta wiórowa, szare drewniane schody, białe ściany i sufit 78 x 83 x 276 cm, S 1,5-10 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1995)
ur1	1996	Bern	(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1996)
	1997	Düsseldorf	(abgebaut / deconstructed / rozebrane September / wrzesień 1997)
		Frankfurt	(abgebaut / deconstructed / rozebrane Oktober / October / październik 1997)
ur1	1986	Rheydt	Raum im Raum, Spanplatten auf Stahl- und Holzkonstruktion mit Pfählen, 2 Türen, 1 Fenster, 1 Lampe, 1 Heizkörper, Teppich grau, Wand u. Decke weiß, freistehend, ca. 30-50 cm Abstand zum Umraum / room within a room, chipboards on a construction made of steel and wood along with posts, 2 doors, 1 window, 1 lamp, 1 radiator, grey carpet, white walls and ceiling, detached, ca. 30-50 cm distance from the outer room / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyta wiórowa na konstrukcji metalowej i drewnianej na słupach, 2 drzwi, 1 okno, 1 lampa, 1 grzejnik, szary dywan, białe ściany i sufit, wolno stojące, ok. 30-50 cm odstęp od zewnętrznego pomieszczenia 298 x 396 x 249 cm, S 1,5-12 cm
ur1	u3	1986	Rheydt
ur1	u12	1988	Rheydt Roter Stein hinter Raum, Gips / red stone behind a room, plaster / czerwony kamień za pomieszczeniem, gips 5 x 18 x 5 cm
ur1	u13	1988	Rheydt Blei um Raum / lead around a room / pomieszczenie obłożone ołowiem

			198 x 298 x 249 cm, S 0,2 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1989) Rheydt <i>Schlafzimmer / bedroom / sypialnia</i> Blei im Boden / lead in the ground / ołów w podłożu 298 x 396 cm, S 0,2 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane Januar / January / styczeń 1996 ) Bern (abgebaut / deconstructed / rozebrane März / March / marzec 1996) Düsseldorf mit Inventar / furnished / umeblowane (abgebaut / deconstructed / rozebrane September / wrzesień 1997) Frankfurt mit Inventar / furnished / umeblowane (abgebaut / deconstructed / rozebrane Oktober / October / październik 1997)
ur1	u14	1988	
		1996	
		1997	
ur1		1986	Rheydt <i>Ausgang / exit / wyjście</i> Gang im Raum, Holz- u. Spanplatten, Holztreppe grau, Wände u. Decke weiß / corridor in a room, wood and chipboards, grey wooden stairs, white walls and ceiling / korytarz w pomieszczeniu, drewno i plyta wiórowa, szare drewniane schody, białe ściany i sufit 78 x 88 x 276 cm, S 1,5-4 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1988)
	u4	1987	Rheydt
	u7-10	1987	Rheydt <i>Küche / kitchen / kuchnia</i> Wand vor Wand, Gipssteine, weiß / wall in front of a wall, plaster blocks, white / ściana przed ścianą, bloki gipsowe, białe 160 x 239 cm, S 10 cm
	u7		
	u8		Boden über Boden , Betonboden, Teppich braun / floor above a floor, concrete floor, brown carpet / podłoga nad podłogą, betonowa podłoga, brązowy dywan 160 x 296 cm, S 3 cm
	u9		Decke unter Decke, Holz auf Holzkonstruktion / ceiling below a ceiling, wood on a wooden construction / sufit pod sufitem, drewno na konstrukcji drewnianej 160 x 196 cm, S 4 cm, ca. 50 cm Abstand zur Decke / distance to the ceiling / odległość od sufitu
	u10		Wasserbehälter in Wand, Glas / water container in a wall, glass / pojemnik na wodę w ścianie, szkło 10 x 10 x 10 cm
ur23		1997	Frankfurt <i>Küche / kitchen / kuchnia</i> Raum im Raum, Gasbetonsteine in Holzkonstruktion, 2 Türen, 1 Lampe, Fliesen, Holzboden, Teppich braun, Holzdecke braun, Wände gelb, mit Inventar, freistehend / room within a room, breeze blocks in a wooden construction, 2 doors, 1 lamp, tiles, wooden floor, brown carpet, brown wooden ceiling, yellow walls, furnished, detached / pomieszczenie w pomieszczeniu, gazobeton w konstrukcji drewnianej, 2 drzwi, 1 lampa, kafelki, podłoga drewniana, brązowy dywan, brązowy drewniany sufit, żółte ściany, umeblowane, wolno stojące 148 x 222 x 250 cm, S 10-12 cm
	u11	1987	Rheydt Blaue Papierfläche in Wand / blue sheet of paper in a wall, Din A4 / arkusz niebieskiego papieru A4 w ścianie



ur2	1988	Rheydt <i>Abstellkammer / closet / schowek</i> Raum im Raum, Gasbetonsteine in Holzkonstruktion, Putz, Betonboden, Wände u. Decken weiß / room within a room, breeze blocks in a wooden construction, plastering, concrete floor, white walls and ceiling / pomieszczenie w pomieszczeniu, gazobeton w konstrukcji drewnianej, tynk, betonowa podłoga, białe ściany i sufit
	1996	Bern freistehend / detached / wolno stojące 115 x 96 x 250 cm, S 10-12 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1996)
	1997	Düsseldorf freistehend / detached / wolno stojące 106 x 96 x 200 cm, S 12 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane September / wrzesień 1997)
		Frankfurt 106 x 96 x 225 cm, S 12 cm, (abgebaut / deconstructed / rozebrane Oktober / October / październik 1997)
ur3	1988	Rheydt <i>Verdoppelter Raum / doubled room / podwójne pomieszczenie</i> Raum im Raum, Gipsplatten u. Holzkonstruktion, 2 Türen, 1 Fenster, 1 Lampe, Boden grau, Wände u. Decken weiß / room within a room, plaster boards and a wooden construction, 2 doors, 1 window, 1 lamp, grey floor, white walls and ceiling / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyty gipsowe i konstrukcja drewniana, 2 drzwi, 1 okno, 1 lampa, szara podłoga, białe ściany i sufit 245 x 263 x 243 cm, S 1,8-21 cm, (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1988 )
	1994	Berlin <i>Verdoppelter Raum / doubled room / podwójne pomieszczenie</i> 247 x 332 x 249 cm, S 1,8-27 cm, (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1995)
ur4	1988	Rheydt Raum im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Lampe, Teppich grau, Wände u. Decke weiß / room within a room, plaster boards on a wooden construction, 1 lamp, grey carpet, white walls and ceiling / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 lampa, szary dywan, białe ściany i sufit ca. 110 x 210 x 300 cm
ur5	1988	Rheydt Raum im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Tür, 1 Lampe, Teppich grau, Wände u. Decke weiß / room within a room, plaster boards on a wooden construction, 1 door, 1 lamp, grey carpet, white walls and ceiling / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 drzwi, 1 lampa, szary dywan, białe ściany i sufit ca. 110 x 230 x 300 cm
u19	1988	Rheydt Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, white / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, białe 333 x 546 cm, S 12 cm

	u20	1988	Rheydt Figur in Wand, Gips, weiß / figure in a wall, plaster, white / figura w ścianie, gips, białe 20 x 30 x 110 cm
	u21-22	1989	Giesenkirchen
	u21		Wand vor Wand, Kalksandstein u. Mörtel, Putz, weiß / wall in front of a wall, chalky sandstone and mortar, white / ściana przed ścianą, piaskowiec kredowy i zaprawa murarska, białe 90 x 200 cm, S 12 cm
	u22		Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, white / przed ścianą, płyty gipsowe na drewnianej konstrukcji, białe 167 x 240 cm, S 6 cm
ściana			
ur6		1989	Rheydt <i>Wunderkammer / curiosity cabinet / gabinet osobliwości</i> Raum im Raum, Beton, Gipssteine, Holz, 1 Fenster, 1 Lampe, Teppich u. Decke braun, Wände weiß / room within a room, concrete, plaster blocks, wood, 1 window, 1 lamp, carpet and ceiling in brown, walls in white / pomieszczenie w pomieszczeniu, beton, bloki gipsowe, drewno, 1 okno, 1 lampa, brązowy dywan i sufit, białe ściany 257 x 394 x 262 cm eingemauert / immured / zamurowane 1989
ur6	u23	1989	Rheydt Wand vor Wand, Gipssteine, 1 Fenster, weiß / wall in front of a wall, plaster blocks, 1 window, white / ściana przed ścianą, bloki gipsowe, 1 okno, białe 257 x 262 cm, S 10 cm
	u24	1989-93	Rheydt <i>Flur / entrance-hall / przedsionek</i> Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, hellgelb, 1 Tür / wall in front of a wall, plaster boards, wooden construction, light yellow, 1 door / ściana przed ścianą, płyty gipsowe, konstrukcja drewniana, jasnożółte, 1 drzwi 332 x 335 cm, S 10 cm
	u25	1989-93	Rheydt <i>Große weiße Tür / big white door / duże białe drzwi</i> Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, hellgelb, 1 weiße Tür / wall in front of a wall, plaster boards, wooden construction, light yellow, 1 white door / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, jasnożółte, 1 białe drzwi 333 x 580 cm, S 10 cm
		1996	Bern 115 x 230 cm, S 18 cm ( abgebaut / deconstructed / rozebrane 1996 )
		1997	Bonn ( abgebaut / deconstructed / rozebrane 1997 )
	u26-27	1989	Rheydt
	u26		Decke unter Decke, Holz auf Holzkonstruktion, braun / ceiling beneath a ceiling, wood on a wooden construction, brown / sufit pod sufitem, drewno na konstrukcji drewnianej, brązowe 67 x 85 cm, S 5 cm
	u27		Wandteil vor Wand, Gipsplatte auf Holz, weiß / a part of a wall in front of a wall, plaster board on wood, white / część ściany przed ścianą, płyty gipsowe na drewnie, białe 67 x 40 x 27 cm

u28-29	1989-93	Rheydt	<i>Flur / entrance-hall / przedsionek</i>
u28			Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion mit Rollen, hellgelb / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction with wheels, light yellow / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej na kółkach, jasnożółte 187 x 218 cm, S 9 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1995)
u29			Wandteil vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, hellgelb / part of a wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow / część ściany przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, jasnożółte 80 x 223 x 10 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1995)
u30	1989-93	Rheydt	<i>Treppenhaus / staircase / klatka schodowa</i>
			Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, hellgelb / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, light yellow / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, jasnożółte 197 x 313 cm, S 5 cm
ur7	1990-93	Rheydt	<i>Atelier / studio / atelier</i>
			Raum im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, Putz, 1 Tür, 3 Fenster, 2 Lampen, Holzboden grau, Wände u. Decke weiß / room within a room, plaster boards on a wooden construction, plastering, 1 door, 3 windows, 2 lamps, grey wooden floor, white walls and ceiling / pomieszczenie wewnątrz pomieszczenia, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, tynk, 1 drzwi, 3 okna, 2 lampy, szara drewniana podłoga, białe ściany i sufit 333 x 662 x 289 cm, S 1,8-56 cm
ur7	u34	1990	Rheydt
			Kubus in Wand, Holz auf Holzkonstruktion / cube in a wall, wood on a wooden construction / sześcián w ścianie, drewno na konstrukcji drewnianej 40 x 60 x 50 cm
ur 7	u35	1990	Rheydt
			Wand hinter Wand / wall behind a wall / ściana za ścianą
ur7	u36	1990	Rheydt
ur7	u37	1990	Rheydt
			Schwarzer Stein in Wand, Gips / black stone in a wall, plaster / czarny kamień w ścianie, gips 9 x 21 x 9 cm
ur8	1990		Giesenkirchen
			Erde, Blei, Glaswolle, Schallschluckdämmstoffe im Raum, 2 Holzkonstruktionen, 1 Tür / soil, lead, glass wool, sound-absorbing material in the room, 2 wooden constructions, 1 door / ziemia, ołów, włókno szklane, materiał pochłaniający dźwięk w pomieszczeniu, 2 drewniane konstrukcje, 1 drzwi (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1991)
u38	1991	Rheydt	
			Wand vor Wand, Gipssteine, weiß / wall in front of a wall, plaster blocks, white / ściana przed ścianą, bloki gipsowe, białe 100 x 200 cm, S 10 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1991)



- u39 1991 Rheydt  
Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, white / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, białe 498 x 315 cm, S 5 cm
- ur9 1992 Mönchengladbach *Großer Raum / big room / duże pomieszczenie*  
Raum im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Tür, 5 Fenster, 6 Lampen, Boden grau, Wände u. Decken weiß / room within a room, plaster boards on a wooden construction, 1 door, 5 windows, 6 lamps, grey floor, white walls and ceiling / pomieszczenie wewnątrz pomieszczenia, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 drzwi, 5 okien, 6 lamp, szara podłoga, białe ściany i sufit 1000 x 576 x 325 cm, S 1,8-33 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1993)
- u42-45 1992 Mönchengladbach  
u42 *bewegliche Decke* unter Decke, Hartfaserplatten auf Holzkonstruktion mit Rollen, 1 Motor, weiß / *moving ceiling* beneath a ceiling, fibreboards on a wooden construction with wheels, 1 engine, white / *ruchomy sufit* pod sufitem, płyty pilśniowe na konstrukcji drewnianej na kółkach, 1 silnik, białe 271 x 354 cm
- u43 3 Wände in Raummitte, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / three walls in the middle of the room, plaster boards on a wooden construction, white / trzy ściany w środku pomieszczenia, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, białe 303 x 400 cm, S 12 cm, 300 x 400 cm, S 12 cm, 300 x 400 cm, S 12 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1993)
- u44 *Wand* vor Eingang, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall in front of the entrance, plaster boards on a wooden construction / *ściana* przed wejściem, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej 275 x 396 cm, S 4 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1992)
- u45 2 *Wände* vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion / 2 walls in front of a wall, plaster boards on a wooden construction / 2 *ściany* przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej 585 x 331 cm, S 4 cm, 340 x 331 cm, S 5 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1992)
- ur10 1993 Rheydt *Eingang / entrance / wejście*  
Gang im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Lampe, Boden braun, Wände u. Decke weiß / corridor in a room, plaster boards on a wooden construction, 1 lamp, brown floor, white walls and ceiling / korytarz w pomieszczeniu, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 lampa, brązowa podłoga, białe ściany i sufit 135 x 157 x 295 cm, S 1,8-12 cm
- u46 1993 Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion mit Rollen, 1 Tür weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction with wheels, 1 white door / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej na kółkach, 1 białe drzwi 238 x 318 cm, S 11 cm
- 1997 Frankfurt  
240 x 322 cm, S 12,5 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1997)

ur10	1993	Rheydt <i>Kaffeezimmer   coffee-room   pokój śniadaniowy</i> (aus Teilen von ur3 1988 gebaut / constructed out of parts of ur3 1988 / zbudowane z części ur3 1988 ) drehender Raum im Raum, Gipsplatten u. Spanplatten auf Holzkonstruktion mit Pfählen u. Rollen, 1 Motor, 2 Türen, 1 Fenster, 1 Lampe, 1 Wandschrank, Holzboden grau, Wände u. Decke weiß, freistehend, ca. 35-105 cm Abstand zum Umraum, Fenster zeigt nach Süden / rotating room within a room, plaster boards and chipboards on a wooden construction with posts and wheels, 1 engine, 2 doors, 1 window, 1 lamp, 1 cupboard, grey wooden floor, white walls and ceiling, detached, ca. 35-105 cm distance to the outer room, window looking south / pomieszczenie obracające się wewnątrz pomieszczenia, płyty gipsowe i wiórowe na konstrukcji drewnianej na słupach i kółkach, 1 silnik, 2 drzwi, 1 okno, 1 lampa, 1 kredens, szara drewniana podłoga, białe ściany i sufit, wolno stojące, odstęp od zewnętrznego pomieszczenia ok. 35-105 cm, okno od południa 246 x 289 x 234 cm, S 1,8-35 cm
ur 10	1993	Rheydt Fenster zeigt nach Osten / window looking east / okno od wschodu
ur 10	1993	Rheydt Fenster zeigt nach Norden / window looking north / okno od północy
ur 10	1993	Rheydt Fenster zeigt nach Westen / window looking west / okno od zachodu
u47-50	1993	Rheydt
u47		Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Fenster, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, 1 window, white / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 okno, białe 236 x 315 cm, S 1,8-33 cm
u48		Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Fenster, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, 1 window, white / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, 1 okno, białe 236 x 315 cm, S 1,8-33 cm
u49		Wandteil vor Wand, Gipsplatten auf Holz, weiß / part of a wall in front of a wall, plaster boards on wood, white / część ściany przed ścianą, płyty gipsowe na drewnie, białe 98 x 128 x 10 cm
u50		Wandteil vor Wand, Gipsstein, weiß / part of a wall in front of a wall, plaster block, white / część ściany przed ścianą, blok gipsowy, białe 10 x 10 x 10 cm
u52-54	1993	Düsseldorf
u52		3 Wandstücke vor Wand, Gasbetonsteine u. Putz, weiß / 3 parts of a wall in front of a wall, breeze blocks and plastering, white / 3 części ściany przed ścianą, gazobeton i tynk, białe 65 x 343 x 10 cm, 51 x 343 x 10 cm, 30 x 254 x 10 cm 2 Wandstücke / two parts of a wall / dwie części ściany (abgebaut / deconstructed / rozebrane 1994)
u53		Pfeiler im Raum, Gasbetonsteine um Holz, weiß / pillars in a room, breeze blocks around wood, white / filary w pomieszczeniu, drewno



- obłożone gazobetonem, białe  
21 x 337 x 22 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1993)
- u54 Wandteil unter Decke, Gipsplatten auf Holz, weiß / part of a wall beneath the ceiling, plaster boards on wood, white / część ściany pod sufitem, płyty gipsowe na drewnie, białe  
14 x 474 x 250 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1993)
- u55 Düsseldorf  
*Wand* vor Wand, Gasbetonsteine u. Putz, weiß / *wall* in front of a wall, breeze blocks and plastering, white / *ściana* przed ścianą, gazobeton i tynk, białe  
345 x 689 cm, S 10 cm, 10 cm Abstand zur Wand / distance to the wall / odstęp od ściany
- ur11 1993 Rheydt *Flur* / *entrance-hall* / *przedsiónek*  
Raum im Raum, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 4 Türen, 1 Lampe, Holzboden braun, Wände u. Decke weiß / room within a room, plaster boards on a wooden construction, 4 doors, 1 lamp, brown wooden floor, white walls and ceiling / pomieszczenie wewnątrz pomieszczenia, płyty gipsowe na drewnianej konstrukcji, 4 drzwi, 1 lampa, brązowa drewniana podłoga, białe ściany i sufit  
164 x 190 x 261 cm, S 1,8-30 cm
- ur11 u56 1993 Rheydt *Flur* / *entrance-hall* / *przedsiónek*  
Wand vor Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall in front of a wall, plaster boards on a wooden construction, white / ściana przed ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, białe  
164 x 261 cm, S 6 cm
- 1997 Frankfurt  
138 x 220 x 250 cm, S 12 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1997)
- u59 1994 Rheydt  
6 Wände hinter Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, Putz, weiß / 6 walls behind a wall, plaster boards on a wooden construction, plastering, white / 6 ścian za ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, tynk, białe  
je / each / każda 90 x 205 cm, S 12 cm
- u60 1994 Krefeld  
*Wand* vor Wand, Gasbeton- u. Gipssteine, Putz, weiß / *wall* in front of a wall, breeze blocks and plaster blocks, plastering, white / *ściana* przed ścianą, gazobeton i bloki gipsowe, tynk, białe  
272 x 259 cm, S 10-12 cm, 2 cm Abstand zur Wand / distance to the wall / odstęp od ściany  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1995)
- u61 Krefeld *ausgetauschtes Wandstück 1:1* / *substituted part of a wall 1:1* / *zastąpiona część ściany 1:1*  
Putz, weiß / plastering, white / tynk, białe  
65 x 55 cm, S 11 cm
- ur12 1995 Rheydt *Total isoliertes Gästezimmer* / *totally insulated guest-room* / *całkowicie izolowany pokój gościnny*  
2 Blei, 3 Glaswoll, 1 Steinwoll- u. 1 Schallschluckdämmstoffschichten um Raum, 3 Holzkonstruktionen, Gipsplatten u. Putz, 1 Tür, 1 Lampe, 1 Schacht, 1 Holzboden grau, Wände u. Decke weiß,



- freistehend / 2 layers of lead, 3 layers of glass wool, 1 layer of rock wool, 1 layer of of sound-absorbing material around a room, 3 wooden constructions, plaster boards and plastering, 1 door, 1 lamp, 1 pit, 1 grey wooden floor, white walls and ceiling, detached / 2 warstwy ołowiu, 3 warstwy waty szklanej, 1 warstwa wełny mineralnej, 1 warstwa materiału pochłaniającego dźwięk pokrywające pomieszczenie, 3 drewniane konstrukcje, płyty gipsowe i tynk, 1 drzwi, 1 lampa, 1 szyb, 1 szara drewniana podłoga, białe ściany i sufit, wolno stojące 176 x 302 x 204,5 cm, S 12-100 cm  
(innere Schale abgebaut / inner shell deconstructed / wewnętrzna powłoka rozebrana Januar / January / styczeń 1996)  
Bern
- 1996  
mit Inventar / furnished / umeblowane,  
(innere Schale abgebaut/ inner shell deconstructed / wewnętrzna powłoka rozebrana März / March / marzec 1996)
- ur14 1995 Rheydt *Das letzte Loch / the last hole / ostatnia dziura*  
Raum im Raum, Gasbeton- u. Gipssteine, Betonboden mit Pfütze, Zementputz, 1 Tür, 1 Lampe, Wände, Decke u. Boden grau / room within a room, breeze blocks and plaster blocks, concrete floor with a puddle, cement plastering, 1 door, 1 lamp, grey walls, ceiling and floor / pomieszczenie wewnątrz pomieszczenia, gazobeton i bloki gipsowe, betonowa podłoga z kałużą, gazobeton, tynk cementowy, 1 drzwi, 1 lampa, szare ściany, sufit i podłoga
- u65 1996 Bern *Wand / wall / ściana*  
Wand vor Eingang, Gasbetonsteine u. Putz, verschlossener Kasten, weiß / wall in front of the entrance, breeze blocks and plastering, closed box, white / ściana przed wejściem, gazobeton i tynk, zamknięta skrzynia, białe  
150 x 246 cm, S 12 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1996)
- u67 1996 Bern *Wand vor schwarzem Stein vor rotem Stein / wall in front of black stone in front of red stone / ściana przed czarnym kamieniem przed czerwonym kamieniem*  
Wand vor Wand, Gasbetonsteine u. Putz, weiß / wall in front of wall, breeze blocks and plastering, white / ściana przed ścianą, gazobeton i tynk, białe  
536 x 447 cm, S 12 cm, ca. 20 cm Abstand zur Wand, schwarzer Stein, Gips / ca. 20 cm distance to the wall, black stone, plaster / ok. 20 cm odstepu do ściany, czarny kamień, gips, 50 x 46 x 7 cm, Januar / January / styczeń 1990, roter Stein, Gips / red stone, plaster / czerwony kamień, gips, 9 x 9 x 21,5 cm, Januar / January / styczeń 1990
- ur15 1996 Bern *Kathedrale / cathedrale / katedra*  
Raum im Raum, Gasbetonsteine u. Gipsplatten, Holz, Putz, 3 Fenster, 20 Lampen, Holzboden braun, Wände u. Decke weiß, freistehend / room within a room, breeze blocks and plaster boards, wood, plastering, 3 windows, 20 lamps, brown wooden floor, white walls and ceiling, detached / pomieszczenie wewnątrz pomieszczenia, gazobeton i płyty gipsowe, drewno, tynk, 3 okna, 20 lamp, brązowa drewniana podłoga, białe ściany i sufit, wolno stojące  
400 x 900 x 398 cm, S 12-20 cm  
(abgebaut / deconstructed / rozebrane 1996)

ur 18	1996	Rheydt <i>Puff ( aus Berlin ) / brothel (from Berlin) / burdel (z Berlina)</i> Raum im Raum, Gips- und Spanplatten auf Holzkonstruktion, Putz, 3 Türen, 4 Lampen, 1 Discokugel, Holzboden, Teppich rot, Wände u. Decke weiß, freistehende / room within a room, plaster boards and chipboards on a wooden construction, plastering, 3 doors, 4 lamps, 1 mirror ball, wooden floor, red carpet, white walls and ceiling, detached / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyty gipsowe i wiórowe na konstrukcji drewnianej, tynk, 3 drzwi, 4 lampy, 1 kula lustrzana, drewniana podłoga, czerwony dywan, białe ściany i sufit, wolno stojące 120 x 340 x 210 cm, S 1,2-10 cm
ur 19	1995-96	Rheydt <i>Liebeslaube / amorous bower / buduar</i>
ur 20	1996	Rheydt Raum im Raum, Gips- u. Spanplatten auf Holzkonstruktion mit Pfählen, 2 Türen, 1 Fenster, 1 Lampe, 1 Heizkörper, Bleiblechboden, Teppich grau, Wände u. Decke weiß, freistehend, ca. 30-50 cm Abstand zum Umraum / room within a room, plaster boards and chipboards on a wooden construction with posts, 2 doors, 1 window, 1 lamp, 1 radiator, floor of lead sheets, grey carpet, white walls and ceilings, detached, ca. 30-50 cm distance to the outer room / pomieszczenie w pomieszczeniu, płyty gipsowe i wiórowe na konstrukcji drewnianej na słupach, 2 drzwi, 1 okno, 1 lampka, 1 kaloryfer, podłoga z płyt ołowianych, szary dywan, białe ściany i sufit, wolno stojące, ok. 30-50 cm odstepu od zewnętrznego pomieszczenia 287 x 414 x 353 cm, S 1,5-12 cm
ur21	1997	Rheydt <i>Loch / hole / dziura</i> Raum im Raum, Gasbetonsteine in Holzkonstruktion, Putz, 1 Tür, Betonboden, Wände u. Decke weiß, freistehend / room within a room, breeze blocks in a wooden construction, plastering, 1 door, concrete floor, white walls and ceiling, detached / pomieszczenie w pomieszczeniu, gazobeton w konstrukcji drewnianej, tynk, 1 drzwi, podłoga betonowa, białe ściany i sufit, wolnostojące 74 x 100 x 185 cm, S 12 cm (abgebaut / deconstructed / rozebrane Juli / July / lipiec 1997)
	1997	Frankfurt (abgebaut / deconstructed / rozebrane Oktober / October / październik 1997)
u69-71	1997	Frankfurt
u69		Wand hinter Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, 1 Fenster, weiß / wall behind a wall, plaster boards on a wooden construction, 1 window, white / ściana za ścianą, płyty gipsowe na drewnianej konstrukcji, 1 okno, białe 240 x 351 cm, S 12,5-35 cm
u70		Wand hinter Wand, Gipsplatten auf Holzkonstruktion, weiß / wall behind a wall, plaster boards on a wooden construction, white / ściana za ścianą, płyty gipsowe na konstrukcji drewnianej, białe 60 x 351 cm, S 12,5 cm
u71		Decke über Decke, Hartfaserplatte auf Holz, weiß / ceiling above a ceiling, fibreboard on wood, white / sufit nad sufitem, płyta pilśniowa na drewnie, białe 340 x 450 cm, S 2,5 cm





Keller / cellar / piwnica. Haus ur, Rheydt, November / listopad 1996



Gregor Schneider

Orte / places / miejsca

- 1969 geboren in Rheydt / born in Rheydt / urodzony w Rheydt  
1985 Galerie Kontrast, Mönchengladbach (E)  
1985-97 Bau des Hauses ur, Rheydt / construction of the house ur, Rheydt /  
budowa domu ur, Rheydt  
1989-92 Studium an den Kunstakademien Düsseldorf, Münster und Hamburg /  
studies at the art colleges of Düsseldorf, Münster and Hamburg / studia  
w uczelniach artystycznych w Düsseldorfie, Münster i Hamburgu  
1989-91 Bau des total isolierten, toten Raumes, Giesenkirchen / construction of  
the completely insulated dead room, Giesenkirchen / budowa  
całkowicie izolowanego martwego pomieszczenia, Giesenkirchen  
1990-91 Bau einer unbekannten Arbeit im verschwindenden Dorf Garzweiler /  
construction of an unknown work in the disappearing village of  
Garzweiler / budowa nieznaney pracy w znikającej wiosce Garzweiler  
1992 Galerie Löhrl, Mönchengladbach (E) (K)  
1993 Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf  
1994 Galerie Andreas Weiss, Berlin (E)  
Museum Haus Lange, Krefeld (E)  
1995 Galerie Luis Campaña, Köln (E)  
Bau des total isolierten Gästezimmers, Rheydt / construction of the  
completely insulated guest-room, Rheydt / budowa całkowicie  
izolowanego pokoju gościnnego, Rheydt  
1996 Kunsthalle Bern (E) (K)  
Künstlerhaus Stuttgart (E)  
Kunstmuseum Bonn, Dorothea-von-Stetten-Kunstpreis (K)  
Bonner Kunstverein Bonn, Peter-Mertes-Stipendium (K)  
1997 Galerie Luis Campaña, Köln (E)  
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf (E)  
„Niemandland” / “No Man’s Land”, Museum Haus Lange/Esters,  
Krefeld (K)  
Portikus, Frankfurt a.M. (E) (K)  
Wako Gallery, Tokyo (E)  
“A Place (to be)”, Paul Andriess Gallery, Amsterdam  
Sadie Coles Gallery, London (E)  
Galeria Foksal, Warszawa (E) (K)  
1998 Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (E) (K)  
Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (E) (K)

lebt in Rheydt / lives in Rheydt / mieszka w Rheydt

(E) Einzelausstellung / individual exhibition / wystawa indywidualna

(K) Katalog / catalogue / katalog

Förderungen / grants and awards / stypendia i nagrody

- 1995      Kunstpreis NRW / Arts Award NRW  
Werkstipendium Kunstfonds e.V. Bonn und Stiftung Kunst und Kultur  
NRW / Grant from the Arts Fund Bonn and the Society for Arts and  
Culture NRW
- 1996      Projektförderung Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart / Project  
Fund from the Institute for Foreign Relations Stuttgart  
Karl-Schmidt-Rottluff-Stipendium / Karl Schmidt-Rottluff Grant  
Peter-Mertes-Stipendium / Peter Mertes Grant  
Dorothea-von-Stetten-Kunstpreis / Dorothea von Stetten Award
- 1997      Katalogförderpreis der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung /  
Award for the Promotion of Catalogues from the Alfried Krupp von  
Bohlen und Halbach Fund

INHALT / CONTENTS / SPIS TREŚCI

Gregor Schneider, Ulrich Loock

... I Never Throw Anything Away, I Just Go On...	23
... Niczego nie wyrzucam, wszystko ciągnę zawsze dalej...	60

Veit Loers

Bestimmung der Nichtbestimmung. Gregor Schneiders Haus <i>ur</i>	73
Definition of Non-definition. Gregor Schneider's House <i>ur</i>	75
Określenie nieokreślenia. Dom <i>ur</i> Gregora Schneidera	77

Brigitte Kölle

Beim ersten Besuch...	92
On my first visit...	93
Moja pierwsza wizyta...	94

Adam Szymczyk

Schneider: mittels Arbeit	107
Schneider: the Work's Progress	109
Schneider: droga pracy	111

Ulrich Loock

... regelrecht Ökonomie totgemacht...	129
... positively killed off economy...	131
... regularne uśmiercenie ekonomii...	133
Totes Haus <i>ur</i> 1985-1997 / Dead House <i>ur</i> 1985-1997 / Martwy Dom <i>ur</i> 1985-1997	160
Orte / places / miejsca	172







Impressum / colophon / nota redakcyjna

Dieses Buch erscheint anlaßlich der Ausstellungen / this book is published on the occasion of the exhibitions /  
niniejsza książka ukazuje się w związku z wystawami:

totes Haus ur 1985 - 97, Portikus Frankfurt a. Main, 30.8 - 8.10.1997  
tote Jungfrauen 19 Dez. 1997, Galeria Foksal, Warszawa, 19.12.1997 - 15.2.1998  
Puff, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 8.3.1998 - 5.4.1998

Verantwortlich für die Durchführung der Ausstellung / responsible for carrying out the exhibition /  
przygotowanie wystawy:

Brigitte Kölle (Portikus Frankfurt a. Main)  
Veit Loers (Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach)  
Andrzej Przywara, Adam Szymczyk (Galeria Foksal Warszawa)

Katalogredaktion / edited by / redakcja:

Gregor Schneider, Andrzej Przywara, Adam Szymczyk

Texte / texts / teksty:

Brigitte Kölle, Veit Loers, Ulrich Loock, Adam Szymczyk

Das Interview von Ulrich Loock mit Gregor Schneider erschien erstmals im Katalog der Ausstellung der Kunsthalle  
Bern 1996 in deutscher Sprache / Ulrich Loock's interview with Gregor Schneider was first published in German in the  
catalogue to Gregor Schneider's exhibition in Kunsthalle Bern in 1996 / wywiad Ulricha Loocka z Gregorem  
Schneiderem ukazał się w języku niemieckim w katalogu wystawy Gregora Schneidera w Kunsthalle Bern, 1996

Übersetzungen / Translations / Tłumaczenia:

Fiona Elliott, Barbara Ostrowska, Shaun Whiteside, Artur Zapalowski

Lektorat / proof-reading / korekta:

Małgorzata Jurkiewicz

Kataloggestaltung / design / projekt graficzny:

Gregor Schneider, Krzysztof Morcinek

Reproduktionen / reproductions / reprodukcje:

Studio Cicero

Gesamtherstellung / printing and production / druk:

Dimograf, Bielsko-Biala

Auflage / copies / nakład:

900

© 1997 Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa,  
Gregor Schneider und Autoren / and authors / i autorzy

Fotos / photos / fotografie:

© Werner Stapelfeldt/ Korschebroich (S. / p. / s.29-37)  
© Dorothee Fischer/ Düsseldorf (S. / p. / s.39, 113-116)  
© Susanne Tiepelmann/ Berlin (S. / p. / s.41)  
© Volker Döhne/ Krefeld (S. / p. / s.42-43)  
© Roland Aellig/ Bern (S. / p. / s.96-106)  
© Gregor Schneider alle anderen Fotos / all other photographs by Gregor Schneider /  
pozostałe fotografie: Gregor Schneider

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 83908380-2-8

