

# BAUEN UND TÖTEN

GREGOR SCHNEIDER



in copertina | on the cover

BEGRABEN

Liedberg, Germany 1984

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

Progetto cofinanziato dalla Regione Campania a valere sulle risorse del Piano Strategico Cultura e Turismo 2024/2025 - Progetto Global Forum Mostre d'arte contemporanea EDI 2024.

Con il supporto dell'IFA (Institut für Auslandsbeziehungen / Institute for Foreign Cultural Relations).

# BAUEN UND TÖTEN

GREGOR SCHNEIDER

## Indice *Contents*

<b>Bauen und Töten</b>	p. 5
<b>Early Works: Buried</b>	p. 11
<b>Haus u r</b>	p. 17
<b>Die Familie Schneider</b>	p. 27
<b>It's All Rheydt Kolkata</b>	p. 33
<b>White Torture</b>	p. 39
<b>Goebbels House</b>	p. 47
<b>Interview</b>	p. 56
<b>Exhibition Views</b>	p. 84
<b>Bibliography</b>	p. 102
<b>Colophon <i>Impressum</i></b>	p. 103



# BAUEN UND TÖTEN

*Bauen und Töten* offre una panoramica delle fasi più importanti della ricerca artistica di Gregor Schneider: partendo dai lavori performativi e fotografici degli esordi fino alle opere più recenti, la mostra si struttura attorno alla *Haus u r* di Rheydt e alla regione mineraria circostante, per approfondire temi che, seppure intimamente legati alla biografia di Schneider, risuonano con esperienze e contesti collettivi.

La mostra nasce con un richiamo al 2001, anno in cui Schneider vinse il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia con *Haus u r*. Questa Gesamtkunstwerk sconvolse radicalmente la struttura interna ed esterna del padiglione tedesco: l'artista rimosse le lettere del nome del paese dalla facciata dell'edificio, sostituì la bandiera tedesca con quella della città e ne riadattò gli interni, installando una matrisca di stanze smontate e prelevate dalla sua casa natia a Rheydt. *Haus u r* rappresenta un momento cruciale nella carriera dell'artista, dando vita a delle riflessioni che andranno poi a rispecchiarsi anche nella sua prima mostra a Napoli, organizzata presso la Fondazione Morra Greco in occasione dell'inaugurazione delle sue attività nel 2006.

Andando oltre l'installazione del 2001, *Bauen und Töten* intende svelare i passaggi e le interconnessioni che segnano la pratica di Schneider prima e dopo questa data, evidenziando gli elementi più significativi della sua ricerca per restituire la profonda complessità del mondo dell'artista. Le opere in mostra spaziano dai primi tentativi performativi e fotografici degli anni Ottanta, passando per Goebbels' House (*Odenkirchener Straße 202*, Rheydt 2014), la serie Kolkata (*It's All Rheydt*, Kolkata 2011), le sculture appartenenti alle serie *Repeated Objects* e *Insulated Boxes* – come *Child (Sitting without Head)* No. 2-3, Rheydt 2004 – fino ai video di *Sunny Demise*, Tagebau Hambach (2022), che raccontano la realtà distopica di alcuni villaggi nel distretto carbonifero vicino Rheydt, spopolati a causa delle estrazioni di lignite.

Rivisitando la pratica dell'artista che, quasi vent'anni fa, ha inaugurato le sue attività espositive con la mostra *26.11.2006*, la Fondazione Morra Greco intende riflettere sul suo impegno di lunga data nella promozione delle arti e della cultura. Dopo anni di programmazione artistica, residenze e ricerca didattica, la Fondazione conserva ancora una fiducia incondizionata nella visione euristica degli artisti capace di scardinare e ricostruire percorsi critici verso il futuro.

Analogamente al processo di costruzione e decostruzione programmatica di Schneider, *Bauen und Töten* funge da dispositivo per ripensare il percorso della Fondazione in quanto istituzione culturale – traguardi e ostacoli inclusi – dal 2006 a oggi. La mostra vuole essere contemporaneamente punto di snodo e trampolino di lancio per mettere in discussione le mura costitutive del museo e le sue criticità, disfacendo le implicazioni del suo posizionamento, della sua progressiva istituzionalizzazione e ristrutturazione.

Nel 2006, all'apertura di *26.11.2006*, solo due dei cinque piani di Palazzo Caracciolo d'Avellino ospitavano la Fondazione Morra Greco. Mentre *26.11.2006* era allestita nel seminterrato, *Bauen und Töten* si sviluppa su più livelli, circondata dalle pitture di metà Settecento del primo piano e gli ornamenti in stucco e pittura del secondo – spazi che aggiungono un ulteriore livello di riflessione e complessità all'onnipresente desiderio dell'artista: svelare le implicazioni simboliche iscritte nel mondo materiale, negli oggetti che ci circondano e nei luoghi che abitiamo e in cui costruiamo le nostre memorie.

*Bauen und Töten* gives an insight into the most important stages in Gregor Schneider's working method. The exhibition covers some of the most significant steps in the artist's career: spanning from early performative pieces and photography to more recent works, the show ultimately circles back to the *Haus u r* in Rheydt and the surrounding region to probe into themes deeply tied to Schneider's personal life story, while also resonating with collective experiences and contexts.

The exhibition is a call back to 2001, the year Schneider won the Golden Lion at the Venice Biennale with *Haus u r*. This Gesamtkunstwerk (or the *Haus u r*) radically upset the inner and outer structures of the German pavilion: the artist removed the country's letters from the building's façade, replaced the German flag with that of the city and repurposed the space by installing a matryoshka of rooms dismantled and taken from his family house in Rheydt. Marking an important moment in the artist's career, *Haus u r* slightly foreshadows Schneider's first exhibition in Naples at Fondazione Morra Greco, conceived for the Foundation's opening to the public in 2006.

By decentering the 2001 installation, the exhibition aims to unveil the passageways and conceptual interconnections that mark Schneider's practice before and after that date, shedding light on the most significant elements of his research and aspiring to deliver the profound complexity of the artist's world. The works on display span from early performative and photographic endeavours from the 1980s, through the Goebbels' House (*Odenkirchener Straße 202*, Rheydt 2014), the Kolkata series (*It's all Rheydt*, Kolkata 2011), sculptures belonging to the *Repeated Objects* series and the *Insulated Boxes* series (such as *Kind (sitzend ohne Kopf)* No. 2-3, Rheydt 2004), to videos from the extirpated villages in the Rhenish lignite mining district near Rheydt (*Sonniger Untergang*, Tagebau Hambach, 2022).

By revisiting the oeuvre of the artist that opened the institution's activities twenty years ago with the exhibition *26.11.2006*, Fondazione Morra Greco also wants to celebrate its long-standing commitment to the promotion of contemporary arts and culture. After several years of cultural programming, residencies and educational research, the Foundation still preserves an unconditioned belief in the heuristic force of artists to unhinge and rebuild paths to the future.

Similarly to Schneider's process of programmatic building and un-building, the exhibition acts as a vehicle for the Foundation to speculate and rethink its path – accomplishments and undertakings included – up until the present. *Bauen und Töten* wishes to be both a milestone and a springboard to shuffle the deck in the game, calling into question the museum's constitutive walls and predicaments, unpacking the implications of its own restructuring, progressive institutionalisation and positioning.

Back in 2006, when *26.11.2006* opened, only two of the five floors of Palazzo Caracciolo d'Avellino hosted Fondazione Morra Greco. While *26.11.2006* was on display in the basement, today, *Bauen und Töten* spreads across multiple levels, surrounded by the newly-discovered 18th century-painted walls of the first floor (once covered in stucco and concrete) and the partly painted, partly decorated stucco ornaments of the second floor. The spaces housing the exhibition add yet another degree of questioning and complexity to the never-ending and visionary wish of Gregor Schneider, which is to unpack all the material and symbolic implications of the places we inhabit and make our memories in.





# EARLY WORKS: BURIED

Gregor Schneider è nato il 5 Aprile 1969 a Rheydt, città non molto distante da Düsseldorf, nell'entroterra ovest della Germania. Rheydt è anche la città di origine di Joseph Goebbels, ministro della propaganda nazista. Qualsiasi osservazione fatta sul luogo di nascita di Schneider non è casuale, né nasce da un interesse meramente biografico: è a Rheydt, luogo in cui l'artista abita ancora oggi, che ha avuto origine la maggior parte della sua pratica. La città funge da matrice generativa delle opere, dei temi e delle principali preoccupazioni che hanno segnato la sua carriera ultratrentennale.

È la Galerie Kontrast di Mönchengladbach a ospitare la prima mostra di Gregor Schneider, *Adolescent Discontent* (1985), realizzata quando l'artista aveva soltanto sedici anni. Schneider si avvicina all'arte attraverso l'hobby della ceramica di sua madre: un giorno tenta per caso di modellare una papera e la sua mano – sculture poi incluse nel gabinetto delle meraviglie della successiva *Haus u r, Wunderkammer*, Rheydt 1989. *Adolescent Discontent*, invece, includeva soprattutto dipinti: erano i primi tentativi del giovane Schneider di plasmare la sua pratica attraverso un tocco espressionistico, che l'artista ha meglio descritto come “ricerca di intensità”.

Dall'ardente ricerca di un maggiore coinvolgimento e confronto con istanze artistiche come l'Azionismo Viennese, Schneider è successivamente passato ad azioni performative come *Bury* (1984), che costituisce il primo di questi tentativi, documentati sin dall'inizio con l'aiuto di fotografi professionisti. L'azione alla base di *Bury* consisteva nello scavare all'alba una buca in cui l'artista si sarebbe poi calato in un atto di auto-sepolitura dove il suo corpo, in posizione fetale, riempiva la fossa nella sua interezza.

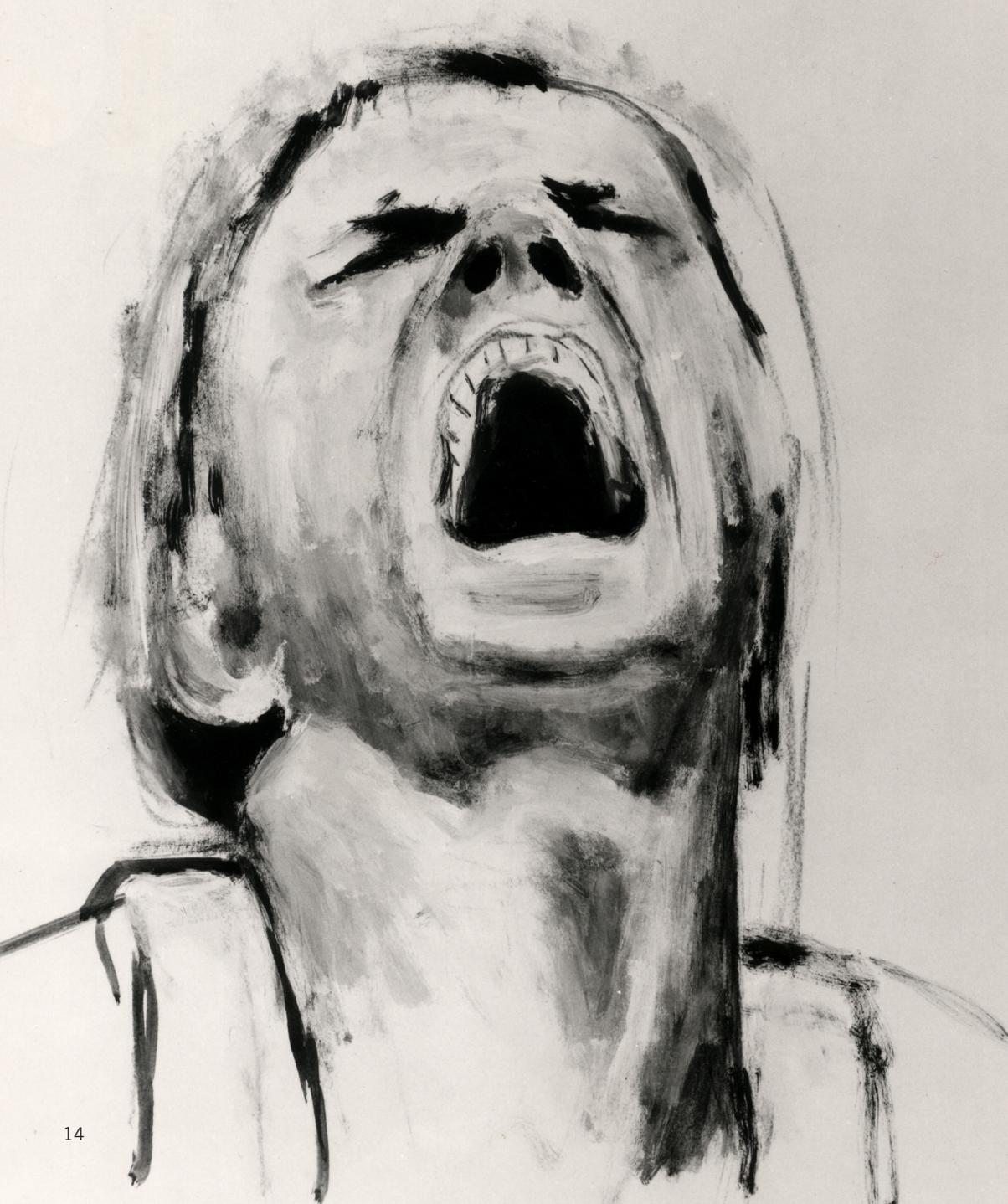
All'epoca di questi primi lavori Schneider lavora come portatore di bare, vivendo un rapporto quotidiano con la morte. Se da un lato *Bury* reca traccia dell'incombente presenza della morte, dall'altro funge da liberazione dei rituali intessuti nel suo lavoro: è un continuo processo di facimento e disfacimento, di allontanamento e alienazione dalla realtà stessa mediante l'alterazione di minuziosi dettagli, i quali sono a loro volta attraversati dallo sdoppiamento o svuotamento di strutture esistenti. Per *Bury*, dopo essersi rannicchiato nella buca scavata all'alba, l'artista la richiude, riportandola al suo stato originario e intervenendo in modo intrinseco sulla condizione primordiale di quel preciso punto nello spazio. L'atto di fare e disfare, di costruire e distruggere (*Bauen und Töten*), è già una cifra caratteristica della sua opera.

È stato detto molto sulla relazione che il lavoro di Schneider intrattiene con le pulsioni auto-distruttive, riconducibile alla psicanalisi freudiana e alle sue letture successive. La continua azione performativa di scavare e seppellire sottintende ed enfatizza il risultato impercettibile dell'azione: l'alterazione energetica del sito, elusiva e immisurabile, reitera il potere generativo e al contempo invisibile dell'intervento dell'artista. Questo è stato a lungo un punto costitutivo della pratica di Schneider, radicata nell'"arte del non visibile" – un'intenzione concepita già prima di diventare studente all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf con Franz Schwegler, a Münster con Timm Ulrichs e ad Amburgo con Franz Erhard Walther. Il vuoto della morte e l'incognita da essa provocata convergono nella compiutezza del nirvana: una tabula rasa in cui ripartire da zero.

Gregor Schneider was born on April 5, 1969, in Rheydt, a city not far from Düsseldorf in Germany's west inland. Rheydt is also the city where Hitler's propaganda minister, Joseph Goebbels, was born. Any remark about Schneider's birthplace does not come as a coincidence, nor mere biographic interest: it is in Rheydt that much of his all-encompassing practice formed. Rheydt is also the place where Schneider still lives, operating as a generative matrix that more broadly encapsulates some of the main concerns, themes, and material artworks spreading across the artist's over thirty year-long activity.

Gregor Schneider's first exhibition, *Adolescent Discontent* (1985), took place at Galerie Kontrast in Mönchengladbach and dates back to when the artist was only sixteen. Schneider had come closer to art through his mother's hobbying with pottery: by chance, one day, he tried to model a duck and then his own hand, which would later be included in the cabinet of curiosities of one of his later works relating to the *Haus u r* rooms, *Wunderkammer*, Rheydt (1989). *Adolescent Discontent* included mostly paintings, young Schneider's first attempts at molding his practice through an expressionistic touch that the artist has better described as a search for intensity.

Craving further involvement and confrontation with artistic instances such as the Viennese Actionism, his work would later shift to properly performative actions. *Bury* (1984) is the first of these endeavours, which young Schneider documented right from the beginning with the help of professional photographers. The action *Bury* consisted in digging a hole at dawn where the artist would later lower himself, performing a self-burial where his body filled up the space in a foetal position.



Back then Schneider used to work as a pallbearer, living a daily relationship with death. While the action does bear trace of the looming presence of death, it also acts as a release of the rituals that underlie his work: a process coinciding with a continuous movement of making and unmaking, estrangement and alienation from reality itself through the diversion of minute details that pass through the doubling or the emptying of existing structures. For *Bury*, after having laid inside the hole he had dug almost at dawn, the artist would then fill the hole again and restore it to its original state, intrinsically affecting the primaeval condition of that particular point in space. The act of doing and undoing, *Bauen und Töten*, will grow into an ever-present mode of operating.

Much has been said about the relationship with death wishes and the self-destructive drives inherent to Schneider's work, hinting at Freudian psychoanalysis and further readings of the latter. The time-consuming performative activity of digging and burying suggests and emphasises the imperceptible outcome of the action. The ungraspable and unmeasurable energetic alteration of the site sheds light on the generative yet invisible power of the artist's intervention. This has long been a constitutive benchmark of Schneider's practice, rooted in "non visible art" – an intent he had even before he became a student at the fine arts academy in Düsseldorf with Franz Schwegler, in Münster with Timm Ulrichs, and in Hamburg with Franz Erhard Walther. The void of death and its unknowability converge in the fullness of the nirvana: a ground zero where to start anew.

URSCHREI

Korschenbroich 1985, acrylic paint on paper (42 x 59 cm), PUPERTÄRE VERSTIMMUNG, Galerie Kontrast, Mönchengladbach, Germany 21.09.1985 - 18.10.1985

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



# HAUS u r

Al numero 12 di Unterheydner Straße si erge *Haus u r*, sede dello studio affittato dai genitori di Schneider in vista della preparazione della sua prima personale alla Galerie Kontrast nel 1985. L'edificio appartiene alle proprietà della famiglia Schneider, che già da diverse generazioni gestisce imprese di piombo nella zona di Rheydt – fornitori di materiali per le opere di artisti come Joseph Beuys, fra gli altri.

*Haus u r* – inizialmente situata al primo piano, e poi estesa fino a inglobare il resto dell'edificio in precedenza abitato da altre persone – esemplifica la stratificazione sia materiale che concettuale della pratica di Schneider, collocata all'interstizio tra realtà e rappresentazione. A partire dai materiali architettonici forniti dall'edificio, l'artista ha iniziato a sperimentare le loro possibilità formali e spaziali, sviscerandone le implicazioni simboliche al fine di strutturarle in diverse nuove soluzioni. Questo sforzo è culminato nella *Totes Haus u r*, ricostruzione delle stanze dell'appartamento alla Unterheydner Straße 12 – la *Haus u r* originale di Rheydt – realizzata dall'artista per il Padiglione Tedesco della Biennale di Venezia 2001.

L'appartamento è stato poi trasformato in uno studio, sfruttando i materiali provenienti dall'edificio stesso. Prima di dedicarsi alla costruzione delle stanze, Schneider ha esplorato il concetto di sconvolgimento della tela, in maniera tale da riflettere sulla presenza del corpo e sul ruolo della tela stessa in quanto schermo opaco che cela la realtà. In questa fase di sperimentazione Schneider lavora anche al concetto di causalità degli eventi – anche quelli apparentemente insignificanti, come la caduta di una mela – e i cambiamenti irreversibili che questi provocano. Queste riflessioni, maturate grazie alle ricerche performative svolte, ad esempio, in *Bury*, spingono Schneider a realizzare i suoi primi muri in mattone, concepiti in dialogo con strutture preesistenti – come nel caso di *Wall before wall* e *Number u 1* del 1985.

## KINDERZIMMER (No. 2)

Rheydt 2008, room in room, blockboard on wooden construction, 1 pipe (diameter 160 cm, length variable), 1 door, 1 mirror, 1 lamp, beige PVC on floor and at one wall, 3 white walls, pink ceiling, detached (362 x 332 x 218 cm (LxWxH)), DOUBLINGS, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Switzerland 18.04.2008 - 15.06.2008

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



Da quel momento in poi, Schneider inizia a costruire e ricostruire sistematicamente stanze preesistenti – o immaginate – all'interno di altre stanze. Questa pratica, trasformatasi nella serie *Raum im Raum* (“stanza nella stanza”), ha posto le basi per la realizzazione di un archivio, ad oggi uno dei suoi lavori più significativi. Sfidando la trasparenza della tela ed esponendone tanto l'opacità quanto i limiti del linguaggio, questi lavori rifiutano l'impulso mimetico della pittura (e dell'arte tutta), intrattenendo una riflessione concettuale che si pone in parallelo alla creazione di “lavori ambientali” come *Ambush* (1986): un pavimento rialzato con botole posto all'interno dell'appartamento – un sistema di trappole e agguati che causano al padre di Schneider, entrato per errore nello spazio, una ferita alla gamba. Questa ambiguità spaziale riemergerà anche nelle opere successive in cui Schneider sostituisce l'architettura di musei e istituzioni con sezioni della *Haus u r*, concependo e integrando i suoi interventi in modo così fluido da renderli impercettibili.

La *Haus u r* continua ad affascinare Schneider ancora oggi. L'artista si è attenuto al principio della ripetizione degli spazi all'interno degli spazi, lavorando in un luogo che, man mano che ci lavorava, gli diventava sempre più sconosciuto. La casa è diventata un laboratorio, i cui metodi di lavoro sono stati poi ricostruiti in gallerie e musei.

Ma cosa significa *Haus u r*? Uno dei più importanti conoscitori del lavoro di Gregor Schneider, il curatore e critico Ulrich Loock, ha analizzato il concetto di *Haus u r* come segue:

- L'abbreviazione “u r” indica l'indirizzo di Rheydt dove si trova *Haus u r* (Unterheydner Straße 12) e la parola tedesca *Unmittelbare* (immediato);
- L'abbreviazione “u r” sta per *Umbauter Raum* (“spazio costruito”) e *Unsichtbarer Raum* (“spazio invisibile”);
- Il termine *Totes Haus u r* (letteralmente “Casa Morta u r”) viene utilizzato dall'artista per indicare le stanze costruite e ricostruite a partire da *Haus u r*. In questo contesto, le stanze che non si trovano più all'interno della casa – quindi non più abitate – vengono chiamate *Dead Haus u r*. L'intera *Totes Haus u r* è stata presentata per la prima volta al pubblico al Padiglione Tedesco della 49ª Biennale di Venezia nel 2001 e al MOCA di Los Angeles nel 2003-2004;
- La denominazione “u r” è seguita da un numero che identifica le singole stanze ed è applicabile sia agli interni di *Haus u r* che a spazi sviluppati al di fuori di essa;
- L'abbreviazione “u” (senza la “r”), invece, si riferisce a opere che non sono stanze. Si tratta spesso di muri ricostruiti e giustapposti o a quelli preesistenti – come quelli esposti alla Konrad Fischer Galerie di Düsseldorf nel 1993 – o ad altri elementi architettonici, spesso difficilmente distinguibili dagli originali.<sup>1</sup>

I critici hanno individuato i precedenti storici di *Haus u r* nel *Merzbau* di Kurt Schwitters e nelle stanze sotterranee di Bruce Nauman, con radici concettuali nella nozione di entropia di Robert Smithson.<sup>2</sup> Questo frangente dell'opera di Schneider si colloca all'interno del discorso artistico occidentale come parte di un più ampio filone di "costruzione di archivi architettonici", in linea col lavoro di artisti acclamati che operano tra il visivo, l'archivio e l'architettura, come Gordon Matta-Clark, lo stesso Smithson e Timm Ulrichs – unanimemente riconosciuto, insieme a Joseph Beuys, come uno dei padri fondatori dell'arte concettuale tedesca – il professore che aveva riconosciuto l'approccio originale di Schneider già in giovane età.

Il senso di destabilizzazione trasmesso dall'instancabile processo di costruzione e demolizione di Schneider – il fare e disfare stanze esistenti e non – evoca ulteriori temi, spiegabili solo parzialmente attraverso considerazioni formali (o informali) che si rifanno alla filosofia freudiana e heideggeriana. In questa prospettiva, il perturbante ("*das unheimliche*") è inteso come una "destabilizzazione del familiare, vissuta come esperienza spaziale". *Haus u r* è intriso di storie e racconti profondamente legati all'esperienza personale dell'artista e difficilmente riconducibili ad altri; eppure, evoca l'esperienza universale dell'"abitare" – un riferimento a Heidegger – e la familiarità del concetto di "casa", vissuto in forme diverse.

Il senso di perturbamento che pervade i visitatori quando si trovano di fronte a queste stanze che ricordano ambienti reali li separa dalla realtà, manipolando le loro percezioni spazio-temporali in maniera fenomenologica. Queste opere, attraverso la simulazione della vita domestica, sviluppano una "critica architettonica" che, in ultima analisi, si configura come un commento sull'esperienza artistica o, per converso, sull'esperienza della realtà stessa.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, Gregor Schneider non ha mai lavorato in segreto alla *Haus u r*: ha ricevuto costantemente visite da amici artisti, insegnanti di scuole superiori, professori d'arte o membri della sua famiglia. Artisti come Thomas Demand, Christoph Büchel, Tatzu Nishi, Ulrich Erben e la scrittrice Ingrid Bachér hanno frequentato la *Haus u r*, insieme a professori e classi delle Accademie d'Arte di Düsseldorf e Münster, o dell'Università delle Arti HFBK di Amburgo – tra cui Fritz Schwegler, Irmin Kamp, Magdaleena Jetelová, Raimund Stecker e Franz E. Walter.

Located at Unterheydner Straße 12, *Haus u r* is a two-story building where Schneider's parents rented a studio apartment ahead of preparations for his first solo exhibition at Galerie Kontrast in 1985. The building belongs to the factory properties of the Schneider family, who had been running a lead company in the Rheydt area for several generations, also supplying Joseph Beuys with materials for his artworks.

*Haus u r*, initially located on the first floor of the detached house and then taking the rest of the building previously inhabited by other people, embeds both the material and conceptual layeriness of Schneider's practice, always sitting at the intersection between real and representation; however, Schneider emphasises that he always takes reality as a starting point. The artist started experimenting with the spatial and architectural materials the building provided him, allowing him to explore its formal possibilities and eviscerate its symbolic and structural implications towards different directions. This endeavour later brought the *Totes Haus u r* to the German Pavilion of the new Venice Biennale in 2001, where the artist rebuilt the rooms previously built in the original apartment of Unterheydner Straße 12 – the original *Haus u r* – in Rheydt.

The apartment was later turned into a studio, employing materials sourced from the building itself. Before fully delving into the construction of rooms, Schneider explored the possibility of disrupting the canvas in order to reflect on the presence of the body and the canvas' own role as an opaque screen that conceals reality. He also contemplated the "before" and "after" of events – even seemingly insignificant ones, such as an apple falling – and the irreversible changes they cause. These musings, influenced by the observations he made in *Bury*, led Schneider to start building his first brick walls adjacent to pre-existing ones, as seen in *Wall before wall* and *Number u 1* (1985).

From that point onward, Schneider began systematically building and rebuilding existing or imagined rooms within other rooms. This practice, later known as the *Raum im Raum* ("room in room") series, laid the foundation for a comprehensive archive that has become one of his most significant bodies of work today. These constructions reject the mimetic impulses of painting, further challenging the transparency of the canvas and exposing both the opacity and limitations of language. The challenges and ambiguities brought by language in these works are paralleled by Schneider's creation of "environmental pieces" like *Ambush* (1986): this raised floor with trap doors, set within the apartment, became a system of actual traps and ambushes that inadvertently caused Schneider's father to injure his leg when he mistakenly entered the space. This trickster quality would later resurface in works where Schneider substituted the architecture of museums and institutions with sections of *Haus u r*, seamlessly integrating his interventions to the point of being non-visible.

The *Haus u r* continues to captivate Schneider to this day. He adhered to the principle of repeating spaces within spaces, working in a place that, the longer he worked on it, became increasingly unfamiliar to him. The house became a laboratory, whose working methods he later realised in galleries and museums.

But what does *Haus u r* stand for? One of Gregor Schneider's most passionate and knowledgeable connoisseurs, curator and critic Ulrich Looch, analytically described *Haus u r* as follows:

- The abbreviation “u r” stands for the address where the *Haus u r* is located, Unterheydner Straße 12, Rheydt and the German *Unmittelbare* (“immediate”).
- The abbreviation “u r” stands for *Umbauter Raum* (“built-in room”), *Unsichtbarer Raum* (“invisible room”).
- The phrase *Totes Haus u r* (“Dead House u r”) is employed by the artist to designate the rooms that are constructed and reconstructed out of *Haus u r*. Thus, the rooms that are no longer in the house – not inhabited anymore – are called *Dead Haus u r*. The complete *Totes Haus u r* opened for the first time to the public within the German pavilion of the 49th Venice Biennale in 2001 and at the Los Angeles Museum of Contemporary Art's Geffen Contemporary in 2003-04.
- The denomination “u r” followed by a number stands for the single rooms and is employed to designate both rooms in *Haus u r* as well as other rooms developed outside of it.
- The denomination “u” (without the “r”) stands, instead, for works that are not rooms. These are often walls re-built on walls (that is: newly constructed walls juxtaposing existing ones, such as the ones presented at the Konrad Fischer Galerie in Düsseldorf in 1993) and other pre-existing architectural pieces that are often hardly discernible from the original.<sup>1</sup>

Historical precedents of the *Haus u r* have been recognised by critics in Kurt Schwitters' *Merzbau* and Bruce Nauman's underground rooms, with conceptual roots retraceable to Smithson's notion of entropy, among others.<sup>2</sup> This section of Schneider's body of work participates in the discourse of Western art as part of a broader “architectural archives construction” strand, amidst instances of acclaimed artists working across the visual, the archival and the architectural, such as Gordon Matta-Clark or the previously mentioned Smithson. Schneider's professor, Timm Ulrichs, who recognised young Gregor's original approach very early on, is renowned, along with Joseph Beuys and others, as one of the founding fathers of German conceptualism and performance.

The uncanny feeling activated by Schneider's tireless process of construction and destruction, of making and unmaking existing as well as non-existent rooms, however, calls into play further motifs that can be partially explained only by means of formal (or non-formal) concerns that draw upon Freudian and Heideggerian philosophy, where the uncanny is deemed as nothing but a "destabilisation of the familiar as a spatial experience". *Haus u r* is riddled with "histories and stories", acting as something deeply bound to Schneider's own experience and hardly retraceable to anyone else's; and yet, it resonates with a universal sense of "dwelling in" – a callback to Heidegger – and familiarity, or the notion of "house" that almost everybody has experienced during their lives.

The uncanny sensation that haunts the visitors when encountering these real life-resembling rooms puts them at a distance from reality, manipulating their perception of time and space in a phenomenological manner. Mimicking domestic life, these works propel an "architectural criticism" that ultimately coincides with a commentary on artistic experience or, conversely, on the experience of reality.

Gregor Schneider never worked "underground" on the so-called *Haus u r*. He was constantly visited by artist friends, high school teachers, art professors or family members. Artists such as Thomas Demand, Christoph Büchel, Tatzu Nishi, Ullrich Erben or the writer Ingrid Bachér all were in *Haus u r*, alongside professors and their classes of the Düsseldorf and Münster Art Academies or the HFBK University of the Arts in Hamburg – such as Fritz Schwegler, Irmin Kamp, Magdalena Jetelová, Raimund Stecker or Franz E. Walter.







# DIE FAMILIE SCHNEIDER

*Die Familie Schneider* è una sequenza di stanze concepita da Gregor Schneider separatamente dal progetto *Haus u r*, esposta a Londra nel 2004. Situata ai numeri 14 e 16 di Walden Street nel quartiere Whitechapel, a Londra Est, l'opera consiste in due case a schiera identiche posizionate una accanto all'altra, all'interno delle quali sono state costruite sequenze di stanze.

I visitatori potevano entrare singolarmente, uno alla volta. Percorrendo in maniera sequenziale gli spazi – uno stretto corridoio, una piccola cucina, un soggiorno, un bagno, una camera da letto – erano accolti da scene inquietanti con persone immerse in attività disturbanti: una donna di età non definita che lavava i piatti in modo ossessivo, un uomo curvo intento a masturbarsi sotto la doccia, un bambino con la testa nascosta sotto un sacco di plastica.

Il raddoppiamento degli spazi e la presenza di figure gemelle danno l'impressione che l'esperienza, abitualmente vissuta in modo unico e personale, si ripeta in maniera incessante. Questo produce un effetto inquietante, capace di cancellare ogni senso di individualità: passeggiando tra le case, la natura di quell'incontro amplifica il confronto con sensazioni simultaneamente estranee e familiari, obbligando i visitatori a confrontarsi con la percezione della realtà che hanno di fronte.

## KITCHEN

life action, London 2004, room in room, chipboard on wooden construction, 1 window, 1 door, 1 lamp, 1 radiator, 1 gas stove, 1 refrigerator, 1 kitchen sink with cabinet, 1 chair, walls and ceiling white, beige PVC on a ground (271 x 210 x 233 cm (LxWxH), DIE FAMILIE SCHNEIDER, Walden Street No. 16, London, Great Britain 28.09.2004 - 23.12.2004

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

Il tema del doppio era emerso nella pratica di Schneider al di fuori di *Haus u r* già durante una mostra alla Löhr Gallery nel 1992, dove la divisione spaziale dello spazio espositivo creava due stanze quasi identiche, una accanto all'altra. Questo concetto raggiunge la sua piena realizzazione con l'installazione *Double Garage* del 2002 al Leopold Hoesch Museum di Düren, dove Schneider ricostruì un garage.

Il tema del garage è caro a Schneider perché gli ricorda di un vicino alcolista che viveva nella casa accanto alla *Haus u r* di Rheydt – un'immagine vivida che lo ha particolarmente segnato. Nel 2003 Schneider ricostruisce un secondo garage a Santa Fe, *Double Garage*, insistendo sull'idea della collocazione di spazi simili in luoghi distinti: il concetto si allinea alla sempre ricorrente ricerca delle *Raum im Raum* ("stanze nelle stanze"), come testimoniato dalle stanze di *Totes Haus u r* e altre opere.

Il raddoppiamento degli spazi è diventato per l'artista una via di fuga dalla "trappola" rappresentata da *Haus u r*. Hannelore Reuen, un'immaginaria donna anziana, inquilina della *Haus u r* originale, incarna questa fuga. In quanto personaggio fittizio creato dall'artista, Hannelore rappresenta una sorta di catarsi, una liberazione dalla presa ossessiva che la casa ha su Schneider. Il suo inserimento nello spazio, ricco di connotazioni ed energie sessuali represses, diventa metafora di liberazione dal suo controllo.

Hannelore Reuen è anche una delle prime figure umane a comparire in maniera ingente nei lavori di Schneider, venendo raffigurata sempre in posizioni diverse: sdraiata sulla schiena in un caso, prona in un altro. Insieme al personaggio fittizio di N. Schmidt, un collezionista, Hannelore emerge come figura centrale nell'esplorazione sisifea dell'identità e della ripetizione: entrambe le figure sono in realtà doppioni dell'artista, agendo da veicoli per l'approfondimento di temi quali la duplicazione e la riflessione.

LIVING ROOM (with view of the kitchen)

life action, London 2004, room in room, fiberboard on wooden construction, 1 door, 1 window, 1 lamp, 1 radiator, 1 fireplace, 2 cupboards, 2 sofas, 2 tables, 1 TV, walls and ceiling wallpaper, carpet on the ground, detached (inside: 310 x 290 x 235 cm (L x W x H), S 1,2 - 10 cm), DIE FAMILIE SCHNEIDER, Walden Street No. 16, London, Great Britain 28.09.2004 - 23.12.2004

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



*Die Familie Schneider* is a major room sequence conceived by Gregor Schneider, exhibited in London in 2004 – separate from the *Haus u r*. Located at 14 Walden Street and 16 Walden Street in the Whitechapel neighbourhood in East London, the work shows two identical terraced houses positioned side by side, in which complete room sequences were built.

Visitors could enter the houses individually, one at a time. Moving sequentially through spaces – a narrow hallway, a small kitchen, a living room, a bathroom, a bedroom and beyond – people encountered unsettling scenes of human figures immersed in disquieting, everyday activities: a woman of unknown age obsessively washing dishes, a man hunched over and masturbating in the shower, a young child hiding under a plastic bag.

The doubling of the spaces and the performance of the twins indeed created the impression that a normally individual experience was being repeated. This was perceived as frightening and as killing any individual perception. The isolated nature of walking through the houses increased the confrontation with these alienated, familiar sensations, forcing guests to confront their own perception and knowledge of the situation.

The theme of doubling had already emerged in Schneider's practice outside of *Haus u r* during an exhibition at Löhrl Gallery in 1992, where the spatial division within the venue created two nearly identical rooms side by side. This concept came to full fruition with the 2002 *Double Garage* installation at the Leopold Hoesch Museum in Düren, where Schneider replicated a garage, presenting it as a standalone artwork for the first time.

The garage motif holds personal significance for Schneider, serving as a memory of an alcoholic neighbour who sat in the garage next door to the *Haus u r* in Rheydt – a vivid image that lingered with the artist. In 2003, Schneider built in Santa Fe a second garage, *Double Garage*, emphasizing the idea of similar spaces in two distinct locations. This concept aligns with Schneider's recurring exploration of *Raum im Raum* ("rooms within rooms"), as seen in the rooms for *Totes Haus u r* and others.

Doubling also became for the artist a means of escape from the "trap" that *Haus u r* is. Hannelore Reuen, an imagined elderly woman living in the original apartment from *Haus u r*, embodies this escape. As a fictional character created by Schneider, Hannelore exemplifies a cathartic departure from the obsessive hold the house has on the artist. Her presence within the space, laden with sexual and repressed connotations, symbolises a release from its grip.

Hannelore Reuen is also one of the first human figures to feature prominently in Schneider's work. In various exhibitions, she is depicted lying on her back in one instance, prone on her stomach in another. Alongside N. Schmidt, a collector's character, Hannelore emerges as a pivotal figure in Schneider's Sisyphean exploration of identity and repetition. Both function as doppelgänger for the artist, further deepening the themes of duplication and reflection in his oeuvre.



# IT'S ALL RHEYDT KOLKATA

*Durga Puja* è una festività hindu celebrata annualmente tra settembre e ottobre in India. Nell'arco di dieci giorni, il rito commemora la vittoria della dea Durga sul demone Mahishasura, metafora del trionfo del bene sul male. Le celebrazioni fondono momenti pubblici e privati – rituali, palchi itineranti decorati con ornamenti elaborati, letture di testi sacri, performance e processioni pubbliche – che raggiungono il culmine durante gli ultimi cinque giorni. Durante il festival le sculture di argilla della dea Durga, realizzate con la terra del Gange, vengono venerate e trattate come manifestazioni divine. Al termine delle celebrazioni, le statue vengono trasportate su rimorchi fino al fiume, dove vengono sottoposte alla cerimonia dell'immersione e infine distrutte.

In un processo simile alle dinamiche di costruzione, smantellamento e rielaborazione che caratterizzano la *Haus u r e* e le operazioni delle *Raum im Raum*, i detriti e i resti della Durga Puja sono diventati per l'artista fonte di esplorazione artistica: Schneider ha infatti trasformato questi frammenti sacri in opere d'arte, interpretandone il destino e infondendole di significati differenti.

*In un certo senso, ho riscoperto il mio stesso metodo di lavoro tramite questo processo. Lo so perché è quello che succede alle mie mostre: prendi i materiali, li assembli e poi li smonti di nuovo. Spendi la maggior parte delle tue energie per concepire una mostra e poi il museo butta tutto fuori dalla porta. Così, il giorno dopo, ho estratto dal fiume le dee e i materiali provenienti dalla strada con una gru: erano tutte gonfie, oltre che completamente distrutte.<sup>3</sup>*

IT'S ALL RHEYDT

Kolkata 2011, bamboos, wood, coir ropes, straw, clay, polystyrene, color (23 x 12,2 x 30 m (L x W x H)), Kolkata, India 01.10.2011 - 08.10.2011

© Gregor Schneider / Goethe Institut Max Mueller Bhavan / Germany and India 2011-2012 Infinite Opportunities / VG Bild-Kunst Bonn



Nel 2011, anno in cui Schneider realizza *It's All Rheydt*, installa tra le strade di Kolkata una replica della Unterheydener Strasse, la strada tedesca sede della *Haus u r*. L'artista aveva spostato questo frammento della Unterheydener Strasse dal piano orizzontale del suolo a quello verticale dell'edificio. Attraverso questa inclinazione di livelli viene alla luce il sottosuolo della strada, diventando la sede di un tempio pubblico da cui i cittadini potevano entrare e uscire liberamente per celebrare i loro riti spirituali.

*Il fatto che uno straniero venisse a usare questi materiali – bambù, paglia, argilla – è stato visto dalle persone come un vero e proprio omaggio alla cultura locale. In maniera metaforica la strada si slanciava verso il cielo, vuoto di persone e lontano dalla strada su cui vivono milioni di persone. Non ci sono altri eventi nel mondo dell'arte a cui avrei potuto partecipare dove si crea questo tipo di sfera pubblica.*

Schneider, che sin dagli esordi ha fotografato e filmato le sue imprese artistiche, ha documentato i rituali di *It's all Rheydt, Kolkata* in video che mostrano le ingenti precipitazioni monsoniche che costringono le persone del posto a ricostruire intere cittadine ogni anno. Ciò che gli europei consideravano remoto nel 2011 oggi non sembra più così insolito, alla luce degli eventi meteorologici estremi che si verificano a livello globale.

#### IT'S ALL RHEYDT

Kolkata 2011, bamboos, wood, coir ropes, straw, clay, polystyrene, color (23 x 12,2 x 30 m (L x W x H)), Kolkata, India 01.10.2011 - 08.10.2011

© Gregor Schneider / Goethe Institut Max Mueller Bhavan / Germany and India 2011-2012 Infinite Opportunities / VG Bild-Kunst Bonn

Durga Puja is a ten-days Hindu festival held annually in India, typically between September and October. It commemorates the victory of the goddess Durga over the demon Mahishasura, the triumph of good over evil. The celebrations blend celebrations both public and private, reaching a peak during the final five days. These include rituals, traveling stages sporting elaborate decorations, scripture recitals, performances and public processions. Clay sculptures of Durga, made with soil from the Ganges, are worshipped and treated as divine during the festival. At its conclusion, the idols are transported on flatbed trailers to the river, where they are ceremonially immersed and finally destroyed.

In a vein similar to the dynamic process of constructing, dismantling, and reimagining observed in Gregor Schneider's *Haus u r* and *Raum im Raum*, the debris and remnants of Durga Puja turned into a source of artistic exploration: the artist transformed these holy fragments into new works of art, interpreting their aftermath and infusing them with new meaning.

*To some degree, I rediscovered my own working method in that process. I know it from my exhibitions. Take it with you, assemble it, take it all down again. You put on an exhibition, put a lot of energy into it, and then the museum dumps it all outside your door. The next day, I pulled the goddesses out of the river with a crane, including the materials from the street. The goddesses were swollen and almost completely destroyed.<sup>3</sup>*

In 2011, the year Schneider created the Kolkata series, he installed a replica of Unterheydener Strasse, a street in his hometown of Rheydt on which the *Haus u r* stands, on a street in Kolkata. Schneider shifted this fragment of Unterheydener Strasse from the horizontal plane of the ground to a vertical angle on a building. By tilting the pavement, the basement and the underworld beneath the street came to light. This underworld became the stage for a public temple that locals could enter and leave freely to celebrate their spiritual rituals.

*The local people actually saw it as honouring their culture, that someone from outside would come and use these materials – bamboo, straw, clay. As a symbol, the street went into the heavens, empty of people; people live on the street in their millions. There is no event in the art world I could have taken part in which could create this kind of public sphere.*

Schneider, who has been photographing and filming his artistic ventures since the very beginning, has also documented the rituals around *It's all Rheydt* in Kolkata on film. The film shows the masses of water brought in by the monsoon winds, which force local people to rebuild every year. What Europeans could deem as remote in 2011 no longer seems strange today, in the wake of the extreme weather events occurring worldwide.



# WHITE TORTURE

Il termine “tortura bianca” si riferisce a una specifica forma di tortura progettata per non lasciare tracce sul corpo della vittima.

La seconda stanza presente in *Bauen und Töten* proviene dalla serie *High Security Cell*. Si tratta di uno spazio fisico antisettico caratterizzato da un’austerità impersonale, utile a ricreare gli interni delle celle di massima sicurezza della prigione di Guantanamo, tuttora inaccessibile al mondo esterno. Già nel 2005 la zona di massima sicurezza non figurava tra i registri ufficiali: l’artista riuscì a farsi un’idea delle stanze basandosi su rapporti e foto reperite dal web.

Incentrata sulla fantasia evocata di spazi mai documentati prima di una delle carceri con il massimo livello di sicurezza al mondo, l’installazione immerge i visitatori in un ambiente inquietante e sterile. L’atmosfera richiama le opere prime dell’artista, in cui spazi fisicamente e acusticamente isolati dalla realtà giocano un ruolo centrale – in particolare nella serie *Insulated Boxes* o nella *Totally Isolated Guest Room*. Dalle atmosfere gelide e alienanti di *Haus u r* e *Die Familie Schneider* per arrivare alle stanze raddoppiate, l’isolamento dello spettatore dalle coordinate spazio-temporali è cruciale nella pratica di Schneider, che volutamente influenza il senso di orientamento dell’individuo durante la fruizione dell’opera. L’artista ha iniziato a sviluppare la serie *Insulated Boxes* – composta da spazi isolati dal punto di vista fisico e acustico – sin dagli esordi della sua carriera (1986). Schneider immaginava che un essere umano vi potesse vivere o morire senza sapere, dall’esterno, cosa stesse succedendo all’interno.

Con le loro sottili e spesso invisibili modifiche ad architetture preesistenti, le *Insulated Boxes* esplorano il fragile confine tra percezione ordinaria e salto nell’ignoto, come la mostra del 1994 al *Museum Haus Lange* di Krefeld (dove il contributo di Schneider è rimasto deliberatamente oscuro) o il lavoro che consisteva nello scambiare pezzi di pareti dell’edificio di Mies van der Rohe con quelli di *Haus u r*. L’energia intensa che Schneider ricercava dalle prime azioni performative o da gesti estremi, come quello di urlare, raggiunge qui una sorta di parossismo. La percezione stessa diventa inadeguata, incapace di penetrare la densa, metaforica cortina che Schneider impone alla realtà.

HIGH SECURITY AND ISOLATION CELL No. 2

Rheydt 2005, room in room, chipboard on wooden construction, 1 lamp, 1 stainless-steel toilet, 1 door, 1 mattress, gray linoleum floor, walls and ceiling high-gloss white, detached (338 x 220 x 230 cm (L x W x H), S 11 - 25 cm), WEISSE FOLTER, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany 17.03.2007 - 15.07.2007

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn



Mentre *Haus u r* indaga spazi privati e la psicologia legata ai ricordi e all'atto di abitare (scoperchiando il lato inquietante del domestico, del familiare, del quotidiano, dell'ordinario, ecc.), opere come *White Torture* mettono in scena spazi nascosti, controllati da forme invisibili di sorveglianza e punizione, accennando a Michel Foucault. Esplorando la tensione tra i domini pubblico e privato, Schneider apre una nuova dimensione nella sua intricata e divorante poetica: la neutralità chirurgica dell'opera evoca l'estetica minimalista del "white cube", contrapponendo nel senso più foucaultiano l'immagine del carcere, della scuola o dell'ospedale psichiatrico a quella del museo.

La serie *High-Security Cell*, insieme alle *Insulated Boxes*, condivide connessioni tematiche con altre opere di Schneider che trattano in maniera diretta il concetto di morte, come la *Dying Room* e *Cube Venice*, opere collocate in spazi pubblici che fungono da luoghi di incontro e di controllo.

Analogamente, *The Dying Room* ha suscitato scandalo per l'intenzione di Schneider di facilitare il passaggio dalla vita alla morte nello "spazio sacro" del museo. L'opera continua, ancora oggi, a sfidare i tabù della società contemporanea e della cultura occidentale, sfumando il limite tra creazione artistica e convenzioni sociali.

D'altra parte, *Cube Venice* rende omaggio a uno dei siti più iconici della religione islamica, testimoniando le fratture di significato prodotte dalla traduzione culturale. Concepita inizialmente per la Biennale di Venezia del 2005 e destinata a Piazza San Marco, *Cube Venice*, una scatola di legno di 14 x 14 x 14 metri coperta da un tessuto nero a imitazione della Kaaba – la moschea più sacra dell'Islam – affronta le possibilità di incontro tra cultura islamica e occidentale attraverso riferimenti al Suprematismo, rifacendosi al *Quadrato nero* di Malevich, al modernismo e persino al minimalismo. Il rifiuto della figurazione capovolge l'opera di Gregor Schneider, immergendola nell'ineffabile e nell'impossibilità della sua rappresentazione.

The term “white torture” refers to a specific type of torture designed to leave no visible trace on the victim’s body.

The other room on show in *Bauen und Töten* comes from the *High Security Cell* series. It is a physical space that, with its surgical cleanliness and impersonal austerity, represents the insides of high-security cells within the “high-security prison” of Guantanamo, inaccessible to the outside world. Back in 2005 the high-security camp did not exist in official records: the artist was only able to get an idea of the rooms basing his observations on reports and photos from the Internet.

Centred on the fantasy of the unseen spaces of one of the highest security prisons in the world, the installation immerses visitors in an unsettling, sterile environment. The atmosphere recalls the artist’s early works, where spaces that are physically and sonically insulated from reality play a central role - most notably in his *Insulated Boxes* or the *Totally Isolated Guest Room*. From the frozen-in-time and estranged atmospheres of *Haus u r* to the rooms in *Die Familie Schneider*, or the doubled rooms, the seclusion of the viewer from coordinates of time and space is one of the main characteristics of Schneider’s practice, aimed at willfully affecting the individual’s sense of orientation while experiencing the work of art.

The artist has started developing the *Insulated Box* series since the very early beginnings of his career (1986), consisting in sonically and physically insulated spaces. Here, the artist imagined that a human being could have been living or dying without knowing, from the outside, what was happening inside.

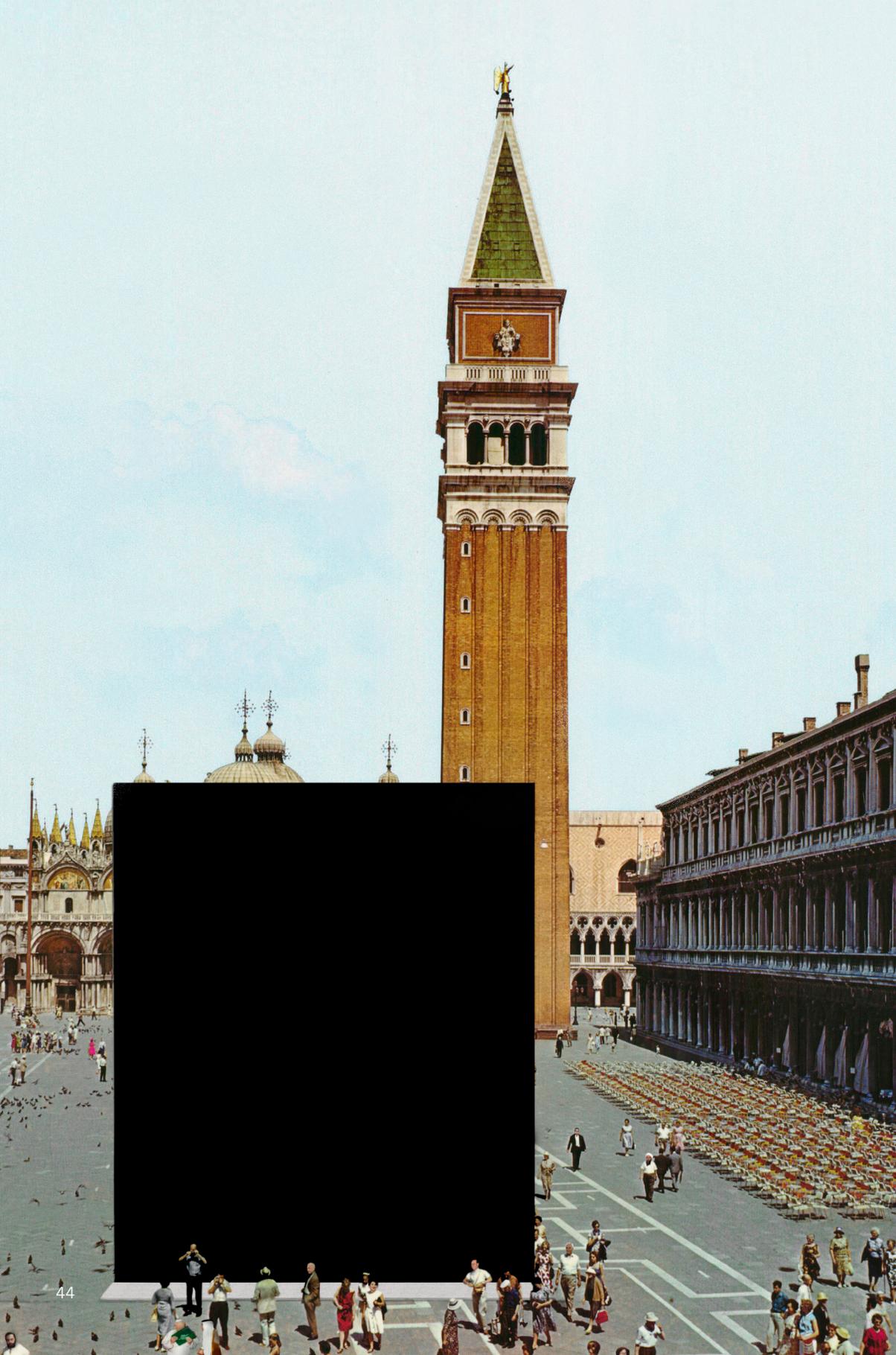
Schneider’s *Insulated Boxes* explore the frail boundary between ordinary perception and the plunge into the unknown with his subtle, often not visible, interventions in existing architectures such as the mentioned 1994 exhibition at the Museum Haus Lange in Krefeld – where Schneider’s contribution remains deliberately obscured – or his work consisting in swapping wall pieces from Mies van der Rohe’s building and *Haus u r*. The intense energy Schneider initially sought in performative actions or extreme gestures, such as screaming, reaches a certain paroxysm here. Perception itself becomes inadequate, unable to penetrate the dense, metaphorical layer Schneider imposes on reality.

While *Haus u r* delves into private spaces and builds on the psychology and memories connected to the dwelling of the house (releasing the uncanny side of the domestic, the familiar, the every day, the ordinary, etc.), works such as *White Torture* instead stage concealed spaces controlled by invisible forms of discipline and punishment, echoing Michel Foucault. By exploring the tension between public and private realms, Schneider opens up a new dimension in his nested, devouring poetics. The work's clinical neutrality evokes the minimalist aesthetic of the "white cube", juxtaposing in the most Foucaultian sense the image of the prison, the school, or the asylum with that of the museum.

*The High-Security Cell*, alongside the *Insulated Box* sculptures, share thematic connections with other works from Schneider's oeuvre that engage directly with the concept of death. These include pieces like the *Dying Room* and other works placed in public areas that serve as places of encounter and control, such as the *Cube Venice*.

Similarly, *The Dying Room* is a much-debated work that sparked scandal around Schneider's intention to facilitate a person's passing away in the "sacred" space of the museum. The work still challenges the taboos of contemporary society and Western culture to this day, crossing boundaries of artistic creation and social conventions.

On the other hand, the *Cube Venice* pays homage to one of the most significant sites of Islamic religion, bearing witness to the fault lines produced by cultural translation. Consisting of a 14 x 14 x 14 meter abstract replica of the Kaaba – Islam's holiest mosque – in the form of a black-covered simple wooden box, the *Cube Venice*, initially conceived for the 2005 Venice Biennale and intended for the San Marco square, engages with the possibility of encounter between Islamic and Western culture through references to Suprematism, hinting at Malevich's *Black Square*, modernism, and even minimalism. The denial of figuration capsizes Gregor Schneider's work, plunging into the unutterable and the impossibility of its representation.







# GOEBBELS HOUSE

A pochi passi da Unterheydner Straße 12 si trova Odenkirchener Straße 202, luogo di nascita di Joseph Goebbels, ministro della propaganda tedesca di Adolf Hitler.

Gregor Schneider scopre la casa natale del politico nazista mentre conduce delle ricerche per il lavoro alla Biennale di Venezia del 2001, dato che Goebbels aveva visitato e curato personalmente mostre a Venezia durante il governo del Terzo Reich. Prima che un “misterioso insegnante” arrivasse in città nel 2007, l’archivio comunale riteneva che la casa fosse stata distrutta dai bombardamenti: sebbene dall’esterno apparisse intatta, il numero civico sulla porta ne rendeva impossibile l’identificazione.

La casa del ministro nazista non era stata però distrutta dai bombardamenti: per decenni è rimasta intatta all’interno di libri non letti e nascosta in archivi chiusi a chiave, diventando nota tra le strade del quartiere solo dopo che Schneider ne aprì le porte al pubblico nel 2014.

Sebbene Goebbels vi avesse vissuto soltanto per uno o due anni, il criminale nazista menziona più volte Rheydt nei diari scritti durante la sua vita ai vertici del regime. Negli ultimi giorni del conflitto, sapendo che sarebbe morto presto, Goebbels inizia a scrivere della sua casa natale: in particolare, giura vendetta nei confronti dei Werewolf – gruppi terroristici nati dopo la fine della guerra e ancora oggi attivi in Germania – che avevano issato di fronte casa sua una bandiera bianca in segno di resa. I diari di Goebbels sono poi diventati un importante documento storico che ripercorre tutta l’ideologia nazista, oltre che un’eredità per diversi gruppi terroristici moderni.

Durante il regime, la municipalità di Mönchengladbach aveva fatto progettare all’architetto Armin Fahrenkamp (allora Rettore dell’Accademia di Belle Arti di Düsseldorf) una stanza degli ospiti per Goebbels nel castello di Rheydt. Sebbene la città sia stata quasi completamente distrutta durante la guerra, questi luoghi sono miracolosamente riusciti a sopravvivere ai bombardamenti. Poco prima di morire nel rifugio del suo bunker, Goebbels continuò a tenere vivo il rapporto con la città, promettendo ai suoi abitanti di ricostruirla dopo la guerra.

La famiglia Schmitz – i precedenti proprietari e locatori della famiglia Goebbels – aveva anch’essa dei legami con i nazisti: Schneider trova nella soffitta vari strumenti di frenologia, tra cui un misuratore di crani, libri e altri materiali d’archivio risalenti al regime. Inoltre, gli Schmitz raccontarono a Schneider come i nazisti fossero soliti deporre fiori davanti alla porta della casa per il compleanno del ministro.

SCHLAFEN

life action, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Germany 2014

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

Nel 2008, il Museum Abteiberg di Mönchengladbach annuncia tramite un comunicato stampa che i film realizzati nella casa di Goebbels e la stessa Goebbels' House sarebbero stati parte dell'inaugurazione di *END*, un'estensione temporanea del museo. Schneider aveva già filmato la casa di Goebbels dall'esterno prima del 2008, ma quel film non sarebbe mai stato proiettato all'interno della mostra.

Nel 2012, Schneider concepisce per il "Fourth Plint" di Trafalgar Square a Londra un progetto che prevede la ricostruzione della casa di Odenkirchener Straße. Tuttavia, Schneider non menziona alla direzione artistica che si sarebbe trattato della casa natale di Goebbels: immagina che il plinto potesse scomparire dietro una facciata della casa con i visitatori presenti all'interno della stessa. Tuttavia, la sua proposta non vinse il concorso.

Nel 2013 la casa di Goebbels viene messa in vendita online, senza alcuna informazione riguardo alle sue origini. Imbattendosi nell'annuncio, Schneider decide di acquistarla con la sola intenzione di farla sparire completamente – *per avvicinarsi ancora di più all'indicibile*. Tuttavia, rischi statici (che avrebbero altrimenti compromesso la tenuta dell'edificio adiacente) lo costringono a smantellarla a mano. Schneider decide di rendere pubblica la storia della casa svuotandola dall'interno, rimuovendone la struttura e lasciando in piedi solo la facciata. Mentre in *Haus u r* aggiunge strati di spazio, dalla casa di Goebbels li sottrae.

Questo percorso di ricerca culmina in un'opera presentata per la prima volta nel 2014 alla Zacheta National Gallery di Varsavia e al Teatro Volksbühne di Berlino. L'opera consiste nell'esposizione delle macerie ottenute dalla demolizione della casa di Odenkirchener Straße in un camion aperto, parcheggiato davanti ai luoghi espositivi. I visitatori potevano osservare le macerie da una piattaforma, partecipando fisicamente a un incontro scenico e al contempo slegato dalla storia frammentaria del sito. Dopo la mostra, le macerie della casa sono state smaltite in una discarica.

Prima di intraprendere questa azione collocata a metà strada tra performance, installazione ed evento reale, Schneider trascorre del tempo nella casa di Goebbels: video come *Essen* (2014) e *Schlafen* (2014) documentano momenti trascorsi dall'artista a mangiare una zuppa in cucina o a dormire nella camera da letto della proprietà. Tutti i mobili trovati dall'artista al suo ingresso nella casa sono rimasti tali, lasciati intatti come erano. Questi atti quotidiani vengono svolti dall'artista accanto alla presenza ingombrante del significato storico della casa.

Inoltre, prima di smantellare gli interni della casa, Schneider scannerizza in 3D l'intero ambiente nello stato in cui lo aveva trovato – ciò significa, teoricamente, che l'intera casa può essere stampata ex novo – caricandone i dati su una pen drive. Nelle mostre successive, presentando l'oggetto ai visitatori l'artista rivolge loro una domanda: *cosa fareste voi con questa casa?*

Come osservato dal curatore e critico d'arte Ulrich Loock, *il fattore temporale è cruciale nelle opere di Gregor Schneider, come si può vedere, ad esempio, dai video. Qualsiasi sforzo speso a razionalizzare l'esperienza in corso si esaurisce col passare del tempo. Guardi le pareti; ascolti lo spazio.*<sup>4</sup> Il processo di Schneider implica un profondo coinvolgimento con lo spazio, scavando nella memoria latente, nelle storie collettive e nella storia personale. Nelle parole dell'artista: *gli abitanti iscriveranno la loro storia nella casa. Gli edifici sono scritti, come i libri; è solo questione di capire se siamo in grado di leggerli.*<sup>5</sup>

In questo modo, Schneider intrattiene un rapporto con “residui e artefatti” di un passato terribile *andando oltre la necessità di reprimerne la memoria o di feticizzarne l'incontro*, confrontandosi direttamente con il peso storico che la Germania ancora sconta verso l'era nazista.<sup>6</sup> Confrontandosi cioè con i crimini irrisolti dell'umanità contro l'umanità stessa che, drammaticamente, sotto diverse spoglie, continuano ad essere perpetrati.



A few steps from Unterheydner Straße 12 stands Odenkirchener Straße 202, the address where Joseph Goebbels, Adolf Hitler's propaganda minister, was born.

Gregor Schneider came across his birthplace in 2001 while conducting research on the German pavilion for his work at the Venice Biennale, since Goebbels had personally curated and visited exhibitions in Venice during the Nazi era. Before an "unknown teacher" came to the city in 2007, the city archives had assumed bombs had destroyed the house: although it looked the same from the outside, the new house numbers on the door meant that the house could no longer be identified.

The Nazi minister's house was not destroyed by bombs: for decades it had laid concealed in unread books, hidden in archives locked behind closed doors and amidst the city streets, becoming known in the neighbourhood only after Schneider opened the house to the public in 2014.

Although Goebbels had lived there only for one or two years of his life, the Nazi war criminal mentioned his Rheydt birthplace several times in his diary, written during his life at the height of the regime. Over the last days of the war, Goebbels recalled his birthplace in his diaries, knowing that he would soon die. Particularly, he recounted how he swore revenge on the Werewolf terror groups – who carried out attacks after the war ended and are still active in Germany today – because they raised a white flag in front of his house as a sign of surrender. His diary not only became an important historical document detailing Nazi ideology, but also a legacy and blueprint for future terrorist groups.

The city of Mönchengladbach also had a guest room in Rheydt Castle designed for Goebbels by the architect Armin Fahrenkamp, at the time rector of the Düsseldorf Art Academy. Although Rheydt was almost completely destroyed in the war, these places survived the bombings. Goebbels kept contact with the city while hiding shortly before his death and vowed to rebuild Rheydt. Upon entering the house, Schneider found relics and memorabilia belonging to Nazi cultural production left by its early owners. The former residents, the Schmitz family – who were also landlords to the Goebbels family – told Schneider that Nazis laid flowers in front of the house on Goebbels' birthday. The Schmitz had Nazi connections too: Schneider found various phrenology instruments including a skull measurer, books and other archive materials dating to the Nazi regime in the attic. His whole research, including that same pulverised house, was shown in Warsaw in 2014.

In 2008, the Museum Abteiberg in Mönchengladbach announced in a press release that Schneider's films documenting Goebbels' birthplace and Goebbels' House would be part of the opening of *END*, a temporary museum extension. Schneider had already filmed Goebbels' House from the outside in 2008, but the film was not shown.

In 2012, Schneider conceived a proposal for the "Fourth Plinth" in London's Trafalgar Square, envisioning a reconstruction of the house from Odenkirchener Straße. However, Schneider didn't mention it was going to be Goebbels' birthplace: he suggested that the large plinth disappear behind a house facade with visitors standing inside in front of the plinth. The suggestion did not win the jury.

In 2013, Goebbels' birth house was offered for sale on the internet without any information about its long-lost history. Schneider came across the Goebbels' because he already knew about it, and only bought it with the intention of making it disappear completely – *to get even closer to the unspeakable*. However, static risks (the neighboring building would have otherwise been affected) forced him to dismantle the house by hand. Schneider decided to make the history of the house public by gutting the house from the inside, removing its structural substance and leaving only the facade standing. Whereas in *Haus u r* he added layers of space, he removed layers of space from Goebbels' birthplace.

This act culminated in a work first presented in 2014 at the Zaçheta National Gallery in Warsaw and later at the Volksbühne Theatre in Berlin. The artwork was derived from the rubble obtained in the demolition of the Odenkirchener Straße house, displayed in an open truck parked in front of the venues. Visitors could view the debris from a platform, physically participating in a staged, disembodied encounter with the fragmented history of the site. After the exhibition, the rubble was discarded in a landfill.

Before undertaking this act, standing halfway between performance, installation, as well as real life event, Schneider spent some time in Goebbels' house: videos such as *Essen* (2014) and *Schlafen* (2014), document the time period spent by the artist eating soup in the kitchen and sleeping in the bedroom of the house. All the furniture encountered by the artist upon first entering the house are still the same, left as they were. These mundane acts all took place alongside the lingering shadow cast by the sinister historical significance of the house.

Before dismantling the house interiors, Schneider scanned the entire place in 3D in the state it was found in – which theoretically means that the entire house can be printed out again – and uploaded the data on a pen drive. In later exhibitions, he showed the object as a gesture to the visitors asking, *what would you do with the house?*

As curator and art critic Ulrich Loock observed, *the time factor is important in the works of Gregor Schneider, as one can see, for example, in the videos. The effort to make comparisons wanes over time. You look at the walls; you listen to the space.*<sup>4</sup> Schneider's process involves deeply engaging with the space, unearthing latent memories, stories, and histories. In the artist's words, *inhabitants inscribe their own history in the house. Buildings are written on, like books. It is just a question of whether we can read them.*<sup>5</sup>

This way, Schneider engages with *residues and artefacts beyond repression and fetishization*, addressing the historical weight Germany still bears from the Nazi era.<sup>6</sup> And in so doing, humanities' ongoing crimes against human nature itself.



**Note di chiusura** *Closing notes*

1 Loock, "A Compulsão de Construir".

2 Il saggio di Ulrich Loock nel catalogo della mostra di Los Angeles del 2003-04 traccia magistralmente il discorso storico che quest'opera mette in moto insieme ad altre pratiche artistiche, coeve e non all'artista. Ulrich Loock's essay in the catalogue of the Los Angeles exhibition in 2003-04 masterfully traces the historical discourse this work sets in motion together with other artistic practices, both coeval and not to the artist.

3 Loock and Schneider, "Wand vor Wand / Wall Before Wall", 63.

4 Schneider, Kunsthalle Bern : 31. Januar - 6. März 1996.

5 Heiser, "Now or Never"

6 *Ibid.*

# INTERVISTA *Interview*

## GIULIA POLLICITA

Scrivere del tuo lavoro mentre collaboriamo allo sviluppo di una mostra è un compito difficile e un'opportunità di crescita incredibile. Si è detto e scritto molto sulla tua pratica e sulle sue implicazioni psicoanalitiche, sociali e artistiche. Posso solo cercare di contribuire alle ampie riflessioni offerte da curatori e intellettuali acclamati sulla tua lunga ricerca. Quello che cercherò di fare è evidenziare perché penso che il tuo lavoro sia pionieristico e decisivo per diversi aspetti dell'attuale dibattito artistico, facendoti anche alcune domande lungo il percorso.

Cominciamo dalla memoria: il suo coesistere con la vita quotidiana, le sue implicazioni politiche, la sua repressione e il suo continuo affiorare in contesti personali o collettivi spesso genera contrasti, incomprensioni e persino manipolazioni.

Una parte importante del tuo lavoro si sviluppa all'incrocio tra memoria e spazio. Attraverso la loro articolazione, hai dato vita a un vero e proprio archivio.

Mentre il mondo diventava sempre più globalizzato, hai continuato a costruire e vivere nello stesso luogo in cui sei nato e cresciuto come artista: Rheydt e la *Haus u r*. Quali sono le implicazioni del tuo lavoro con la città di Rheydt, oggi come in passato? Come spieghi questa necessità di rimanere, quattordici anni dopo?

## GREGOR SCHNEIDER

Guardando indietro, questi sviluppi sembrano strategici, come se la casa fosse il risultato di un grande processo decisivo. In realtà, è stata il prodotto di coincidenze, necessità e vincoli – non una scelta deliberata. Dopo le mie prime mostre pubbliche nel 1984 e 1985, mio padre mi affittò questo appartamento vacante per utilizzarlo come studio. Inizialmente avrei dovuto condividere lo spazio con il mio ex insegnante d'arte, che avrebbe dovuto farmi da mentore. Ma ciò non accadde, e invece di continuare a dipingere, ho iniziato immediatamente a costruire intere stanze.

Se in quel periodo avessi ricevuto offerte per altre mostre, non avrei mai iniziato a lavorare sulla casa. È stato un rischio enorme investire così tanto tempo, energia e denaro in un luogo al di fuori del mondo dell'arte – un luogo che, inizialmente, non attirava molto interesse. Avevo già iniziato a lavorare alla *Haus u r* prima di frequentare la scuola d'arte.

Il lavoro nella casa ha poi assunto una dinamica tutta sua. Sono emerse stanze che non riuscivo più a riconoscere come "stanze dentro stanze". Alcune avevano addirittura motori che gli permettevano di ruotare su sé stesse senza che ciò fosse percepibile dall'interno. Tuttavia, non lavoravo "sotterraneamente" alla *Haus u r* – ricevevo visite regolarmente.

Quando il contratto di affitto stipulato per la *Haus u r* non è stato rinnovato, ne è stata discussa la demolizione. Quando ho saputo che non l'avrei ereditata, ho iniziato a smantellare le stanze per salvarle, conservarle e gestirne la logistica del trasferimento altrove. Per molto tempo, il futuro della *Haus u r* è rimasto incerto, eppure ho continuato a lavorarci. Ora il mio piano è trasformarla in una fondazione, per garantirle una conservazione permanente. Tuttavia, potrei anche smantellare tutto come se la *Haus u r* non fosse mai esistita. Tutto dipende da quanto sia effettivamente fattibile.

Al momento, sto affrontando una causa di sfratto per il mio enorme magazzino di Rheydt, dove ho conservato tutte le stanze che ho costruito negli anni. Questo magazzino è la mia memoria spaziale. Se mai dovessi essere costretto a sgomberarlo, potrei dover lasciare Rheydt e trovare un nuovo posto: ciò guiderebbe i miei prossimi passi. Tuttavia, si tratta di un'ipotesi remota, dato che posso permettermi spese legali anche esose.

Non godo di un grande supporto qui in città. Sospetto di venir associato spesso a qualcosa di negativo. Quando affronto temi oscuri come il passato nazista o creo una stanza dove poter morire, non viene ben accolto; al contrario, è interpretato come qualcosa di negativo. Molte cose sono nate pragmaticamente, per necessità – o semplicemente perché mi sembravano ovvie. Mi occupo delle quattro mura in cui vivo, della strada davanti casa mia, dei villaggi abbandonati o dell'enorme cava mineraria al confine di Mönchengladbach, nel mio distretto.

È stato sempre il lavoro a determinare gli step successivi. Trasferire la *Haus u r* nella sua interezza sarebbe complicato, ma trasferirsi in un nuovo magazzino è una decisione per i prossimi dieci anni. Il lavoro determina davvero la mia prossima mossa – non ho alcuna scelta in merito.

## **GP**

John Ruskin legava la memoria all'architettura, un'interpretazione antropologica sviluppata ulteriormente da Martin Heidegger. Sant'Agostino descrisse la memoria come l'archivio dell'umanità.

Hai affermato che ogni casa porta tracce indelebili della sua storia (e delle sue storie, come suggeriscono alcuni critici). Il tuo lavoro esplora il complesso terreno tra memoria storica e personale, in particolare l'ombra persistente prodotta dagli orrori del nazifascismo. Oggi il dibattito sull'arte pubblica si chiede spesso se sia opportuno cancellare i resti del passato coloniale e repressivo. Pur riconoscendo il viscerale impulso di smantellare tali eredità, rimane il dubbio che la cancellazione sia davvero il modo più efficace per preservare la consapevolezza degli errori del passato.

Il tuo tentativo di distruggere la casa di Goebbels, riuscito solo nel modificarne gli interni, incarna questa tensione. Allo stesso tempo, però, hai compiuto qualcosa di straordinario: hai conservato una scansione 3D molto precisa della casa – simbolo di una delle più profonde macchie che segna la coscienza dell'umanità intera – su una chiavetta USB, un oggetto di piccole dimensioni, apparentemente insignificanti. E questo gesto, per me, è potente e destabilizzante allo stesso tempo.

## **GS**

Trovare la casa di Goebbels non era qualcosa che potessi prevedere: non volevo cancellare o riscrivere la storia, credo di essere stato semplicemente turbato dalla mancanza di libertà legata all'esistenza della casa. Pensavo che l'argomento "nazismo" fosse stato già affrontato e chiuso. Non avrei mai potuto immaginare di trovare una casa del genere e così vicino alla *Haus u r*, né avrei potuto immaginare che estremisti di destra tornassero a marciare per le strade di Mönchengladbach, o che giovani musulmani si facessero esplodere con cinture suicide. I miei spazi hanno a che fare con il trauma, il processo insito in eventi taciuti o repressi. Io ci ho visto dei paralleli con la repressione collettiva.

Sono stato immediatamente colpito dalla somiglianza tra la casa di Goebbels e la *Haus u r*. Mi ha scioccato il fatto che il luogo di nascita di Goebbels portasse ancora lo spirito dell'ideologia nazista, presente in forma di biblioteca (anche se la famiglia che ci abitava sosteneva di averne rimosso gli oggetti sensibili). Questo non è poi così insolito in Germania: molti reperti nazisti appartenenti a generazioni passate sono ancora conservati in scantinati e soffitte sparse per il paese.

La casa di Goebbels esternamente assomiglia alla *Haus u r*. Cosa ha a che vedere con me questa casa? Con la mia sala da pranzo, il mio ripostiglio? Dovevo correre il rischio che tutto il mio lavoro fino a quel momento potesse essere visto sotto una nuova e diversa luce.

A Rheydt ero solo nell'affrontare la questione di come avvicinarmi a questa casa. Tuttavia, un'iniziativa della cittadina di Braunau<sup>1</sup> mi scrisse dopo aver saputo della demolizione pensata per la casa di Goebbels. Si occupavano della casa natia di Hitler, una questione da sempre minimizzata: d'altronde, lì, Hitler ci ha vissuto da neonato. Questo dimostrava la risonanza dell'impegno che avevo preso a Rheydt. Mi chiesero cosa avrei fatto invece con il luogo di nascita di Adolf Hitler: all'epoca l'idea era di creare una "Casa della Responsabilità" a Braunau, così suggerii loro di trasformare i materiali della casa in qualcosa di nuovo e di rimuoverne la protezione di monumento.

Oggi, i proprietari della casa a Braunau sono stati espropriati e la comunità se n'è assunta la responsabilità. Con la scansione 3D della casa di Goebbels, realizzata prima che venissero apportate modifiche, volevo assicurarmi di aver documentato tutto nei dettagli. Volevo avere delle prove concrete dell'aspetto della casa e del suo contenuto. Ho poi portato la chiavetta USB contenente i dati 3D in giro per le mostre, per fare ai visitatori la domanda: cosa fareste voi con una casa del genere? Teoricamente, l'intera casa potrebbe essere ristampata a partire da questa chiavetta.

Siamo destinati a fallire nel tentare di rispondere alla domanda su come gestire una casa del genere. Sul luogo di nascita di Stalin ci hanno costruito un tempio, mentre quello di Mussolini è diventato un museo. Non dimentichiamo che la *Haus u r* e le iniziative per la casa di Goebbels sono nate esclusivamente da un impegno privato. Non ho presentato domande di finanziamento e pur avendo ottenuto un permesso di demolizione prima, non ho coinvolto nessuno. Le autorità non erano a conoscenza della rilevanza storica della casa. Temevo mi avrebbero fermato.

Non possiamo cambiare la storia, ma solo mantenerne vive le ferite.

Durante gli ultimi giorni di guerra, nei suoi diari Goebbels descrisse il luogo in cui era nato come "il luogo in cui tutto ebbe inizio", consapevole che presto sarebbe morto. Giurò vendetta perché davanti casa sua era stata issata una bandiera bianca di resa. Nei diari menzionò chi avrebbe dovuto essere ucciso e chi per questo motivo era già stato eliminato.

In tale contesto istituì i cosiddetti gruppi di terrore *Werwolf* (in collaborazione con Hitler), che avrebbero poi compiuto attacchi in piccole unità segrete dopo la guerra. Questi gruppi sono ancora oggi attivi in Germania.

Gli affittuari precedenti, la famiglia Schmitz, che aveva a sua volta affittato la proprietà alla famiglia Goebbels, mi raccontarono che i nazisti posavano fiori davanti alla casa nel giorno del compleanno di Goebbels.

Sebbene visse in quella casa solo per pochi mesi della sua vita, il criminale di guerra nazista menzionò spesso Rheydt, il suo luogo di nascita, nei diari scritti all'apice del regime.

**Non è che Goebbels vi abbia trascorso solo qualche mese della sua infanzia. No, ha vissuto lì fino al 2014 - nella forma dell'ideologia nazista che fu fondata in questa casa. Non dimentichiamo: non sono stati i tedeschi a liberarsi dall'ideologia nazista. Siamo stati liberati. Questo ha plasmato la Germania fino ad oggi.**

Secondo le ricerche che ho effettuato, il momento esatto in cui la famiglia si trasferì nella cosiddetta *Jugendhaus* non può essere datato con precisione. La *Jugendhaus* esiste ancora oggi ed è ben nota al pubblico.

Quando resi pubblico il luogo di nascita di Joseph Goebbels, l'archivio cittadino scrisse: "Per più di mezzo secolo si credeva che il luogo di nascita di Joseph Goebbels fosse stato distrutto. Poi un insegnante di Rheydt si è presentato all'archivio cittadino, mostrando una foto che smentiva queste supposizioni."<sup>2</sup>

Anche l'archivio cittadino di Mönchengladbach presumeva che l'edificio fosse stato bombardato durante la Seconda guerra mondiale. "Il certificato di nascita di Goebbels afferma che è nato il 29 ottobre 1897 al civico 186 di Odenkirchener Straße," riporta il portavoce cittadino Dirk Rütten. Fino al 2007 non c'è stato motivo di dubitare di queste informazioni.

"Ciò significa che la famiglia Goebbels si è trasferita in quell'edificio tra il 1898 e il 1900, anche se la data esatta rimane ignota," sostiene Rütten.

"Nel 1904 molti numeri civici e nomi di strade a Rheydt vennero cambiati, probabilmente a causa della rapida crescita della città in quel periodo e della necessità di indire un nuovo sistema," spiega Rütten. Così è stato confermato che la casa al civico 186 di Odenkirchener Straße corrisponde all'edificio al civico 202 di Odenkirchener Straße oggi.

Nell'anagrafe stradale di Rheydt datata 1898 i genitori di Goebbels risultano ancora a quell'indirizzo. Tuttavia, nel successivo elenco datato 1900, la famiglia è presente nella nuova casa di Dahleener Straße. "Ciò significa che la famiglia Goebbels vi si trasferì tra il 1898 e il 1900, anche l'esatto momento rimane sconosciuto," conferma Rütten.

L'ipotesi che il luogo di nascita di Goebbels non esistesse più dovette essere scartata quando, nel 2007, un insegnante di Rheydt visitò l'archivio cittadino di Mönchengladbach. Aveva notato una foto del luogo di nascita in una brochure di una festa degli anni trenta, pubblicata durante una visita del ministro della propaganda nazista nella sua città natale Rheydt. Sospettì immediatamente che l'edificio esistesse ancora.

Cinque anni dopo, il nuovo direttore dell'archivio cittadino pubblicò ulteriori ricerche sostenendo che la città aveva sempre saputo dell'esistenza di questa casa, accusandomi di diffondere il falso. L'archivio cittadino non mi contattò mai, non si mostrò interessato a visitare la casa né chiese se avessi ulteriori informazioni da poter condividere con loro.

L'archivio cittadino impiegò cinque anni per concludere le sue ricerche, e cinque anni dopo tutti ne sapevano di più. La storia era stata nascosta dietro porte chiuse e libri sigillati. E io ero il disturbatore. Dieci anni dopo ho ricevuto una lettera di ringraziamento dal sindaco, in seguito a un premio d'arte che avevo ricevuto da un'altra città.

Prima di affrontare il progetto della casa di Goebbels, avevo lavorato a un'ex sinagoga a Pulheim. Questa sinagoga era sopravvissuta ai *pogrom* avviati da Goebbels perché non era più riconosciuta come tale: la comunità ebraica l'aveva già lasciata, la Stella di Davide era nascosta sotto l'intonaco e la sala di preghiera era stata trasformata in una stalla. Feci "scompare" la sinagoga dietro la facciata di una casa unifamiliare.

Questo lavoro fu frainteso. Da un lato, poteva essere interpretato come se stessi realizzando gli stessi obiettivi di Goebbels. Dall'altro, la perdita era ancora dolorosamente evidente. I canti ebraici e la cultura non sono tornati nella mia regione. Notai che alla sinagoga non era mai stato assegnato un numero civico. Quel numero civico che avevo dato alla casa per il progetto ma che prima non esisteva – un requisito legale in Germania – sopravvisse al progetto. Anche dopo la rimozione della facciata da casa unifamiliare, il numero civico rimase.

## GP

All'inizio della tua carriera cercavi espressioni di intensità estrema. Recentemente, durante l'inaugurazione della retrospettiva di Nan Goldin alla Neue Nationalgalerie di Berlino, delle grida si sono levate dalla folla mentre l'artista pronunciava un discorso non censurato sulla guerra in Palestina, sull'antisemitismo, sulla Germania e sull'Olocausto. Pensi che sia possibile che questo "urlo primordiale" (il riferimento è ad una delle prime opere pittoriche dell'artista, *u r scream*, 1986 n.d.r) si sia trasformato in repressione e censura? Come affronti questo tema, in particolare in Germania?

## GS

All'epoca, interpretavo positivamente il mio *u r scream*, come un grido liberatorio e non di paura. Ma non ne sono più così sicuro.

La memoria è una cosa strana: ricordiamo di aver dimenticato. È affascinante che possiamo ricordare di aver dimenticato qualcosa. Per pensare veramente in modo creativo, dobbiamo dimenticare, non ricordare. Concentrarsi, focalizzarsi, significa bloccare momentaneamente tutto il resto, dimenticarlo.

Nel dimenticare, l'assenza acquisisce presenza.

Ad esempio, trovo molto difficile ricordare le cose. Altri le scrivono, ma io colleziono spazi. Mi sento circondato da un mondo che non mi si rivela.

Ciò che è nascosto, represso, taciuto, ha un potere enorme. Per me, questo porta anche una componente psicologica: nascondersi dai pericoli del mondo o diventare parte di ciò che è represso e taciuto, nascondendomi o lasciando che il mio processo di lavoro si dissolva nell'indescrivibile.

All'arte vengono spesso attribuite capacità curative. Ma i ricordi spaziali sono ambivalenti.

Una narrazione predominante (soprattutto nel mondo occidentale) è che parlando o sottolineando ciò che è sporco o corrotto avvenga una catarsi, attraverso la quale ci purifichiamo. Non condivido questa idea.

Tuttavia, gli spazi stessi possono suggerire di aver vissuto un trauma mai accaduto – o possono persino causare a loro volta traumi. Al più, mi aggrappo al materiale, usandolo per rendere comprensibile l'incomprensibile.

È cruciale continuare a indagare su come interagiamo con lo spazio. Continuerò a vagare attraverso gli strati e le forme della mia mente, esplorando i meccanismi della percezione e della conoscenza — non in forma di comunicazione ma di scomunica.

Alla *Haus u r*, il lavoro si cancella da sé.

## GP

Il tuo lavoro è stato spesso oggetto di censura. Penso a *Cube Venice* (2005), la costruzione ispirata alla Kaaba censurata prima a Venezia e poi a Berlino; o alla proposta per documenta 13 nel 2012, dove intendevi trasformare una chiesa protestante in un tempio; o all'intervento proposto per il Lehmbruck-Museum in occasione della Ruhrtriennale nel 2014, vietato dal sindaco di Duisburg come potenziale richiamo a un incidente locale accaduto durante la Love Parade qualche anno prima. Questi rifiuti e la censura politica si sono spesso trasformati in veri e propri scandali, come nel caso della tua proposta *Dying Room*, dove persone anziane avrebbero potuto trascorrere gli ultimi momenti nei "sacri" spazi di un museo.

## GS

Allo stesso tempo, la Germania è una società istituzionalizzata, dove le decisioni vengono prese dall'alto verso il basso e attuate in modo gerarchico. La nostra democrazia è giovane, quindi stiamo ancora imparando. Il doloroso processo di bilanciamento degli interessi, così come la realtà di compromessi imperfetti, sono parti integranti della democrazia.

Anche in Germania esiste la censura. Per me, la censura legata a *Cube Venice* fu un punto di svolta che scosse la mia fiducia nel mondo dell'arte. All'epoca, ai curatori non importava — era prima che l'espressione "cancel culture" nascesse. Il Cube riguardava ancora l'arte e non le atrocità di Hamas e Netanyahu.

A Venezia, almeno il comitato ufficiale non screditò l'opera, arrivando persino a sostenere che *Cube Venice* avrebbe potuto diventare l'icona della Biennale. All'epoca, l'arte era ancora tenuta in grande considerazione. In Germania, tuttavia, la censura fu più sprezzante. A Berlino, *Cube Berlin* non fu solo censurato; l'opera stessa fu screditata.

Avremmo potuto combattere per la libertà dell'arte?

La storia del Cube deve ancora essere raccontata. Eppure sono passati 20 anni. Perché i curatori non ne parlano? *Cube Hamburg* fu realizzato con successo nel 2007 — una scultura indipendente nella forma, nella funzione e nell'aspetto. Dopo il 2007, curatori di alto livello tentarono ripetutamente di realizzare il Cube in altre località. Il Cube non fu censurato solo a Berlino e Venezia.

Ad oggi, solo Rosa Martínez, curatrice della Biennale di Venezia del 2005, ha parlato pubblicamente della censura. L'aspetto più duro della censura è che non viene mai riconosciuto che il Cube fosse persino pianificato. Tuttavia, in un mondo digitale, le lettere non scompaiono.

Ecco una selezione di località in cui "curatori di alto livello" hanno cercato di realizzare il Cube:

*Cube Berlin, Cube New York, Cube London, Cube Paris, Cube Saragossa, Cube Fellbach, Cube Venice, Cube Singapore, Cube Shanghai, Cube Kiev, Cube Neuchâtel, Cube Posen.*

## COME POSSIAMO COLLABORARE IN FUTURO?

Il trattamento del Cube riflette il clima politico internazionale. A Venezia, nel 2005, fu la paura e l'ignoranza – le autorità non volevano una scultura che potesse essere interpretata come un'opera d'arte islamica di fronte alla basilica cattolica di San Marco. Il divieto avrebbe potuto essere sfruttato politicamente, ma le vere ragioni non furono mai discusse apertamente.

Nel 2011, quando la città di Neuchâtel annunciò i piani per installare il *Cube Neuchâtel* per il millenario della città, i leader d'impresa dichiararono apertamente di non volere una scultura che potesse essere interpretata come un simbolo dell'Islam.

Con il ritorno delle identità nazionali, anche gli artisti hanno cominciato a uscire dai loro nascondigli, proprio come l'autore Michel Houellebecq, osando di nuovo criticare l'Islam.

### GP

Alla luce delle osservazioni che ho cercato di correlare sia al tuo lavoro che al mondo odierno, una domanda che ho per te è: che significato ha per te l'espressione che si sente spesso di "arte politica"? Come la affronteresti oggi se dovessi parlarne con i più giovani?

### GS

A volte sento di fare mostre solo per far luce su determinate questioni – per spiegare la storia del Cube, per spiegare la casa di Goebbels, per spiegare perché un sindaco a Duisburg censurò una mostra o perché la Documenta a Kassel censurò una mostra in una chiesa. Per mostrare prigioni segrete ad alta sicurezza che non dovevano esistere ufficialmente, o perché la cancellazione di una Biennale di Wiesbaden non è stata spiegata.<sup>3</sup>

Non mi definirei mai un artista politico. Vivo in un paese libero e non devo correre grandi rischi. Non devo temere di essere mandato in un campo di prigionia. Ovviamente, tutto – compresa l'arte – ha implicazioni politiche. Ma la domanda rimane: l'arte è mai stata politicamente efficace nel promuovere un'agenda politica? E le visioni politiche degli artisti sono mai state veramente democratiche?

Il termine "politica" implica sviluppare un sistema di regole per una comunità. Non sono capace di farlo, né mi interessa. Sono molto più intrigato da ciò che è non regolato. Mi vedo come un cittadino politicamente impegnato che sostiene la libertà, la democrazia, la giustizia sociale e la giustizia climatica – e va diligentemente a votare. Ma non perseguo alcuna agenda partitica.

Detto questo, ho notato una crescente insicurezza nel trattare con ideologie di estrema destra e nel mostrare una posizione chiara contro di esse.

Inoltre, la mia generazione sta appena iniziando a capire che le nostre libertà non sono qualcosa che possiamo dare per scontato.

## **GP**

Hai mostrato il tuo lavoro a Napoli per la prima volta nel 2006 alla Fondazione Morra Greco. All'epoca, so che hai avuto modo di familiarizzare con il legame unico che i napoletani intrattengono con l'aldilà: condividendo la vita quotidiana con i morti, costruendo relazioni immaginarie con loro e con i loro resti. Un esempio è il famoso culto delle "capuzzelle", dove i devoti adottano teschi non sepolti conservati nelle chiese, curandoli e lucidandone le ossa, chiedendo poi favori, miracoli o intercessioni.

Qual è la tua relazione con Napoli e il suo continuo legame con la morte? Come ha influenzato la tua pratica, se lo ha fatto, e il tuo lavoro qui in città?

## **GS**

La prima centrale elettrica a lignite è stata fondata nel 1926 a Rheydt dalla Niederrheinische Braunkohlewerke AG. Entro la fine degli anni settanta, le centrali elettriche più grandi del mondo si trovavano lì. Ciò che la gigantesca miniera di lignite artificiale Garzweiler, con le sue enormi centrali elettriche come Frimmersdorf, rappresenta per la mia città natale, a Napoli lo identifico come il Vesuvio. La differenza, tuttavia, è che a Rheydt non può esserci una Pompei. Anche le tracce archeologiche sono scomparse nella cava. La distruzione causata dalla miniera nella regione supera quella della Seconda guerra mondiale. A Rheydt, solo poche case sparse rimangono in piedi. Le alture più elevate della città sono i cumuli di macerie della Seconda guerra mondiale.

Non possiamo immaginare la distruzione che ancora deve arrivare, ma con il cambiamento climatico in mente, la mia regione gioca un ruolo decisivo in quel futuro. Chi avrebbe mai immaginato che, dopo Goebbels, tale devastazione avrebbe avuto di nuovo origine dalla mia città natale?

La mia regione è fortemente influenzata dal cattolicesimo. Io stesso sono stato chierichetto per cinque anni. La natura ha plasmato le persone qui in modo diverso rispetto a Napoli. Mentre Napoli ha il suo legame vivace con i fenomeni naturali, come il Vesuvio, qui è il paesaggio culturale e industriale a dominare.

A differenza della mia città natale Rheydt, almeno Napoli conserva rovine risalenti a romani e greci sotto la polvere del presente. Quello che abbiamo a Rheydt è una collina in città; una collina fatta di macerie dell'ultima guerra mondiale, e non c'è più nulla in piedi lì. La nostra controparte è la gigantesca cava di lignite, dove tutte le tracce della storia sono state scavate via – ora riempite con rifiuti tossici delle centrali elettriche. Lo sporco è anche un sintomo dell'umanità, in senso negativo. Ma è ancora umano. La cava di lignite, invece, rappresenta la cancellazione della storia. Preferirei avere lo sporco del presente sopra una storia gloriosa piuttosto che il vuoto completo della mia miniera.

## **GP**

Hai recentemente sviluppato ulteriormente il progetto *Dying Room*. Puoi dirmi qualcosa di più al riguardo?

## **GS**

Come ho costruito camere da letto, cucine e camere per bambini, tra il 2005 e il 2007 ho costruito una stanza della morte a Rheydt.

Dopo aver smantellato le stanze della *Haus u r*, queste mi sono apparse come spazi inabitabili, privi di vita, e ho iniziato a chiamarle “Dead Haus u r”. Nell’architettura, il concetto di “spazi morti” riguarda aree prive di una funzione specifica. Nel 1989, ho costruito uno spazio morto completamente isolato, sigillato con piombo, fibra di vetro e materiali fonoassorbenti. Entrando, la porta si chiudeva dietro i visitatori, rendendo la stanza inaccessibile sia dall’interno che dall’esterno. Il mio interesse era esplorare l’idea di immediatezza: in quella stanza, la percezione sensoriale sarebbe stata impossibile. Se fosse un buco o una finestra, non lo so – non vi sono mai entrato.

Costruisco spazi uno dentro l’altro, ma questi spazi non sono sempre riconoscibili come tali. Le persone potrebbero non rendersi conto di trovarsi all’interno di un’opera d’arte. Nella *Haus u r*, spingo questo concetto al limite. È strutturata più come una cipolla che come un labirinto. Più lavoro su di essa, più il luogo mi diventa estraneo. Costruisco qualcosa che non riesco più a comprendere. Questo, per me, è il ponte tra i temi del morire e della morte.

Nel 2008, l’idea di creare una vera “stanza della morte” – uno spazio dove un volontario potesse trascorrere le sue ultime ore – scatenò un acceso dibattito. Ricevetti persino minacce di morte.

Tuttavia, la stanza era un’offerta. Ci furono anche reazioni positive: ricevetti lettere di gratitudine dall’America Latina e nel 2011 fui invitato a Kolkata, in India, durante il famoso festival Durga Puja. Lì mi fu chiesto di costruire un tempio con dee. Gli organizzatori conoscevano il concetto della stanza della morte e lo apprezzavano. Insieme ad artisti e artigiani locali, costruì una strada di 30 metri che conduceva al cielo, ispirata alla Unterheydener Straße.

La morte rimane un’esperienza inaccessibile per noi. La morte ci circonda completamente, anche se non possiamo attribuirle una forma.

Affrontare la morte, il morire e i concetti dell’aldilà è un tema ricorrente nel mio lavoro. Una nuova visibilità della morte, attraverso forme di coinvolgimento comunitario, potrebbe significare dare più spazio alla morte – letteralmente e figurativamente? Potremmo aiutare le persone in difficoltà a sentirsi meno vergognose nel chiedere aiuto? E potremmo cambiare il nostro modo di vedere la morte e il morire per ridurre l’esitazione nell’offrire assistenza?

Lo vedo in modo molto pragmatico: così come abbiamo reparti maternità, abbiamo bisogno di spazi per il morire.

Nel 2020, una stanza della morte doveva essere realizzata al Teatro Statale dell’Assia a Wiesbaden per la Biennale di Wiesbaden. Una candidata del “mondo teatrale” voleva trascorrere le sue ultime ore nella mia stanza della morte, circondata da musica e altri elementi. Tuttavia, prima della realizzazione, il direttore del teatro annullò il progetto affermando: “Il teatro finge sempre. La morte è un tema per il teatro, ma non può mai realmente avvenire lì”. In seguito, il curatore si è dimesso “a causa di interessi artistici diversi” e l’intera Biennale di Wiesbaden è stata annullata. Sembrava che a nessuno importasse che la Biennale non avesse luogo. Mi trovai quindi nella difficile posizione di dover informare la donna che non potevo esaudire il suo desiderio.

In risposta, progettai un'altra stanza della morte per il laghetto del Kurpark di Wiesbaden. Questa architettura legava il privato al pubblico – combinando trasparenza e chiusura, uno spazio chiuso con la dissoluzione di quello spazio.

La struttura sull'acqua bilanciava naturalmente intimità e distanza grazie al mezzo dell'acqua. L'esterno dorato della stanza giocava con lo splendore dell'oro, la sua durata, rarità, apparente immortalità e il suo ruolo rituale significativo nel passato.

Descrizione della struttura:

Una volta che il cubo dorato si apre, la stanza di vetro interna diventa visibile, e il cubo si trasforma in una passerella a forma di croce, consentendo l'accesso all'interno sopra l'acqua. La stanza interna, realizzata in vetro e legno, può essere velata con tende per oscurare la vista all'interno. Contiene tutto il necessario per il suo scopo. I visitatori possono osservare il cubo di vetro dalla passerella o entrarvi.

Se la persona all'interno moriva, l'intera struttura di vetro poteva essere abbassata, trasformando lo spazio in una piattaforma pubblica.

Dal 2005, ho progettato ulteriori case della morte e spazi dedicati. Il mio lavoro esplora spesso la relazione tra privato e pubblico. Ho maturato una significativa esperienza nel reclamare spazi museali pubblici come privati, costruendo stanze intime al loro interno.

L'arte crea una distanza e una prospettiva diversa sulla morte e sul morire. C'è una certa impotenza intorno a questo tema, combinata con un desiderio di dare forma all'esperienza della morte. Vogliamo dare alla morte una forma, chiudere la vita con un'opera d'arte. C'è qualcosa di seducente in questo, ma anche qualcosa di problematico.

Per *Ars Moriendi*, un complesso sistema di 120 fotocamere cattura immagini dei partecipanti in una frazione di secondo. Queste foto vengono elaborate al computer per creare un'immagine digitale ad alta risoluzione della persona. Questi ritratti digitali vengono poi presentati come sculture tridimensionali e collocati per diversi anni in spazi pubblici di Monaco, in luoghi significativi per i partecipanti.

Inoltre, ho intrapreso delle conversazioni con i partecipanti sul luogo scelto, le loro riflessioni sulla morte e i loro pensieri sul morire. Una breve registrazione audio della loro voce viene poi riprodotta accanto alla scultura digitale. Per sostenere questo progetto, abbiamo sviluppato un'app dedicata. Utilizzando smartphone o tablet, le rappresentazioni digitali delle persone diventano visibili negli spazi pubblici della città.

L'app include una mappa per aiutare gli utenti a localizzare i luoghi in cui queste persone sono posizionate digitalmente, creando un percorso attorno al Kammerspiele, nel cuore di Monaco. Questo rende visibili nello spazio pubblico le immagini di chi è malato o in fin di vita, dando loro una voce e una presenza.

La morte è il dramma motore della vita, anche nell'arte. Mi colpisce sempre il persistente timore di confrontarsi con il morire e la morte reali. Malattia e morte sembrano incompatibili con la nostra società. Tuttavia, le storie di vita condivise dal movimento hospice hanno già portato molti cambiamenti positivi.

Mi chiedo se una nuova visibilità pubblica dei malati e degli anziani, facilitata da forme di comunità, potrebbe portare a dare più spazio, sia figurativo che letterale, al morire e alla morte. Questo progetto con il Kammerstheater potrebbe creare comunità invece di solitudine? Potrebbe offrire conforto se ci sentissimo più connessi l'uno con l'altro?

Potremmo aiutare chi ha bisogno a superare la vergogna di chiedere assistenza? E come potremmo cambiare la nostra prospettiva sulla morte e sul morire per rendere più facile offrire aiuto?

L'iniziativa è prevista per una durata di cinque anni e sarà continuamente ampliata. Finora, 17 persone hanno partecipato e sono state scansionate. A seconda del budget, stimiamo circa 50 partecipanti. Da un punto di vista tecnico, l'intera città potrebbe essere riempita di queste figure digitali.

Le reazioni dei partecipanti sono state costantemente caratterizzate da gratitudine per il tempo e l'attenzione dedicati loro. Ho avuto incontri commoventi con personalità forti, che non solo sentivano un profondo bisogno di condividere, ma avevano anche cose significative da dire.

## **GP**

Quali implicazioni e possibilità vedi per i tuoi attuali lavori e il tuo archivio alla luce delle tecnologie virtuali e l'intelligenza artificiale?

## **GS**

Non sono riuscito a realizzare il cubo nero a Berlino, quindi nel 2012 ho posizionato un'installazione in realtà aumentata di fronte all'Hamburger Bahnhof. Allo stesso modo, nel 2019 a Kobe, in Giappone, ho iniziato a scansionare persone affinché la loro presenza potesse rimanere nello spazio pubblico anche dopo la morte – un concetto che sto attualmente sviluppando per un progetto quinquennale a Monaco. Il morire ha assunto una dimensione pubblica che pochi anni fa sarebbe stata impensabile. La morte pubblica è già iniziata, in particolare attraverso i media digitali innovativi.

Una volta ho detto: La mia arte è la morte. Con questo intendevo gli spazi non più percepibili sensorialmente – spazi che esistono ma non sono più riconoscibili, lasciando dietro di sé solo una vaga sensazione. Questi spazi, che non posso più descrivere, esistono nella cosiddetta *Haus u r* a Rheydt. La morte è sempre presente e ci circonda completamente, anche se non possiamo assegnarle una forma.

La morte rimane un'esperienza indisponibile. Non posso immaginare o sentire la mia morte. Questa impensabilità mi ha sempre attratto. È come una scatola nera. La morte è anche un tabù perché ci manca una narrazione per essa. Invece, parliamo di questo vuoto attraverso immagini e metafore – metafore che abbiamo sviluppato culturalmente per millenni o che stanno ora evolvendo in modo nuovo.

In questo contesto, il digitale diventa uno spazio di confine, simile alle maschere mortuarie che non si limitano a nascondere. I doppi digitali tridimensionali e parlanti mettono in discussione l'assolutezza dei confini linguistici della morte attraverso la loro duplicazione. Queste figure digitali occupano uno spazio tra il vivente e il non-morto, espandendo il confine tra vita e morte.

Per me, questo progetto è anche un appello per un maggiore coraggio nell'affrontare nuove tecniche culturali. Oggi il morire non può essere separato dai progressi nella medicina, nella tecnologia e nell'internet. I concetti di morte biologica e sociale si estendono ora alla morte dell'informazione – la morte digitale.

## GP

Le tue opere ruotano attorno a costruzioni quasi en abyme di memoria e spazio che prendono forma nelle installazioni *Raum im Raum* o nel raddoppio di stanze, luoghi e personaggi sociali esistenti.

A questo proposito, figure come Hannelore Reuen o il Collezionista Schmidt sembrano parallele al tuo ruolo di artista, creatore e custode della *Haus u r*. Come e quando hai sentito la necessità di svilupparle? A quale bisogno rispondevano? E come ti relazioni con loro oggi?

## GS

Il cuore del mio lavoro rimane la cosiddetta *Haus u r*, che esiste a Rheydt dal 1985 e continua a essere il fulcro della mia pratica. Al suo interno, ho creato spazi costruiti all'interno di altri spazi, che non sono più riconoscibili come tali. Spazi morti e completamente isolati sono emersi. Più lavoro in questa casa, più il luogo diventa per me sconosciuto. Vicino alla *Haus u r*, esiste anche il mio "archivio dello spazio" o "memoria dello spazio".

Ho vissuto in questa casa, compiendo azioni quotidiane nei suoi spazi: bere caffè in salotto mentre la stanza ruotava lievemente su se stessa, dormire in camera da letto e cucinare in cucina. Questi spazi e azioni hanno origine nella realtà; non sono mai inventati ma piuttosto un tentativo di comprenderla.

I materiali da costruzione li ho recuperati dai villaggi in via di estinzione nelle regioni minerarie vicine a Rheydt. A partire dal 1999, per ritagliare nuove libertà creative e sfuggire ai limiti della *Haus u r*, ho iniziato a inscenare esposizioni sotto altri nomi. Ad esempio, ho esposto con il nome Reuen, il cognome da nubile di mia madre, o come N. Schmidt, un fedele amico collezionista d'arte di Viersen. Questi alter ego sono diventati gli abitanti della *Haus u r*.

Hannelore Reuen è apparsa per la prima volta in una mostra presso la celebre Foksal Gallery a Varsavia (una no profit da non confondere con la Foksal Gallery Foundation). Hannelore Reuen giaceva senza vita in un angolo del White Cube privo di finestre – uno spazio carico di Arte Minimalista e Concettuale. Non era chiaro se la figura fosse una bambola, un cadavere o un essere umano immobile.

La scultura *Hannelore Reuen, Alte Hausschlampe* ("Vecchia Domestica") è un'opera profondamente ambigua. Spesso interpretata come femminile, è in realtà una performance dal vivo eseguita da me stesso, disteso immobile. I sostituti tra un'azione dal vivo e l'altra sono i calchi del mio corpo. In un certo senso, mi rendo io stesso, in quanto donna supposta, la vittima, esponendomi ai calci e agli sguardi indagatori dei visitatori durante le inaugurazioni.

Altri corpi figurativi nel mio lavoro provengono interamente dal mio ambiente immediato – sono tutti membri della "famiglia Schneider."

Creo sculture che sfuggono sia alla mia percezione sia a quella dei visitatori. Questo corrisponde alla mia percezione di un mondo che rimane inaccessibile a me. Ciò che è nascosto, represso e non detto possiede un'enorme forza.

Naturalmente, per me questo ha una componente psicologica: il bisogno di nascondermi dai pericoli del mondo o di diventare parte di ciò che è represso e non detto.

## **GP**

C'è un'ultima domanda che volevo farti. Raccoglie tutte le domande precedenti e sfida le condizioni di esposizione delle opere d'arte. Riguarda i musei come istituzioni e luoghi dove conservare memorie, come se fossero l'essenza stessa della *Haus u r* per un paese, una città, un'epoca o una cultura.

Qual è, secondo te, il ruolo dei musei oggi? Ne abbiamo ancora bisogno?

## **GS**

Nonostante la necessità per gli artisti di mantenere uno spazio indipendente al di fuori di gallerie e musei, le istituzioni rimangono essenziali. Sebbene critichi le istituzioni e trovi difficile introdurre nuovi contenuti o prospettive esterne nei musei, è altrettanto importante ritenerli responsabili della conservazione e della raccolta di spazi e opere. I musei svolgono un ruolo cruciale come memoria culturale.

Un museo è un luogo in cui posso mantenere una certa distanza dall'arte – qualcosa che non posso fare nella *Haus u r*. La *Haus u r* è stata concepita come un luogo in cui i visitatori entrano una sola volta e non ne escono mai. Al contrario, i musei sono luoghi in cui posso tornare, guardare un'opera d'arte due volte e rifletterci sopra di nuovo.

Ma esporre significa anche uccidere le idee originali. È per questo che la casa trasportata è chiamata la "Casa Morta".

## **GP**

Caro Gregor, ancora una volta

Grazie davvero per il tuo tempo e per costruire e decostruire ciò che non sappiamo ancora di conoscere.

Napoli, 2024

Giulia Pollicita

## GIULIA POLLICITA

Dear Gregor,

It is a challenging task and a humbling opportunity to write about your work while developing an exhibition by your side. Much has been said, written, and speculated about your practice and its psychoanalytic, social, and artistic dwellings. I could only attempt to contribute to the extensive reflections offered by influential intellectuals and curators on your long-standing research. What I will try, however, is to foreground why I find your work pioneering and decisive for many aspects of the current cultural and social debate, while asking you some questions along the way.

Let's start with memory: its coexistence with everyday life, its political implications, its repression and continuous spilling onto personal or collective contexts often generates contrasts, misunderstandings and even manipulation. An important part of your work unfolds at the crossover between memory and space. Memory, as such, is deeply entangled with space in your practice, and by means of their articulation you have given birth to a proper archive.

While the world was opening up, you have kept building and dwelling in the same place you were born and raised as an artist, Rheydt and the *Haus u r*. What are the implications of your work with Rheydt, today as in the past? How do you explain this necessity fourteen years later?

## GREGOR SCHNEIDER

Looking back, developments seem very strategic, as if the house were the result of a major decision. In reality, it was the product of coincidences, necessity, and constraints – not a free choice. After my first public exhibitions in 1984 and 1985, my father rented me this vacant apartment as a studio. Initially, I was supposed to share the space with my former art teacher, who was meant to keep an eye on me. But that never happened, and instead of continuing to paint, I immediately began constructing entire rooms.

Had I received further exhibition offers at that time, I would never have started working on that house. It was a huge risk to invest so much time, energy, and money in a place outside the art world – a place that, at first, didn't attract much interest. I had already begun working on the *Haus u r* before attending art school.

The work in the house then developed a momentum of its own. Rooms emerged that I could no longer recognise as "rooms within rooms". Some even had additional motors that allowed the rooms to rotate around themselves without this being perceptible inside the space. However, I didn't work underground, and I regularly received visitors.

When my lease for the *Haus u r* was not renewed, the demolition of the building was discussed; when I learned that I would never inherit it, I began dismantling rooms to save them, store them, and manage the logistics of sending them on journeys. For a long time, the future of the *Haus u r* remained uncertain, yet I continued to work on it. Now, my plan is to turn it into a foundation to ensure its permanent preservation. However, it's also possible that I'll dismantle everything as if the *Haus u r* had never existed. Everything depends on what is feasible.

At present, I'm facing an eviction lawsuit from my oversized storage facility in Rheydt, where I've kept all the rooms I've ever built. This storage is my spatial memory. If I were forced to vacate, I might have to leave Rheydt and find a new location, which would dictate my next steps. However, that doesn't seem likely at the moment, as I can afford very expensive lawyers.

I don't have a strong lobby here in the city. I suspect there's something negative associated with me. When I address dark themes like the Nazi past or create a room for dying, it's not received positively; instead, it's interpreted as something negative. Many things, however, arose pragmatically out of necessity – or simply because they felt obvious to me. I deal with the four walls I live in, the street in front of my house, the dying villages, or the massive mining pit at the edge of Mönchengladbach in my neighborhood.

The work has always determined the next step. Moving the *Haus u r* would be difficult, but relocating to a new storage space would be a decision for the next ten years. My work truly dictates the next move – I have no choice in the matter.

## GP

John Ruskin linked memory to architecture, an anthropological interpretation further developed by Martin Heidegger. St. Augustine once described memory as the storage of humanity. You stated that every house bears the indelible traces of its history (and stories, as some critics suggest).

Your work delves into the fraught terrain of historical and personal memory, particularly the lingering shadow of the horrors of Nazi fascism. Today, debates around public art often center on whether to erase remnants of repressive and colonial pasts. While the impulse to dismantle such legacies is essential, doubts about whether erasure is the most effective way to preserve awareness of past mistakes remain.

Your attempt to destroy Goebbels' house, which succeeded only in altering its interior, epitomises this tension. At the same time, however, you did something astounding: keeping a precise 3D scan of the house – one of the deepest stains on humanity's conscience – on a pen drive, an object of small, apparently insignificant dimension. And this gesture, to me, is potent and frightening at the same time.

## GS

Finding the Goebbels house was not something I could plan. I did not want to erase or rewrite history. I believe I was simply unsettled by the lack of freedom surrounding the house's existence. I thought the Nazi topic had already been addressed and closed. I could never have imagined encountering such a house so close to *Haus u r*, nor could I have imagined far-right extremists once again marching through the streets of Mönchengladbach or young Muslims detonating suicide belts. My spaces also deal with trauma, the processing of unspoken or suppressed events. I saw a parallel to collective repression.

I was immediately struck by the similarity of the Goebbels house to *Haus u r*. It shocked me that the birthplace of Goebbels still bore the spirit of Nazi history, visible in the form of a Nazi library (even though the family claimed to have already removed sensitive items). This is likely not unusual in Germany – many Nazi-related artifacts from parents' generations are still stored in basements and attics across the country.

The Goebbels house outwardly resembles *Haus u r*. What does this house have to do with me? With my coffee room, my storage closet? I had to take the risk that my entire body of work up to that point might be seen in a new and different light.

In Rheydt, I was alone in grappling with the question of how to approach this house. However, a citizens' initiative from Braunau<sup>1</sup> reached out to me after learning of the planned demolition of the Goebbels house. From the house where Hitler was born, which was always trivialised: Adolf Hitler only wet a few months with his diapers there. This demonstrated the far-reaching impact of this engagement in Rheydt. They asked me what I would do with Adolf Hitler's birthplace: at the time, they were planning to create a "House of Responsibility" in Braunau, so I suggested transforming the house materials into something new and removing its monument protection.

Today, the owners in Braunau have been expropriated, and the community has taken responsibility. With the 3D scan I made of the Goebbels house before any changes were made, I wanted to ensure I had documented everything in detail. I wanted to be able to prove how it looked and what I had found. I exhibited the 3D data stick in exhibitions to symbolically pass on the question to visitors: *What would you do with such a house?* Theoretically, the entire house could be reprinted using this stick.

We are bound to fail in answering the question of how to deal with this house. Stalin's birthplace has a temple built over it, while Mussolini's birthplace has become a museum. Let's not forget that *Haus u r* and the Goebbels house initiatives emerged purely from private engagement. I didn't submit funding applications beforehand. While I did obtain a demolition permit in advance, I didn't involve anyone beforehand. The authorities weren't aware of the house's historical significance. I feared I might be stopped.

We can't change history, only keep its wounds alive.

Goebbels, in his diaries during the final days of the war, described his birthplace as the place where it all began knowing he would soon die. He swore vengeance because a white flag of surrender had been raised in front of the house. He detailed who should be murdered because of this and who had already been killed. In this context, he brought up the so-called *Werwolf* terror groups (in consultation with Hitler), which were meant to carry out attacks after the war in small, covert units. These groups are still active in Germany to this day.

The former residents – the Schmitz family, who had also rented the property to the Goebbels family – told me that Nazis laid flowers in front of the house on Goebbels' birthday. Goebbels had only lived there for a few months of his life.

**It's not as if Goebbels just spent a few months "messaging in the diaper" there. No, he lived there until 2014 – in the form of Nazi ideology that was found in this house. Let's not forget: it wasn't the Germans who freed themselves from Nazi ideology. We were liberated. That has shaped Germany to this day.**

Still, the Nazi war criminal frequently mentioned his birthplace of Rheydt in his diaries during the regime's heyday.

According to the information I gathered, the exact time when the family moved into the so-called *Jugendhaus* can not exactly be determined. Also the *Jugendhaus* still exists today, and is well known to the public.

When I made Joseph Goebbels' birthplace public, the following was published about the city archive: "For more than half a century, Joseph Goebbels' birthplace was believed to have been destroyed. Then a teacher from Rheydt appeared at the city archive and presented a photo that disproved this assumption."<sup>2</sup>

Even the Mönchengladbach city archive assumed that the building had been bombed during World War II. "Goebbels' civil birth certificate states that he was born on October 29, 1897, at Odenkirchener Straße 186," reports city spokesman Dirk Rütten. Until 2007, there was no reason to doubt this information.

"This means that the Goebbels family moved in the house between 1898 and 1900, although the exact timing is not known," says Rütten.

"The city archive discovered that in 1904, many house numbers and street names in Rheydt were changed, likely due to the city's rapid growth at the time and the need to establish a new system," Rütten explains. Through this, it was determined that the house at Odenkirchener Straße 186 is identical to the building at Odenkirchener Straße 202 today.

In the Rheydt address book of 1898, Goebbels' parents are still listed at that location. However, in the following address book from 1900, the family is listed at their own house on Dahleener Straße. "This means the Goebbels family moved between 1898 and 1900, although the exact timing remains unknown," Rütten confirms.

The assumption that Goebbels' birthplace no longer existed had to be discarded when, in 2007, a teacher from Rheydt visited the Mönchengladbach city archive. He had noticed a photo of the birthplace in a festival brochure from the 1930s, published during a visit by the Nazi propaganda minister to his hometown Rheydt. He immediately suspected: the building still exists.

Five years later, the new city archive director published further research claiming that the city had always known this house existed and accused me of spreading false information. The city archive never reached out to me or expressed any interest in visiting the house, nor asked whether I had any additional information.

The city archive took five years to wrap up its research, and five years later, everyone was wiser. History had been hidden behind closed doors and locked books. And I was the troublemaker. 10 years later I receive a thank you letter from the mayor, following an art prize I received from another city.

Before tackling the Goebbels house project, I had worked on a former synagogue in Pulheim. This synagogue had survived the pogroms initiated by Goebbels because it was no longer recognised as such – the Jewish community had already vacated it, the Star of David was hidden beneath plaster, and the prayer hall had been repurposed as a stable. I made the synagogue "disappear" by enclosing it within a single-family home facade.

This was a misunderstood work. On one hand, it could be interpreted as if I were fulfilling Goebbels' goals. On the other, the loss was still painfully evident. Jewish songs and culture have not returned to my region. I noticed that the synagogue had never been assigned a house number. That house number – a legal requirement in Germany – outlasted the project. Even after the single-family home facade was removed, the house number remained.

## GP

At the beginning of your career, you sought extreme expressions of intensity. Recently, during the opening of Nan Goldin's retrospective at the Neue Nationalgalerie in Berlin, screams rose from the crowd as she delivered an uncensored speech addressing the war in Palestine, antisemitism, Germany, and the Holocaust. Do you think it is possible that this "primal scream" (the reference is to one of the artist's early paintings, *u r scream*, 1986 ed.) eventually transformed into repression and censorship? How do you approach this issue, especially regarding Germany?

## GS

Back then, I interpreted my *u r scream* positively, as a liberating cry rather than one of fear. But I'm not so sure about that anymore.

Memory is a peculiar thing – we remember forgetting. It's fascinating that we can remember that we've forgotten something. To truly think creatively, we must forget, not remember. Concentrating, focusing, means momentarily blocking everything else out, forgetting it.

In forgetting, absence gains presence.

For example, I find it very difficult to remember things. Other people write things down, but instead, I collect spaces. I feel surrounded by a world that doesn't reveal itself to me.

The hidden, the repressed, the unspoken have enormous power. For me, this carries a psychological component as well: hiding from the dangers of the world or becoming part of the repressed and unspoken, by hiding myself or allowing my working process to dissolve into the indescribable.

Art is often ascribed a healing quality. But spatial memories are ambivalent.

One prevailing narrative (especially in the Western world) is that by speaking or exposing what is dirty or corrupted, catharsis occurs, and we are cleansed of it. I don't follow this idea.

Spaces, however, can suggest that they themselves have experienced a trauma that didn't happen – or they can even cause trauma. At the very least, I hold onto the material, using it to make the incomprehensible comprehensible.

It's crucial to continue investigating how we interact with space. I will keep wandering through the layers and forms of my own mind, exploring the mechanisms of perception and knowledge – not in the form of communication but *excommunication*.

At *Haus u r*, the work erases itself.

## GP

Your work has often faced censorship. I am thinking of *Cube Venice* (2005), the Kaaba inspired construction that was censored first in Venice and then in Berlin; or the proposal for documenta 13 in 2012, where you intended to convert a protestant church into a temple; or the intervention proposed for the Lehmbrock-Museum on the occasion of the Ruhrtrienale in 2014, prohibited by the Duisburg mayor as a potential reminder of a local accident occurred during the Love Parade a few years before. These denials and political censorship often turned into proper scandals, as with your proposal *Dying Room*, where older people could pass away in the “sacred” spaces of a museum.

## GS

We live in a free country in Germany, where we can openly express our opinions. The question is whether we are willing to use this freedom and live with its consequences. Freedom is not given to anyone – we must liberate ourselves. Without liberation, there is no freedom.

At the same time, Germany is an institutionalised society, where decisions are often made from the top down and implemented hierarchically. Our democracy is still young, and we are still learning. The painful process of balancing interests, as well as the reality of flawed compromises, are integral parts of democracy.

Censorship also exists in Germany. For me, the censorship surrounding *Cube Venice* was a turning point that shook my trust in the art world. Back then, the curators didn't care – it was before the term “cancel culture” even existed.

The Cube was still about art and not about the atrocities of Hamas and Netanyahu.

In Venice, at least the official committee didn't discredit the artwork, even claiming that *Cube Venice* could have become the icon of the Biennale. Back then, art was still held in high regard. In Germany, however, the censorship was more contemptuous. In Berlin, *Cube Berlin* wasn't just censored; the artwork itself was discredited.

Could we have fought for the freedom of art?

The whole history of the cube has yet to be told. Not for 20 years. Why don't curators talk about it?

*Cube Hamburg* was successfully realised in 2007 – a sculpture that is independent in form, function, and appearance. After 2007, top-tier curators repeatedly tried to realise the Cube in other locations. The Cube wasn't just censored in Berlin and Venice.

To date, only Rosa Martínez, curator of the 2005 Venice Biennale, has publicly spoken about the censorship. The harshest aspect of censorship is that it's never acknowledged that the Cube was even planned. Yet, in a digital world, letters don't disappear.

Here is a selection of locations where “top-tier curators” have tried to realise the Cube: *Cube Berlin*, *Cube New York*, *Cube London*, *Cube Paris*, *Cube Saragossa*, *Cube Fellbach*, *Cube Venice*, *Cube Singapore*, *Cube Shanghai*, *Cube Kiev*, *Cube Neuchâtel*, *Cube Posen*.

## HOW CAN WE WORK TOGETHER IN THE FUTURE?

The Cube treatment reflects the international political climate. In Venice in 2005, it was fear and ignorance – the authorities didn't want a sculpture that could potentially be interpreted as an Islamic artwork to stand in front of the Catholic St. Mark's Basilica. The ban could have been exploited politically, but the true reasons were never openly discussed.

In 2011, when the city of Neuchâtel announced plans to install the *Cube Neuchâtel* for the city's millennium anniversary, business leaders openly stated they did not want a sculpture that could be interpreted as a symbol of Islam.

With the resurgence of national identities, artists also began emerging from their hiding places, much like the author Michel Houellebecq, and dared once again to voice criticism of Islam.

## **GP**

In the light of observations I tried to correlate to both your work and today's world, a question I have for you is: what does "political art" mean to you? How would you address it today if you were to have a conversation with younger generations?

## **GS**

Sometimes I feel like I only do exhibitions to shed light on things – to explain the Cube story, to explain the Goebbels house, to explain why a mayor in Duisburg censored an exhibition or why the Documenta in Kassel censored an exhibition in a church. To show secret, high-security prisons because they were never supposed to exist officially, or why a Wiesbaden Biennale's cancellation was not explained.<sup>3</sup>

I would never call myself a political artist. I live in a free country and don't have to take great risks. I don't have to fear being sent to a prison camp. Of course, everything – including art – has political implications. But the question remains: has art ever been politically successful in advancing a political agenda? And were the political visions of artists ever truly democratic?

The term "politics" implies developing a system of rules for a community. I am not capable of that, nor am I interested in it. I'm far more intrigued by the unregulated. I see myself as a politically engaged citizen who supports freedom, democracy, social justice, and climate justice – and dutifully goes to vote. But I do not pursue any party-political agenda.

That said, I've noticed a growing insecurity when it comes to dealing with far-right ideologies and showing a clear stance against them.

Also, my generation is just now slowly beginning to understand that our freedoms are not something we can take for granted.

## **GP**

You first showed your work in Naples at Fondazione Morra Greco in 2006. Back then, I am aware you became familiar with the unique connection Neapolitans entertain with the afterlife: they have long shared everyday life with the dead, building fictional relations with them and their remains. An example is the famous cult of the "capuzzelle", where devotees adopt unburied skulls kept in churches and preserve them by cleaning their outer layers or polishing their bones, and then asking for favours, miracles or intercessions.

What is your relationship with Naples and its continuous link to death like for you? How has it affected your practice, if it did, and your work here in the city?

## GS

The first lignite-fired power plant was established in 1926 in Rheydt by Niederrheinische Braunkohlewerke AG. By the late 1970s, the largest power plants in the world were located there. What the massive, man-made lignite mining pit Garzweiler, with its enormous power plants like Frimmersdorf, represents in my hometown, the Vesuvio symbolises for me in Naples. The difference, however, is that there can be no Pompeii here. Archaeological traces have also disappeared into the pit. The destruction caused by the mine in the region surpasses that of the last world war. In Rheydt, only a few scattered houses remain standing. The highest elevations in the town are the rubble mounds from World War II.

We can hardly imagine the destruction still to come, but with climate change in mind, my region plays a decisive role in that future. Who could have imagined that, after Goebbels, such devastation would once again originate from my hometown?

My region is heavily influenced by Catholicism. I myself was an altar boy for five years. Nature has shaped the people here differently than in Naples. While Naples has its vivid connection to natural phenomena, like Vesuvius, here it is the cultural and industrial landscape that dominates.

In contrast to my hometown Rheydt, at least Naples preserves ruins dating to Romans and Greeks beneath the dirt of the present. What we have in Rheydt is a hill in the city; a hill made out of the rubble from the last World War, and there's nothing left standing there. Our counterpart is the massive lignite coal pit, where all traces of history have been excavated away – now filled with toxic waste from power plants. Dirt is also a symptom of humanity, in a negative sense. But it is still human. The lignite pit, however, represents the erasure of history. I'd rather have the dirt of the present on top of a glorious history instead of the full emptiness of my mining whole.

## GP

You recently developed the *Dying Room* project further. Can you tell me something more about it?

## GS

Just as I have built bedrooms, kitchens, and children's rooms, I built a death room in Rheydt from 2005 to 2007.

After I dismantled the rooms from the *Haus u r*, they became to me uninhabitable, lifeless spaces, so I began referring to them as the "Dead Haus u r". In architecture, the concept of "dead spaces" involves areas with no particular function. Back in 1989, I built a completely isolated dead space, sealed entirely with lead, fiberglass, and soundproofing materials. Upon entering the space, the door would shut behind visitors – rendering the room inaccessible from both inside and out. My interest lay in exploring ideas of immediacy: in that room, sensory perception would have been impossible. Whether it was a hole or a window, I'm not sure – I never went inside.

I build spaces *one-to-one* inside another space, but these spaces are not always recognisable as such. People may not realise they are inside the artwork. In the *Haus u r*, I push this to its limit. It's rather structured like an onion, more than a labyrinth. The longer I work on it, the more unfamiliar the place becomes to me. I am building something that I can no longer grasp. This, for me, is where the bridge between themes of dying and death lies.

The idea of creating a real “death room” – a space where a volunteer could spend their final hours – sparked heated debate in 2008. I even received death threats.

The room, however, was an offering. There were positive reactions too – I received letters of gratitude from Latin America and was invited to Kolkata, India, in 2011 during the famous Durga Puja festival. There, I was asked to construct a temple with goddesses. The organisers were familiar with my concept of a death room and appreciated it. Together with local artists and craftsmen, I built a 30-meter street leading into the sky, modelled on Unterheydener Street.

Death remains an inaccessible experience for us. Death surrounds us completely, even though we cannot assign it a shape.

Engaging with death, dying, and concepts of the afterlife is a recurring theme in my work. Could a new visibility of death, through forms of communal engagement, mean giving death more space – both literally and figuratively? Could we help people in need feel less ashamed about accepting help? And could we change the way we view death and dying to reduce the hesitation in offering assistance?

I see this very pragmatically: just as we have maternity wards, we need spaces for dying.

In 2020, a death room was supposed to be realised at the Hessian State Theater in Wiesbaden for the Wiesbaden Biennale. A candidate from the “theater world” wanted to spend her final hours in my death room, surrounded by music and other elements. However, before its realization, the theater’s director and manager canceled the project, stating: “*Theater always pretends. Death is a topic for theater but can never really take place there.*”

Following this, the curator resigned “due to differing artistic interests,” and the entire Wiesbaden Biennale was canceled. Nobody seemed to care that the Biennale failed to take place. I was then in the difficult position of having to inform the woman that I could not fulfill her wish.

In response, I designed another public death room and dying space for the Kurpark Pond in Wiesbaden. This was an architecture that linked the private to the public – combining transparency and enclosure, a closed space with the dissolution of that space.

The structure on water was designed to naturally balance intimacy and distance through the medium of water. The room’s golden exterior played with the brilliance of gold, its durability, rarity, apparent immortality, and its significant ritualistic role in the past.

Description of the Structure:

Once the golden cube opens and unfolds, the inner glass room becomes visible, and the unfolded cube transforms into a cross-shaped walkway, granting access to the interior over the water. The inner space, made of glass and wood, can be veiled with curtains to obscure the view inside. The room contains everything necessary for its purpose. Visitors could either view the glass cube from the walkway or enter it. The walkway could also be closed again at any time.

If the person inside passed away, the entire glass structure could be laid down flat, transforming the space into a public platform.

Since the death room in 2005, I have designed additional death houses and spaces (such as Wiesbaden in 2020). My work frequently explores the relationship between privacy and publicness. In the past, I have gained significant experience in reclaiming public museum spaces as private by constructing intimate rooms within them.

Art creates a distance and a different perspective on death and dying. There is a certain helplessness around the topic, combined with a simultaneous desire to shape the experience of dying. We want to give death a form, to round it out, to close life with a work of art. There is something seductive about this, but also something problematic.

For *Ars Moriendi*, a complex system of 120 cameras takes pictures of participants in the fraction of a second. These photos are then processed on a computer to create a high-resolution digital image of the person. These digital likenesses are presented as three-dimensional sculptures and placed for several years in public spaces across Munich – at locations personally meaningful to the participants.

Additionally, I sit down with the participants for a conversation about the place they've chosen, their thoughts on dying, and their views on death. A short audio recording of their voice is later played alongside their digital sculpture. To support this project, we've developed a dedicated app. Using smartphones or tablets, the digital representations of the individuals become visible within the city's public spaces.

The app includes a map to help users locate the places where these individuals are digitally placed, creating a parcours centered around the Kammerspiele in the heart of Munich. This makes the images of those who are ill or dying visible in the public space, giving them both a voice and a presence.

Death is life's driving drama, including in art. I am always struck by the persistent fear of confronting real dying and death. Sickness and dying seem incompatible with our society. Yet, the life stories shared by the hospice movement have already brought about many positive changes.

I wonder whether a new public visibility of the sick and elderly, facilitated through forms of community, might lead to giving dying and death more space – both figuratively and literally. Could this project with the Kammerspiele create community, instead of loneliness? Might it offer comfort if we feel more connected with one another?

Could we help those in need shed the shame of asking for assistance? And how might we change our perspective on death and dying to make it easier to offer help?

This initiative is planned to run for five years and be continuously expanded. So far, 17 people have come forward to participate and have been scanned. Depending on the budget, we estimate around 50 participants. From a technical perspective, the entire city could be filled with these digital figures.

The reactions of participants have been consistently marked by gratitude for the time and attention we've given them. I've had moving encounters with strong personalities who not only felt a deep need to share but also had significant things to say.

## GP

What implications and possibilities do you see for your existing body of work and archive with artificial intelligence and virtual technologies?

## GS

I was unable to realise the black cube in Berlin, so in 2012 I placed an AR installation of it in front of the Hamburger Bahnhof. Similarly, in 2019 in Kobe, Japan, I began scanning people so that their presence could remain in the public space even after death — a concept I am currently developing for a five-year project in Munich. Dying has taken on a public dimension that would have been deemed unthinkable just a few years ago. Public dying has already begun, particularly through innovative digital media.

I once said, *My art is death*. By this, I meant the no-longer-sensually-perceivable spaces — spaces that exist but are no longer recognisable, leaving behind only a vague sense of them. These spaces, which I cannot describe anymore, exist in the so-called *Haus u r* in Rheydt. Death is always present and surrounds us entirely, even though we cannot assign it a form.

Death remains an unavailable experience. I cannot imagine or feel my own death. This unthinkability has always drawn me in. It is like a black box. Death is also a taboo because we lack a narrative for it. Instead, we speak about this void through images and metaphors — metaphors we have culturally developed over millennia or that are now evolving anew.

In this context, the digital becomes a bordering space, akin to death masks that do not merely conceal. The speaking, three-dimensional digital doubles question the absoluteness of the linguistic boundaries of death through their duplication. These digital figures occupy a space between the living and the undead, expanding the boundary between life and death.

For me, this project is also an appeal for greater courage in engaging with new cultural techniques. Dying today cannot be separated from advancements in medicine, technology, and the internet. The concepts of biological and social death are now extended to include the death of information — the digital death.

## GP

Your work revolves around the almost en abyme constructions of memory and space that take shape in the *Raum in Raum* installations or in the doubling of existing rooms, existing places, and social characters. On this note, figures like Hannelore Reuen or the Collector Schmidt seem to parallel your role as the artist, maker, and custodian of *Haus u r*.

I am very curious about these figures. How and when did you find the necessity to develop them? What need did they address? And how do you relate to them today, at the present moment?

## GS

The core of my work remains the so-called *Haus u r*, which has existed in Rheydt since 1985 and continues to be the focus of my practice. Within it, I have created spaces built within other spaces, which are no longer recognisable as such. Dead and completely isolated spaces have emerged. The longer I work in this house, the more unfamiliar the place becomes to me. Near the *Haus u r*, my “space archive” or “space memory” also exists.

I lived in this house, performing everyday actions within its spaces: drinking coffee in the coffee room while the room subtly revolved around itself, sleeping in the bedroom, and cooking in the kitchen. These spaces and actions originate from reality; they are never invented but rather an attempt to understand it.

I sourced building materials from the dying villages in the neighbouring lignite mining regions. Starting in 1999, in order to carve out new creative freedoms and escape the confines of the *Haus u r*, I began staging exhibitions under other names. For instance, I exhibited under the name Reuen, my mother's maiden name, or as N. Schmidt, a loyal art collector friend from Viersen. These stand-ins became the inhabitants of the *Haus u r*.

Hannelore Reuen first appeared in an exhibition at the legendary nonprofit Foksal Gallery in Warsaw (not to be confused with the commercial Foksal Gallery Foundation). Hannelore Reuen lay lifeless in the corner of the windowless White Cube – a space charged with Minimal and Conceptual Art. It was unclear whether the figure was a doll, a corpse, or a motionless human being.

The sculpture *Hannelore Reuen, Alte Hausschlampe (Old Housemaid)* is a deeply ambiguous work. It is often interpreted as female, but I personally performed the live-action piece, lying motionless. The placeholders between live actions are then my body casts. If you will, I make myself, as a placed woman, the victim, exposing myself to the kicks and scrutiny of visitors during openings.

Other figurative bodies in my work originate entirely from my immediate surroundings – they are all members of the “Schneider family.”

The inner, invisible, and repressed spaces of the *Haus u r* are reflected in these figurative works. As early as 1986, in my isolated boxes (see image), the interior was no longer visible. Similarly, in *Müllsack in Wichsecke (Garbage Bag in the Wank Corner, 1999)*, I, as a person, was not recognizable inside the garbage bag. Just as the space within a space remains unseen, the figures are often concealed.

I create sculptures that elude both my perception and that of visitors. This corresponds to my perception of a world that remains inaccessible to me. The hidden, repressed, and unspoken hold enormous power.

Of course, this has a psychological component for me: the urge to hide from the dangers of the world or to become part of what is repressed and unspoken.

## GP

There is one last question I wanted to ask you. It wraps up all the previous questions and challenges the conditions of the display of artworks. It concerns museums as institutions, mausoleums and places to store memories, as if they were the quintessential *Haus u r* to a country, city, era or culture.

What do you think is the role of museums today? Do we still need them?

**GS**

Despite the necessity for artists to maintain an independent space outside of galleries and museums, institutions remain vital. While I critique institutions and find it challenging to introduce new content or external perspectives into museums, it is equally important to hold museums accountable for preserving and collecting spaces and works. Museums play a crucial role as cultural memory. A museum is a place where I can maintain a certain distance from art – something I cannot do in the *Haus u r*. The *Haus u r* was conceived as a place visitors would enter only once and never leave. In contrast, museums are places where I can return, look at a work of art twice and reflect on it anew. But exhibiting also means killing original ideas. That is why the transported house is called the dead House.

**GP**

Dear Gregor, once again,

Thank you for your time and for building and destroying what we don't yet know we knew.

Naples, 2024

Giulia Pollicita

### **Note di chiusura** *Closing notes*

1 Il luogo di nascita di Adolf Hitler.  
Hitler's birthplace.

2 In questo articolo la città viene menzionata proprio in merito alla prima pubblicazione sulla casa di Goebbels. [https://rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/joseph-goebbels-geburtshaus-wiederentdeckt\\_aid-16466241](https://rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/joseph-goebbels-geburtshaus-wiederentdeckt_aid-16466241). Ultimo accesso dicembre 2024.

In this newspaper article, the city was referenced regarding the first publication of the Goebbels house: [https://rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/joseph-goebbels-geburtshaus-wiederentdeckt\\_aid-16466241](https://rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/joseph-goebbels-geburtshaus-wiederentdeckt_aid-16466241). Last accessed December 2024.

3 *The Dying Room* avrebbe dovuto essere funzionale alla Biennale di Wiesbadener del 2018. La proposta di *The Dying Room*, prossima al completamento, ha poi portato alla cancellazione dell'intera edizione della biennale e alle dimissioni del curatore, Martin Hammer. Uno dei pochi riferimenti alla cancellazione della biennale, che non ha avuto adeguate spiegazioni su riviste e giornali, può essere recuperato qui: <https://www.wiesbadener-kurier.de/lokales/wiesbaden/stadt-wiesbaden/martin-hammer-verlaesst-die-wiesbaden-biennale-1868016> Ultimo accesso dicembre 2024.

*The Dying Room* was supposed to be functional in the Wiesbadener Biennale in 2018. The proposal of *The Dying Room*, which was near completion, finally brought to the cancellation of the whole biennial edition and the stepping down of the curator, Martin Hammer. One of the few references on the biennial cancellation, which has lacked a proper explanation on magazines and newspapers, can be retrieved here: <https://www.wiesbadener-kurier.de/lokales/wiesbaden/stadt-wiesbaden/martin-hammer-verlaesst-die-wiesbaden-biennale-1868016>. Last accessed December 2024.



# Exhibition Views

Bauen und Töten | Gregor Schneider

19.12.2024 - 22.02.2025

Photographs by Maurizio Esposito, Courtesy Fondazione Morra Greco





















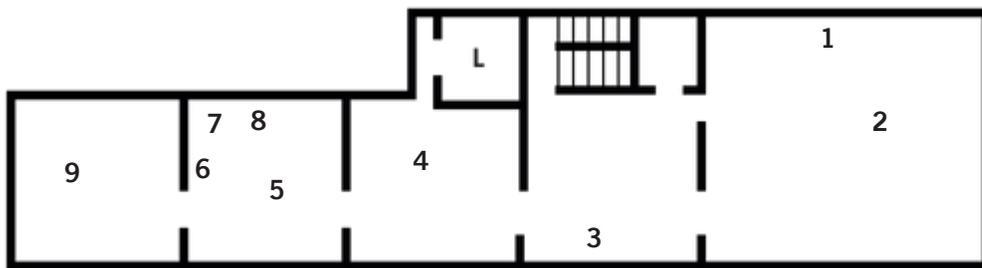




## Level 1

### Primo piano | First Floor

L Ascensore | Lift



#### 1 SONNIGER UNTERGANG

Gregor Schneider, Hambach coal mine 2022  
video amatoriale | amateur video 6'19"

#### 1 KUNSTLANDSCHAFT

Gregor Schneider, Garzweiler coal mine 2022  
video amatoriale | amateur video 4'41"

#### 2 RS 1 (Recycled Sculpture)

Gregor Schneider, Rheydt 1996-2023  
sculture e materiali di costruzione da *Haus u r*  
(mattoni, legno, plastica, pittura) | sculptures  
and building material from *Haus u r* (stones,  
wood, plastic, paint)  
94 x 125 x 80, ca. 100 kg

#### 3 WEISSE FOLTER

Gregor Schneider, Düsseldorf 2007  
video amatoriale | amateur video 19'49"

#### 4 HIGH SECURITY AND ISOLATION CELL No.4

Gregor Schneider, Rheydt 2005  
stanza | room - mixed media  
230 x 353 x 230 cm

#### 5 3D SCAN GEBURTSHAUS

Gregor Schneider, Rheydt 2014  
scultura - penna USB (registrata) | sculpture -  
USB-Stick (recorded)  
1 x 5,2 x 2 cm, ca. 0,5 kg

#### 6 SCHLAFEN

Gregor Schneider, Rheydt 2014  
still life video  
video amatoriale | amateur video 10'0"

#### 6 ESSEN

Gregor Schneider, Rheydt 2014  
still life video  
video amatoriale | amateur video 7'35"

#### 7 STUHL

Gregor Schneider, Rheydt 2014  
scultura - plastica, pittura | sculpture - plastic,  
paint  
82 x 55 x 54 cm, ca. 5 kg

#### 8 GEBURTSHAUS GOEBBELS

Odenkirchener Str. 202  
Gregor Schneider, Rheydt 2014  
still life video  
video amatoriale | amateur video 8'8"

#### 8 ENTKERNUNG GEBURTSHAUS GOEBBELS

Odenkirchener Str. 202  
Gregor Schneider, Rheydt 2014  
still life video  
video amatoriale | amateur video 13'13"

#### 9 GOLDEN LION (9x)

Gregor Schneider, 2001-2013  
scultura - stagno, granito, pittura | sculpu-  
res - tin, granite, paint  
16 x 26 x 9 cm, 5 kg

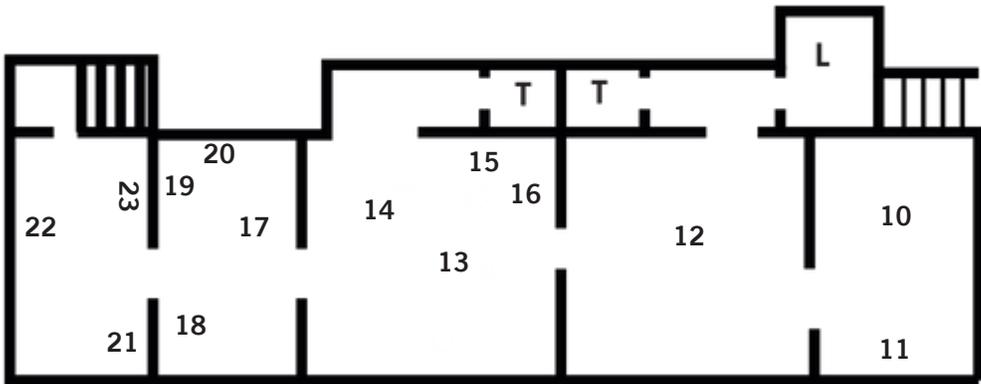


## Level 2

### Secondo piano | Second Floor

L Ascensore | Lift

T Servizi | Toilet



#### 10 KOLKATA GODDESS VIII

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
scultura - bamboo, paglia, fango di Hooghly River, scarti di fabbrica e pittura | sculture - bamboo, straw, Hooghly River sludge, leftovers of fabric and paint  
ca. 163 x 83 x 65, ca. 10 kg

#### 10 KOLKATA GODDESS VII

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
scultura - bamboo, paglia, fango di Hooghly River, scarti di fabbrica e pittura | sculture - bamboo, straw, Hooghly River sludge, leftovers of fabric and paint  
ca. 163 x 83 x 65, ca. 10 kg

#### 10 KOLKATA GODDESS II

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
scultura - bamboo, paglia, fango di Hooghly River, scarti di fabbrica e pittura | sculture - bamboo, straw, Hooghly River sludge, leftovers of fabric and paint  
ca. 163 x 83 x 65, ca. 10 kg

#### 10 KOLKATA GODDESS IV

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
scultura - bamboo, paglia, fango di Hooghly River, scarti di fabbrica e pittura | sculture - bamboo, straw, Hooghly River sludge, leftovers of fabric and paint  
ca. 163 x 83 x 65 cm, ca. 10 kg

#### 11 KOLKATA (construction)

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
video, 14'14"

#### 11 KOLKATA (religious festival)

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
video 6'09"

#### 11 KOLKATA (farewell)

Gregor Schneider, Kolkata 2011  
video 10'20"

#### 12 KINDERZIMMER

Gregor Schneider, Rheydt 2008  
stanza | room, mixed media  
218 x 362 x 332 cm

#### 13 SCHWANZ IM EIMER

Gregor Schneider, Rheydt 1999-2000  
scultura - stucco, capelli finti, vaselina, plastica | sculpture - stucco, false hair, vaseline, plastic  
40 x 30 x 30 cm

#### 14 **MATRATZE**

Gregor Schneider, Rheydt 2008  
scultura - materasso, legno, silicone, sapone, colore |  
sculpture - mattress, wood, silicone, soap, color  
98 x 206 x 93 cm

#### 15 **HAUS u r**

Gregor Schneider, Rheydt 1996  
video amatoriale | amateur video 31'45"

#### 16 **TOTES HAUS u r**

Gregor Schneider, Venezia 2001  
video amatoriale | amateur video 31'45"

#### 17 **KIND (sitzend ohne Kopf)** (No. 2)

Gregor Schneider, Rheydt 2004  
scultura - silicone, abiti, busta di plastica |  
sculpture -  
silicone, clothes, plastic bag  
45 x 130 x 40 kg

#### 18 **KIND (sitzend ohne Kopf)** (No. 3)

Gregor Schneider, Rheydt 2004  
scultura - silicone, abiti, busta di plastica |  
sculpture -  
silicone, clothes, plastic bag  
45 x 130 x 40 kg

#### 19 **DIE FAMILIE SCHNEIDER**

Waldenstreet 16  
Gregor Schneider, London 2004  
video 12'34"

#### 20 **DIE FAMILIE SCHNEIDER**

Waldenstreet 14  
Gregor Schneider, London 2004  
video 12'34"

#### 21 **400 METER BLACK DEAD END**

Gregor Schneider, Napoli 2006  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 22 **BAUCH**

Gregor Schneider, Rheydt 1992  
scultura - gesso | sculpture - gypsum  
ca. 15 x 33 x 33 cm

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 23 **BEGRABEN**

Gregor Schneider, Liedberg 1984  
foto | photo 42 x 52 cm (framed)

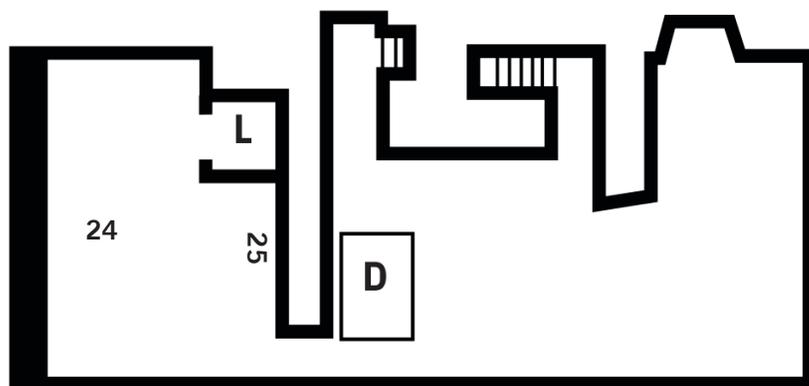
## Level 0

### Piano Terra | Ground Floor

E Ingresso | Entrance

L Ascensore | Lift

D Front desk



#### 24 ISOLIERTE WAND

Gregor Schneider, Rheydt 2000

scultura - cemento armato, piombo, lana di vetro, materiale fonoassorbente | sculpture - concrete, lead, glass wool, sound absorbing material

205 x 80 x 70 cm

#### 25 400 METER BLACK DEAD END

Gregor Schneider, Napoli 2006

foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 25 400 METER BLACK DEAD END

Gregor Schneider, Napoli 2006

foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 25 400 METER BLACK DEAD END

Gregor Schneider, Napoli 2006

foto | photo 42 x 52 cm (framed)

#### 25 400 METER BLACK DEAD END

Gregor Schneider, Napoli 2006

foto | photo 42 x 52 cm (framed)



# BIBLIOGRAPHY

Heiser, Jörg. "Now or Never". *Frieze*, October 28, 2024, <https://www.frieze.com/article/verr%C3%BCckt-genug>.

Loock, Ulrich. "A Compulsão de Construir". In *Gregor Schneider*, 49-72. Porto: Museuseralves, 2005.

Loock, Ulrich, and Gregor Schneider. *Wand vor Wand / Wall Before Wall*. Bonn: DISTANZ, 2016.

Schneider, Gregor, Andrew O'Hagan, and Colm Tóibín. *Gregor Schneider: Die Familie Schneider*. Germany: Artangel, Steidl Mack, 2006.

Schneider, Gregor. *Kunsthalle Bern : 31. Januar-6. März 1996*. Texts and Interview by Ulrich Loock and Julian Heynen. Bern: Kunsthalle Bern, 1996.

# COLOPHON *Impressum*

## **Fondazione Morra Greco**

### **Presidente** *President*

Maurizio Morra Greco

### **CdA**

Danila Aprea

Pierpaolo Forte

Fabrizio Pascucci

Francesco Sbordone

### **Testi** *Texts*

Giulia Pollicita

### **Opere di** *Works by*

Gregor Schneider

### **Traduzioni** *Translations*

Stella Di Capua,

Giuseppe Giuliano

### **Revisione testi** *Editing*

Francesca Blandino,

Stella Di Capua, Alessio Esposito,

Giuseppe Giuliano, Giulia Pollicita

### **Progetto Grafico** *Graphic Design*

Andrea Canneva, Stella Di Capua

### **Si ringrazia** *Thanks to*

Francesca Cocco, Federica De Ninno,

Alessandro Desopo, Mariano Iadanza,

Pietro Longo, Klaus Mussen,

Alessia Pellicchia, Aicha Traore

### **Photo credits**

© Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

© Udo Dewies

© Gregor Schneider / Goethe Institut Max  
Mueller Bhavan / Germany and India 2011-  
2012 Infinite Opportunities / VG Bild-Kunst  
Bonn

© Volker Döhne

© Maurizio Esposito

Fondazione Morra Greco  
Palazzo Caracciolo di Avellino  
Largo Proprio di Avellino, 17  
80138 Napoli, Italia  
+39 081 19349740  
info@fondazionemorragreco.com  
www.fondazionemorragreco.com



Progetto cofinanziato dalla Regione Campania a valere sulle risorse del Piano Strategico Cultura e Turismo 2024/2025 - Progetto Global Forum Mostre d'arte contemporanea EDI 2024.

Con il supporto dell'IFA (Institut für Auslandsbeziehungen / Institute for Foreign Cultural Relations).