

# La ficción distópica de Gregor Schneider

David Moriente

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XIX, 2007

## RESUMEN

*La juventud del artista alemán Gregor Schneider (Rheydt, 1969) no ha supuesto un obstáculo para construir durante dos décadas un inquietante universo extremadamente personal. En este microcosmos se superponen trayectos temáticos que van de lo siniestro a lo sublime, de lo cotidiano a lo extraordinario o de lo real a lo ficticio.*

*En los últimos años, no obstante, hemos detectado un giro conceptual en el que se reflexiona de manera sistemática sobre la duplicación. A ello hay que añadir la paulatina visibilidad del trabajo de Schneider unida a un desplazamiento hacia la crítica de un espacio político cada vez más tenebroso y amenazador.*

*En el siguiente texto, intentamos hacer un balance de la obra del artista mediante el análisis de unos pocos ejemplos: Haus u r (La casa u r), Die Familie Schneider (La familia Schneider) y los proyectos cúbicos en distintos países.*

## ABSTRACT

*The artist's youth, Gregor Schneider (Rheydt, 1969), has not supposed an obstacle at all to build along two decades a disquieting extremely personal universe. In this microcosm different thematic passages such as the Sinister and Sublime concepts, from the everyday-life to extraordinary experiences or from the real to the fictitious thing are juxtaposed.*

*In recent years, however, we have attended to a conceptual turn in which it is reflected of systematic way on the duplication. To it, it is necessary to add the gradual visibility of Schneider's works joined to a displacement towards the critic of a tenebrous and threatening political space.*

*In the following text, we intend to make a balance of the artist's work by analysing a few examples: Haus u r (The U r House), Die Familie Schneider (The Schneider Family), and the cubic projects in different countries.*

Uno de los artistas cuyo trabajo no deja indiferente a nadie tanto por su forma como por su contenido, quien además plantea algunos problemas estéticos de difícil resolución, es el alemán Gregor Schneider. El resultado final de sus obras es tan inquietante como el mutismo del que hace gala su propio artífice<sup>1</sup>. Schneider nació en 1969 en Rheydt (un municipio dependiente de Mönchengladbach). Antaño una próspera localidad minera de la región de Renania, ahora es más conocida por ser la cuna del ministro de propaganda nazi Joseph Goebbels; el fuerte crecimiento económico y urbano de los años cincuenta cedió paso en los setenta a un progresivo abandono de la población

que ha convertido a Rheydt en una ciudad fantasma como las del estado de Detroit, en la costa este norteamericana.

Algunos datos biográficos de la infancia de Schneider revelan su temprana inclinación hacia lo tenebroso y lo fúnebre: parece ser que se ganaba un pequeño sueldo como monaguillo y como ayudante del enterrador en el cementerio de Rheydt<sup>2</sup>. Poco después comienza a aflorar en él la inquietud artística –sus primeros trabajos están fechados hacia 1984– alentada por dos condiciones importantes para su ulterior desarrollo. En primer lugar, una reacción favorable de sus padres ante el comportamiento creador de su hijo, a quien se estimula para que continúe

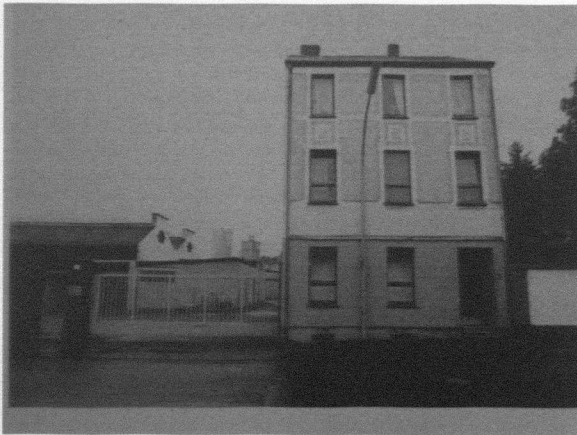


Fig. 1. *Haus u r*. Fachada principal de la vivienda/obra/taller de Gregor Schneider, ubicada en la calle Unterheydener, Rheydt.

con él; y en segundo lugar, al declararse inhabitable la casa familiar (ocupada por cinco generaciones anteriores y ubicada en el número de 12 de la calle Unterheydener (fig. 1), debido a unas filtraciones de plomo<sup>3</sup>, tuvo que ser abandonada por todos sus miembros, excepto Schneider que continuó solitariamente viviendo y trabajando en ella. Estas dos situaciones combinadas le permiten al joven artista utilizar todo el espacio de su casa como un inmenso laboratorio artístico.

Gregor Schneider se lanza de un modo casi intuitivo a dibujar, realizar performances y tomar fotografías. En todas ellas se perfila cierta obstinación por el cuerpo concebido como objeto del autocastigo (fig. 2). Formalmente no suponen un hallazgo importante, pues se inscriben en la órbita de los accionistas vieneses (sus obras recuerdan mucho a trabajos de Otto Mühl o Hermann Nitsch); pero lo importante de estos trabajos iniciales es que cierto carácter performativo, e incluso ritual, se transferirá a su célebre obra arquitectónica *Haus u r* (Casa u r).

Aunque expondremos con más detalle las características y los pormenores de *Haus u r*, baste decir por el momento que esta obra, por el espacio de unos veinte años (desde 1985), ha sido construida y reconstruida infatigablemente, como si fuera un difícil problema matemático. En ella se amalgaman estratificaciones de espacios y soluciones arquitectónicas que, en algunos casos, derivan en escenografías.

En unas condiciones bastante precarias, no es de extrañar que sus primeros pasos como artista lo vinculen formalmente al arte marginal (el llamado *raw art*), como es el uso de materiales económicos, la producción o manufactura con tendencia a la compulsión, un cierto *horror vacui* en cuanto a la acumulación de elementos formales y, sobre todo, un carácter autodidacta en su formación ini-

cial. En este sentido, se encuentra muy cercano a “autoconstructores” al estilo de Simon Rodia y sus Watt Towers en California (1921-1954)<sup>4</sup> o a los delirios arquitectónicos de Edward James en Xilitla (ca. 1950).

A pesar de ello, existe una filiación conceptual con la lejana –tanto en el tiempo como en el espacio– Mansión Winchester, en cuanto que obsesión constructiva. Sarah Lockwood Pardee (1839-1922) se convirtió en la única heredera de la Winchester Repeating Arms Co. al morir su marido Oliver. Presa de la depresión y las pesadillas, acudió a una médium quien le indicó que la estaban acosando los espíritus muertos por las balas de los rifles Winchester; la solución para ella fue mudarse a San José (California) y interponer espacio (literal) entre ella y los fantasmas. Para ello, convirtió una casa de nueve habitaciones en una fortaleza de ciento sesenta estancias, merced al trabajo ininterrumpido de un pequeño ejército de obreros, entre los años 1884 y 1922. Este gigantesco laberinto es una mezcla de habitaciones encadenadas, pasillos, pasadizos e incluso engaños visuales, “trampas para fantasmas” y escaleras que no conducen a ningún lugar<sup>5</sup>.

Una obra temprana como *Suelo elevado con trampilla* (fig. 3) del año 1986 demuestra esta filiación. La percepción de una de las estancias de la casa de Schneider ha sido modificada merced a unos pocos elementos: se propone un cambio de perspectiva gracias al añadido de las tiras largas que, combadas, se alinean en la pared y producen el distorsionador efecto de estar contemplando un techo abovedado; también recuerda mucho a los *half pipe* (pistas de patinaje donde se realizan acrobacias). Se hace evidente la economía de medios a la que nos referíamos pues con un mecanismo sencillo (tarima y pretinas) ha conseguido un efecto simulador de fuerte valor expresivo.

La casa de Schneider se configura como una red donde confluyen y se entremezclan distintas cuestiones con los siguientes puntos nodales. Por un lado, la idea tradicional de la vivienda-taller, a la manera concebida de la producción artesanal por parte de los distintos gremios; por otro, la concepción de la casa como una *obra abierta* (en el sentido que le da Eco) susceptible de recibir mejoras o, con una concepción más tecnológica, *actualizaciones*; finalmente, la integración de la vivencia del artista en el espacio doméstico convertida en elemento narrativo.

Esta última idea es la que proporciona una pista fiable sobre la construcción del discurso de Gregor Schneider y es que éste es quien le da cohesión a los distintos estratos de la casa. Schneider tiene una particular manera de comprender el espacio del hogar y por ello lo altera para que encaje con esa visión: la atmósfera del terror psicológico que recuerda de modo intenso a los filmes de David Cronenberg o David Lynch (en cierto modo, herederos de Alfred Hitchcock) o el desasosiego que se siente al aproximar el sexo y la violencia en espacios cotidianos. En este sentido, los hermanos MP y MP Rosado o Enrique Marty



Fig. 2. *Kopf* (detalle, Rheydt, 1985).

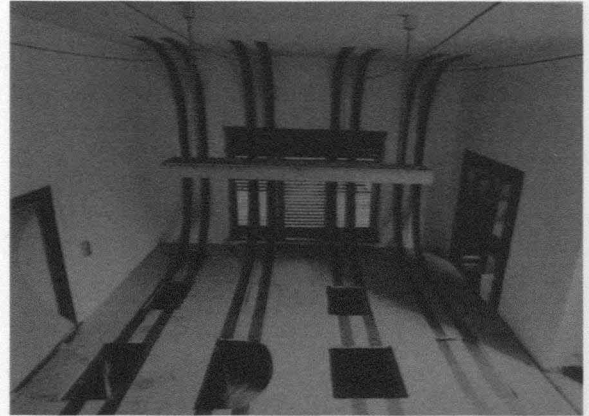


Fig. 3. *Suelo elevado con trampilla*, 1985.

se mueven dentro de los mismos parámetros al jugar con la significación de lo abyecto o lo perverso dentro del ámbito de la vivienda.

Cuando el fenomenólogo francés Gaston Bachelard escribió en *La poética del espacio* que la casa era nuestro primer rincón del mundo y que, consecuentemente, era “nuestro primer universo”<sup>6</sup> no podía imaginar que un artista como Schneider pudiera tomarse al pie de la letra la idea de posesión de un espacio, en concreto del espacio doméstico y transformarlo en una singularidad arquitectónica inédita. La casa es el contorno primario de su producción, su lugar de vivencia y, en términos ficticios, de tránsito (muerte). Parafraseando al mismo Bachelard, el rincón se convierte en el plano de confluencia donde lo cotidiano se torna siniestro y donde se esconden los monstruos –que no los lares– del hogar. El universo (doméstico) es también el recinto donde se construye el temperamento, donde se extienden los caracteres propios y exclusivos del individuo; de ahí deriva la necesidad, acaso innata, de poner orden y extender el dominio más inmediato.

Schneider se ve a sí mismo como una especie de demiurgo en un cosmos alternativo a la cotidianidad del mundo real, una sensación que transluce bajo esta declaración, en la que define con exactitud el perfil de *Haus u r*:

Sueño con llevar la casa entera conmigo y construirla donde sea. Mi padre y mi madre podrían vivir en ella, los viejos parientes yacerían muertos en el sótano, mis hermanos vivirían arriba, una vez allí serían hombres y mu-

eres que no sabrían muy bien dónde ir. En alguna esquina habría una gran dama que engendraría niños constantemente y los arrojaría al mundo. Yo también estoy allí, en algún lugar, reconstruyendo todo constantemente<sup>7</sup>.

La obsesiones de Schneider por construir y reconstruir fueron tomadas por el ejército alemán, llegado el momento de cumplir el servicio militar obligatorio, como una patología de orden psiquiátrico ya que, según el mismo Schneider, se le diagnosticó “desorden perceptivo y enfermedad mental, –y aclara él mismo– pero solamente les conté lo que hacía en ese momento. No mentí. Les dije que construía habitaciones”<sup>8</sup>. No deja de ser curiosa la etiqueta de *desorden perceptivo* para alguien que, como veremos, presenta engaños visuales al espectador (un alarde en la tradición del trampantojo) mediante la duplicación exhaustiva de estancias<sup>9</sup>.

## 1. LA CASA ORGÁNICA: LA VIDA Y LA MUERTE EN HAUS U R

Al formular el esquema general del trabajo de Schneider se nos plantean cuestiones como las siguientes: la obra en sí y el lugar de vivienda coinciden tanto en el espacio como en el tiempo; no se corresponde exactamente con la idea, casi mítica, como la transmitida por Hans Namuth al mostrar a un mítico Pollock en acción ni tampoco es una solución temática a la manera de Daniel Chust Peters. La casa de la calle Unterheydener es una obra nuclear de la que derivan otras muchas creaciones, aunque durante mucho tiempo fue el exclusivo (centro de) trabajo de Schneider. Pero esta unicidad no significa ni que esté acabada ni que sea un lugar estático: recibe una serie de alteraciones y modificaciones –como las mejoras de cualquier vivienda normal– con la salvedad de que éstas tienen una finalidad estética.

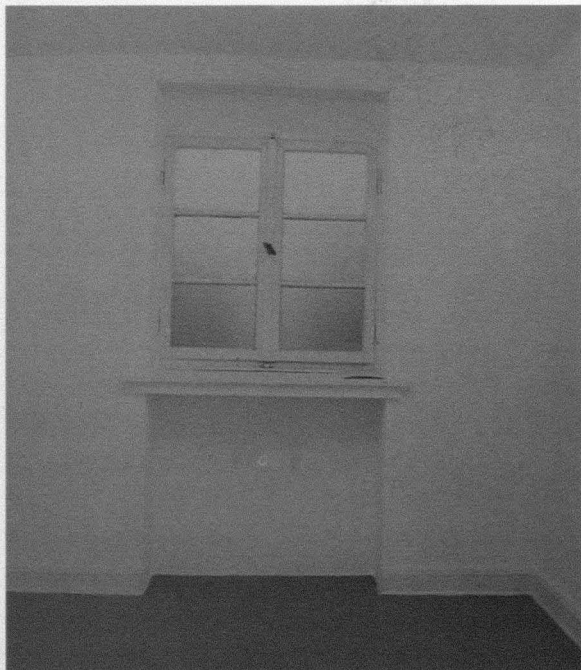


Fig. 4. *u r 3 B, Doubled room, Galerie Andreas Weiss, Berlin, 1994.*

Sin embargo, Schneider además introduce un factor que consideramos importantísimo que es el de la *repetición*. Como veremos más adelante, la reiteración obstinada es la que modula el argumento de la obra. Replicar estancias de modo indefinido en una galería o un museo, o edificar una habitación dentro de otra en su propia casa constituyen un absurdo en la lógica constructiva puesto que no existe ninguna finalidad en esa duplicación. Este acto, además, se sumerge plenamente en uno de los problemas básicos de la historia del arte: el debate sobre las nociones de lo original y la copia. De esto último se infiere un choque frontal con las tesis benjaminianas y la devaluación del objeto artístico por la reproductibilidad<sup>10</sup>; sin embargo, hay una “manifestación irrepetible de la lejanía”<sup>11</sup> en la obra de Schneider cuando éste reconstruye espacios y lugares de manera casi exacta –como veremos– e impone al espectador la turbadora sensación del *déjà vu*.

Ya el título de *Haus u r* promete algunas reflexiones interesantes<sup>12</sup>. El monograma “u r”<sup>13</sup> contiene una combinación de distintos significados; por un lado, los dados por el propio artista, pues *u r* hace referencia a *Umbauter Raum* (“habitación construida”) o *Unsichtbarer Raum* (“habitación invisible”)<sup>14</sup>. Pero también se puede vincular a la dirección de la propia casa, así *Unterheydeners-trasse Rheydt*; a lo primordial, por el significado del prefijo *ur-* en alemán, con lo que, si invirtiéramos los térmi-

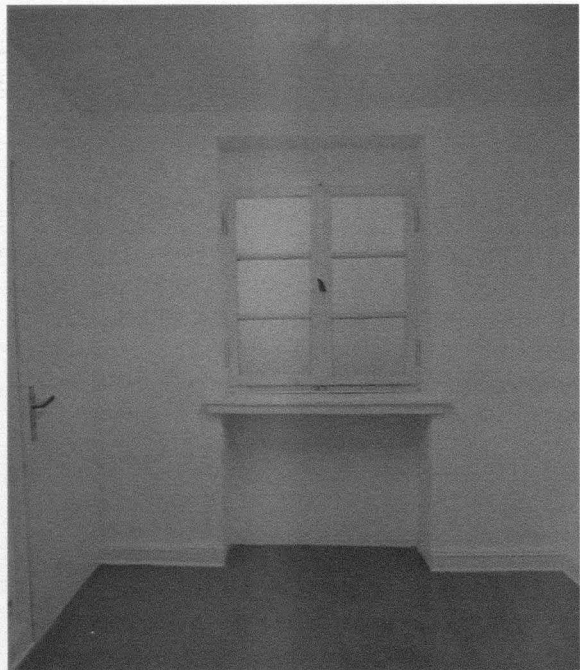


Fig. 5. *u r 3 A, Doubled room, Rheydt, 1988.*

nos del título tendríamos *Urhaus*, que traducido, vendría a ser “casa primigenia”, connotación que es en modo alguno absurda ni es del todo ajena a la obra. En este sentido, Paul Schimmel piensa que *u r* incluye también lo matricial (lo que en última instancia, derivaría en lo materno) pues afirma que “el *u r* del título significa ‘origen’ o ‘fuente’ pero también implica ‘útero’”<sup>15</sup>. Este útero se puede traducir al alemán como *Gebärmutter* o *Uterus*, y aunque en la obra hay una fuerte participación de lo sexual, desde el punto de vista lingüístico, nos parece una asociación semántica un tanto forzada.

*Haus u r* es el núcleo del que emanan obras como habitaciones reconstruidas en un espacio expositivo, como *u r 3 B, Doubled Room* (1994) (fig. 4) replicada anteriormente dentro de la misma casa en *u r 3 A, Doubled Room* (1988) (fig. 5). El sistema de catalogación que utiliza Schneider está en función de si el trabajo está terminado –independientemente de si es interno o externo– (“u r” junto a un guarismo generalmente relacionado con el número de veces de construcción y desmontaje) o si está en curso (“u” y el correspondiente número)<sup>16</sup>.

El enfrentamiento a *Haus u r* constituye una prueba para la credibilidad del espectador, puesto que toda la obra es una gran ficción escenográfica. Vale la pena detenerse en el siguiente fragmento donde Udo Kittelmann da cuenta de la impresión que tuvo de la casa tras una experiencia deambulatoria en su interior.



Fig. 6. Fotogramas del video realizado por Schneider *u 1, u 14* (1988). A la izquierda se observa cómo se mueven las cortinas debido a una corriente de aire. Pero al introducirse por el intersticio parietal, el artista muestra el dispositivo ilusorio: un ventilador tras una falsa ventana.

De una habitación a otra habitación, de puerta a puerta, de un hueco vacío al siguiente espacio intermedio, de la primera planta al piso bajo y al interior del sótano. Hay habitaciones con un tamaño normal, después, pequeñas aberturas y pasillos bajos, paredes móviles, encaladas o enyesadas, ventanas cerradas tras otras ventanas, luz solamente de las lámparas, una corriente de aire producida por un ventilador, paredes forradas y protegidas con plomo, lana de cristal y materiales de aislamiento acústico. “Pared ante pared, pared ante pared, muro tras muro, pasillo en la habitación, pared ante pared, zona de empapelado azul, habitación en la habitación”<sup>17</sup>.

Kittlmann continuaba con una lista de habitaciones que hacían referencias metafóricas (sobre todo sexuales) o explícitas de su finalidad, así: pasillo, dormitorio, cocina, despensa, o bien “el último agujero”, “la pajilla”, “el fin”, “en el centro”, “nido de amor”<sup>18</sup>. De este modo, la enumeración y descripción de los términos y elementos pasa a ser una letanía, una especie de *ostinato* que parece no tener fin<sup>19</sup>. Así pues, tenemos que considerar como líneas maestras en el discurso plástico de Schneider la acumulación reiterativa y la réplica. En lo que refiere a esa “acumulación”, es casi un elemento retórico, algo redundante. En los trayectos (¿o deberíamos hablar de *viajes*?) que ha filmado periódicamente en el interior de su casa, el video *u 1, u 14* (1988) es una buena muestra de ello, Schneider desvela detalles interesantes como el aspecto escenográfico de las habitaciones montadas en el interior de otras: con un armazón similar al formato constructivo *ballon frame* –muy usado en escenarios y en edificaciones ligeras norteamericanas– y láminas de cartón enyesado, a todo ello se le añaden las consabidas conducciones de agua y de luz. Un recurso muy seductor es el de la falsa ventana con una falsa co-

rriente de aire generada en la parte trasera con un ventilador (fig. 6).

La estructura general de algunas habitaciones de *Haus u r* es análoga a los círculos concéntricos, las *matrioshka* (muñecas rusas) o las cajas chinas; otras, en cambio, se asimilan a los laberintos donde hay puertas escamoteadas y entradas (o trampas) escondidas, como el dédalo descrito por Umberto Eco –a semejanza del universo borgiano de “La biblioteca de Babel”– en *El nombre de la rosa* (1980).

Entrar en *Haus u r* es adentrarse en una visión de grandes contrastes donde podemos encontrar desde habitaciones como *u r 6, Gabinete de curiosidades*, del año 1989, una indudable heredera de las *Wunderkammern* del siglo XVII y abarrotada de objetos extraños (fig. 7); o habitaciones amenazadoramente vacías como *u r 10-3, De repente, tuve miedo* (Rheydt, 1993); o incluso otras cuya posible finalidad nos aproximan a un inquietante mundo de gritos ahogados como en *u r 12, Habitación de invitados completamente aislada* (Rheydt, 1995), lugares, como decimos, vinculados antes al tormento que al descanso.

Como vemos, en *Haus u r* confluyen ciertas líneas argumentales colindantes sobre todo con el cine de terror, pero también hay áreas en las que es obvia la significación sexual, mezclada con la posibilidad del tormento, en la órbita del sadomasoquismo extremo. No hace falta ser muy perspicaz para identificar lo subterráneo con lo infernal (*ab inferis*), pues mientras que en el desván habita la memoria –si asimilamos la verticalidad de la construcción a la figura humana–, en él habitan las pesadillas. Así, *u r 14, El último agujero*, es un lugar de sepultura y de muerte donde yacen enterrados, como en un panteón, los antepasados.

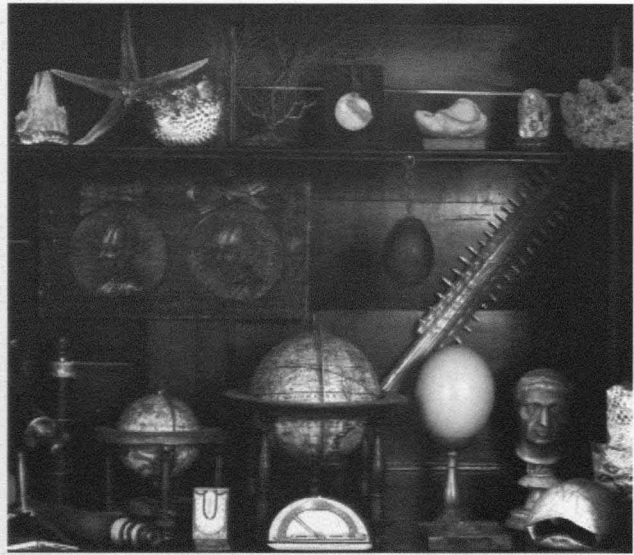


Fig. 7. *u r 6, Gabinete de curiosidades, Haus u r, Rheydt, 1989; mostrador de artificialia, mapas e instrumentos procedente del gabinete de curiosidades del Dommuseum de Salzburgo.*

Otra de las habitaciones subterráneas, Keller (Sótano, 2000) nos recuerda poderosamente al lugar donde dos personajes de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) realizan sus prácticas sadomasoquistas, de tortura y violación; también en un sótano se rodaban las *snuff movies* de filmes como *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) o como *8 mm* (Asesinato en 8 mm, Tom Welles, 1999). Esa estancia, cuyas paredes aparecen desconchadas por la humedad, está decorada con una *mirrorball*—la sempiterna bola de espejos en toda discoteca de los años setenta y ochenta—pero ¿quién es capaz de divertirse en un lugar tan angustioso? En todas las estancias oscuras subyace la idea del laberinto o la mazmorra o, muy probablemente, una combinación de las dos. Como ya hiciera Piranesi con sus famosas *Carceri*<sup>20</sup>, al incidir sobre lo sublime; Schneider hace lo propio con lo siniestro y en lugar de amplificar el espacio, lo minimiza y destruye de esa manera la perspectiva, con lo que consigue el efecto de un espacio opresivo, infernal.

Volviendo al análisis de Gaston Bachelard, éste afirma que “en el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se ‘racionalizan’ fácilmente. En el sótano... la ‘racionalización’ es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva”<sup>21</sup>. Bachelard acierta cuando polariza lo racional y vincula lo irracional con los temores ancestrales, pues el sentimiento de terror se halla íntimamente ligado a los lugares domésticos y conocidos. Así, el terror es el miedo en unos niveles tales que el individuo no puede dominar la angustia de manera sensata. Por tanto, mientras que el miedo es un mecanismo de defensa, el terror es un desequilibrio

psicológico puntual; al ser un miedo irracional no tiene ningún fundamento físico, de ahí su dificultad para ser controlado.

En este punto confluyen dos conceptos: *aislamiento* y *claustrofilia*. En lo que se refiere al primero, un trabajo paradigmático (hay otros, por supuesto, en el corpus de Schneider) en este sentido puede ser *u r 8, Total isolierter toter Raum* (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991) (fig. 8). Éste se establece como una especie de cámara acorazada en la que se observan las distintas capas de hormigón, lana de roca, plomo y espuma insonorizadora. De esta habitación no se puede escapar ni el sonido, de una manera análoga a los agujeros negros del espacio y su fuerza gravitatoria. Los amenazadores pinchos que recubren el recinto están fabricados con gomaespuma y su finalidad es convertirlo en, lo que se llama en acústica, una *habitación muerta* o *cámara anecoica* (fig. 9)<sup>22</sup>. De esta estructura se deduce que cualquier grito que se produjese dentro, por desgarrador que fuera, no se podría oír en el exterior de la misma.

La vinculación con la claustrofilia la definimos en función del topoanálisis de Bachelard: escribe el fenomenólogo sobre el rincón que “es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad... Se construye una *cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo* que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón”<sup>23</sup>. Aunque Bachelard no lo indica, sobreentendemos que la sensación de refugio se produce cuando la espalda del sujeto está apoyada en ese punto de confluencia de los tres pla-

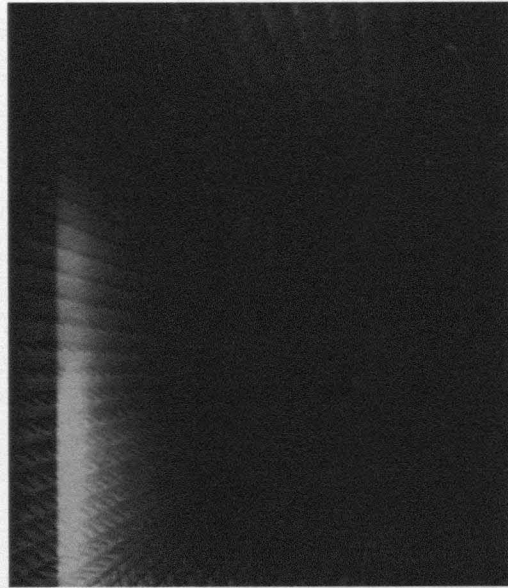
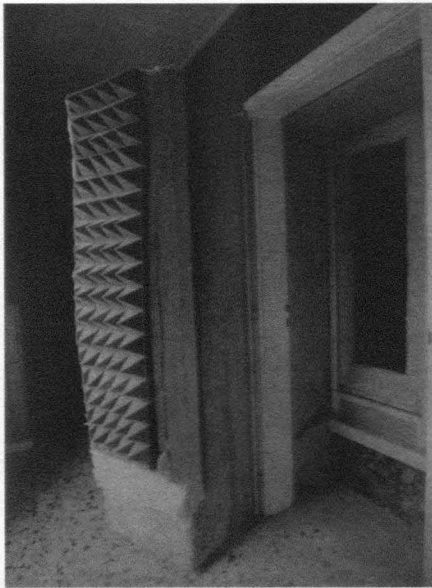


Fig. 8. *u r 8, Total isolierter toter Raum (Habitación de muerte completamente aislada, Giesenkirchen, 1989-1991).*

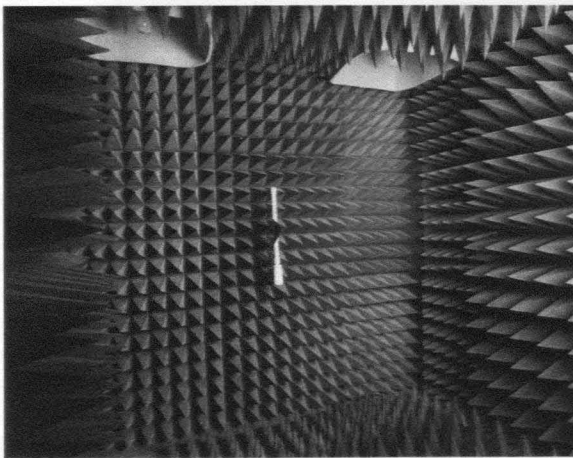


Fig. 9. *Cámara anecóica.*

nos de suelo y paredes. Pero, ¿qué ocurre cuándo no es así? Mirar hacia la pared es sinónimo (o al rincón, como sería este caso) de sanción. En esta misma dirección, recordamos los castigos semicorporales de la infancia como son los brazos en cruz, de rodillas, de pie, con peso o sin él, etcétera<sup>24</sup>; todos ellos de espaldas e indefensos ante un hipotético ataque. ¿No es casi un tópico, en las historias de terror, que el atacante, inevitablemente, sorprende a la víctima desde atrás? Si se está en completa negrura, hay una especie de vértigo al sentir en la espalda una exten-

sión considerable de espacio vacío. Las fotografías no reproducen con exactitud la experiencia de las incursiones que realiza Schneider por el interior de su vivienda, en unas condiciones de oscuridad casi total. Ello nos recuerda a otro film de terror psicológico, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), en el que apenas se muestran acciones, sino que éstas son evocadas mediante sonidos, dejando al espectador que imagine por su cuenta los resultados.

Hablando del castigo, y más concretamente, del castigo capital, interpretamos *Toter Raum in vaters Büro* (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989) (fig. 10) como el primer espacio al que le somete a un efecto punitivo, pues la estancia es condenada, por así decirlo, a morir emparedada. Con este proceder, la habitación queda omitida, anulada, sin dejar ningún rastro, como si no hubiera existido nunca. Es interesante retener esta idea pues en adelante, en la mayoría de los casos en los que reproduce (o reconstruye) una estancia de *Haus u r* en otro lugar, éstos van a llevar invariablemente el adjetivo *muerto*. Pocos meses antes de realizar esta obra, Schneider, demostrando su interés sobre los asesinatos, había tomado una foto en el parque Breges de Rheydt, *Totes Kunststudentin* (Estudiante de arte muerta, 1988); en ella no hay ningún cadáver, solamente el lugar ficticio donde se podría haber hallado el cuerpo de una joven tras un hipotético asesinato o violación. En un alarde de “estética de la desaparición”, pues la fotografía solamente muestra un lugar, Schneider nos conmina a buscar un anclaje literario con el comprender su trabajo.



Fig. 10. *Toter Raum in vaters Büro (Habitación muerta en la oficina del padre, 1988-1989).* Hemos presentado la secuencia de imágenes justo en el orden inverso de su disposición original en la página web del artista. La habitación, en este caso un baño, va quedando sellada paulatinamente, de manera análoga a como se emparedaba a alguien ejecutando una pena capital. En la última fotografía, su lado derecho presenta, merced al esquinamiento, la huella “fantasmal” de esa habitación, existente pero inutilizable.

En 2001, el pabellón alemán de la Bienal de Venecia sorprendió al público asistente a esta muestra con la instalación *Totes Haus u r*, de hecho, Schneider ganó el León de Oro de dicha edición. La instalación estaba formada por la casa de Gregor Schneider, que había sido trasladada a Venecia en su práctica totalidad desde Rheydt. La entrada al pabellón era la puerta de su casa en la calle Unterheydener (fig. 11) y el interior estaba constituido por el laberinto de habitaciones estratificadas del alemán. Sin embargo, esta no era la primera vez que se exponían fragmentos de la vivienda, ya en 1997 la Kunsthalle de Frank-

furt am Mein había traído para la exposición *Totes Haus u r 1985-97*, algunas instalaciones procedentes de Rheydt<sup>25</sup>.

Obviamente, la reubicación de edificios en lugares a distancia considerable no es nueva, pues ahí tenemos los templos de Abu Simbel, trasladados entre 1964 y 1968 para evitar su inmersión bajo las aguas de la presa de Asuán, o el cambio de emplazamiento de los claustros románicos enviados desde Francia y reconstruidos en Nueva York para el Metropolitan Museum. Aparte de la complejidad técnica que supone realizar réplicas y re-





Fig. 11. *u r 14, El último agujero, Haus u r (Rheydt, 1995); u r 14, El último agujero, Totes Haus u r (Venecia, 2001).*



Fig. 12. *In the kitchen, la mujer fregando (Gina y Tina Fear); Shower of praise, el hombre que se masturba en la ducha (Paul y Stephen Johnson); Bedroom, el niño semioculto que parece un cadáver.*

construcciones (en el sentido literal de la palabra), el matiz diferencial recae en la idea que introduce Schneider en cuanto al procedimiento genético. El título de la instalación, *Totes Haus u r*, significa “la casa muerta”. En él se revela la insólita concepción del artista en cuanto a su propia obra; es decir, es necesario que la casa o sus componentes “mueran” para ser trasladados a otro lugar. Las traslaciones de valores humanos a edificios son bien conocidas –ahí tenemos las plantas románicas, por poner un ejemplo–, sin embargo, lo interesante es esa idea de fragmentación (en el sentido de mutilación) para extraer un miembro de la casa y trasladarlo al ámbi-

to expositivo. Dicho de otro modo, Schneider “mata” o “mutila” lo que es doméstico para poder convertirlo en instalación. A modo de ejemplo, puede observarse el extraordinario parecido existente y la dificultad de distinguir una imagen de otra entre *u r 14, Das letzte Loch* (El último agujero), del año 1995 y realizada en Rheydt y su réplica de Venecia en *u r 14, Das letzte Loch, Totes Haus u r* (fig. 12).

Esta última muestra nos lleva a abordar con mayor detalle la problemática de la clonación de espacios, sus estrategias expresivas y las consecuencias de sus efectos en los observadores.

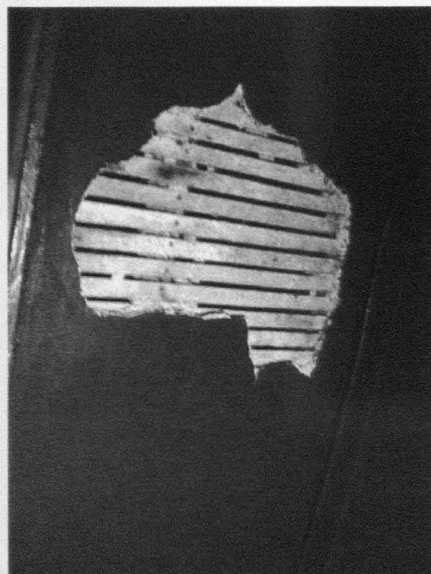
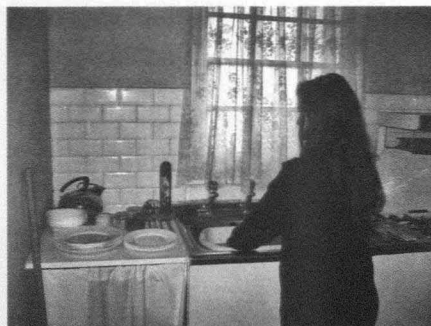


Fig. 13. *Distintos aspectos superficiales de cada una de las casas, en ellos se aprecia la minuciosidad en la reproducción de los más mínimos detalles, como pueden ser la colocación de los enseres, la ubicación del cableado o, incluso, los desconchados de las paredes.*

## 2. LA INSÓLITA ESENCIA DE LA DUPLICACIÓN: *DIE FAMILIE SCHNEIDER*

En 2001 Daniel Birnbaum, reflexionando sobre la naturaleza de *Totes Haus u r*, se cuestionaba si el artista alemán podría crear algo que fuera diferente de la casa de Unterheydener Strasse, dado que la exposición o *puesta en escena* del trabajo constituía, en cierto modo, la muerte de la obra. Por aquel momento, el mismo Schneider ni siquiera sabía si estaba progresando en su labor o, en realidad, si se estaba sumergiendo en un solipsismo artístico<sup>26</sup>. Sea como fuere, después del considerable tiempo que le tomó a Schneider construir el complejo entramado de *Haus u r*, se podía pensar que se habían agotado sus posibilidades expresivas y que cualquier producción seguiría estando circunscrita a los muros de la casa de Rheydt,

como bien pensaba Birnbaum; en otras palabras que podría haber corrido el peligro de haberse convertido en una fábrica endogámica y monótona.

Sin embargo, en otoño de 2004 se inauguró con cierta expectación la obra *Die Familie Schneider* (La familia Schneider). Dicha obra fue encargada al artista por la galería Artangel de Londres y se ubicó su instalación en los números 14 y 16 de Walden Street (fig. 13). A primera vista, el título utiliza un recurso tan caro a Schneider que es el de introducir algún elemento autobiográfico o en primera persona, en este caso, alude a su propio apellido. No deja de ser una ironía que utilice ese título alguien que hasta hace bien poco era lo más parecido a un ermitaño.

En otro orden de cosas, podría haber parecido que era una muestra más de *Totes Haus* (como *La maison morte* en París, o *Death House* en Milán), pero en esta ocasión

Schneider realizó un alarde expresivo que llevó hasta sus últimas consecuencias las variables estilísticas de la producción y la réplica de espacios, así como la idea obsesiva de la repetición de objetos.

*Die Familie Schneider* tuvo un carácter efímero –apenas tres meses– de manera análoga a muchas de las obras de Matta-Clark pero sin el añadido de la ilegalidad. Allí donde el neoyorquino realizaba aperturas (metafóricas y físicas) que implicaban actos de comunicación entre el espacio privado y el público, Schneider aplicaba barreras restrictivas que conducían la significación de la obra por el camino inverso: el replegamiento del espacio sobre sí mismo. Así, las condiciones antepuestas que limitaban el acceso del público eran la cita previa y la prohibición expresa de entrar acompañado en el recinto de la instalación. Con ello se cumplían dos objetivos: que no hubiera una difusión masiva del evento y que no se viera disminuido el asombroso choque que le esperaba al visitante al enfrentarse a la obra en solitario.

Por ello, además del catálogo editado por Artangel, apenas disponemos de unos pocos testimonios en las críticas de los que pudieron asistir a la exposición<sup>27</sup>. La mayoría de ellos se centran mucho más en la superficie performativa que en las implicaciones que resultan de este cruce de performance, escultura y arquitectura. Los desiguales textos de dicho catálogo lo componen la presentación de la obra por parte de uno de los directores de la galería, James Lingwood, “By appointment”; y los correspondientes a los escritores Andrew O’Hagan, “The Living Rooms”, y Colm Tóibín, “Two Houses”<sup>28</sup>.

En este punto, hemos de explicar someramente el mecanismo narrativo *Die Familie Schneider*. Los visitantes, después de que se les ha incluido en una lista confeccionada mediante cita previa, reciben las llaves de sendas casas en una oficina cercana a Walden Street. Una vez allí, entran cada uno en una de las dos casas sitas, como ya hemos dicho, en los números 14 y 16. En principio, el orden de la numeración no incide en el resultado, pues, como veremos, entrar primero en el portal 16 y hacerlo después en el 14 no afecta en modo alguno la recepción de la obra.

Lo que uno se encuentra allí es una casa mediocre y oscura en la que aparece una mujer laando los platos en la cocina con expresión distraída; un hombre masturbándose en la ducha del baño del piso superior; un niño envuelto en una bolsa de plástico (fig. 14); un sótano oscuro con una habitación vacía y empapelada con un diseño un tanto pasado de moda. A pesar de que las situaciones no son del todo usuales, nada parece llamar demasiado la atención, aunque sí se genera una cierta sensación de inquietud. Sin embargo, cuando el visitante accede a la casa contigua ocurre algo totalmente inesperado: lo que se acaba de ver apenas unos momentos antes vuelve a aparecer ante los ojos del espectador. La misma mujer fregando, el mismo hombre masturbándose en la ducha, el mismo niño escon-



Fig. 14. Leandro Erlich, *El ballet studio*, dos momentos de la performance representada en la Bienal de Shanghai, 2002.

dido, la misma ubicación de los objetos y muebles cotidianos; en definitiva todo está duplicado. De este modo, y gracias al perspicaz empleo de actores que son hermanos gemelos, Schneider convierte todo el trabajo en un profunda reflexión sobre las consecuencias más bizarras de la repetición.

Las fotografías (realizadas por el mismo Schneider) del catálogo ayudan a hacerse una idea de cómo está configurada la instalación y a comprender la complejidad de este trabajo, igualmente permite juzgar el grado de duplicidad conseguido por Schneider. Casi todas ellas están tomadas en blanco y negro y recuerdan al estilo documental (en el sentido estricto de la palabra) que impregnan muchos de los trabajos de Santiago Sierra. Una primera ojeada da la errónea sensación de que todas las fotos están repetidas dos veces, sin embargo, en las páginas pares aparecen todas las imágenes pertenecientes al número 16, mientras que las impares hacen lo propio con el número 14 (fig. 15).

El recorrido que se extrae de la secuencia fotográfica es el que proponemos a continuación. Si bien la numeración utilizada no coincide exactamente con el total de fotografías pues, en aras de la claridad, hemos agrupado algunas fotos para ofrecer mayor claridad a nuestra exposición y facilitar el análisis e interpretación de la obra:

1. Fachada de ladrillo visto de las casas adosadas (estereotipo de *terrace* victoriana).
2. Entrada de una casa no muy grande con una decoración austera.
3. Pasillo.
4. Detalle de un clavo en la pared a la izquierda del visitante.
5. Al final del pasillo, a la derecha, la puerta de la cocina está entreabierta, en ella se puede atisbar un fogón de gas.
6. Al abrirse más la puerta se aprecia una figura humana en el fregadero, de espaldas y de cintura para abajo.

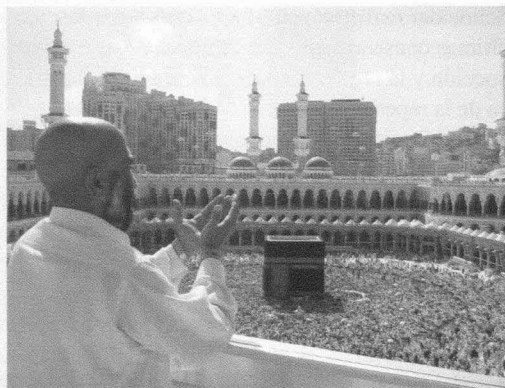
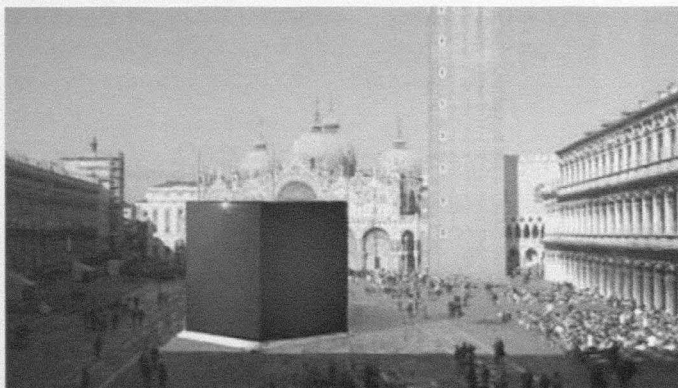
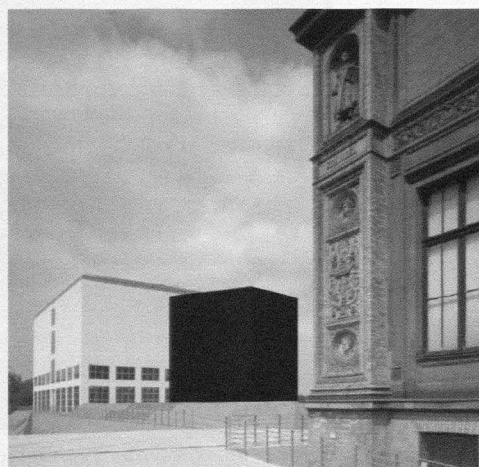
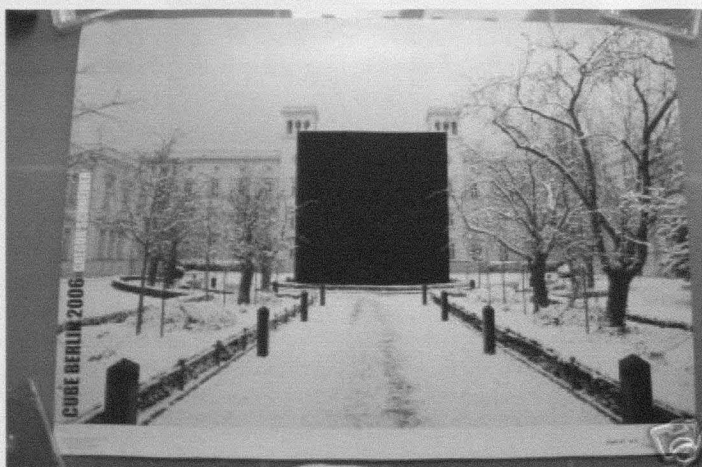
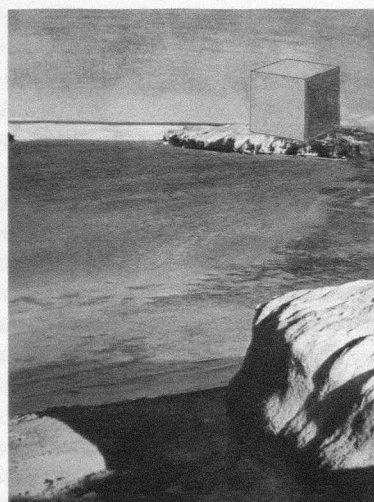
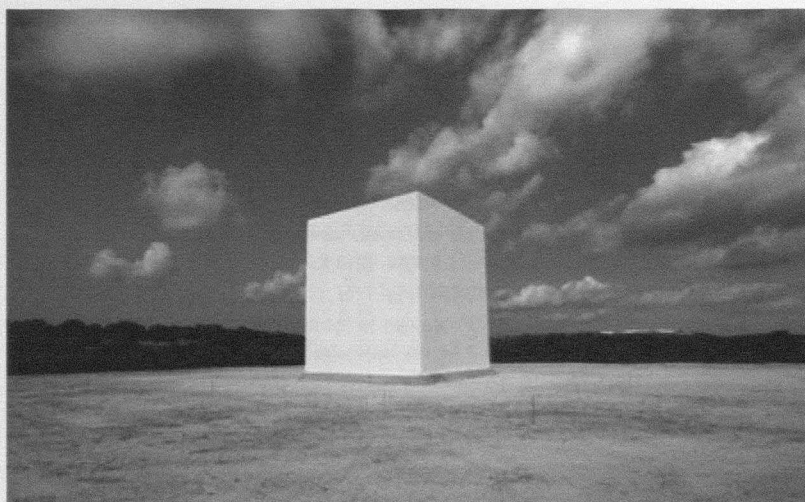


Fig. 15. Gregor Schneider, infografía digital del proyecto *Cube Venice 2005* y vista general de la Kaaba. Nótese cómo, además de las similitudes formales, se produce la evocación de un ambiente mediante una eficaz economía de medios.



Figs. 16 y 17. A la izquierda, imagen virtual del proyecto irrealizado *Berlin Cube*; a la derecha, instalación del *Hamburg Cube* en la *Kunsthalle*.



Figs. 18 y 19. Geometría y paisaje: *Cube Cadiz 2006* junto al proyecto de Robert Smithson, *Cube in Seascape* del año 1966.

7. La figura corresponde a una mujer zurda que está limpiando platos con aspecto distraído.
8. Detalle de la disposición de los platos sucios y limpios.
9. Interior del frigorífico, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, se pueden distinguir unas tabletas de chocolate, quesitos, tarta, un frasco de lo que parece extracto de levadura (muy popular en Reino Unido) y otro de mermelada.
10. Esta cocina comunica con un pequeño salón a través de una cortina de tiras de plástico.
11. El salón está decorado con un sofá biplaza de terciopelo, con cojines, una mesita de teléfono, un mueble-rinconera, una mesita de sobremesa de metal y cristal, pepel pintado, cortinas de encaje, mesita de televisión, alfombra, un sillón orejero, un revistero, ceniceros con colillas y unas bolsas de plástico. El aspecto del conjunto es una mezcla heterogénea que combina lo hortera, lo cutre y el desorden. Las cortinas y los encajes no logran dar el aire de dignidad que se busca; un interior burgués de otro tiempo.
12. Detalle de la mesita y la chimenea.
13. Escalera de acceso al piso superior.
14. Situado encima de la cocina está el baño, distintas imágenes donde se muestran los mismos dobles efectuadas en las toallas de sendas casas, la misma manera de colgar el tapón en el lavabo, la colocación del papel higiénico o los enseres de limpieza, etcétera.
15. A través de unas cortinas de plástico transparente se observa a un hombre que, semientocido, se está masturbando en la ducha. Hay que subrayar que al ver la postura del hombre no podemos deducir, en todo caso aventurar, que esté realizando dicho acto; por esta razón, es importante el punto de anclaje que establece el texto y que introduce un matiz diferencial necesario para el análisis de la obra. Andrew O'Hagan escribe en "The Living Rooms" (obsérvese que se puede traducir por 'las habitaciones vivientes'):

En el descansillo del primer piso del número 14 de la calle Walden –y otra vez en el número 16– se oye un chorrito de agua en el baño y al entrar en la habitación se encuentra un hombre de espaldas, encorvado bajo una débil ducha, y se puede ver por sus movimientos que se está masturbando<sup>29</sup>.

16. A la derecha del baño hay un dormitorio sin ventanas. [Este hecho, que parece insignificante, entra en contradicción con la fachada del edificio, que sí posee vanos; de ello inferimos que Schneider ha cegado los vanos del primer piso]. A la izquierda de la puerta está la cama, y en su lateral izquierdo, un cuerpo semioculto bajo una bolsa negra y grande (pero no lo suficiente, puesto que asoman las piernas por deba-

jo). Parece que algo terrible ha pasado, ¿acaso es una persona asesinada? La percepción de James Lingwood es que alguien está escondiéndose, pues según él,

Más allá de la evidente distancia y aislamiento, no hay ningún relato sobre la naturaleza de las relaciones de la familia –cada persona estaba en una habitación consigo misma, absorta en su propia actividad, lavar, masturbarse, ocultarse—<sup>30</sup>.

17. Escalera de subida a la buhardilla.
18. La puerta de la buhardilla está cerrada con una reja que llega hasta la mitad. Según reza el catálogo, en su interior hay un bebé, pero no lo sabemos a ciencia cierta<sup>31</sup>. En el video de la instalación, rodado por Schneider, no se oye ningún sonido que remita la existencia de ese hipotético bebé.
19. Descenso al piso inferior con atención a distintos detalles de la pared, como son grietas o juntas.
20. Entrada a una habitación del sótano que alberga únicamente una placa de calefacción y una bolsa con paquetes de papel higiénico. Está decorada con un papel pintado con motivos florales, muy del gusto de los años setenta. El techo parece ser muy bajo, lo que produce una incómoda sensación de claustrofobia.
21. Hay otra habitación, más pequeña que la anterior, pintada de color negro en su mayoría. Objetos sin identificar en el suelo y un cubo de basura de metal y una estantería de madera. En la pared se encuentra colgado un cordel que, unido a la oscuridad y a la visión de la silla caída en el suelo, puede engañar momentáneamente al espectador y hacerle creer que ha sido el escenario de un suicidio.
22. Un pasillo lleva a una habitación más oscura aún, vacía, a excepción de un colchón sucio en el suelo.
23. Un desconchón bajo la escalera con una forma similar a la del continente australiano.

Intentar describir *Die Familie Schneider*, como ocurría con *Haus ur*, se convierte, en el mejor de los casos, en una enumeración más o menos compleja de elementos. La obra de Schneider no se deja captar con facilidad por el lenguaje, debido a que sus posibilidades de lectura se ramifican y poseen asociaciones significativas de muy variada índole.

Así, desde el mito de Narciso y la consecuente vitalidad de la imagen especular hasta la turbadora presencia de los ginecólogos gemelos de *Dead Ringers* en el imaginario fílmico de David Cronenberg, la alusión al doble en la historia cultural se ha renovado continuamente. La literatura y el folklore han dotado al *Doppelgänger* de una naturaleza variada: puede ser un espectro, o proceder de los abismos de la psique humana; claro está que también puede ser un doble biológico, un gemelo o una réplica exacta. El doble ha despertado también miedos aterrado-

res (de hecho, existía el temor popular de que quien se veía a sí mismo recibía un presagio de la muerte), pero también remitía a fenómenos divinos como el de la *bilocación* en los santos Martín de Porres o Pío de Pietrelcina. El fotógrafo Joan Fontcuberta nos recordaba también las posibilidades expresivas de los desdobles santos en el *Milagro de la ubicuidad*, perteneciente a la serie *Karelia & Co.* (2001).

Hay algo en el doble que lo hace extremadamente misterioso y es la necesidad de que se mantenga dentro de unos límites controlados. Estamos habituados a manejarlos con una vasta magnitud de objetos seriados como pueden ser dispositivos electrónicos, automóviles, ropa, e incluso mobiliario que su exagerada homogeneidad e identidad pasa desapercibida<sup>32</sup>. Sin embargo, cuando esa repetición masiva se extrae de su contexto, por ejemplo, el supermercado, la cadena de montaje, la galería comercial, quien tiene esta visión suele rechazarla. Este mismo efecto de repulsión es el que se produce cuando lo aplica a los espacios y las personas; y más aún, si lo que se mimetizan son los actos o los movimientos, dando lugar al turbador *déja vu*.

En lo que concierne a *Die Familie Schneider*, estamos ante algo que podríamos llamar “Doppelgänger arquitectónico”. Pese a que el minimalismo sentó las bases de una estandarización objetual, Schneider lleva la estrategia de la duplicación a sus límites, al repetir todos y cada uno de los elementos –y su localización exacta– que conforman sendas instalaciones. A este factor cabe añadir la copia de la coreografía de gestos de los actores en la obra; al ser parejas de gemelos (Gina y Tina Fear y Paul y Stephen Johnson) son, en cierto sentido, estándares biológicos.

Gregor Schneider no es el único que ha reflexionado sobre las posibilidades expositivas de las réplicas de lugares; en este mismo sentido, el estadounidense Glen Seator fue también un gran duplicador de espacios. Por encargo de la galería White Cube de Londres, Seator instaló la pieza *Within the line of the studs* (Dentro de la línea de los montantes), una réplica de la fachada de la galería. Ésta se ubicaba en el interior de la galería, en la parte opuesta de su entrada, los visitantes se desconcertaban en aquel bucle escenográfico al volver a encontrarse, sorprendentemente, con la puerta principal<sup>33</sup>.

Beth Campbell o Leandro Erlich, han reflexionado sobre la cuestión de la duplicidad espacial; estos dos artistas, por separado, han llegado a resultados similares en instalaciones, mediante la construcción de espacios adyacentes simétricos simulan reflexiones especulares. Como muestras, podemos citar *Never Ending Continuity Error* (Error de continuidad interminable, 2004) de Campbell, cuya ejecución semejava ser el reflejo infinito de dos espejos enfrentados en un cuarto de baño, cuando en realidad constaba de cuatro paneles-escenario consecutivos. Más próxima a los preceptos de Schneider se halla la ins-

talación-performance de Erlich, *El ballet studio* (fig. 16), representada en la 3.ª Bienal de Shanghai del año 2002 y que se pudo ver también en el Centre d'Art Santa Mònica el año siguiente. Dicha obra reproducía la ilusión de ser también un juego especular ya que en cada uno de los espacios insertó a una persona; cada uno de ellos ejecutaba coreografías sincronizadas de movimientos de *tai-chi*, lo que en conjunto producía el efecto de ser una sola reflejada en los espejos.

Indudablemente, *Die Familie Schneider* se establece como una apoteosis de la duplicación de lo que no es repetible (o no debería serlo): los espacios, las personas, las acciones y los gestos. Es por ello que, con estas instalaciones, se rompe el continuo espacio-temporal físico. Dicho de otro modo, se recorre un plano delimitado en un lapso de tiempo y éste vuelve a hacerse presente, merced a la adyacencia del lugar repetido y a las acciones que se realizan en él.

Otro de los parámetros necesarios para la comprensión de la obra es lo que denominamos el *componente espectral*. En *Die Familie Schneider* el espectador tiene la prohibición expresa de interactuar con los performers, no se les puede interrumpir de esas actividades sin objetivo aparente y repetidas *ad infinitum*, por esta razón el visitante se coloca en una situación privilegiada: es como si éste no existiera o fuese invisible. Desde este punto de vista, sería la fantasía de cualquier antropólogo, la de poder observar sin ser visto y deambular por el interior de toda clase de ritos y actos. En el doble itinerario marcado por las casas de la calle Walden, se presenta esa misma situación; se puede escudriñar atentamente a la mujer que friega los platos de manera distraída y monótona. La participación del espectador es, por tanto, nula, ya que se ha transformado en un mirón omnisciente; pero al mismo tiempo, le asalta la terrible sospecha de ser un ente fantasmal<sup>34</sup>. Es lógico que los que pudieron ver la exposición tuvieran, cuanto menos, la sensación haber pasado por una experiencia sobrecogedora. Esto nos hace recordar la historia de M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense* (El sexto sentido, 1999), donde la interpretación de Bruce Willis encarnando a un difunto que nadie ve –excepto un niño– no es muy distinta de la sensación que tuvieron los espectadores de *Die Familie Schneider*.

Todas estas cuestiones nos llevan, de modo innegable, a un matiz dramático que convendría resaltar. Por un lado, la evidente construcción escenográfica de los dos ambientes; por otro, la performance extendida hacia las orillas de la representación teatral. El sujeto pasivo, el espectador, no es consciente de la cantidad de detalles que pasan inadvertidos hasta que tiene la oportunidad de asistir al, digámoslo en términos del mundo del espectáculo, “siguiente pase de la función”. Toda la instalación-performance está estructurada mediante un sistema de imágenes que conviven unas al lado de otras, pero para las que no

parece encontrarse un esquema argumental; el vínculo se produce justo en el punto de la fuerte tensión habida entre la lógica narrativa (la que nos indica *lo que deberíamos esperar ante una secuencia de actos*) y la lógica perceptiva (*lo que vemos realmente* en la instalación).

De modo consecuente, esta situación nos lleva a lanzar la siguiente hipótesis: que de la *desorientación narrativa* se pasa al *desorden temporal*; como si el fluir cronológico se hubiera alterado, y en vez de trazarse en una línea permanente, se le hubiera impuesto un itinerario temporal marcado por aristas<sup>35</sup>. *Die Familie Schneider* es una prueba donde se observa ese fuerte cambio significativo en la narración cronológica uniforme y, por consiguiente, se produce la anomalía de los tiempos, ya que quedan estratificados en lugar de ser sucesivos. Es decir, se acumulan una serie de acciones que ocupan un mismo espacio pero en distintos tiempos, donde se superponen pasado, presente y futuro.

De ahí, quizá, la aparente incongruencia de esas situaciones que se resisten a ser hilvanadas por la lógica. Pareciera que Schneider hubiera querido representar de manera visible distintos momentos temporales cuya coincidencia está localizada en un punto preciso, al modo narrativo-secuencial que se encuentra en pinturas medievales. De esta manera se pone de manifiesto que la conjunción de una mujer limpiando, un hombre masturbándose y un cuerpo semioculto fracturan nuestro entendimiento, y que al poner en un mismo plano lo diacrónico y lo diatópico, dan como resultado ese aspecto perturbador presente en la obra de Schneider.

### 3. "DER KUBUS IST EIN SYMBOL DER ANGST": LAS INVASIONES CÚBICAS

En 2005 Schneider volvió a exponer en la Bienal de Venecia, esta vez no como representante de un pabellón nacional en los Giardini, sino como parte del proyecto dirigido por Rosa Martínez *Sempre un po' più lontano* (Siempre un poco más lejos) (fig. 17). La idea original para *Cube Venice 2005*, un cubo compuesto por un armazón de tubería de metal y recubierto por una tela negra instalado en la plaza de San Marcos, fue rechazada y solamente se pudo ver en las salas del Arsenal un breve vídeo con el siguiente texto sobre el proyecto<sup>36</sup>:

La idea original era reproducir exactamente la estructura de la Kaaba, la torre sagrada del Islam en La Meca, para traer uno de los más etéreos y misteriosos –y al mismo tiempo más bellos– edificios del mundo, más cerca del público occidental; allí se desarrolló una escultura completamente independiente y abstracta que determinaba el espacio. Un abstracto cubo negro de tela, el cual está inmóvil en la plaza de San Marcos como un cuerpo independiente libre de todas las asociaciones mentales.

El Cube Venice 2005 en la plaza de San Marcos no es una reconstrucción de la Kaaba en La Meca. Es distinto en cuanto a masa, materiales y funciones. Representa una forma geométrica abstracta. No obstante, sentimos la profunda fuerza antigua que procede de este objeto. En esta forma geométrica, ¿dónde yace el secreto de su fuerza eterna y de su expansión cultural?

Desde el principio, el cubo ha sido una de las formas básicas del moderno arte occidental, que buscaba las raíces de un entendimiento primordial, que trascendería más allá de una imagen natural copiada certeramente. ¿Por qué los profetas islámicos, de manera precisa, seleccionaron esta forma como su principal torre sagrada? Generalmente aceptada como una forma arcaica, adoptada por los arquitectos occidentales, nos enseña cuán cerca están las aparentemente diferentes culturas en sus orígenes, anhelos y percepciones. La plaza de San Marcos es el lugar ideal para ello porque están situados importantes edificios de la historia cultural europea, mezclada con la occidental. Un cubo tiene el poder para desplazar a la gente. La forma elegida para el Cube Venice 2005 y el tratamiento desde la posición artística llegará a ser, de esta manera, un medida también para ver en qué punto del diálogo nos encontramos hoy día.

*"Tengo la esperanza de que este cubo con sus espectaculares y radiantes emisiones, podría recordarnos los elementos culturales que tenemos en común".*

Sobre la invitación para la Bienal de Venecia de 2005, Gregor Schneider desarrolló el proyecto Cube Venice 2005, el cual fue rechazado por razones políticas y contra la voluntad de la comisaría y, por ello, no pudo ser realizado.

Tampoco se permitió documentar el proyecto no censurado en el catálogo de la Bienal.

No obstante lo expuesto por Schneider, desde el punto de vista institucional, la motivación para evitar el cumplimiento de la obra fue otra; parece ser que la cuestión estaba relacionada no tanto con un problema de *incorrección política* como con uno de *seguridad*, conceptos muy en boga en la jerga *neocon*. Así, la agente de prensa de la Bienal de Venecia, Alessandra Santerini, hacía público ese endeble y absurdo argumento –lo que, a todas luces, era un acto de censura– aduciendo que "temían que ello pudiera ofender el sentimiento religioso de la comunidad musulmana y además, bloqueaba la vista de parte de la plaza<sup>37</sup>". Esto venía a significar, como afirmó un portavoz de la Dirección General de Arquitectura de Venecia, que el permiso se denegó para evitar la posibilidad de que la ciudad pudiera convertirse en objetivo del terrorismo<sup>38</sup>.

Aunque Schneider había dicho que el cubo en realidad era una cita al *Cuadrado negro* pintado por Kassemir Malevitch en 1915, el referente visual es, ya se ha dicho, la Kaaba –que significa 'cubo'–; situada en La Meca, al

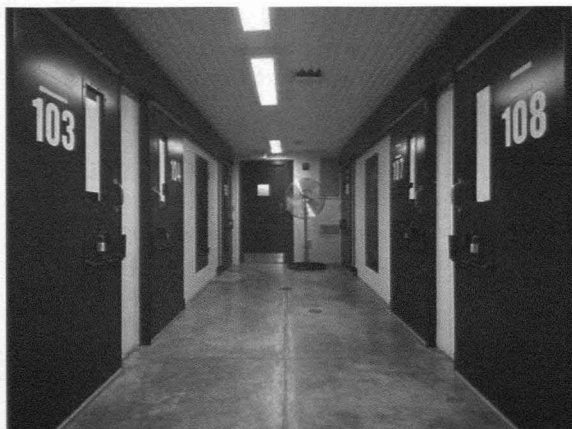


Figs. 20. *Weisse Folter*, expuesta en el centro K21 NRW de Düsseldorf.

oeste de la Península Arábiga, es un recinto cúbico de color negro, de quince metros de lado y en cuyo interior se custodia la Piedra negra, el meteorito que, según la tradición, le entregó el arcángel San Gabriel a Abraham.

A primera vista la obra de Schneider, tal y como había sido esbozada, se convertía casi en un calco de la Kaaba; pero no lo sería tanto por su gran semejanza formal (aunque haya diferencias, como las bandas decoradas de la Kaaba) sino por la ubicación del cubo. De haberse construido, éste se hubiera situado en el centro de la plaza frente al Palacio Ducal y la basílica de San Marcos; como se puede apreciar, las cúpulas de la basílica y la torre, así como los arcos apuntados de la galería del palacio hubieran dotado a la instalación de un efecto de *orientalidad*. Con ello Schneider lo que habría conseguido no hubiera sido más que una gigantesca escenografía efectuada a base de fragmentos más evocadores que representativos. Quizá la cuestión del escándalo subyace en que al ser la plaza de San Marcos menor que el patio de la mezquita de Al-haram, que tiene capacidad para unas 35.000 personas, se hubieran alterado considerablemente las proporciones inclinándose por el simulacro de una Kaaba gigantesca en la plaza veneciana.

Los elementos iconográficos “orientalizantes” de *Cube Venice* no son, en modo alguno, descabellados, si pensamos que uno de los aciertos de la república veneciana fue su tolerancia religiosa con respecto al Islam. En efecto, este hecho supuso para la ciudad abundantes beneficios debido a que pudo comerciar con Alejandría o Beirut mientras que el imperio bizantino estaba en guerra contra los turcos. De este modo, Venecia se convirtió en una especie de bisagra que acercaba el mundo oriental y el occidental. Entonces, si Venecia fue una ciudad exótica y un puente entre culturas, ¿dónde debemos buscar el escándalo de la obra? La cuestión está en que esa “pseudo-



Figs. 21. Un pasillo distribuidor de las celdas reales del Campo V o Campo Delta, perteneciente al recinto penitenciario de Guantánamo (Cuba).

Kaaba” se hace incómoda a la vista del moderno ojo occidental, pues en nuestro marco actual de parámetros visuales esa construcción significaría un hipotético dominio del mundo musulmán en Europa.

En este sentido, se puede observar que este contexto no es más que la actualización de aquel miedo colectivo –*peligro amarillo*–, pero con un nuevo enemigo, el *islamismo radical*. La razón de que un simple cubo negro se convierta en un símbolo inadecuado ha de buscarse en la repulsión mutua entre el estilo de vida occidental (léase americanizado) y los valores tradicionales del mundo musulmán. La aversión que ha ido creciendo en las dos últimas décadas ha establecido una brecha insalvable entre ambas culturas y sobre la que se cierne la siniestra sombra del ambiente bélico<sup>39</sup>.

Pese a que artistas como Morris o Judd habían acudido a las formas geométricas puras en un intento de despojarlas de significado, las propiedades simbólicas del cubo –más allá de su localización y de su sentido escenográfico– son innegables, pues representan el estatismo, la permanencia, los cuatro elementos y la tierra. Por otra parte, aunque el color negro en rigor es la ausencia de colores, éste remite a la oscuridad, la sabiduría oculta (*nigredo*) o el tiempo<sup>40</sup>, todos ellos elementos vinculados al trabajo del alemán.

Un año después de ser rechazado el proyecto de Venecia, una idea similar fue presentada en la Hamburger Bahnhof de Berlín, *Berlin Cube 2006*, y también sujeta a censura, por lo que no llegó a ejecutarse el encargo (fig. 18). El curador del centro, Eugen Blume, tenía la intención de instalar el cubo de Schneider frente al acceso principal del edificio. Pese al empeño de Blume, la jerarquía institucional encarnada en su Director de Museos estatales de Berlín, Klaus Peter Schuster, presentó su veto motivado por las mismas causas que en Venecia<sup>41</sup>.





Fig. 22. *Bondi Beach, 21 beach cells, Sidney 2007.*

Por el momento, la historia del *schwarze Kubus* ha concluido con la ejecución del mismo en la exposición *Das schwarze Quadrat - Hommage an Malewitsch* (El cuadrado negro - Homenaje a Malevitch) comisariada por Hubertus Gassner en la Kunsthalle de Hamburgo. La nómina de artistas es variada y consta de artistas como Jean Tinguely, Yves Klein, Lucio Fontana, Ad Reinhardt, Carl André, Bruce Nauman, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra o el mismo Malevich<sup>42</sup>. La obra de Schneider *Cube Hamburg 2007* se ha instalado en el espacio existente entre el recinto original de la Kunsthalle y la ampliación de 1997 (fig. 19). Debido al marco contextual de “deshumanización” en una muestra que tiende hacia la frialdad del minimalismo; en este mismo orden de cosas, es interesante observar cómo *Cube Hamburg*, pese a la igualdad formal con *Cube Venice*, tiende a una especie de vaciado de significación, este “grado cero” se explica por el cambio de escenario, que elimina todas las connotaciones políticas y la convierte en una obra inocua.

Sin embargo, y a pesar de las cuestiones que había generado este diseño, sí había llegado a materializarse una derivación del mismo. Nos referimos a la obra *Cube Cadiz 2006* (fig. 20), que se pudo contemplar en la exposición *Testigos* llevada a cabo en la Fundación Montenmedio Arte Contemporáneo en 2006<sup>43</sup>. La ordenación de esta pieza no difiere demasiado de sus elementos originales; sin embargo, con apenas un par de cambios en su configuración altera radicalmente el significado final de la obra<sup>44</sup>. Ésta también es un cubo de quince metros de altura constituido por un andamio de tubería metálica y forrado de tela, que en este caso es blanca. El otro gran cambio con respecto a los parámetros iniciales es el marco donde se ubica la instalación, pues la Fundación se encuentra localizada en el paraje natural de la Dehesa de Montenmedio (Vejer de la Frontera).

Para Gregor Schneider esta obra se forma “como monumento conmemorativo para la paz entre las culturas. Es un sencillo espacio cerrado con un velo blanco, al que no

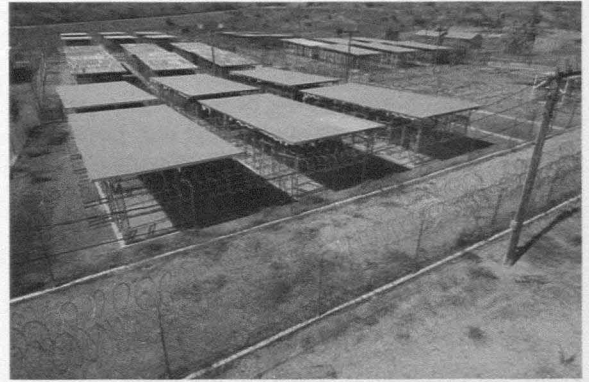


Fig. 23. *Vista del Campo X Ray de Guantánamo.*

se puede acceder”<sup>45</sup>. Dejando a un lado la superficial oposición de significados simbólicos entre el blanco y el negro, podemos constatar que donde antes existía el espacio urbano y una actitud que se leía en clave política, ahora es el ámbito de la naturaleza. Así que donde antes se aglomeraban las multitudes, ahora es más un lugar de recogimiento donde se respira la quietud de la soledad. La idea principal de este monumento se inscribe en la del vestigio de construcciones primigenias como los observatorios astrológicos de Stonehenge, por ejemplo, o a la visión romántica de las ruinas de Palmira. Pero también se detecta una posible transferencia del land art, en concreto, en la semejanza evidente que se encuentra en un proyecto irrealizado de Robert Smithson (fig. 21) *Cube in Seascape* (1966), como se puede observar, el paralelismo es indudables.

#### 4. A MODO DE EPÍLOGO

Como últimos apuntes queríamos citar dos obras recientes en las que Gregor Schneider, sin abandonar su pulsión arquitectónica ni su atracción hacia lo tenebroso, progresa en la senda de incisiva crítica de marcado carácter político iniciada con *Cube Venice*. Nos referimos a *Weisse Folter* (Tortura blanca) y, la aún por inaugurar, *Bondi Beach*, ambas del año 2007.

La primera de ellas ha estado expuesta en el centro de arte Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf (K21 NRW) hasta el mes de julio de este año 2007 (fig. 22). Schneider ha transformado el sótano de la institución en una sucesión de celdas, y aunque no es una reproducción exacta, flota en el ambiente la evocación a la prisión estadounidense en el suelo cubano de Guantánamo (fig. 23). El título de *Weisse Folter* hace referencia a la denominada “tortura blanca”, un tipo de tormento psicológico que hace desmoronarse al individuo mediante la privación del sueño, cansancio exhaustivo, eliminación

de estímulos sensoriales o, al contrario, una saturación de ellos, con altos niveles de sonido e iluminación; tampoco se descartan escarnios, agresiones físicas de dolor leve (como microasfixias con bolsas de plástico) o simulaciones de todo tipo de humillaciones, sobre todo sexuales.

La intervención toma como punto de partida los bloques de celdas del Camp V de Guantánamo (también llamado Camp Delta de Gtmo, "Gitmo" como lo llaman los marines norteamericanos, para abreviar). Ésas son las celdas en las que se llevan a cabo todas las fases de tortura en las que al detenido se le aplica la supresión sensorial.

La idea del aislamiento total no es nueva para Gregor Schneider, ya habíamos visto *ur 8, Completely Insulated Death Room*, pero no obstante, no es la primera vez que la utilizaba. En las tempranas *Completely Isolated Boxes* (Rheydt, 1986), construyó dos cubos blancos, de alrededor de un metro de lado, enfrentados entre sí dentro de una habitación; con un tamaño aceptable para albergar a una persona, con ellas se llamaba la atención sobre la posibilidad de aislar totalmente a un ser humano en una cámara insonorizada; si para Schneider el cubo se configura como "un símbolo de la angustia" (*der Kubus ist ein Symbol der Angst*), es posible comprender el desplazamiento desde la posición literaria hacia otra más ideológica al tener como punto de contacto la noción de la tortura.

La otra obra se titula *Bondi Beach. 21 beach cells* (fig. 24) y estará expuesta durante los meses de septiembre y octubre de 2007 en Sydney; esta instalación ha sido financiada por Kaldor Art Projects, cuyo director, John Kaldor fue promotor del trabajo de Christo y Jean-Claude *Wrapped Coast*, en 1968. El título de la propuesta de Schneider se refiere a la playa del mismo nombre de la región de Nueva Gales del Sur, muy cerca de Sidney, Australia. Esta costa es un paraíso para todos los practicantes de deportes acuáticos, en concreto del surf. Estas "veintiuna celdas de playa" recuerdan también a algunos ejemplos del minimalismo combativo de Santiago Sierra; por otra parte, no deja de ser sugerente ese título porque ¿para qué son necesarias unas celdas en la playa? Al igual que con *Weisse Folter*, Schneider tampoco ha creado una réplica exacta de otra sección de la prisión de Guantánamo, sino una reproducción evocadora. El espacio real que toma como modelo es el X Ray Camp de Gtmo (fig. 25), llamado así, muy pro-

bablemente, por la ausencia de obstáculos para la vigilancia de los detenidos, puesto que la separación de las celdas lo constituye un simple vallado de alambre.

En este X Ray Camp es donde se llevan a cabo algunas de las prácticas de tortura blanca como es la exposición a las inclemencias del tiempo o a la agresión mediante luz intensa por la noche e, incluso, música a niveles ensordecedores. De modo sagaz, Schneider ha contrapuesto la experiencia del tormento que sufren los presos de Guantánamo con el sol y la *bonheur de vivre* de quienes disfrutaban de las playas de Bondi Beach.

El artista también ha acondicionado las celdas de un modo especial: en ellas ha incluido unas sombrillas blancas y, en lugar de un camastro, una colchoneta de las que se utilizan en la playa; también hay algo que parecen unas grandes bolsas de plástico negro, muy similar a la utilizada en *Die Familie Schneider* para ocultar el cuerpo del niño en el dormitorio o *Mann mit Schwanz* (Hombre con polla, 2004). Pero, como es sabido en el imaginario cinematográfico popular, esas bolsas negras también son las utilizadas para transportar los cadáveres a los institutos forenses.

La lectura que hacemos del conjunto es que tanto *Bondi Beach* como *Weisse Folter* son obras complementarias, pues ambas relatan o describen el ámbito espacial donde se hace efectiva esa "tortura blanca" no dolorosa corporalmente, pero tan fulminante como el suplicio físico. Por otra parte, hay que señalar cómo hay dos vías paralelas en la obra de Schneider: por un lado, se observa una progresión paulatina en cuanto a la visibilidad de su obra, es decir, ha pasado del espacio privado o más íntimo de la galería a la instalación en lugares abiertos de la ciudad. Por otra, que esa mayor visibilidad es directamente proporcional a la temática política de esas obras. En el ejemplo de *Bondi Beach*, ha conseguido un fuerte contraste al transferir lo inhumano de la tortura a las costas soleadas de Sidney. Con todo ello, Schneider nos viene a decir que las situaciones sobrecogedoras o terroríficas no están siempre relacionadas con la noche o la oscuridad, puesto que también la abyección puede acechar a la luz del día sin necesidad de agazaparse en los rincones o en los sótanos, ya que vive cómodamente instalada en despachos y palacios.

## NOTAS

- <sup>1</sup> En el capítulo dedicado a Gregor Schneider (*Gregor Schneider: Changing Rooms*, 2003) de la serie *Art Safari*, dirigida por Ben Lewis, se puede apreciar con detalle la dificultad que tiene Schneider para comunicar y transmitir no sólo los aspectos de su obra sino también de su vida cotidiana.
- <sup>2</sup> Un texto que revela detalles biográficos y sirve de gran ayuda para intentar comprender algunas de las motivaciones de Schneider es el de Paul Schimmel "Life's Echo: Gregor Schneider's *Dead Haus ur*", escrito con motivo de la exposición que se presentó en el Museum of Contemporary Arts de Los Ángeles y que fue patrocinada por el magnate musical David Geffen en The Geffen Contemporary. Cfr. SCHIMMEL, Paul (ed.), *Gregor Schneider*, Charta, Milán 2003, pp. 103 y ss.
- <sup>3</sup> Debido a su proximidad a un complejo industrial. Véase BIRNBAUM, Daniel, "Before and after Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt", en KITTELMANN, Udo (ed.), "Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur", en *Gregor Schneider. Totes Haus Ur. La Biennale di Venezia, 2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001, p. 73.

- 4 Léase SCHUYT, Michael, ELFFERS, Joost y COLLINS, George R. (texto), *Fantastic Architecture. Personal and Eccentric Visions*, Harry N. Abrahams, Nueva York 1980.
- 5 *Ibid.*, pp. 196-199.
- 6 BACHELARD, Gaston, “La casa, del sótano a la guardilla”, en *La poética del espacio* (1957), Fondo de Cultura Económica, México 1965, p. 36.
- 7 BIRNBAUM, Daniel, *op. cit.*, p. 63.
- 8 Entrevista de Ulrich Look a Gregor Schneider “I never throw anything away, I just go on...”, en KITTELMAN, Udo, *op. cit.*, p. 77.
- 9 No es de extrañar que el SITE Santa Fe lo eligieran para la exposición titulada *Uneasy Spaces* (26 de julio – 30 de noviembre 2003), cuyo argumento era precisamente la ejecución de percepciones manipuladas por parte de artistas contemporáneos. Entre otros se encontraban, junto al propio Schneider, Philip-Lorca di Corcia, Janet Cardiff, Bill Viola o Rachel Whiteread. Véase, asimismo, la crítica de *El Cultural*, 4 de septiembre de 2003; y también la visita virtual de la exposición en la página web del SITE: <http://www.sitesantafe.org/exhibitions/exhibitfr.html>.
- 10 Cfr. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1973, p. 24.
- 11 *Ibid.*
- 12 Entrevista entre Gregor Schneider y Ulrich Look “I never throw anything away, I just go on...”, en SCHIMMEL, Paul, *op. cit.*, pp. 35 y ss.
- 13 Hay disparidad en cuanto a la transcripción del monograma “u r”. Algunos autores lo escriben sin espacio intermedio, así “ur”; por nuestra parte, preferimos ceñirnos a la manera utilizada por el propio artista para describir sus trabajos: “u r”.
- 14 “Appendix”, *Ibid.*, p. 226.
- 15 “Life’s Echo: Gregor Schneider’s *Dead House u r*”, *Ibid.*, pp. 103 y ss.
- 16 “Appendix”, *Ibid.*, p. 226.
- 17 KITTELMANN, Udo, *op. cit.*, p. 14.
- 18 Una lista somera de habitaciones anotada por Kittelmann son: Flur (pasillo), Windfang (porche), Schlafzimmer (dormitorio), Küche (cocina), Abstellkammer (trastero), Klo (baño), Das letzte Loch (El último agujero), Das Kleinste Wichsen (La pajilla), Das Ende (El fin), Atelier (taller), Kaffeezimmer (sala del café), Im Kern (en el núcleo), Liebeslaube (nido de amor). Cfr., *op. cit.*, pp. 23-24.
- 19 En este mismo sentido, hace pensar en la naturaleza acumulativa del palacio de Xanadú de Charles Foster Kane en *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941) o, más aún quizá, en la obsesión repetitiva del hotel imaginario de Marienbad –verdadero protagonista– donde una serie de situaciones inconexas quedaban hilvanadas por la arquitectura en el film *L’année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961):  
 “Una vez más, camino, una vez más, a lo largo de estos pasillos, por entre estos salones, estas galerías de este edificio de otro siglo, este hotel inmenso, lujoso, barroco, lúgubre, en el que *pasillos interminables suceden a otros pasillos, silenciosos, desiertos, sobrecargados de una sombría y fría decoración de arrimaderos de madera, estucos, paneles con molduras, mármoles, espejos negros, columnas, pesadas colgaduras, marcos de puerta esculpidos, hileras de puertas, de galerías, de pasillos transversales que desembocan, a su vez, en salones desiertos, salones sobrecargados de adornos de otro siglo, salas silenciosas...*”. Cfr. ROBBE-GRILLET, Alain, *El año pasado en Marienbad. Cine-novela con 44 fotografías de la película de Alain Resnais*, Seix Barral, Barcelona 1962, pp. 30-31. El subrayado es nuestro.
- 20 “Si la perspectiva renacentista ordenó la representación del espacio para el hombre, Piranesi desmontó el artificio, vislumbró su desmoronamiento y ayudó, como pocos, a su fin trágico, y eso desde fechas tan tempranas como las de la publicación de la primera edición de sus *Carcieri in 1745*”. RODRÍGUEZ, Delfín, “Giovanni Battista Piranesi”, en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 1), Visor, Madrid 1996, p. 112.
- 21 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 53.
- 22 La cámara anecóica es una estancia especialmente diseñada para absorber el sonido que pueda rebotar en cualquiera de sus superficies, de este modo, se consigue eliminar el efecto de eco y de reverberación. Recuérdense las experiencias de investigación sonora de John Cage o Philip Glass.
- 23 BACHELARD, Gaston, “Los rincones”, en *op. cit.*, p. 183. El subrayado es nuestro.
- 24 Recordemos en este mismo sentido, el trabajo de Santiago Sierra encargado para el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*.
- 25 Posteriormente hubo exposiciones como *La maison morte u r 1985-1998*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (París, 1998) o *Death House 1985-1999 Cellar*, en la Galleria Massimo de Carlo, en Milán (1999).
- 26 Véase BIRNBAUM, Daniel, *op. cit.*, pp. 79-80.
- 27 En el momento de revisar estas líneas (verano de 2007), afortunadamente, y de modo reciente, el artista ha adjuntado en su página web un vídeo que permite hacerse una idea bastante aproximada de cómo estaba organizada la instalación. Visítese el url <http://www.gregorschneider.de/biography.php>, el apartado dedicado al año 2004.
- 28 Desgraciadamente, y como viene siendo una tónica general, el catálogo apenas arroja luz sobre los problemas iconográficos que son los que nos interesa esclarecer. Cfr. *Die Familie Schneider*, Artangel-SteidlmacK, Londres 2004. Colm Tóibín es escritor, nacido en Enniscorthy (Irlanda, 1955) y en sus novelas representa el interés por el mundo cotidiano irlandés combinado con la temática homosexual. Uno de sus últimos libros es *Love in a Dark Time: Gay lives from Wilde to Almodovar* (existe traducción en castellano, *El amor en tiempos oscuros y otras historias sobre vidas y literatura gay*). Por su parte, Andrew O’Hagan (Glasgow, 1958) también es escritor y es lector de inglés en la Universidad de Strathclyde, Glasgow.
- 29 O’HAGAN, Andrew, “The Living Rooms”, en *Die Familie Schneider*, p. 158.
- 30 LINGWOOD, James, “By appointment”, en *Die Familie Schneider*, p. 155.
- 31 “... En algún lugar debía existir un bebé, pero la habitación de arriba estaba cerrada con llave y no había ningún goce o sentimiento infantil, sólo una especie de insoportable desesperación en la idea de la ausencia”. O’HAGAN, A., *op. cit.*, p. 159.
- 32 La democratización y homologación de muchos productos como los muebles de IKEA, las cadenas de comida rápida, la ropa de H & M o los vuelos baratos de la compañía aérea Easy Jet están llevando a lo que ya se comienza a denominar como la *sociedad del bajo coste*.
- 33 *Within the line of the studs* se expuso en la galería White Cube de Londres del 11 de julio al 6 de septiembre de 1997. Un fragmento de la nota de prensa destaca que “esta nueva instalación duplica exactamente y desplaza la [fachada] real y la representa como si fuese un objeto. Entramos en el edificio para llegar a la galería, pero solamente nos encontramos a nosotros mismos entrando de nuevo en el edificio; como si fuera una cinta sin principio ni fin, se nos lleva repetidamente donde empezamos de nuevo”. Cfr. [www.whitecube.com/exhibitions/withinthelineofthestuds/](http://www.whitecube.com/exhibitions/withinthelineofthestuds/).
- 34 Andrew O’Hagan: “Uno no se siente con la familia Schneider como si estuviera viendo fantasmas; no, uno mismo se siente como si fuera un fantasma, atormentando a estas personas en mitad de sus deprimentes quehaceres. Al final, cuando llegué ante un espejo en la casa Schneider, casi esperé no verme reflejado; me había sentido flotando de una habitación a otra, viendo pero sin ser visto”. Cfr. *Op. cit.*, p. 157.

- <sup>35</sup> A nuestro entender, Gregor Schneider rompe la vinculación tempo-espacial de la obra de arte necesaria para su percepción y ulterior comprensión. Esta necesidad es, según Mijail Bajtin, el *cronótopo*, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”. Citado en VALLES CALATRAVA, José R. (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada 2002, pp. 232, 277-278.
- <sup>36</sup> El video se puede ver en la página web del propio Gregor Schneider, en la sección de 2005 <http://www.gregorschneider.de/biography.php>.
- <sup>37</sup> <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=11843>.
- <sup>38</sup> *Ibid.*
- <sup>39</sup> A juzgar por el título de este libro, las tesis que manejan sus autores (Amine Haase, Friedhelm Mennekes y Eugene Blume, con imágenes de Gregor Schneider) no deben ser muy distintas de las nuestras, desgraciadamente, sólo hemos tenido acceso a él mediante reseñas. *Gregor Schneider: Cubes. Art in the Age of Global Terrorism*, Charta, Londres 2006.
- <sup>40</sup> Véanse las voces *color*, *cuadrado* y *cubo*, en CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997, pp. 143-145; pp. 159-160 y p. 162, respectivamente.
- <sup>41</sup> KREMER, Boris, “Autodaffy” en [http://www.cacsa.org.au/cvapsa/2006/10\\_bs35\\_4/kremer.pdf](http://www.cacsa.org.au/cvapsa/2006/10_bs35_4/kremer.pdf), p. 4. Asimismo, véase el video del noticiario cultural alemán *Kulturzeit*, que repasa la polémica sobre dicha obra, en la página de Gregor Schneider, <http://www.youtube.com/watch?v=LKfDwY1x5fs>.
- <sup>42</sup> Véase la página de la Hamburger Kunsthalle en [http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en\\_start.html](http://www.hamburger-kunsthalle.de/start/en_start.html).
- <sup>43</sup> Cfr. el catálogo de la exposición *Testigos - Witnesses*, Fundación Nmac Montemedio, Charta, Milán 2006.
- <sup>44</sup> No estamos de acuerdo con la siguiente afirmación del crítico José Marín Medina ni con el título con el que rebautiza a la obra de Schneider cuando dice que “también se refiere al Islam el gran cubo *La Kaaba blanca*”, Cfr. “Testigos: nuevos aires sobre arte-naturaleza”, en *El Cultural*, 29 de junio de 2006.
- <sup>45</sup> <http://www.fundacionnmac.com/spanish/coleccion.php?id=105>.