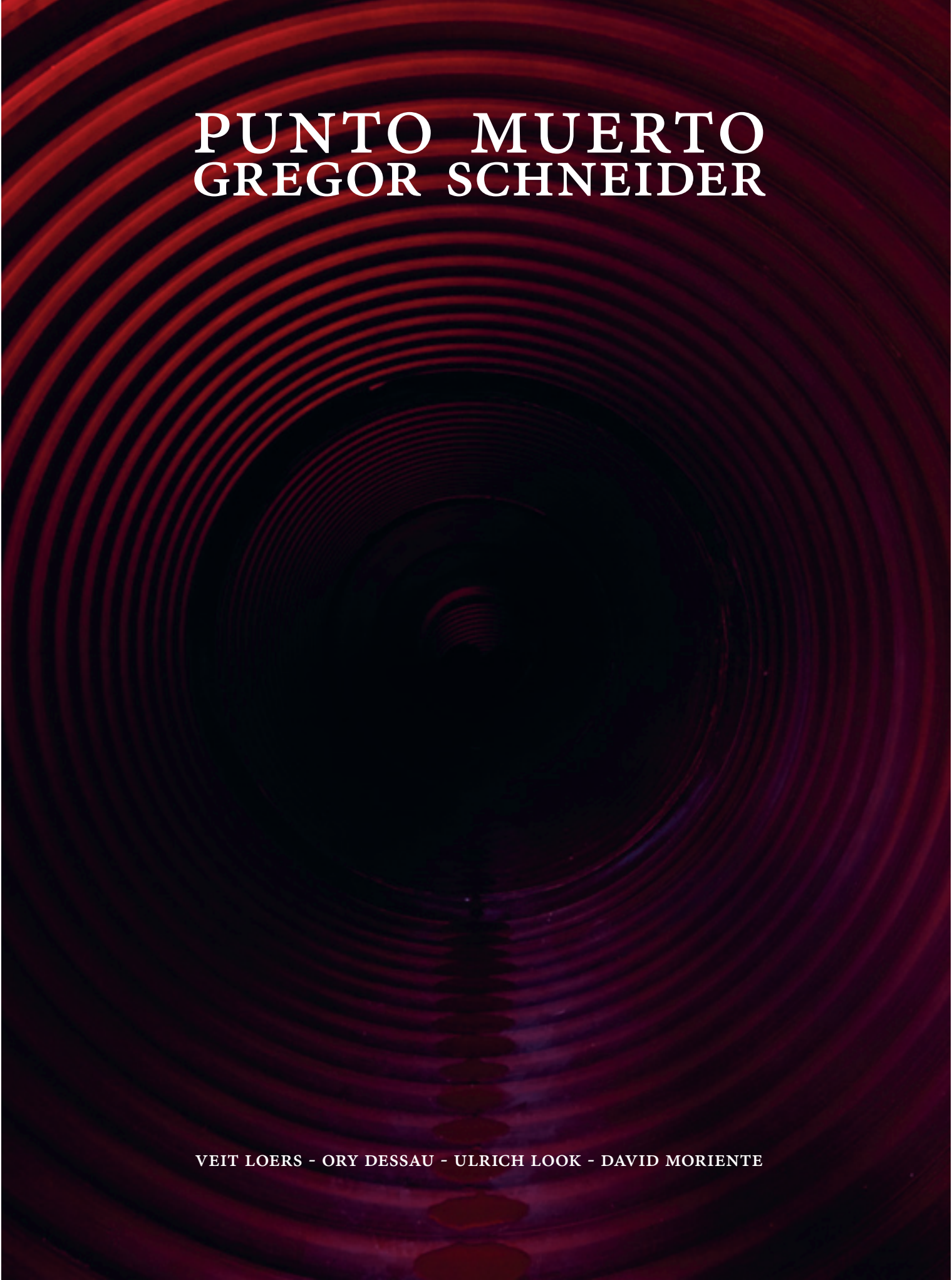




PUNTO MUERTO

GREGOR SCHNEIDER

VEIT LOERS - ORY DESSAU - ULRICH LOOK - DAVID MORIENTE

PUNTO MUERTO

GREGOR SCHNEIDER

VEIT LOERS - ORY DESSAU - ULRICH LOOK - DAVID MORIENTE



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid



ÍNDICE - CONTENTS

PUNTO MUERTO	5-65
KINDERZIMMER II [HABITACIÓN DE LOS NIÑOS II]	22-28
DARKROOM [HABITACIÓN OSCURA]	30-31
LIEBESLAUBE [NIDO DE AMOR]	32-37
WET CELL [CELDA HÚMEDA]	42-47
COLD STORAGE CELL [CÁMARA FRIGORÍFICA]	48-51
PRESENTACIÓN	67
PRESENTATION	69
VEIT LOERS - IT'S ALL RHEYDT	71
VEIT LOERS - IT'S ALL RHEYDT	81
IT'S ALL RHEYDT	91
HERZLIYA MUSEUM	94
END	97
BLACK DEAD END.	99
ORY DESSAU - UNA REFLEXIÓN SOBRE GREGOR SCHNEIDER	105
ORY DESSAU - THINKING ABOUT GREGOR SCHNEIDER	111
4538KM	117
DIE FAMILIE SCHNEIDER.	126
ULRICH LOOK - GREGOR SCHNEIDER: EL ESPACIO QUE HAY DETRÁS.	129
ULRICH LOOK - GREGOR SCHNEIDER: THE ROOM BEHIND	135
u r 28, MÜLLSACK IN WICHSECKE.	140
u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER.	143
u r 3, VERDOPPELTER RAUM	146
u r 8, TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM.	149
DAVID MORIENTE - CLAUSTROFILIAS	159
DAVID MORIENTE - CLAUSTROPHILIAS	167
APFEL HAUS u r.	175
HAUS u r	177
BIOGRAFÍA - BIOGRAPHY	201
OBRAS EN EXHIBICIÓN - WORKS ON DISPLAY.	202
CRÉDITOS - CREDITS	204

DEAD END
MADRID 2011



































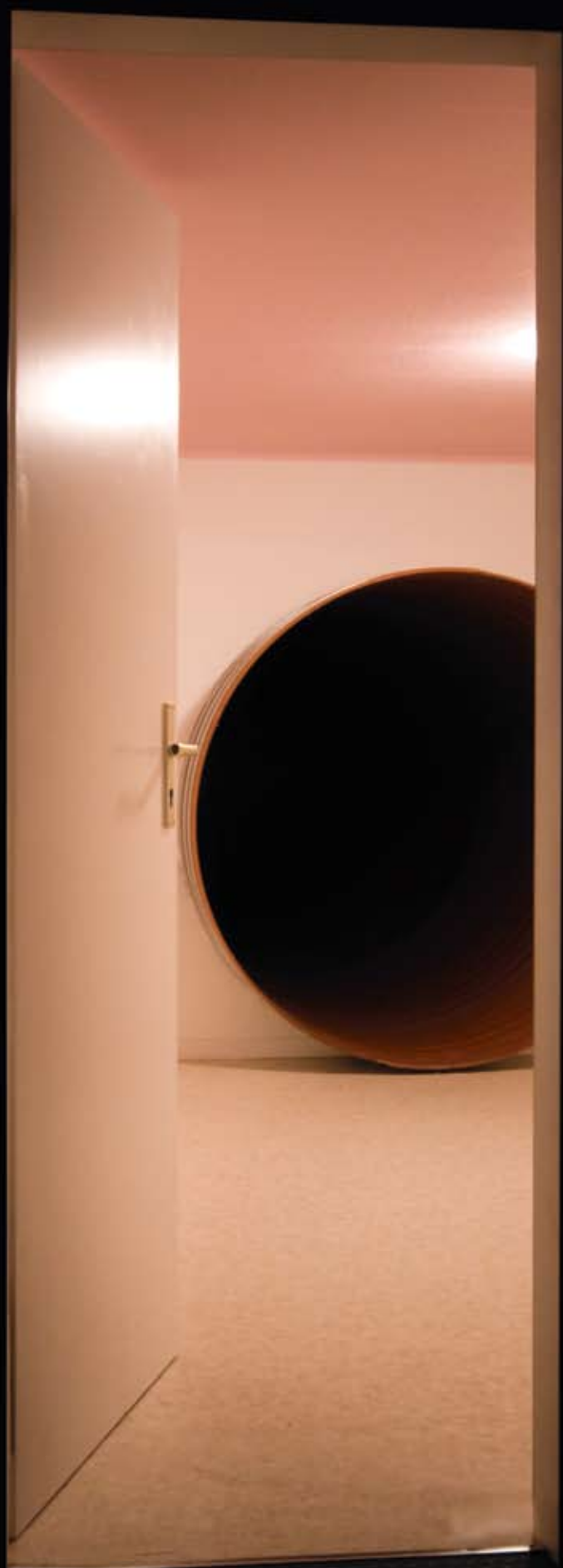
























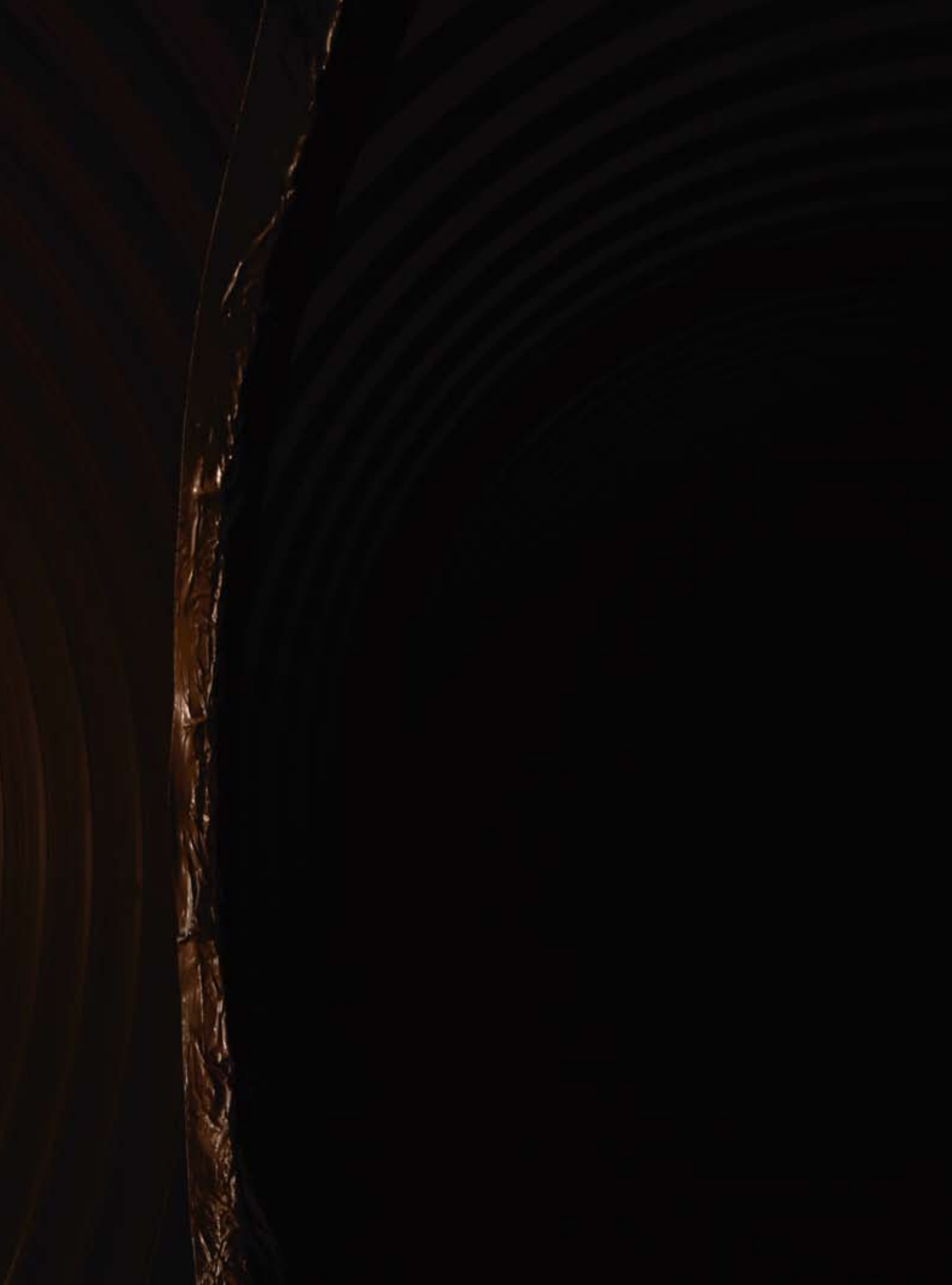






















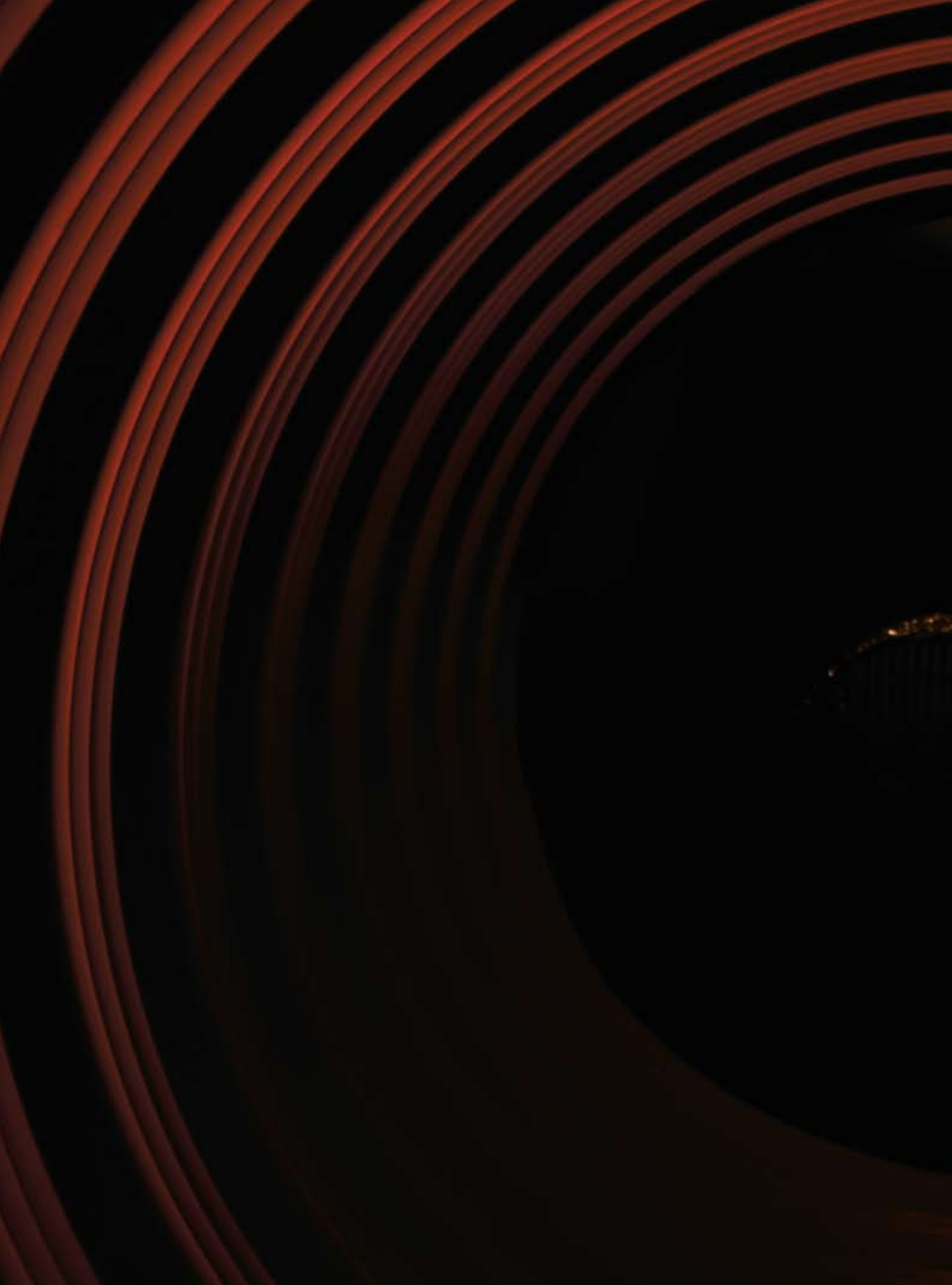






























DEAD END
MADRID 2011

- 22-28 KINDERZIMMER II [HABITACIÓN DE LOS NIÑOS II], RHEYDT 2008
30-31 DARKROOM [HABITACIÓN OSCURA], RHEYDT 2008
32-37 LIEBESLAUBE [NIDO DE AMOR], RHEYDT 1995
42-47 WET CELL [CELDA HÚMEDA], RHEYDT 2008
48-51 COLD STORAGE CELL [CÁMARA FRIGORÍFICA], RHEYDT 2007

PRESENTACIÓN
IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ
VICEPRESIDENTE, CONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTE
Y PORTAVOZ DEL GOBIERNO

La Comunidad de Madrid quiere acercar las manifestaciones artísticas más innovadoras y actuales a los madrileños y a quienes nos visitan. En ese compromiso con la promoción de la cultura, el Centro de Arte Dos de Mayo —que apuesta por poner la creación más contemporánea en contacto con un amplio público— presenta la primera exposición individual en España del artista conceptual alemán Gregor Schneider.

Gregor Schneider, nacido en Mönchengladbach en 1969, trabaja a partir de la *Totes Haus u r* [Casa muerta u r] en su ciudad natal a partir de 1985. Este proyecto alcanzó notoriedad mundial cuando fue presentado en la edición de 2001 de la Bienal de Venecia, en la que obtuvo el León de Oro.

Bajo el título de *Punto muerto*, esta muestra permite recorrer su amplia producción a través de numerosas fotografías y vídeos. Al mismo tiempo, la exposición presenta la impresionante instalación *Dead End*, construida específicamente para el Centro.

Su obra, que cuestiona la frágil línea que separa la realidad de la ficción y está cargada de emociones y de una profunda reflexión sobre la naturaleza de la creación contemporánea no deja a nadie indiferente. Se trata, sin duda, de una exposición largamente esperada para conocer el trabajo de un artista que ha tenido un decisivo impacto en la forma de ver y pensar el arte.

La Comunidad de Madrid quiere expresar su profundo agradecimiento al artista por su implicación en la producción de esta exposición. Este reconocimiento es extensible al comisario de la muestra, Veit Loers, que ha aportado su amplio conocimiento del trabajo de Gregor Schneider. Nuestra gratitud también al Goethe-Institut por su apoyo, así como a los autores del catálogo y a todos aquellos que han hecho posible un proyecto tan ambicioso.

PRESENTATION
IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ
VICEPRESIDENT AND REGIONAL MINISTER OF CULTURE AND SPORTS

The Regional Government of Madrid is proud to bring the most innovative and current artistic manifestation to Madrid citizens and visitors. Under the commitment for the promotion of culture, CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo—which advocates to bring the most contemporary creations into contact to a wide public—opens the first solo exhibition in Spain of the conceptual German artist, Gregor Schneider.

Gregor Schneider, born in Mönchengladbach, Germany, in 1969, began to work on the *Totes Haus u r* [Dead House u r] in his hometown in 1985. This project became internationally famous when it was presented at the Venice Biennale in 2001, where it was awarded the Golden Lion.

The show entitled *Punto muerto* [Deadlock] offers an overview of his extensive oeuvre through numerous photographs and videos, as well as the public debut of an impressive installation, *Dead End*, created specifically for the centre.

An encounter with Schneider's work, which questions the fragile boundary between reality and fiction, rarely leaves the viewer indifferent, for it is infused with an equal measure of singular emotion and profound reflection on the nature of contemporary creation. This exhibition undoubtedly represents a long-awaited opportunity to experience the work of an artist who has had a decisive impact on how we see and think about art today.

The Regional Government of Madrid would like to express its heartfelt gratitude to the artist for his intense involvement in the production of this show. We would also like to thank the exhibition curator, Veit Loers, whose in-depth knowledge of Gregor Schneider's work has proved invaluable. Finally, our thanks go to the Goethe-Institut for its support, and to the authors of the catalogue and all those who have helped to produce such an ambitious project.

"It's all Rheydt" es el título que Gregor Schneider da su página en Internet y a su exposición en Calcuta. Las publicaciones norteamericanas sitúan Rheydt cerca de Colonia, pero Rheydt es la parte sur de la ciudad de Mönchengladbach en la que nació Gregor Schneider en 1969. En 1929 el municipio se integró en la ciudad de Mönchengladbach, y volvió a convertirse en localidad independiente en 1933 por iniciativa del Ministro de Propaganda Nazi Joseph Goebbels, que había nacido y crecido en Rheydt. En 1975, el municipio se fusionó definitivamente con Mönchengladbach. Allí nos encontramos con las calles Oberheydener Strasse y Unterheydener Strasse. En esta última, en el número 12, se encuentra la casa de Gregor Schneider *Totes Haus u r* [Casa muerta u r].

Heyde es el nombre antiguo de la palabra alemana actual Heide —campiña en español—, un terreno sin urbanizar situado en su día en las afueras del casco antiguo. La calle todavía conserva parte de las edificaciones del siglo XIX. Una de esas casas, construida en los años sesenta del siglo XIX, es la casa *Totes Haus u r*, que ha quedado aislada como consecuencia de los daños provocados por la guerra y las demoliciones. En su nueva instalación en Calcuta (octubre de 2011), Gregor Schneider ha integrado en su obra, por primera vez, la calle que hay delante de su casa.

La *Casa u r* es el punto de partida para la obra de Gregor Schneider. En una entrevista, el autor manifestó que esto se debía al hecho de que allí trabajó cuando era un joven artista¹. Pero en sus primeros trabajos, la principal referencia no era el espacio sino la pared. La pared es a la vez límite, cárcel y cueva. Un cuerpo se puede disponer, por ejemplo, en una caja, en cambio, la pared puede ceñirse directamente a este cuerpo como un molde de yeso. De esta manera, puede recubrir el cuerpo de un muerto como una veladura. Las asociaciones con el féretro o la bolsa de plástico nos remiten al ámbito forense, donde el muerto no está en su casa, está ahí por circunstancias como un asesinato, homicidio o accidente y para que realicen su obducción.

La duplicación de pared y ventana que Schneider utiliza en 1992 en uno de sus primeros *Espacios* [Räume], una sala de la antigua escuela de Fliescherberg que forma parte de la Galería Löhrl de Mönchengladbach, crea de hecho un espacio doble, sobre el que descende además el techo, también doble. No sólo han cambiado de forma imperceptible las coordenadas volumétricas de ese espacio que se nos antojaba conocido, sino que además se ha revestido con una nueva capa de espacio o de piel dispuesta delante de la antigua, como si se tratase de una pesadilla. Aquí parece percibirse la influencia de la

1. Gregor Schneider, Kunsthalle Bern, 1996, p. 96 ff

narración de Edgar Allan Poe sobre la cámara de tortura, *El pozo y el péndulo*, en la que el techo desciende sobre el delincuente. El motivo del techo descendente, presente desde los egipcios hasta las cámaras funerarias de los mayas, se ha reproducido en innumerables películas. Y si recordamos los relatos de Poe *El gato negro* y *El barril de amontillado*, el emparedamiento criminal también duplica la idea de que la pared tiene algo que ocultar. En la *Casa u r* los espacios que anteriormente estuvieron unidos resultan ahora ambivalentes. Aparentan una cierta integridad, pero son en realidad enigmáticas máquinas espaciales. El *Nido de amor* [Liebeslaube] con cama, bañera y cocina empotrada en el armario, es en realidad un habitáculo encubierto. A posteriori ocurrirían los ahora conocidos casos de abuso en Austria. En 2008 fue detenido Josef Fritzl, de 73 años, por haber mantenido encerrados a su hija y a tres hijos durante 24 años en un calabozo subterráneo con baño, dormitorios y una pequeña cocina. Fritzl no sólo cometió incesto con su hija, sino además la violó y torturó. Natascha Kampusch pasó ocho años en un sótano retenida por su secuestrador Wolfgang Priklopil, hasta que pudo huir de allí en el año 2006 a la edad de 18 años. Ella también fue objeto de golpes y torturas. El secuestrador se suicidó. La muchacha se había visto obligada a vivir en una habitación con un lavabo, un camastro, un escritorio y un WC. En 1963 se publicó el libro *El coleccionista* del autor norteamericano John Fowles, que luego se convertiría en una película de William Wyler con el mismo título. En ella se narra un caso similar de secuestro y cautiverio. Estos espacios, que siempre son invisibles desde el exterior, herméticamente ocultos. En *Liebeslaube* de Gregor Schneider, había que penetrar por un hueco a través del modo de bocamina que desembocaba en un armario empotrado.

La *Casa u r* también contaba con una vecina secreta, a la vez que ficticia, llamada Hannelore Reuen, cuyo nombre figura en los timbres de la entrada. A diferencia de las mujeres mencionadas, ella es una “vieja zorra”, que se queja del señor Gregor Schneider en diversas entrevistas ficticias, en las que el propio Schneider es el entrevistador. También cuenta sus orígenes: “Procedo de una pequeña familia que se dedicaba al comercio de carbón. La familia Reuen siempre ha vivido en la calle Unterheydener. Pero Schneider, al principio, no lo sabía. Le interesó mi nombre de pila, Hannelore, porque en aquel momento odiaba a una comisaria de exposiciones que también se llamaba así”². Por ello la trataba bastante mal. En la exposición de la galería Foksal en Varsovia y en el pabellón del jardín de la Casa Esters en Krefeld yacía muerta

2. “He Is Never to Get Out”, en: *Gregor Schneider*, Charta Milano 2003, p. 183.

en la habitación. En la inauguración estaba representada por una modelo que luego fue sustituida por una muñeca.

El cuarto de estar contaba con un mecanismo giratorio. El artista le explicaba a sus visitantes que tuviesen cuidado al salir de la habitación para no caer al vacío. El cuarto tenía un doble aislamiento de plomo y una pesada puerta acorazada. Durante mi primera visita en el año 1986, Gregor Schneider me explicó, mientras yo estaba sentado en un banco en el interior del cuarto, que si la puerta se cerraba, nadie me oiría ni me encontraría. La relación con *Plight* de Joseph Beuys (1985) salta a la vista. En este caso, se trataba de dos habitaciones aisladas del ruido por capas de fieltro. En una entrevista con la periodista alemana Ruth Baumgarten, Beuys comentaba:

Plight es el resultado de un experimento sobre un tipo especial de laboratorio en el que se amplían las fronteras del arte. Yo me centro en el sentido de la temperatura, vital y humano, porque me he opuesto a la ideología materialista de las artes visuales que lo reducen todo a una confrontación intelectual entre el sujeto y el objeto. No es tarea del arte comprender algo intelectual, porque eso se puede lograr mucho mejor por medio de una sucesión lógica de frases. Quiero que las personas experimenten los campos de fuerza que los constituyen. Con este fin, no sólo me dirijo a la percepción visual, sino también al sentido del equilibrio y temperatura, olor y tacto...³

Tanto en Beuys como en Schneider, de lo que se trata es de la experimentación de un espacio semejante, más allá de la relación clásica sujeto-objeto. Es la experimentación física y psíquica de uno mismo, tal y como la expresa en sentido terapéutico el tanque Samadhi de John C. Lilly de los años sesenta, pero extrapolado a lo claustrofóbico.

Continuando, en el sótano de la casa se encontraba *Burdel* [Puff], un espacio con una bola de discoteca de color rojo brillante. Mucho más sórdido resultaba el espacio *El último agujero* [Letztes Loch], una especie de hueco en la tierra lleno de charcos en el suelo.

La expresión alemana “er pfeift aus dem letzten Loch” significa que alguien está totalmente acabado. Lo característico de la *Casa u r* era que ningún espacio estaba acabado, ya que se le podían añadir piezas o eliminarlas. Fue a partir de 1996 cuando estas estancias adquirieron un carácter definitivo al viajar como piezas de exposición a diferentes instituciones culturales y venderse. Cada vez se crearon más réplicas de esos espacios y Gregor Schneider construyó nuevas versiones, que le llevaron a trabajar siguiendo el principio de la duplicidad: *La familia Schneider* en Londres,

3. *The Guardian*, Londres, 19 de octubre de 1985. Recogido de Wikipedia Alemania

con sus respectivas mitades idénticas de casa incluyendo, como una performance, a gemelos idénticos. La duplicación es parte de la evolución de la obra de Schneider. Sobre todo en el catálogo de la exposición del MOCA de Los Ángeles donde se yuxtaponen fotografías de espacios idénticos, por ejemplo el paralelo entre *Haus u r* Rheydt y los espacios idénticos del Pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia.

Los espacios de Schneider mantienen su aparente autenticidad como habitaciones o cámaras, pero son, de hecho, espacios artísticos en forma de simulacro. Del mismo modo que el metraje encontrado, *found footage*, en el videoarte, los espacios de Gregor Schneider, por así decirlo, se copian del mundo real a la realidad ficticia del arte. El objetivo no consiste en transmitir el aspecto *ready-made* del espacio, sino la compactación de las respectivas auras espaciales. Se produce por el trabajo permanente en las paredes, el tapiado de puertas y ventanas, la extracción y el añadido de elementos. Durante años, Schneider levanta actas rigurosas de las modificaciones, unas actas que después, según él mismo, no logra desentrañar. Todo aquello que se asocia con unas características espaciales en nuestro potencial de memoria —un garaje, una cocina, una habitación mágica, un trastero, etc.— se transporta al espacio artístico y recibe, de este modo, una especie de sellado, en el que el observador puede penetrar y hundirse. Es decir, se mueve en el White Cube, el Cubo Blanco del universo de Schneider, está aislado y encerrado. Parece como si la propia casa hubiera tomado conocimiento de ello. Queda patente la idea convencional de la casa personificada, experimentable como en las películas de terror *Amityville* y *The Shining*. En su entrevista con Ulrich Loock, Gregor Schneider asegura tener la sensación de que la casa lo observa, que las ventanas lo miran y que, de repente, entran visitantes por la puerta. En *Totes Haus u r*, tanto el observador como el propio artista son más prisioneros que protegidos. La ambivalencia reside en el mismo espacio rectangular. Gregor Schneider no construye espacios redondos. Se plantea la cuestión de forma general: a lo largo de su evolución cultural, ¿cómo ha llegado el hombre a construir espacios geométricos? ¿Cuál fue el punto de partida? ¿Una cuerda cuyo resultado es la plomada y la recta? ¿El crecimiento recto de un árbol que se utiliza como viga, el ojo que imagina una recta hasta un punto? Un ejemplo temprano es la ciudad del este de Anatolia Catal Hüyük, del cuarto y séptimo milenio antes de Cristo, que consta de espacios ortogonales yuxtapuestos a los que se accede entrando

por arriba. Cabe afirmar que es la racionalidad latente del hombre sedentario la que le lleva a construir estancias rectangulares al igual que le da forma rectangular a sus campos y a sus cercados. Pero también cabe invertir este principio y concluir que algo ha inducido al hombre a transportar hacia la realidad esa forma espacial invisible, pero latente en los genes. No obstante, esta segunda suposición resulta tan ficticia y enigmática como trivial puede ser la primera. El bloque cúbico de 2001, *Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick, *leitmotiv* de la película, claramente no es terrestre. Espacio no es la denominación más adecuada para estos habitáculos cúbicos, encajaría mejor el concepto de caja. No olvidemos que los insectos —abejas, termitas y otros— llevan construyendo celdas desde una fase temprana de la evolución. La precursora de la celda puede haber sido la cueva natural o la construida, más tarde la yurta, tanto en el ámbito de los insectos como entre los mamíferos o los nómadas. Pero la celda es un fenómeno emergente de la humanidad, que hoy día inunda el globo terráqueo con su furia de duplicación, como si la humanidad hubiese perdido el control sobre ello. A pesar de todos los intentos de los arquitectos por crear viviendas a partir de nuevos cuerpos huecos, el modelo del *cube* (cubo) es el de mayor éxito: es la conquista y a la vez la maldición de la geometrización.

Resulta psicológicamente curioso que la celda ofrezca protección al hombre y a la vez genere angustia. En un primer momento es una segunda piel que irradia calor como la concha del caracol y de las almejas, como la coraza de la tortuga o la bolsa amniótica de la mujer para el embrión. Vuelta hacia adentro, contra el hombre y no con él, esa membrana puede sentirse como amenaza. Esto se denomina claustrofobia. En el primer caso habría que hablar de núcleo y envoltura, en el segundo caso de individuo y amenaza. La envoltura cambia de valor y su parte interior se convierte en piel de un ser ambivalente. En términos sociales tendríamos que hablar, siguiendo a David Moriente, de una distopía, teniendo en cuenta que uno vive como prisionero en una situación inversa a la utopía de una segunda piel.

El carácter distópico de la geometría ha sido utilizado con anterioridad a Gregor Schneider por Bruce Nauman con sus instalaciones de espacios en los años setenta. Pasillos estrechos por los que hay que avanzar o retroceder al hallarlos sin salida, espacios dobles que generan pánico, espacios que carecen de entrada. Sus instalaciones parecen sencillas observando sus planos o vistas desde arriba, pero cuando uno las atraviesa, cuando las rodea o cuando

permanece en ellas, se convierten en elementos amenazantes. A diferencia de Nauman, es la superficie la que imprime carácter en Gregor Schneider. El símbolo abstracto y colectivo del cubo se dota de una piel, porque el espacio propio se ha ampliado y transformado en algo diferente. Por tanto los enchufes, interruptores y rendijas de ventilación son aplicaciones importantes sobre una pared heterogénea, similar al caso de los primeros lavabos de Robert Gober.

Esta ambivalencia sirve de hilo conductor en toda la escultura espacial de la *Casa u r*, pero también en las mitades de la casa adosada de Londres. Las estancias como el cuarto de estar, el comedor, el cuarto de invitados y los dormitorios de la familia Schneider son acogedores a la vez que intimidantes. En las películas de terror o policíacas se utiliza la música para convertir la utopía en distopía. En las estancias de Gregor Schneider es el silencio plomizo reinante lo que subraya la sensación de estar flotando. Al final, Schneider ha seguido siendo fiel al cubo. En sus posteriores grandes proyectos, el *Cube* junto a la Kunsthalle de Hamburgo, *Bondi Beach*, o bien *END* junto al Museum Abteiberg, le da la vuelta a la forma rectangular hacia el exterior: como fachada. Aunque explica que “el cubo es un símbolo del miedo”, de hecho no llega a producirse lo familiar-ominoso en el sentido que le da Sigmund Freud. El simbolismo político y la representación arquitectónica son conceptos ajenos al artista Gregor Schneider. Por el contrario, la fachada de la *Casa u r*, que existía con anterioridad, sí pudo emplearla como símbolo del miedo.

Otro caso se plantea en *Punto muerto*. No es una creación sosegada, sino un corredor y un túnel del que se espera que tenga alguna salida, pero que termina en un callejón sin salida generando pánico. Schneider ha colocado este proyecto en el centro neurálgico del CA2M: en el lugar donde confluyen el edificio del museo terminado en 2007 y las paredes de una antigua construcción de Móstoles, que posiblemente ya existiese el día del alzamiento popular del Dos de Mayo de 1808, y que se han integrado en la nueva parte del centro, lugar donde se encuentra la sala de conferencias. En ese “punto muerto” entre dos edificios incompatibles se instala Gregor Schneider, siguiendo su mencionado lema “It's all Rheydt” y tomando como referencia su *Casa u r* así como otros proyectos espaciales posteriores, que en gran parte han surgido en Rheydt y se han realizado allí, en su taller. Por ello, han quedado anuladas las entradas oficiales a las salas de exposición en la primera

planta del Centro de Arte, a las que normalmente se accede en ascensor. A los cinco espacios sólo se puede llegar a través de tubos y las preceptivas escaleras de incendio: *Kinderzimmer II* [Cuarto de los niños II, 2008], *Darkroom* [Cámara oscura, 2008], *Liebeslaube* [Nido de amor, 1995], *Wet Cell* [Celda húmeda, 2008] y *Cold Storage Cell* [Celda frigorífica, 2007]. Hasta la fecha, la idea de los tubos se observaba en la obra de Schneider de modo más bien marginal, muy temprano, en 1985, en la *Casa ur*, con una incisión vertical en su “núcleo”, donde más tarde instaló una escalera de mano para acceder al *Nido de amor*. Para la Fundación Morra-Greco de Nápoles empleó un pasadizo subterráneo que terminaba en una iglesia. Con la perspectiva de avanzar hasta el punto de destino, el paso a través de los tubos resulta totalmente diferente a la estática de los espacios. En su vídeo sobre la *Casa u r*, Gregor Schneider ya nos anticipaba una primera idea en 1992. Para ello, él mismo movió la cámara de habitación en habitación. Su aliento entrecortado resuena como el de un animal azuzado o perseguido. La casa parece una galería de mina, en concordancia con la iluminación parpadeante de una lamparilla de frente para trabajo. Tal como se presenta *Punto muerto* en Madrid, se asemeja a un sistema intestinal sin salida, un sistema que sigue su propia lógica y sus propias leyes, al margen de la arquitectura museística habitual. Lo decisivo es su estructura dinámica que genera la necesidad de seguir avanzando. En muchos casos estos túneles son subterráneos, como sistemas interminables de cuevas, cuyo sistema de horror transmiten. Los ejemplos que hay en la literatura se remontan a un pasado lejano. Entre ellos está la historia de la mina de Falun, una narración convertida en literatura por Johann Peter Hebel, E.T.A. Hoffmann y otros. También en la obra de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra* los viajeros van bajando a través de una cueva, adentrándose cada vez más en el interior de la tierra. Y ahí también se topan con un lugar sin salida que les obliga a volver. El relato *La colina* de H.P. Lovecraft (1890-1937) resulta mucho más macabro: un español llamado Zamacona, que viajó a México en tiempos de la conquista, llegó en el siglo XVI a través de largos e interminables pasillos al mundo subterráneo de K'n-yan, del que nunca regresaría. El cine es la forma ideal para expresar esa idea imperiosa de tener que atravesar unos tubos. Muchas películas de terror y policíacas han aprovechado la tensión que produce no saber dónde acaba un túnel, ni lo que hay al final, ni si uno logrará salir de ahí. Como ejemplo podemos citar *Alien* (1979) de Ridley Scott,

donde la nave espacial tiene pasillos y conducciones de ventilación laberíntica, y también la obra *The Descent* (2005) de Neal Marshall, con un inmenso sistema de cuevas en el que se pierden seis espeleólogas. En ambos casos el creciente horror va unido a la idea de no poder salvarse. El enfoque artístico no va encaminado a recrear ese momento de terror, porque el punto de partida es otro. Mientras que la película es mera ficción, el arte participa a través del espacio en nuestra realidad. Estamos en un tubo cuya verdadera función ha quedado anulada, atrapados por así decirlo en la abstracción de su forma. No importa que el interior esté oscuro o sea luminoso. En los espacios de la *Weisse Folter* [Tortura blanca] había pasillos con puertas, en parte cerradas, que daban a cuartos y celdas, todas con la misma iluminación difusa, generando una sensación similar a la de la nave de la película *Alien*.

La forma artística que Gregor Schneider imprime a sus espacios y pasillos apenas se debe a la influencia de la literatura o el cine. Como hemos visto, su sistema surgió a través de una unión con los elementos reales del espacio, a los que él sabe transmitir su intención mediante formas escultóricas, aunque se trate prácticamente de *ready-mades* espaciales. En ello, Schneider se distingue de Mike Nelson y Christoph Büchel, los otros dos artistas creadores de espacios, que utilizan tanto fuentes literarias como cinematográficas. Nelson, por ejemplo, hace referencia a Jorge Luis Borges y al autor de ciencia-ficción J.G. Ballard, mientras que los espacios de Büchel con frecuencia tienen motivaciones políticas y adoptan el carácter de mercancía del Rastro apilada y variopintos ensamblajes de basura pop.

Gregor Schneider es un visionario según la tradición del Arte Minimal y Arte Postminimal en un sentido totalmente nuevo. Aunque se le relaciona con el mundo de los museos y del White Cube de los espacios de exposición, la “belleza” de sus fríos organismos espaciales es algo que lo sitúa fuera de esa estética y más bien hace pensar en las *Lágrimas de Eros* de Bataille. Schneider integra en su concepto de belleza figuras como el legendario John Fare, del que dicen que se autoamputaba partes del cuerpo durante sus performances, todo ello tras las huellas de la máquina de tatuar de Kafka y el ser demoníaco llamado Maldoror del Conde de Lautréamont. Es probable que Gregor Schneider no sólo organice espacios, sino que también pretenda devolverle a la muerte su belleza: “Quiero mostrar a una persona que muere de muerte natural, o que acabe de morir de muerte natural. Mi objetivo es mostrar la belleza de la muerte”.



CUBE JERUSALEM 2009
RECONSTRUCCIÓN DIGITAL
GRAPHIC ELABORATION

It's all Rheydt is the title Gregor Schneider has chosen for his exhibit in Kolkata. American publications place Rheydt “near Cologne.” In fact, Rheydt is the southern borough of the city of Mönchengladbach, where Gregor Schneider was born in 1969. Rheydt was incorporated into the city of Mönchengladbach in 1929. It became an independent municipality again in 1933 at the insistence of Nazi propaganda minister Joseph Goebbels, who was born and raised there, and was finally merged with Mönchengladbach again in 1975. Oberheydenerstrasse and Unterheydenerstrasse can be found there, and the latter street (at no. 12) is the site of Gregor Schneider’s *Totes Haus u r* [Dead House u r]. *Heyde* is Old German for *Heide*, a heath or plot of undeveloped land that once existed opposite the historic town centre. Buildings from the 19th century can still be found here and there along Unterheydenerstrasse. One of the houses, built in the second half of the 19th century and standing alone today after war damage and demolition, is the *Totes Haus u r*. With the new installation in Kolkata (October 2011), Gregor Schneider has included the street in front of his house in his work for the first time.

The *Haus u r* is the principal point of departure for Gregor Schneider’s work. As he said in the interview, this is because of the fact that he was able to work there as a young artist.¹ However, his earliest works have more to do with walls than with rooms. The wall is a border, a prison, a cave. The body is settled in a box, for example, but the wall may be applied directly to the body as a flour coating. It also covers the dead body as black film. The associations with coffins and plastic bags refer us to the forensic scene. The dead man is not at home but has been delivered for an autopsy due to circumstances such as murder, manslaughter or an accident. The duplication of the wall and window in one of the first “rooms,” a hall of the former School am Fliescherberg, part of Mönchengladbach’s Löhrl Gallery (1992), creates in fact a double room, where the ceiling, also double descends. Not only are imperceptible the changes made to the volumetric coordinates of the room we considered familiar, but a new physical layer or skin has covered the old one, as if in a nightmare. Here, the inspiration seems to be found in Edgar Allan Poe’s tale *The Pit and the Pendulum* with the torture chamber in which the pendulum slowly descends towards the condemned man. The motif of the dropping ceiling present in the burial chambers, from Egyptian and Mayan, has been used in countless films.

1. Gregor Schneider, Kunsthalle Bern, 1996, p. 96 ff

And considering Poe's *The Black Cat* and *The Barrel of Amontillado*, the criminal act of walling up is indeed effect a duplication of the wall, which has something to hide. In *Haus u r*, the rooms, that were previously together, are ambivalent. They feign a certain conventionality but are actually cryptic space machines. The *Liebeslaube* [Love Nest], with a bed, bathtub, and a kitchenette built into the cabinet, represents a secret establishment. After this work was finished, two now well-known cases of abuse came to light in Austria. In 2008, police arrested 73-year-old Josef Fritzl, who imprisoned his daughter and three children for 24 years in an underground chamber with a bathroom, bedroom and kitchenette. In 1963, British novelist John Fowles published *The Collector*, which was made into an eponymous film by William Wyler. It describes a very similar case of kidnapping and imprisonment. These rooms are always invisible from the outside, hermetically sealed off. In Gregor Schneider's *Liebeslaube*, it was necessary to descend a shaft that ended in the wall cabinet.

There was even a secret, albeit fictitious, flatmate living at *Haus u r* whose name, Hannelore Reuen, appears on the door plate. Unlike the aforementioned women, she is a "house bitch" who, in a fictitious interview, complains about Mr. Gregor Schneider, who is also the interviewer. She also talks about her origins: "I come from a small family that used to deal in coal. The Reuen family has always lived on Unterheydenerstrasse. But Schneider didn't know that at first. He was interested in my first name, Hannelore, because at the time he hated an exhibition curator by that name."² Schneider mistreated her accordingly. For the exhibition at the Foksal Gallery in Warsaw, and in the rear building of the Museum Haus Esters in Krefeld, she lies dead in the room. At the opening she is represented by a model, and later by a dummy.

The breakfast room was equipped with a revolving mechanism. The artist tells visitors to take care not to fall into the abyss when leaving. The double-insulated room is lead-sheathed with a heavy vault door. As I sat on a bench inside during my first visit in 1986, Gregor Schneider explained that no one would hear or find me if the door were to close. The connection with Joseph Beuys' *Plight* (1985) is obvious. The latter consisted of two rooms soundproofed with two layers of felt. In an interview with German journalist Ruth Baumgarten, Beuys said:

2. "He Is Never to Get Out", in: *Gregor Schneider*, Charta Milano 2003, p. 183.

Plight is the result of an experiment for a special kind of laboratory in which the boundaries of art are expanded. I resorted to the vital human sense of temperature because I have run up against the materialistic ideology of the visual arts, which reduces everything to an intellectual confrontation between subject and object. It is not the task of art to understand anything intellectual, because a logical sequence of phrases can achieve that much better. I would like to let people experience the force fields of which they are made. And to this end, I appeal not only to visual perception, but also to the human sense of balance, temperature, smell and touch...³

For both Beuys and Schneider, what matters is the experience of being in such a room, more than the conventional subject-object relationship. The important thing is the physical and psychological experience of oneself, as with John C. Lilly's therapeutic Samadhi Tank from the 1960s, though in this case the aim is not to treat people but to inspire claustrophobia.

In the basement of *Haus u r* there was a brothel, a partitioned area with a red illuminated disco ball. The *Letzte Loch* [Last Hole] was much more gloomy, a virtual foxhole with puddles on the ground. There is a German saying, "*Er pfeift aus dem letzten Loch*" (literally: "He's whistling from his last hole"), which is used to indicate that someone has hit rock bottom. The important thing at *Haus u r* over the years was that no room was ever finished. Parts could be built over it and removed. The rooms only took on a definite shape after they were moved to art institutions and sold to form part of an exhibition (mostly after 1996). And there were more and more doppelgangers. Gregor Schneider built new versions, leading to a work which turned this duplication into a principle: *The Schneider Family* in London, with its two identical halves of a semi-detached house and the use of identical twins in performance art. Duplication is part of Schneider's artistic development. Photos of identical rooms are placed next to each other, particularly in the exhibition catalogue of MOCA Los Angeles, to compare, for example, *Haus u r* Rheydt with identical rooms in the German pavilion at the Venice Biennale.

Schneider's spaces appear to retain their authenticity as rooms or chambers, but they are de facto art spaces as simulacrum. As with found footage in video art, Gregor Schneider's rooms are copied, so to speak, from the real world into the fictional reality of art. The room is not intended to be a ready-made, but rather an intensification of the spatial aura. This is the result of continuous work on the walls, the walling up of windows and doors, the removal and addition of parts. He kept a precise log of this

3. *The Guardian*, London, 19 October 1985. Retrived from Wikipedia in German.

process over the years; supposedly, he would no longer be so well versed in that process at a later date. Things to which we have assigned physical characteristics in our memory—the typical garage, kitchen, cabinet of curiosities, storeroom, etc.—are transported into the art zone and sealed up there in a way that allows the observer to be immersed in them. Therefore, the observer moves within the “white cube” of Schneider’s universe, and is isolated and enclosed. It is as though the house has acquired knowledge of this. The topos of the personalised home is palpable here and can be experienced, just as in the unsettling films *The Amityville Horror* and *The Shining*. In his interview with Ulrich Loock, Gregor Schneider said he has the feeling that the house is watching him, the window is looking at him, and suddenly visitors come in through the door. At *Totes Haus u r*, the visitor, like the artist himself, feels more imprisoned than sheltered. The ambivalence lies in the rectangular space itself. Gregor Schneider does not build round rooms. And this raises the general question of how human beings came to build geometric rooms over the course of their cultural evolution. Is the rope the standard on which straight and perpendicular lines are patterned? The straight growth of the trees used for beams? The eye that draws an imaginary straight line to a point? An early example is the eastern Anatolian city of Çatalhöyük from the fourth and seventh millennium BC, with its interconnected rectangular spaces entered from above. It could be argued that a latent rationality led these settlers to build rectangular rooms, just as they laid out rectangular fields and enclosures. However, this could also be turned around to say that something drove the people to apply this invisible yet latent spatial form to reality. Indeed, the second assumption is as fictitious and mysterious as the first is banal; consider the cubicle offices in Stanley Kubrick’s *2001, A Space Odyssey*, a film with a theme that is clearly not terrestrial. Room is not the right name for these cubicles, which are rather like cases or cells. It should be remembered that bee colonies, termites and other insects built cells at a very early evolutionary stage. Their precursors in the insect domain, as well as in the case of mammals and nomads, may have been pre-existing or constructed caves, and later the yurt. The cell is an emerging phenomenon of the human race which is now sweeping across the globe in a frenzy of duplication, as though humanity were losing control of it. Despite all attempts by architects to introduce other hollow bodies for use as dwellings,

the cube was the most successful model. It is an achievement, but it is also the curse of geometrisation.

The strange thing psychologically is that human cells offer both protection and trepidation. It is, above all, a second skin that radiates heat, like the house of the snail, the mussel, the shell of the tortoise or the amniotic sac of the embryo. Turned inward, not with humans but against them, these shells can be perceived as a threat. This is called claustrophobia. In the first case we are talking about core and mantle, in the second case the individual and a menace. The mantle changes the value. Its inner side now becomes the skin of an ambivalent being. Socially, we would have to be talking about what David Moriente has described as a dystopia, considering that we live as prisoners in the opposite of a second-skin utopia.

If anyone used the dystopian nature of geometry before Gregor Schneider, it was Bruce Nauman in his 1970s room installations: narrow passages through which a person advances or turns back because they are sealed off, duplicate rooms that create panic, rooms with no entrances. The installations look simple on the floor plan and when viewed from above; they only become threatening when striding through, walking around or pausing in them. By contrast with Nauman, it is the surface that matters most with Gregor Schneider. The abstract collective symbol of the cube receives a skin, because something different has emerged from its expanded self. In this respect, electrical outlets, switches and ventilation ducts are important applications of the heterogeneous wall, and were used similarly by Robert Gober with his early sinks.

This ambivalence runs like a recurring theme through the entire *Haus u r* room sculpture, but also through the semi-detached houses in London. The rooms are inviting and inspire fear at the same time—like the breakfast room, the love nest or the guestroom and bedroom of *The Schneider Family*. In crime and horror films, sound is used to turn utopia into dystopia. In Gregor Schneider's rooms, a heavy silence underscores the state of suspense. Ultimately, Schneider remained true to the cube. With his subsequent large-scale projects, such as *Cube* at the Kunsthalle Hamburg, *Bondi Beach* or *END* at the Museum Abteiberg, he turned the rectangular shape inside out, into a façade. "The cube is a symbol of fear," he says, but the uncanny—uncanny in the sense this term was used by Sigmund Freud—never fades away. Political symbolism and architectural representation are

alien to Gregor Schneider, the artist. Nevertheless, he was able to use the *Haus u r* façade, which already existed, as a symbol of fear.

Punto muerto [Deadlock] is another matter. No idle object here, but a passage and tunnel from which the visitor expects to find a way out, although it ultimately comes to a dead end, creating panic. Schneider installed his work at the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), at what is effectively a neuralgic point: the seam between the museum building completed in 2007 and the walls—integrated into the new structure—of a building from the historic centre of Móstoles (Madrid) that may have been standing there on the day of the legendary *Dos de Mayo* popular uprising of 2 May 1808, which now houses the lecture hall. Gregor Schneider has entrenched himself at this “dead end” between two incompatible buildings, true to the motto “It’s all Rheydt,” a reference to his *Haus u r* as well as to his subsequent room installations, conceived to a large extent in Rheydt and produced in his workshop there. The two official entrances to the exhibition rooms on the upper floors of the CA2M, which are normally reached by lift, are therefore excluded. Five of the rooms can only be reached through the pipes and built-in fire escapes: *Kinderzimmer II* [Children’s Room, 2008], *Darkroom* (2008), *Liebeslaube* [Love Nest, 1995], *Wet Cell* (2008) and *Cold Storage Cell* (2007). The element of the pipes had previously been viewed as rather marginal in Gregor Schneider’s case, with a vertical perforation at *Haus u r* very early on, in 1985: *im Kern* [At the Core], in which a ladder led to the *Liebeslaube*. For the Fondazione Morra-Greco in Naples, he used an underground passage that ended in a church. In anticipation of the destination, the passage through the pipes is fundamentally different with respect to the structural engineering of the rooms. In 1992, Gregor Schneider gave us a foretaste of this in his video about the *Haus u r*. He moves from room to room holding the video camera himself. His hard breathing sounds like that of a hunted animal. The house looks like the gallery of a mine illuminated by a flickering headlamp.

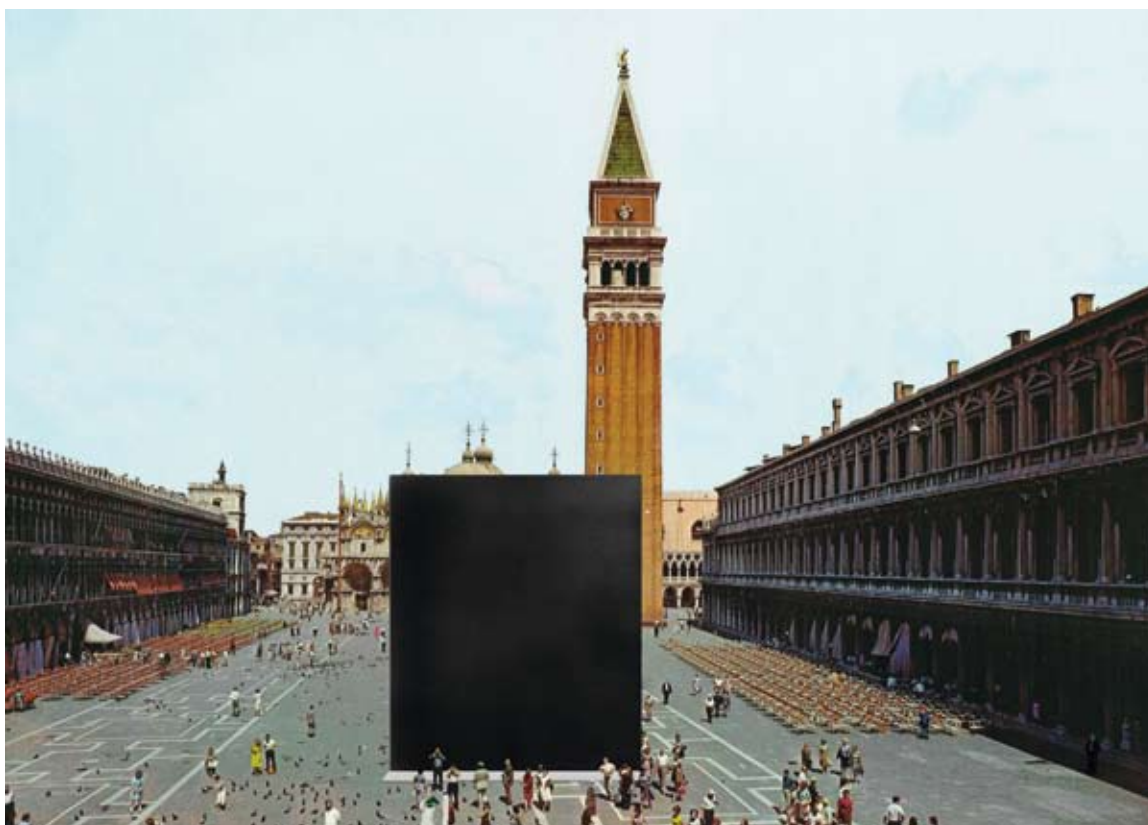
As exhibited in Madrid, *Punto muerto* resembles a digestive system with no point of egress, a system with its own logic and laws, excluded from the usual museum architecture. The dynamic structure resulting from the internal compulsion to go forward is decisive. Most of these tunnel systems travel underground like an endless labyrinth of caves, with the same framework of horror. This topos has long been used in literature.

Some examples are the works by Johann Peter Hebel, E.T.A. Hoffmann, and others, dealing with the history of the Great Copper Mountain mine in Falun (Sweden). In Jules Verne's *Journey to the Centre of the Earth*, the protagonists descend deeper and deeper towards the Earth's core through a cavern. They also come to an impasse, forcing them to turn back. *The Mound* by H.P. Lovecraft (1890-1937) is a disturbing story in which the Spanish explorer Zamacona comes to Mexico during the conquest of the Americas in the 16th century, reaches the underground world of the K'n-yan through endlessly long passages, and never returns.

Since it is necessary to pass through tunnels, film provides an appropriate vehicle for illustrating the experience. The tension in many crime and horror films results from the fact that no one knows where the tunnel ends and what to expect there, or whether it is possible to return. An example is Ridley Scott's *Alien* (1979), in which there is a labyrinth of passages and ventilation ducts running through a spaceship, and Neal Marshall's *The Descent* (2005), in which six female speleologists become lost in a complex systems of caverns. In both cases, the horror is associated with an inability to escape. This is not the element of horror in the art system, since it operates on a different basis. While film is pure fiction, art is involved in our reality with real rooms. The utility of the pipes we are in is annulled and we are imprisoned in their abstract form, so to speak. It does not matter whether the interior is dark or light. In the room installation *Weissen Folter* [White Torture], there were corridors to rooms and cells with equally diffuse lighting, some with locked doors. This created a mood similar to that of the spaceship in *Alien*.

At the very least, the artistic shaping of Gregor Schneider's rooms and passages is influenced by literary or cinematic models. It is evident that his system emerged in relation to room elements through which he knows how to convey his intentions with the artistic details of a sculptor, even if this involves virtually ready-made rooms. This distinguishes Schneider from Mike Nelson and Christoph Büchel, the two other room-installation artists who draw from literary and cinematic sources. Nelson is influenced, for example, by Jorge Luis Borges and the science fiction writer J.G. Ballard, while Büchel's rooms are often politically motivated and, with his stacks of flea market goods and waste, frequently resemble pop-assemblage.

Gregor Schneider is a visionary in the minimalist and post-minimalist tradition in a completely different sense. Although he is associated with the museum world and the white cube of the exhibition hall, the “beauty” of his cold room organisms is independent of their aesthetics, something more reminiscent of Bataille’s *The Tears of Eros*. Schneider works different figures into his concept of beauty, such as the ghost of John Fare, who was said to have amputated parts of his body during performances, followed closely by Kafka’s tattoo machine and the Comte de Lautréamont’s demonic creature mentioned in *Maldoror*. Therefore, it is also evident that Gregor Schneider not only organises rooms, but also wants to make death beautiful again: “I want to depict a person who dies a natural death or has just died a natural death. My purpose here is to show the beauty of death.”



CUBE VENICE 2009
RECONSTRUCCIÓN DIGITAL
GRAPHIC ELABORATION



IT'S ALL RHEYDT
CALCUTA 2011









HERZLIYA MUSEUM
ISRAEL 2009

END
MÖNCHENGLADBACH 2008



400 METER BLACK DEAD END
FUNDACIÓN MORRA GRECO, NÁPOLES 2006









Me gustaría iniciar esta reflexión sobre la obra de Gregor Schneider con un análisis de los proyectos que llevó a cabo en Israel. En ellos se puso de manifiesto la atracción del artista por lo sacro, lo tácito y lo que no se puede representar en el contexto de la trascendencia y la naturaleza sagrada de lo que muchos perciben como la "Tierra Santa". En el Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Schneider instaló una exposición titulada *Sculptures, Photographs and Videos* en la que se mostraban figuras muertas y fragmentos que se alejan y a la vez nos recuerdan *Haus u r* —el edificio de apartamentos situado en la ciudad natal de Schneider, Mönchengladbach-Rheydt, cuya estructura interior reconstruyó durante casi dos décadas, posiblemente mientras vivía en él—. La instalación evocaba imágenes de los efectos de los ataques terroristas, imágenes fotográficas visuales, puras y distantes, que inspiraban pensamientos metafóricos sobre la finalidad de lo temporal. Cubriendo buena parte de la superficie de las paredes, Schneider colgó decenas de fotos pequeñas de la casa enmarcadas en negro y clasificadas según una lógica aparentemente archivística, como si estuvieran exponiendo su estructura y enviando así un temblor por la arquitectura del espacio. Las imágenes suspendidas, clasificadas por un lado pero desordenadas por otro, interrumpían las paredes blancas de la sala de exposiciones y reflejaban la lógica ilógica de la máquina viviente construida por Schneider, que incluía habitaciones funcionales (*salón, sala de café, cocina*), estancias fantasmales (*nido de amor*) y dependencias que siendo funcionales tenían un valor simbólico añadido (*el último agujero o el sótano*).

La exposición abordaba las implicaciones de la distribución y la fragmentación de *Haus u r* a lo largo de los años, ya fuera a través de la reproducción tecnológica o mediante una dislocación real, como en *Totes Haus u r* [Casa muerta u r], la obra seminal que Schneider instaló en el pabellón alemán en la Bienal de Venecia de 2001. La incógnita de si un espacio discreto puede resistir el aspecto público del espacio artístico se llevó al extremo en el proyecto *Haus u r*; dieciséis años de acción acumulativa durante los cuales se propagaron rumores acerca de la casa que se intensificaron a partir de 2001, cuando la vivienda de Mönchengladbach-Rheydt se desmanteló, se rebautizó como *Totes Haus u r* y se trasladó al enclave alemán de los Giardini de Venecia. Schneider construyó una tipología desordenada de habitaciones cuya visita combinaba lo público y lo privado, un acto autorizado y una sensación de intrusión, la funcionalidad y la no

funcionalidad. Varias de las habitaciones de la casa siguen viajando por el mundo, dispersando y descentralizando el cuerpo de la vivienda en un gesto permanente de verificación de la muerte y de la vida tras la muerte.

Las partes de la casa que llegaron a Israel —un muro de aislamiento, pequeños fragmentos de la pared, colchones manchados y apelmazados, ventanas selladas— se dispersaron por el espacio como miembros amputados que, aunque levantaban testimonio del cuerpo del que se arrancaron, lo recreaban como una entidad discontinua, como un acto acumulativo de autodesplazamiento, fragmentación y dispersión. La decisión de mostrar las partes amputadas de la casa, esa desviación constante del ciclo de la vida, nos hacía recordar el destino al que habían llegado esas partes —Israel, Oriente Medio— y percibirlo como un lugar distante, lo que intensificaba la impresión de que la casa estaba condenada a vagar y a descentralizarse. Su llegada a Israel nos permitía apreciar todo el valor simbólico acumulado y tomar conciencia de él.

El espacio alienado presentaba puntos focales de contemplación, incontables transformaciones entre la muerte y la vida, entre la memoria y el suceso, entre el cuerpo y sus atributos, y encarnaba un ideal ontológico indefinido. La ontología incierta de los cuerpos y las partes del cuerpo dispersos por el espacio situaba la obra de Schneider, por así decirlo, en un espacio abierto, un lugar en el que se podía alcanzar una experiencia espiritual a través de circunstancias terminales, la experiencia de hallarse a la sombra de la muerte¹.

A poca distancia del museo, en la costa de Herzliya, Schneider presentó la instalación *Accadia Beach, 21 Beach Cells*. La obra se componía de veintiún celdas idénticas, construidas con alambradas, cada una de las cuales contenía un colchón inflable, una sombrilla de playa y una bolsa de basura negra sellada. La cuadrícula de la pieza *21 Beach Cells* de Schneider se podía interpretar como un reflejo negativo de la cuadrícula subyacente de la instalación situada en la sala principal del Museo de Herzliya, lo que impregnaba las celdas de una marcada sensación de ausencia. Aunque estaban construidas con una malla de alamburada transparente, desde algunas de ellas no era posible ver el mar. La estructura de *Beach Cells*, en su doble condición de escultura y objeto funcional, era

1. Esta es una referencia a otra obra de Schneider, una habitación para los moribundos que ofrece una alternativa a las habitaciones de hospital alienadas en las que la vida moderna confina a las personas que están a punto de fallecer, tal y como describe Foucault. Schneider se esfuerza por conferir heroísmo, personalidad y calidez ante la muerte estableciendo la conexión definitiva entre el significado y la falta de significado, entre la mirada y la ceguera.

fundamentalmente un entramado, una red que constituía una abstracción radical del concepto de cuadrícula, las coordenadas de longitud y latitud que residen en la base de la estructura de la perspectiva. Pero como la malla transparente ocultaba el mar desde algunos ángulos, la impresión de la ausencia del objeto provocaba una postura con respecto a lo que se esconde tras el horizonte: la vida que escapa al punto de fuga de la mirada (puesto que es al contemplar el mar cuando el horizonte aparece de una forma más clara).

El hecho de que *21 Beach Cells* sólo permaneciera abierta al público durante diez días subrayaba el aspecto performático de la obra, que transformaba una estructura escultórica en un suceso que tenía lugar, como una *performance*, en el tiempo. El carácter temporal y transparente de las celdas, combinado con el hecho de que se clausuraran, no dejaba ninguna duda en cuanto al propósito perseguido por la estructura de celdas. La obra *21 Beach Cells* disfrutaba de un doble estatus estético y funcional: desde el punto de vista funcional, recordaba a instalaciones similares, como Guantánamo o el campo de detención de Ansar, lugares transparentes para los medios que cumplen su función con una moderna sencillez. Schneider deconstruía la idea de que el Estado moderno tiene el "derecho" de no proteger a sus ciudadanos, el derecho de convertirlos en "no ciudadanos", en "no sujetos". La noción de "campo", según el análisis del filósofo italiano Giorgio Agamben, proporciona un contexto teórico al acto de Schneider en la playa y pone de manifiesto la conexión moderna entre protección y sufrimiento, entre el "campo" y la ciudad, entre los victimizados y los privilegiados.

Schneider nos muestra lo que reside en la base del respaldo de cualquier democracia, de cualquier régimen "legítimo", a los actos violentos dirigidos contra sus ciudadanos con el argumento de que son necesarios para garantizar la continuidad de su existencia, o en su justificación de las prácticas opresivas amparadas en la existencia de un "estado de emergencia" invisible. Estas prácticas opresivas tienen lugar no solamente en las cárceles, sino también en el corazón de la vida urbana, del "campo" urbano, donde son mucho más difíciles de detectar. Schneider no es un artista político, sino que señala el lado oculto, secreto y a menudo ilegal del control moderno sobre la vida.

Como complemento a estos proyectos se publicó un libro verde titulado *Cubes*. Incluía un discurso visual y textual en cuatro idiomas —alemán, inglés, árabe y hebreo— centrado en la provocadora obra de Schneider *Cube Venice 2005*. Una estructura hexaédrica cubierta con una tela negra cuyas caras medían 14 metros cuadrados y que se concibió originalmente para ser instalada en la Piazza San Marco de Venecia durante la Bienal de aquel año, una idea que se descartó en el último momento porque los organizadores de la Bienal lo consideraron demasiado peligroso desde el punto de vista político dado su parecido con la Kaaba de la Meca.

El libro hacía referencia al interés de Schneider en la Kaaba como espacio público y a la vez, de un modo similar a *Haus u r*, parcialmente inaccesible (al menos para los no musulmanes). Schneider creó para el libro una obra especial que sólo aparece en él: *Cube Jerusalem 2009*, una simulación digital de un cubo blanco situado junto a la mezquita de Al-Aqsa de Jerusalén. La prohibición de erigir el cubo negro en la Piazza San Marco dio un nuevo relieve a las simulaciones digitales del proyecto, que dejaban de ser así meros bocetos o simples ilustraciones virtuales. En estas representaciones, *Cube* narraba la violación de una ley y posibilitaba una conexión dialéctica entre la prohibición y el deseo de infringirla. Las representaciones digitales del cubo se convirtieron, allá donde se situaban, en simulaciones de la catástrofe, no de la política que ya nos es familiar, sino de la de una ley violada o un suceso que escapa al control o a la predicción.

Las imágenes de las simulaciones del cubo, como las imágenes documentales que muestran su construcción real (en el exterior del Kunsthalle en Hamburgo, *Cube Hamburg 2007*), lo convirtieron en un suceso que no está vinculado a un tiempo o a un espacio concretos, un suceso que tiene lugar en el no espacio y en el no tiempo. El cubo blanco de Schneider junto a la mezquita de Al-Aqsa recordaba a la vez los mitos asociados con tres religiones monoteístas —la Kaaba musulmana, el Templo judío y el velo que se desgarró en el Templo cuando Cristo fue crucificado— y se transformaba así en una expresión combinada de destrucción apocalíptica y nuevo comienzo, de lo histórico y lo teológico, lo moderno y lo antiguo, la negación y la afirmación, la destrucción y la construcción, la muerte constante y la resurrección suspendida.



ACCADIA BEACH, 21 BEACH CELLS
HERZLIYA 2009

I would like to start discussing Gregor Schneider's oeuvre analyzing the projects he did in Israel. These projects emphasized Schneider's attraction to the sacred, to the unspoken and to the non representable, in the context of the sacredness and transcendence of what is perceived by many as the "Holy Land". In the Herzliya Museum of Contemporary Art, Schneider installed an exhibition entitled *Sculptures, Photographs and Videos*, featuring dead figures and fragments that depart from and recall *Haus u r* (the apartment house in Schneider's hometown, Mönchengladbach-Rheydt, whose inner structure he rebuilt in the course of almost two decades, possibly while living in it). The installation brought to mind images of the aftermath of terrorist attacks, a visual photographic image, pure and distant, arousing metaphysical thoughts about the finality of the temporary. Covering much of the wall surface, Schneider hung dozens of small photos of the house all in black frames and catalogued according to a seemingly archival logic, as if they were exposing their structure and thus sending a tremor through the architecture of the space. The hanging images, following a classification, on one hand but disordered on the other, disrupted the white walls of the exhibition hall and reflected the illogical logic of the living machine built by Schneider, which included functional rooms (*Living Room, Coffee Room, Kitchen*), ghostly rooms (*Lovers' Nest*), and rooms that were functional but had an added symbolic value (*The Last Hole*, or the *Cellar*).

The exhibition addressed the implications of *Haus u r*'s distribution and fragmentation through the years, whether by technological reproduction or by actual dislocation, as in *Dead Haus u r*, Schneider's seminal work in the German Pavilion at the 2001 Venice Biennial. The question whether a discrete space can resist the public aspect of the artistic space was taken to an extreme in the *Haus u r* project; sixteen years of cumulative action during which rumors of the house spread, and even more so since 2001, when the house in Mönchengladbach-Rheydt was dismantled, renamed *Dead Haus u r*, and relocated in the German enclave in the Giardini of Venice. Schneider built an unregulated typology of rooms, that combined the public and the private, an authorized act and a sense of intrusion, and the functionality and non-functionality when visited. Various rooms from the house continue to travel around the world, scattered and decentralizing the house's body in an ongoing gesture of verification of death and of life after death.

The parts of the house that arrived in Israel—an insulated wall; small wall fragments; stained, matted mattresses; sealed windows—were dispersed around the space like amputated limbs that, while bearing witness to the body from which they were taken, recreated this body as a non-continuous entity, as a cumulative act of self-displacement, fragmentation and scattering. The decision to display the amputated house parts, that continuous departure from the cycle of life, reminded us of where these parts had arrived—Israel, the Middle East—making us think of it as a distant place, which emphasized the impression that the house was fated to wonder and become decentralized; thus we appreciated its cumulative symbolic value as something that had to be reckoned with upon its arrival in Israel.

The alienated space presented focal points of contemplation, countless transformations between death and life, between memory and event, between the body and its attributes, embodying some indistinct ontological ideal. The uncertain ontology of the bodies and body-parts scattered around the space positioned Schneider's work in an open space as it were, a place where one could possibly attain a spiritual experience through terminal circumstances, the experience of being in the shadow of death.¹

A short distance away from the museum, by the Herzliya seashore, Schneider launched the installation *Accadia Beach, 21 Beach Cells*. The work was comprised of 21 identical cells, constructed of fencing, each containing an air mattress, beach umbrella and a sealed black garbage bag. The grid of Schneider's *21 Beach Cells* can be seen as a negative reflection of the underlying grid of the installation in the main hall of the Herzliya Museum, thus establishing a strong sense of absence in the cells. Although the cells were built with of see-through wire-mesh netting, it was not possible to watch the sea from some of them. The structure of the *Beach Cells*, as both sculpture and functional object, was essentially a crisscross interweaving, a lattice that was a radical abstraction of the grid concept, the coordinates of longitude-latitude which lie at the heart of perspective structure. But because the see-through netting obscured the sea from some angles, the impression of the object's absence produced a stance vis-à-vis what lies beyond the horizon — life escaping the gaze vanishing point (for it is when gazing at the sea that the horizon appears most clearly).

1. This is a reference to another Schneider's work by Schneider, a room for the dying which presents an alternative to the alienated hospital rooms to which modernity consigns people approaching death, as described by Foucault. Schneider strives to confer heroism, personality and warmth on death by making the ultimate connection between meaning and lack of meaning, between gazing and blindness.

The fact that the *21 Beach Cells* were only open to the public for ten days emphasized the performative aspect of the work, which turned a sculptural structure into an event that transpires, as performance does, in time. The cells'—temporary and transparent character, combined with the fact that they were closed off, left no doubt as to the purpose meant by the cell structure. The *21 Beach Cells* enjoyed a dual status, both aesthetic and functional: from the functional aspect they referred to similar facilities, such as Guantanamo Bay or the Ansar detention camp, places—transparent to the media—that fulfill their function with modernist simplicity. Schneider deconstructed the idea that the modern state has the “right” not to protect its citizens, the right to turn them into “non-citizens,” “non-subjects.” The notion of the “camp” as discussed by the Italian philosopher Giorgio Agamben lends a theoretical context to Schneider's act on the beach, exposing the modern connection between protection and suffering, the camp and the city, the victimized and the privileged.

Schneider shows us what lies at the root of any democracy's, of any regime that legitimizes the violent acts against its citizens by claiming they are necessary to ensure the continuity of its existence, or the justified its oppressive practices by claiming an invisible “state of emergency.” These oppressive practices take place not only in the prisons, but also in the heart of urban life, in the heart of the urban camp, where they are much more difficult to detect. Schneider is not a political artist, but one who points out the discreet, undeclared, often illegal side of the modern hold on life.

As a complement to these projects, a green book entitled *Cubes* was published. It included a visual and textual discourse in four languages—German, English, Arabic, and Hebrew—focusing on Schneider's provocative work *Cube Venice 2005*. A cube-like structure covered in black cloth, each of its faces measuring 14 square meters in area, which was originally meant to be installed at the Piazza San Marco in Venice during that year's biennial, but this project was cut at the last moment because the biennial organizers deemed it too politically dangerous due to its resemblance to the Ka'aba in Mecca.

The book referred to Schneider's interest in the Ka'aba as a public space, which is yet, like *Haus u r*, partially inaccessible (at least for non-Muslims). Schneider made a specific work for the book that appears only in it:

Cube Jerusalem 2009, a digital simulation of a white cube placed beside the Al-Aqsa Mosque in Jerusalem. The interdiction against erecting the black cube at the Piazza San Marco placed a new emphasis on the digital simulations of it, which were anymore merely sketches or virtual illustrations. In these representations, *Cube* renarrated the violation of a law and made possible a dialectical connection between the interdiction and the desire to violate it. Wherever they were placed, the digital representations of the cube turned, wherever they were placed, into simulations of disaster, not the political disaster we were familiar with, but rather the disaster of a violated law, of an event that eludes control or prediction.

Images of cube simulations, much like the documentary images depicting its actual construction (outside the Kunsthalle in Hamburg, *Cube Hamburg 2007*), turned it into an event that is not tied to any particular time and space, an event that takes place in non-space and non-time. Schneider's white cube beside the Al-Aqsa Mosque referred at one and the same time to myths associated with three monotheistic religions—the Moslem Ka'aba; the Jewish Temple; and the curtain that was torn in the Temple when Christ was crucified—thus turning into a combined expression of apocalyptic destruction and new beginnings, the historical and the theological, the modern and the ancient, the negation and the affirmation, the destruction and the construction, the uninterrupted constant dying and the suspended resurrection.



BONDI BEACH, 21 BEACH CELLS
SIDNEY 2007

4538 KM
DEURLE 2006





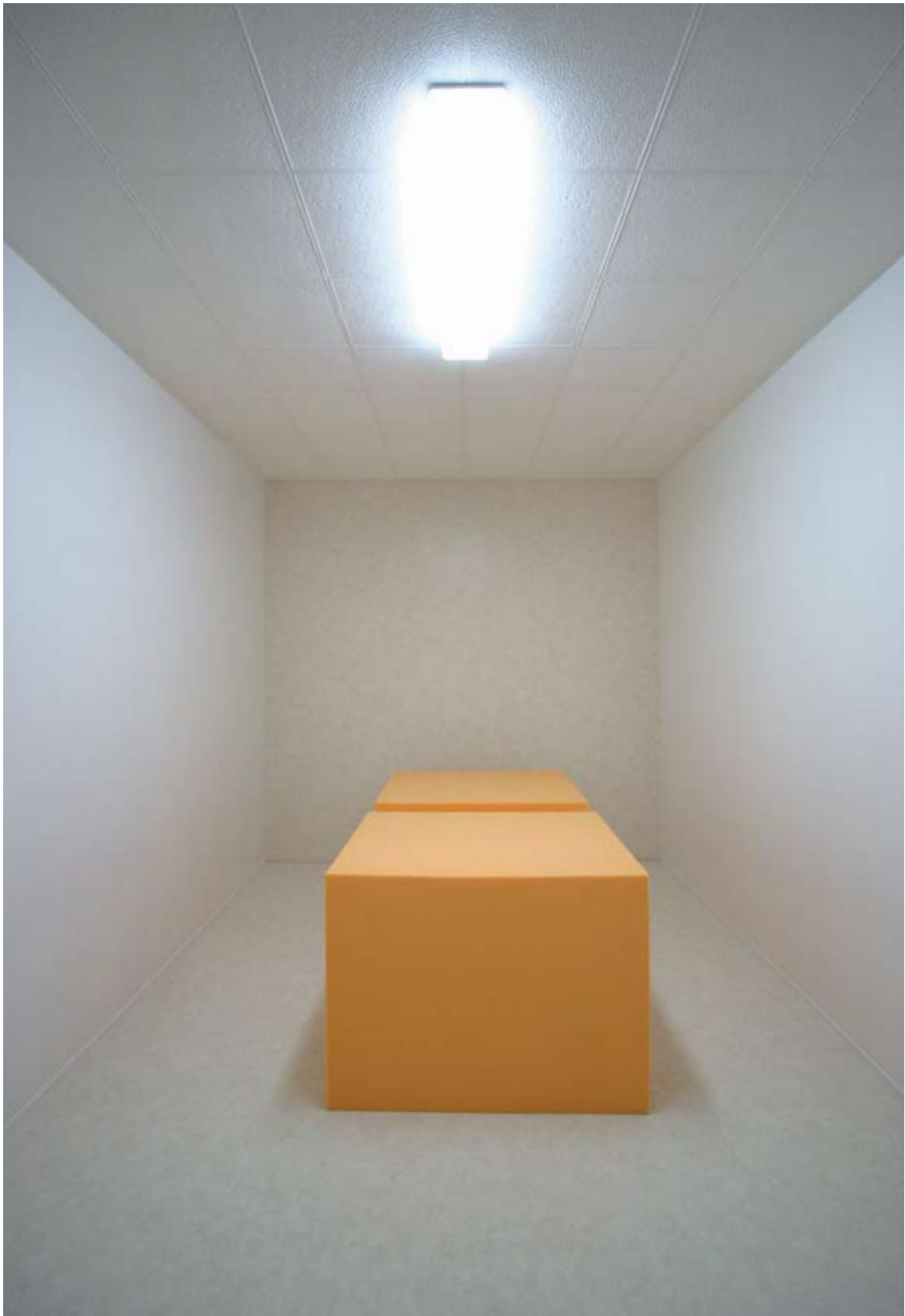














DIE FAMILIE SCHNEIDER
HOUSE 14, LONDRES 2004



DIE FAMILIE SCHNEIDER
HOUSE 16, LONDRES 2004

Muchos de los trabajos de Gregor Schneider son fáciles de describir: pared ante pared, habitación dentro de otra habitación, techo bajo otro techo. Él mismo lo ha hecho de este modo en el índice de obras 1985-1994, en el catálogo de los museos Krefelder Kunstmuseen. Entre ellas hay una habitación que gira sobre sí misma mientras un visitante, ajeno a todo ello, está allí sentado tomando café; un techo entero que sube y baja cinco centímetros tan lentamente que resulta imperceptible. Su procedimiento es la duplicación: repetición, justo delante, justo debajo, justo dentro de lo que ya existe, o algo cuya existencia en ese lugar resulte plausible. De manera que no se trata de inventos propiamente dichos, o en su caso, inventos que eluden la toma de conciencia o al menos no la sitúan en un primer plano. La duplicación en Gregor Schneider es un gesto que confirma lo existente, pero no como una forma de declaración o de indicación, sino como una práctica muy laboriosa. Lo existente o lo potencialmente existente realmente se repite, se reconstruye desde los cimientos. Nada nuevo. Gregor Schneider comenta: “Me interesa la marcha en vacío de la acción”. Así, el trabajo es algo adicional, un añadido superfluo —al menos en el sentido de que no es didáctico, no pretende expresar ni indicar nada—. La duplicación de lo existente legitima el trabajo de la manera más sencilla. Con ello, queda aclarada la cuestión de la legitimación, por ejemplo a través de la referencialidad, sin que ésta tenga mayor importancia. El trabajo se concentra en sí mismo.

En la casa que habita en Rheydt, desde hace diez años, Gregor Schneider ha ido construyendo más y más habitaciones, desmantelando otras, de tal modo que los espacios libres van siendo cada vez más estrechos, la propia casa va adquiriendo más masa y ya hoy es peligrosamente pesada, han surgido espacios intermedios y, en la actualidad, ni el propio Gregor Schneider es capaz de reconstruir el estado original de la casa, a riesgo de destruirlo todo.

En las salas de la Kunsthalle de Berna ha integrado dos habitaciones que fueron desprendidas de la casa de Rheydt y trasladadas al museo. Una tercera habitación, la que tiene tres ventanas, está inspirada en el aspecto de la correspondiente sala de exposición, pero también en la única habitación accesible de la casa de Rheydt que todavía tiene ventanas que se abren hacia el exterior, y que actualmente utiliza como espacio de trabajo. También

en la Kunsthalle, Gregor Schneider ha colocado una pared delante de otra pared y ha realizado en diversos lugares otras adaptaciones e intervenciones. No es el interés por una determinada forma de espacio lo que se sitúa en primer plano, es decir, el trabajo no es un estudio sobre la convencionalidad pequeñoburguesa de las viviendas alemanas. Gregor Schneider se deja llevar por lo existente y hace lo evidente.

En diversos lugares de la Kunsthalle se ve claramente que han sido añadidas nuevas habitaciones, pero nunca llegan a una confrontación teatral (ni surrealista). Sin embargo, ya en la habitación de las tres ventanas es imaginable que algunos visitantes no perciban diferencia alguna con su estado original. También es seguro que incluso los buenos conocedores de nuestras salas ya no se acuerden de cómo eran los marcos de las puertas originales o qué tipo de lámparas había en la sala de luz lateral. Por otra parte, resulta evidente que los espacios trasladados al museo desde Rheydt llaman mucho menos la atención en su lugar de origen. Y finalmente, también es cierto que no es tan importante identificar individualmente cuáles son la pared, la habitación o el detalle originales, y cuáles los añadidos. Lo esencial es observar cómo el nuevo espacio en el que uno se encuentra se va aceptando con el tiempo y efectivamente el factor tiempo desempeña un papel relevante en los trabajos de Gregor Schneider, véanse por ejemplo sus vídeos. Con el tiempo se diluye el afán de comparar. Uno mira los muros, escucha el interior de las habitaciones. Gregor Schneider afirma: “Hay que centrarse una y otra vez en lo mismo, y en algún momento se convierte en algo. Del mismo modo que se puede contemplar una pared durante horas. Cuando se hace una vez, dos veces, un mes entero o más tiempo aún, llega un momento en que se puede hablar a todo el mundo de esa pared”.

En una habitación, ante una pared, entra en juego lo distinto, lo del otro lado, lo inquietante de algo que está excluido, delimitado, detrás, entra en juego el propio hecho de que hay algo detrás, donde no se puede estar, algo que es inaccesible y desconocido. Sin duda hay algo detrás. Esta idea se impone en el pensamiento, en la percepción o sensación experimentada al permanecer en una de estas habitaciones, se impone y ya no desaparece. Las construcciones arquitectónicas son delgadas membranas hechas para

ser frontera ante lo inquietante que ellas mismas atraen, a diferencia de una conciencia que busque ceñirse al mundo de las informaciones fehacientes. A algunos les dan miedo las habitaciones de Gregor Schneider. Tal es el efecto que puede tener el acercamiento a lo inquietante, que puede provocar la cercanía a aquello en donde no podemos estar ni permanecer. Las paredes superpuestas, las habitaciones retraídas crean el espacio para el no-lugar. Gregor Schneider opina que, allí donde hay algo detrás, se percibe... ¿también se percibe qué es? Tanto en la casa de Rheydt como en la Kunsthalle, detrás de las paredes hay objetos de diversa índole y especie, algunos de los cuales se pueden descubrir en el cartel de la exposición, que reproduce el cuarto más recóndito de la casa de Rheydt. Aquí en el museo, hay piedras emparedadas que ha traído Gregor Schneider. Él mismo debe haber olvidado dónde están exactamente.

Las salas no siempre son delgadas membranas, algunas, por el contrario, son macizas y revestidas de materiales de aislamiento, plomo, compactamientos y masa. Habitaciones con aislamiento como protección y como cárcel, lugar de guarda y de exclusión en el mayor grado (que, aun así, no es capaz de mantener alejado lo inquietante). Pero Gregor Schneider también se interesa por la perspectiva exterior: ¿Qué ocurre dentro de una habitación? Cuando habla de pasear por la calle, dice: “No quiero saber qué ocurre en estas casas”.

¿Existe alguna posibilidad de percibir desde fuera, con cualquiera que sea el órgano, en cuál de dos cajas iguales y perfectamente aisladas hay alguien? ¿Queda algo de los acontecimientos pasados en las habitaciones, en los lugares donde ocurrieron?, ¿aun cuando las habitaciones hayan sido transportadas a otro sitio? ¿Se puede percibir dónde, detrás de una pared, hay emparedada una piedra enteramente teñida de negro?

El trabajo es la construcción de una pared delante de otra pared, de una habitación dentro de otra habitación. El trabajo está ahí, visible, pero quizá resulte imperceptible. Otros trabajos están ocultos, es decir, son invisibles. Pero quizá sí que influyan en la percepción; el trabajo de Gregor Schneider es un trabajo que se devora a sí mismo. De este modo hacer irreconocible el trabajo no se puede decir que se trate de una negación de lo objetivado

para ceder protagonismo, por ejemplo, al acontecimiento o la experimentación personal. Pero ciertamente actúa contra la cosificación u objetivación de la obra. El trabajo debe estar ahí, debe existir, aunque de ciertos trabajos de Gregor Schneider no se sepa si existen realmente y en qué consisten. No hay que pretender enfocarlos. Se pueden sentir, percibir, recordar, sospechar, presentar, pero también se pueden ver, analizar y reflexionar sobre ellos. Ningún modo de percepción está excluido.

El periodista Perren ha dicho acertadamente que el trabajo de Gregor Schneider es como caminar entre capas y revestimientos del propio cerebro, para allí seguir los pasos de los mecanismos de la percepción y el conocimiento.

Este texto fue el discurso de presentación de la inauguración de Gregor Schneider en el museo Kunsthalle de Berna el 30 de enero de 1996.



U r 14, DAS LETZTE LOCH
TOTES HAUS U r, VENEZIA 2001

GREGOR SCHNEIDER: THE ROOM BEHIND
ULRICH LOOCK

Many of Gregor Schneider's works are easy to describe: wall in front of wall, room in room, ceiling under ceiling. He described it this way himself in the 1985-1994 catalogue raisonné for the Krefeld art museums. A room rotates about itself while an unsuspecting visitor sits at the coffee table; an entire ceiling rises and falls by 5cm so slowly as to be imperceptible.

The method is duplication: once again, directly in front of, directly under, right inside of what is already there or, perhaps, what is sufficiently plausible on this spot. So, there is no invention, and if there is invention, then it is something that escapes notice or is at least inconspicuous. For Gregor Schneider, duplication is a gesture acknowledging that which already exists, but instead of statement or allusion he uses a very costly practice. The existing or potentially existing is genuinely replicated, reconstructed from the ground up. Nothing new. Gregor Schneider once said, "I'm interested in actions running idle." Thus, the work is something extra, supplemental, superfluous—at least in the sense that it is not didactic, that it does not attempt to express or make reference to anything. Duplication of the existing legitimises the work in the simplest possible way. Therefore, the issue of legitimacy is resolved, e.g. through referentiality, so that this is of no further importance. The focus of the work is on itself.

For 10 years, Gregor Schneider repeatedly installed additional rooms in the rooms of the Rheydt house, which he inhabits, and then expanded them in turn, so that the open spaces became narrower and narrower. The house itself acquired more mass and is now dangerously heavy; gaps have emerged, and now not even Gregor Schneider himself could restore the house to its original configuration without destroying everything.

In the exhibition spaces of the Kunsthalle Bern, he installed two rooms that were removed from the house in Rheydt and brought here. A third room, the one with three windows, is adapted to the structure of the respective exhibition room, but it also resembles the only accessible room in Rheydt which still has windows that open outwards, and which is currently used as a workspace. Gregor Schneider has also placed a wall in front of a wall at the Kunsthalle and has carried out other minor interventions and adjustments in several other places. There is no interest in highlighting a specific type of room layout. The work is not, for example, a study on the bourgeois

nature of German homes. Gregor Schneider lets himself be guided by the existing and does the obvious.

At various points in the Kunsthalle it is unquestionably clear that rooms have been newly installed, although this never results in a theatrical (or surreal) confrontation. In the case of the room with three windows, however, we can imagine that any alteration in the original state is not noticed from one visitor to the next. It is almost certain, on the other hand, that even those who know our exhibition spaces very well can no longer remember how the doorways were originally shaped or what type of lamps are mounted in the side-lit exhibition hall. What is immediately obvious is that the rooms brought in from Rheydt were much less conspicuous in their original location. Ultimately, though, it is not so important to identify which wall, which room, which detail in particular, is original and which was added. It is more important to observe how the new room in which you find yourself is accepted over time—in fact, the time factor plays an important role in the works of Gregor Schneider. Just take another look at the videos, for example. Over time, attempts at comparison fade away. You look at the walls, you eavesdrop in the room. Gregor Schneider says, “You have to keep working with the same thing, and something will eventually come of it. It’s like standing before a wall for hours in order to really see it. Do that once, twice, for an entire month, or even longer, and at some point you will be able tell anyone about the wall.”

In a room, facing a wall, a sense of otherness, otherworldliness, the uncanny, comes into play—something behind the wall, excluded, differentiated, comes into play. We do not know if anything is really back there, there where no one can be, the inaccessible. Undoubtedly, something is back there. If you remain in a room long enough, it intrudes upon your thoughts, perceptions or feelings; it invades them and never goes away. The architectural designs are thin membranes meant to be boundaries with the uncanny, which is drawn to them, unlike consciousness, which attempts to limit itself to the world of unquestionable information. Gregor Schneider’s rooms make some people feel afraid. The approach of the uncanny can have that effect; it can make us feel that it is close by, somewhere we cannot be and cannot stay. The walls placed in front of it create withdrawn spaces, space for a non-place. Gregor Schneider says that you can even sense when something is behind it...

well, what then? In the house in Rheydt, in the art gallery, there are several peculiar objects standing and lying behind the walls, some of which can be seen on the exhibition poster, which shows the rearmost chamber in the Rheydt house. Set into the wall here are stones that Gregor Schneider brought with him. Even he may have forgotten exactly where they came from.

The rooms are not always thin membranes. Some are quite the opposite, with a dense layer of insulation, lead and a mixture of other materials. Insulated rooms for protection and imprisonment. A place of preservation and increasing exclusion (which, however, cannot keep the uncanny away). And Gregor Schneider is also interested in the perspective from without: What is going on in the room? Referring to a walk along the street, he says, "I don't want to know what is going on those homes."

Is it possible, using any one of the five senses, to know in which of the two identical, completely insulated boxes something sits? Is there some remnant or trace of past events in the rooms, lingering in the spots where they occurred? Even if the rooms were brought in by other means? Does anyone notice that there is a fixed stone, coloured entirely black, behind a wall?

The work is the construction of a wall in front of a wall, a room in a room. The work is there, and it is visible, but it may be completely overlooked. Other works are hidden, and therefore invisible, but perhaps they do influence perception; Gregor Schneider's work is a work that devours itself. This is not to say that this approach makes the work unrecognisable; it involves a negation of the objective, perhaps in order to allow the experience or the event to come to the fore. In fact, the approach opposes the reification or objectification of the work. The work must be there, it must exist, even if we cannot be certain that some of Schneider's works really do exist or what they truly are. But they do not have to be focused. They can be sensed, felt, recalled, surmised, imagined, but they can also be seen, examined and reflected. No manner of perception is excluded.

The journalist Perren accurately compared the experience of Gregor Schneider's work to wandering through the layers and structures of one's own brain and investigating the mechanisms of perception and knowledge.

This text was written for the opening of Gregor Schneider's exhibition at the Kunsthalle Bern on 30 January 1996.

u r 14, DAS LETZTE LOCH
HAUS u r, RHEYDT 1995





u r 28, MÜLLSACK IN WICHSECKE
HAMBURGO 2003



u r 28, MÜLLSACK IN WICHSECKE
BREMERHAVEN 1999

u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER
HAUS u r, RHEYDT 1995







u r 3 B, VERDOPPELTER RAUM
BERLIN 1994



u r 3 A, VERDOPPELTER RAUM
HAUS u r, RHEYDT 1988

U R 8, TOTAL ISOLierter TOTER RAUM GIESENKIRCHEN 1989-91



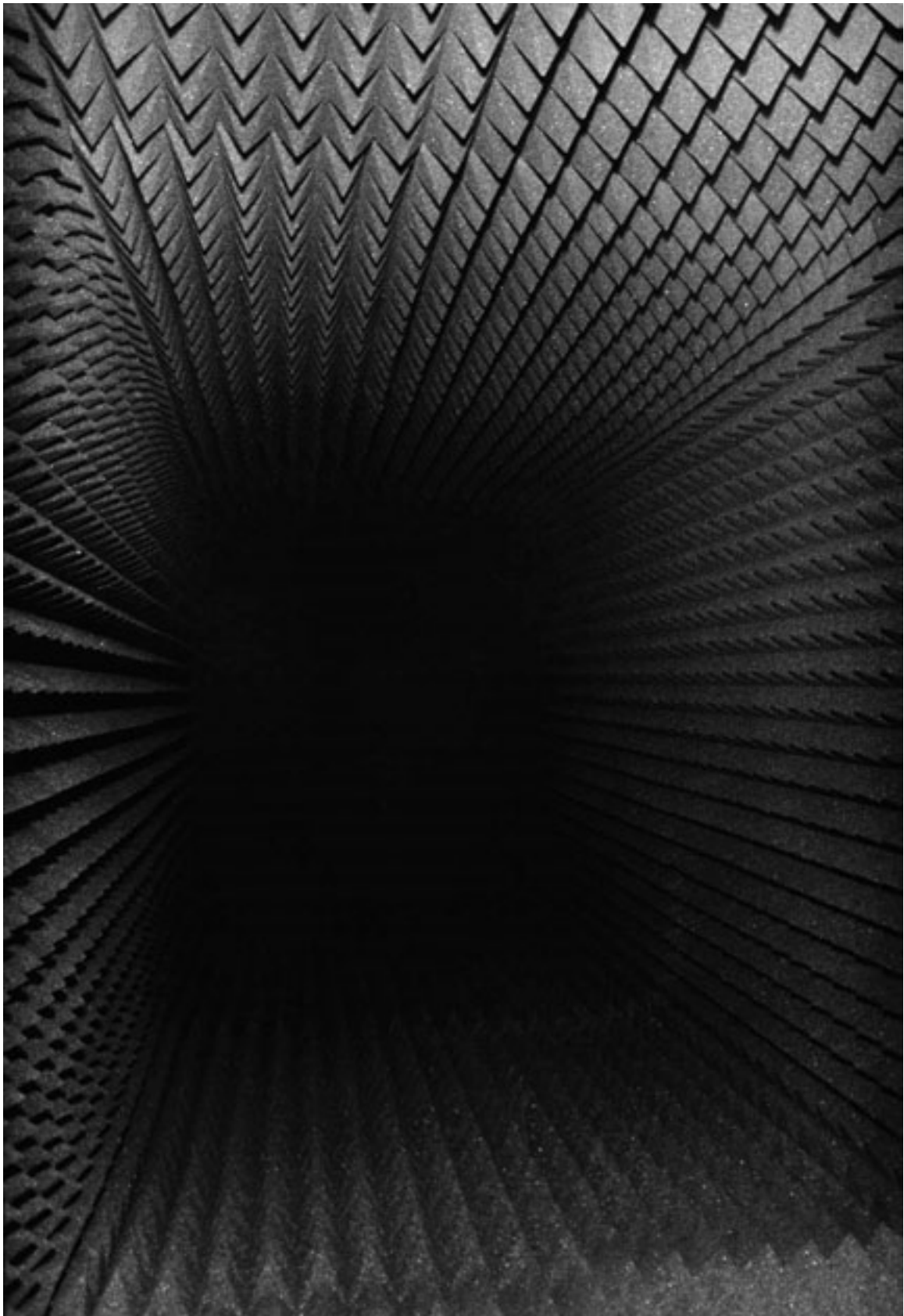
















CLAUSTROFILIAS
DAVID MORIENTE

En algunas de estas habitaciones he pasado varios meses, varios años; en la mayoría sólo he pasado algunos días o algunas horas; quizá resulta temerario por mi parte pretender acordarme de cada una de ellas [...] Pero las mayores revelaciones las espero evidentemente de los recuerdos resurgidos de aquellas habitaciones.

Georges Perec, *Especies de espacios* (1974)

Cuando Gaston Bachelard publicó en 1957 su célebre e insólito estudio *La poétique de l'espace* donde combinaba audazmente cuestiones psicoanalíticas y fenomenológicas con otras de raíz arquitectónica, nada hacía sospechar que casi una década después nacería en una periférica localidad renana el artista Gregor Schneider (Rheydt, 1969), obsesionado hasta hace relativamente poco en construir y reconstruir de una manera perturbadora e insistente su propia casa. Primero monaguillo y más tarde ayudante del enterrador en el cementerio de Rheydt, el joven Schneider pudo desarrollar sus inquietudes artísticas con apenas quince años —sus primeros trabajos datan de 1984 a pesar de que fue rechazado para estudiar bellas artes— gracias al estímulo de sus padres pero también, y sobre todo, debido a la crucial posibilidad de convertir su casa en un intrincado laboratorio de experimentación constructiva. En unas condiciones bastante precarias, casi en la órbita del *outsider art*, Schneider se impuso una suerte de castigo de Sísifo que implicaba la creación, destrucción y reconstrucción del interior de su casa en un ciclo indefinido que aún dura: *Haus u r* es el núcleo central del que emanan sin descanso multitud de obras cuyo vínculo temático es el domicilio de Schneider en la calle de Unterheydener y que, en muchos casos, derivan en complicadas escenografías insertas plenamente en la tradición del simulacro barroco. El enigmático monograma *u r* contiene varios significados posibles: *Umbauter Raum* [habitación construida], *Unsichtbarer Raum* [habitación invisible] o las iniciales de *Unterheydenerstrasse Rheydt*. También una relación con lo primordial si se invierte el orden de las palabras en la obra: *Urhaus* [casa primigenia].

Esa casa es, por tanto, el punto de confluencia donde la vivienda deja de ser un espacio apacible y se transforma en un recinto que encierra secretos inquietantes en cada recoveco sombrío. De este modo, la fascinación de Schneider por los engranajes de la construcción simbólica y escenográfica de su propia vivienda fue tomada como un *desorden perceptivo* por los médicos que lo examinaron con el fin de decidir su idoneidad para el servicio militar: “solamente les conté lo que hacía en ese momento. No mentí. Les dije que construía habitaciones”¹. De acuerdo, pero ¿qué es una habitación? En términos generales se definen indistintamente tanto el efecto de habitar como el lugar donde se habita. Sin embargo, en su concepto se

1. Entrevista de Ulrich Loock a Gregor Schneider “I never throw anything away, I just go on...”, en KITTELMANN, Udo (ed.), *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia, 2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 77.

sobreentiende el más íntimo de los espacios privados del domicilio; una habitación, como diría Perec, compone una parte elemental de la memoria del individuo y conserva en su seno las huellas o los residuos de las vivencias de su ocupante como si fueran una suerte de recuerdo solidificado —a este efecto paradigmático podríamos remitirnos al abigarrado estudio del pintor británico Francis Bacon—.

La casa de Schneider a veces semeja un problema matemático de difícil solución, pero sobre todo se configura como un red donde converge la idea ancestral de la *vivienda-taller* con la concepción de la casa como una *obra abierta* (en el sentido que le da Eco y que necesita del receptor de la misma para concluir su trayecto comunicativo) susceptible de recibir mejoras —*actualizaciones* sería un vocablo más tecnológico— y con la integración del espacio doméstico en tanto que *protagonista efectivo* de las narraciones del artista. A estas premisas Schneider añade un factor determinante que es justo lo que dota de singularidad a su obra —aunque sea de modo paradójico—: la *repetición*. La replicación precisa de fragmentos de su casa en la galería o en el museo, o bien la inserción reiterativa de espacios concatenados unos a otros (por ejemplo, una estancia dentro de otra e incluida en otra mayor y así sucesivamente) que desafían y abofetean a la lógica arquitectónica.

A consecuencia de este hecho, *Haus u r* supone también una prueba para la credulidad del espectador que se ha habituado a unos procedimientos y dispositivos de edificación que hacen legible el espacio y le confieren un orden y una magnitud precisos. Esos términos tienen como finalidad institucionalizar una fracción de la representación de lo real (la arquitectónica) y proponer una solución inteligible; sin embargo, como una poderosa reacción vírica, *Haus u r* amalgama y estratifica lo verdadero y lo falso, el original y la copia, lo natural y lo artificial y lo temporal y lo crónico en una excepcional disposición arqueológica que exige del visitante una continua revisión de sus planteamientos perceptivos.

Así, *Haus u r* deviene en una rara pesadilla conceptual donde se dan cita los aires cinematográficos de Hitchcock, Lynch y Cronenberg, las parafilias sexuales de Easton Ellis o Palahniuk y el eco de los universos barrocos de Borges o Jodorowsky; pero también, cierto carácter estereotipado de la voluntad organizadora de índole germánica. Traspasar sus límites es iniciar un trayecto de discontinuidades que llevan, por ejemplo, de una

habitación denominada *u r 6*, *Gabinete de curiosidades* (1989) —heredera posmoderna de las *Wunderkammern* del siglo xvii y saturada de objetos extraños sin una finalidad aparente— a otras turbadoramente vacías como *u r 10-3*, *De repente, tuve miedo* (1993) o selladas hasta el punto de que de ellas no puede escapar ningún sonido: *u r 12*, *Habitación de invitados completamente aislada* (1995).

Habitaciones, rincones, pasillos. En definitiva, laberintos de acumulación que, al ser enunciados, poseen un raro ritmo no exento de belleza; la descripción de *Haus u r* se resume en un murmullo incesante de sustantivos y preposiciones que delinean la organización local de los elementos que la conforman. Así, Udo Kittelmann expresaba en estos términos su primera toma de contacto con la obra: “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 [...] Pared ante pared, pared ante pared, muro tras muro, pasillo en la habitación, pared ante pared, zona de empapelado azul, habitación en la habitación”². La franca extravagancia de *Haus u r* también se advierte en los nombres con los que bautiza algunas de las estancias; alejados de los ordinarios “cocina”, “pasillo” o “dormitorio”, son apelativos que expresan una adhesión a instintos primarios (y muy freudianos) como son el sexo y la muerte, así “el último agujero”, “la pajilla”, “el fin”, “en el centro”, “nido de amor”...

La casa, en una primera instancia, es el refugio donde las personas nos sentimos seguras y donde, también, ejecutamos las primeras rutinas socializadoras de nuestra infancia como aprender a hablar y a andar y, sobre todo, donde comenzamos a distinguir a los miembros inmediatos de la célula familiar. Sin embargo, en manos de Schneider (a través de su peculiar procedimiento de duplicación infinitesimal) el hogar se transmuta en un espacio que, conceptualmente, se asienta a medio camino entre el laberinto de Dédalo y las *Carceri* de Piranesi. Asimismo, toparse con una habitación en la que brilla la luz del día a sabiendas de que en el tiempo real es de noche, produce una distorsión radical de nuestro conocimiento del medio que nos rodea. Es el caso de la pieza videográfica *u r 1 u 14* (1988), un viaje nocturno a los interiores y recodos ocultos de *Haus u r* que desemboca en el desvelamiento del singular artificio: una habitación dentro de una habitación, y en su espacio interparietal, la lámpara halógena que ilumina una falsa ventana y un ventilador que introduce una ilusoria brisa matutina.

2. KITTELMANN, Udo (ed.), “Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur”, en *op. cit.*, p. 14.

Un espacio —la casa— que ha abandonado la significación de albergue para tornarse en una prisión autoconstruida que provoca en su habitante, Schneider, un miedo que podríamos catalogar de adictivo. Ese miedo se produce, sin lugar a dudas, por la anomalía que sufriría un espectador al tropezarse con *u r 14, El último agujero* (1995), una habitación subterránea lúgubre que evoca los pasadizos de las milenarias tumbas egipcias; o por ejemplo, la inquietante y turbadora estancia *Keller* [Sótano, 2000]: una mazmorra decorada con una bola de espejos discotequera que recuerda al escenario donde el *psychokiller* Búfalo Bill de *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991) perpetraba sus matanzas.

Resulta sencillo que el miedo a lo extraño se convierta en terror dentro de los límites de lo cotidiano: está muy cerca de la definición de *Unheimlich*, algo desagradador, inquietante, indescriptible. La inexplicable conexión de elementos que deberían estar necesariamente separados da como resultado la irrupción de lo siniestro. De ahí a identificar lo que está abajo, lo subterráneo, con lo infernal solamente hay un paso: si en el desván viven —figuradamente— los sueños, la memoria y los recuerdos, en el sótano habitan las pesadillas. Según Bachelard “en el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos” y quizá sea esta parsimonia latente en las cosas inanimadas la que conduce al individuo inmerso en la soledad a ubicar en su percepción el movimiento, la trayectoria y los sonidos.

Volviendo a la paradójica relación biunívoca *casa-prisión*, parece indudable que Schneider no sólo siente cierta predilección por la idea (ficticia) de encerrar un cuerpo vivo, como en el caso de *u r 8, Habitación muerta completamente aislada* (1989-1991), sino también de infligirle un castigo desmesurado. En dicha obra la configuración formal se establecía como una cámara acorazada en la que se observaban distintas capas de plomo, lana de roca u hormigón, así como los amenazantes pinchos de la goma-espuma insonorizadora, lo que daba lugar a lo que en acústica se denomina *habitación muerta* o *cámara anecóica*, un lugar tan sumamente aislado que no deja escapar ningún sonido por fuerte o desgarrador que éste sea.

A lo largo de su trayectoria profesional Schneider ha reflexionado de distintos modos sobre el nexo que el castigo comparte con los mecanismos de la representación artística. En sus comienzos, hacia 1985, los más obvios se referían a la parte performativa de esta cuestión y se parecían formalmente (salvando las distancias) a trabajos de los accionistas vieneses

(Nitsch, Mühl, Brus, Schwarzkogler) y a otros como los de Marina Abramovic, Stelarc o Franko B. Otro de los modos con que Schneider ha problematizado en los últimos años el castigo en relación con la sociedad (sin olvidar la eterna querella representación-no representación) ha sido a través de sus réplicas estilizadas de los campos de internamiento estadounidenses de Guantánamo en las instalaciones *Weisse Folter* [Tortura blanca] y *Bondi Beach*, ambas de 2007. En ellas se evoca la disposición general de estos lugares de confinamiento para que el visitante obtenga una narración propia mediante su propio deambular por un espacio donde no existe la libertad de movimientos para aquellos que experimentan anatómicamente esos dispositivos de sujeción.

No obstante, pronto encontró una veta conceptual de la que poder extraer material para sus intervenciones arquitectónicas; el problema a resolver radicaba en la sutil significación que poseía el adjetivo “muerto” para las estancias: un espacio sometido a un efecto punitivo quedaba condenado a ser anulado, como si nunca hubiera existido. El primer experimento en esta línea de investigación cristalizó en *Habitación muerta en la oficina del padre* (1988-1989) donde emparedó —literalmente— un cuarto de baño, construyó un tabique en su acceso y allanó y pintó la nueva pared dejando la “huella fantasmal” de la esquina que no tenía ningún sentido dentro de la organización espacial de la planta de la oficina.

Esta tentativa tuvo como resultado una amplia serie de trabajos relacionados con la idea de ejecutar la pena capital a los espacios existentes en *Haus u r* y trasladarlos, convenientemente “muertos”, al espacio expositivo del museo o la galería. Schneider, de un modo sagaz, supo aprovecharse de la matriz en que se había convertido su casa: una máquina generadora-moldeadora de espacios que se transformaban en las habitaciones que se hicieron célebres a finales de los años noventa en el ámbito alemán. Así, *Totes Haus u r 1985-1997* [La Casa muerta u r], una retrospectiva con varias instalaciones en la Kunsthalle de Frankfurt am Mein, se concibió como un ensayo de lo que posteriormente sería el gran éxito de público y crítica en la 49ª edición de la Bienal de Venecia. Invitado por el entonces director de la Kölnischen Kunstverein (Colonia), Udo Kittelmann, Schneider trasladó casi en su totalidad su “obra primigenia” con todos sus escamoteos y laberintos a la ciudad italiana; por el impacto de esta macroinstalación, el artista consiguió el León de Oro de 2001. Aquella “Casa muerta u r”

revelaba la original concepción que Schneider poseía de su propia obra: la necesidad de que los componentes de la casa, tanto las habitaciones como los demás elementos conductores como pasillos o escaleras debían “morir” para su tránsito y posterior recontextualización en el espacio visitable de la exposición. Quizá una de las ideas más sugerentes en este sentido sea la transferencia de una condición orgánica y humana —la muerte— a un objeto/espacio inanimado y que el paso previo para que una de sus obras constructivas se convierta en obra de arte haya de ser la muerte o, también, que entre lo doméstico y la instalación artística media la mutilación del vínculo con la vivienda.

Se hace manifiesto que la obra de Schneider, aunque con unas coordenadas argumentales fáciles de entresacar como la muerte, el castigo, el enclaustramiento, la noción de la réplica y la clonación arquitectónica o el engaño escenográfico, se resiste a ser catalogada desde una perspectiva monofocal pues, y sobre todo en los últimos años, todos esos asuntos han ido contaminándose de una implacable crítica, no sólo hacia la inacabada dialéctica estética sobre lo que es arte sino también hacia su vertiente ética, es decir, elaborando una reflexión sobre los motivos (o, en otros términos, las condiciones de emergencia) que permiten hacer manifiesto lo invisible en una línea conceptual similar a las obras de Teresa Margolles, Alfredo Jaar o Santiago Sierra, por citar algunos ejemplos de relevancia internacional. De igual modo que estos artistas, Schneider no ha podido escapar del influjo de la polémica. Aunque el alemán goza de una reputación inusitada en el ámbito anglosajón y en el norte de Europa, apenas es conocido en nuestro país más allá de unas pocas noticias relacionadas con la polémica que ha seguido a algunas de sus obras, como fue el caso del proyecto *Cube Venice 2005*, que no se realizó oficialmente por “razones de seguridad” aunque el motivo último radicaba en su incorrección política por pretender ubicar una réplica de la Kaaba en la Plaza de San Marcos o, más recientemente, en 2008, por su interés en exponer al público la inminente muerte real de un enfermo agonizante. Es por esta razón que *Punto muerto*, la exposición presente en el Centro de Arte Dos de Mayo traerá consigo la oportunidad de contemplar y comprender con mayor claridad la obra de uno de los artistas contemporáneos más sugerentes del panorama actual.



u r 18, PUFF (AUS BERLIN)
TOTES HAUS u r, VENEZIA 2001

CLAUSTROPHILIAS
DAVID MORIENTE

I spent several months or years in a small number of these rooms; in most, I spent only a few days or a few hours. It's foolhardy perhaps on my part to claim I shall be able to remember every one of them [...] But it's from the resurrected memories of these ephemeral bedrooms that I expect the greatest revelations, obviously.
Georges Perec, *Species of Spaces* (1974)

When in 1957 Gaston Bachelard published his celebrated and unusual study entitled *La poétique de l'espace* [The Poetics of Space], where he boldly combined psychoanalytical and phenomenological issues with others of an architectural nature, no one could have guessed that nearly one decade later a quiet Rhineland borough would witness the birth of the artist Gregor Schneider (Rheydt, 1969), who until relatively recently has been obsessed with building and rebuilding his own house in a disturbing, relentless fashion. First an altar boy and later assistant gravedigger at the Rheydt cemetery, young Schneider was able to grapple with his artistic preoccupations at the tender age of fifteen—his earliest works date from 1984, even though he was rejected as a candidate for the fine arts programme—thanks to the encouragement of his parents but also, and above all, thanks to the crucial possibility of turning his house into a sophisticated laboratory of constructive experimentation. Working in fairly precarious conditions, practically in the orbit of outsider art, Schneider assigned himself a kind of Sisyphean task that entailed creating, destroying and rebuilding the interior of his home in an endless cycle which continues even today: *Haus u r* is the central core that turns out a steady stream of works whose thematic link is Schneider's own home on Unterheydenerstrasse and which, in many cases, give rise to complicated stage sets in the unmistakable tradition of baroque imitation. The enigmatic monogram *u r* could mean several things: *Umbauter Raum* [rebuilt room], *Unsichtbarer Raum* [invisible room] or the initials of *Unterheydenerstrasse Rheydt*. We can also find a connection with the primordial if we invert the order of the title's words to read *Urhaus* [primeval house].

The house is therefore the juncture where the residence ceases to be a pleasant place and is transformed into an enclosed space where disturbing secrets lurk in every dark nook and cranny. As a result, Schneider's fascination with the inner workings of his own home's symbolic and aesthetic construction was interpreted as a *perception disorder* by the doctors who examined him in order to determine his fitness for military service: "I only told them what I was doing at the time. I didn't lie. I told them that I build rooms." Granted—but what is a room? This vague term

1. Interview between Ulrich Loock and Gregor Schneider "I never throw anything away, I just go on...", in KITTELMANN, Udo (ed.), *Gregor Schneider. Totes Haus u r. La Biennale di Venezia, 2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001, p. 77.

has a number of different meanings. However, in Schneider's case it obviously refers to the most intimate of private spaces in a home; a room, as Perec would say, is a fundamental part of an individual's memory and retains the imprints or vestiges of its occupant's experiences like some kind of congealed recollection, a paradigmatic effect exemplified by the motley studio of the British painter Francis Bacon.

Schneider's house sometimes seems like a puzzling mathematical problem, but above all it resembles an intricate mesh where the age-old notion of the home-workshop converges with the concept of the house as an *open work* (in the sense described by Eco, a work which needs a recipient in order to fulfil its communicative mission) to which one can make constant improvements—*updates*, in today's technical jargon—and with the integration of the domestic space as the *effective protagonist* of the artist's narratives. Schneider adds a determining factor to these premises, which is precisely (and paradoxically) what makes his work so unique: *repetition*. Replication requires placing fragments of his home in galleries and museums, or repeatedly inserting interlinked spaces (for example, one room inside another and included in another larger room, and so on) that defy and thumb their noses at architectural logic.

Consequently, *Haus u r* also strains the spectators' credulity, accustomed as we are to certain building procedures and devices that render space legible and assign it a precise order and value. These elements are designed to institutionalise a fraction of the representation of reality (architectural reality) and offer up an intelligible solution; however, like a powerful viral reaction, *Haus u r* amalgamates and stratifies true and false, original and copy, natural and artificial, temporary and timeless, in an exceptional archaeological arrangement that requires visitors to constantly revise their perceptual approaches.

Thus, *Haus u r* unfolds as a strange conceptual nightmare where the cinematographic airs of Hitchcock, Lynch and Cronenberg, the sexual paraphilias of Easton Ellis and Palahniuk, and the echo of the baroque universes of Borges and Jodorowsky all collide; but there is also a hint of the stereotypical Germanic determination to organise and impose order. To step across its threshold is to embark on a journey of discontinuities that leads from, for example, a room known as *u r 6*, *Cabinet of Curiosities* (1989)—a postmodern version of the 17th-century *Wunderkammern*,

stuffed with strange objects with no apparent purpose—to others that are disquietingly empty, such as *u r 10-3, Suddenly I Was Afraid* (1993), or so carefully sealed that no sound can escape from them, such as *u r 12, Completely Insulated Guest Room* (1995).

Rooms, corners, corridors—in short, labyrinths of accumulation which, as statements, have an eerie rhythm not entirely devoid of beauty; the description of *Haus u r* is summed up in an incessant murmur of nouns and prepositions that outline the local organisation of its constituent elements. Udo Kittelmann described his first contact with the work in these terms: “From one room to another, from door to door, from an empty hole to the next intermediate space, from the first floor to the ground floor and into the basement [...] Wall in front of wall, wall in front of wall, wall behind wall, passage in room, wall behind wall, blue wall-papered area, room in room.” The manifest extravagance of *Haus u r* is also evident in the names given to some of the rooms; far removed from the ordinary denominations of “kitchen”, “corridor” or “bedroom”, these titles denote an adherence to primal (and very Freudian) instincts such as sex and death—hence the “last hole”, the “wank”, the “end”, “in the centre”, “love nest”, etc.

The house is above all a refuge where we humans feel safe, and it is also where we go through the first socialising routines of childhood, such as learning to walk and talk and, most importantly, where we begin to discern the members of our innermost family circle. However, in Schneider’s hands (thanks to his peculiar procedure of infinite duplication) the home is transformed into a space that, in conceptual terms, is a blend of Dedalus’s labyrinth and Piranesi’s *Carceri*. Moreover, stumbling across a room flooded in daylight when we know that night has already fallen in the real world produces a radical distortion in our understanding of the environment around us. This is the case of the video piece *u r 1 u 14* (1988), a nocturnal voyage to the hidden corners and inner spaces of *Haus u r* that ends with the unveiling of a singular artful device: a room within a room and, in the space between the walls, the halogen lamp that illuminates a false window and a fan that produces an illusory morning breeze.

This space—the house—has ceased to be a place of refuge and instead become a self-constructed prison that inspires fear in its occupant, Schneider, a fear we might describe as addictive. This fear is undoubtedly

2. KITTELMANN, Udo (ed.), “Haus ur, Rheydt versus Totes Haus ur”, in *op. cit.*, p. 14.

triggered by the anomaly that strikes spectators who stumble across *ur 14*, *Last Hole* (1995), a lugubrious underground room reminiscent of the passageways in ancient Egyptian tombs, or, for example, the disconcerting, disturbing room *Keller* [Cellar, 2000], a dungeon decorated with a disco ball that reminds us of the place where serial killer Buffalo Bill slaughtered his victims in *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991).

Fear of the unfamiliar can easily turn into terror within the boundaries of everyday reality; it is very close to the definition of *Unheimlich*—something unhomely, disturbing, indescribable. The inexplicable interconnection of elements that should of necessity be kept separate opens the floodgates of the sinister. This is only one step removed from equating that which lies below, the subterranean, with the infernal: if dreams, memory and recollections live—figuratively speaking—in the attic, then nightmares dwell in the cellar. According to Bachelard, “The creatures moving about in the cellar are slower, less scampering, more mysterious”, and perhaps this parsimony latent in inanimate things is what drives the individual immersed in solitude to situate motion, trajectory and sounds in his perception of these things.

Going back to the paradoxical, reciprocal one-to-one *house-prison* relationship, it seems undeniable that Schneider has a certain predilection for the (fictitious) idea of incarcerating a living body, as in the case of *ur 8*, *Completely Insulated Dead Room* (1989-1991), as well as for subjecting it to excessive punishment. The abovementioned work was formally configured as a strong room fitted with different layers of lead, mineral wool or concrete in addition to the menacing spikes of soundproofed foam rubber, creating what in acoustics is known as a “dead room” or “anechoic chamber”, a place so perfectly insulated that no sound, no matter how loud or anguished, can escape.

Throughout his professional career, Schneider has reflected in different ways on the bond that exists between punishment and mechanisms of artistic representation. In the early days, around 1985, his most obvious reflections addressed the performative aspect of this issue and bore a formal resemblance (overlooking the evident differences) to works by the Viennese Actionists (Nitsch, Mühl, Brus, Schwarzkogler) and to others pieces by Marina Abramovic, Stelarc and Franko B. In recent years Schneider has also explored the theme of punishment in connection with

society (without forgetting the eternal feud between representation and non-representation) through his stylised replicas of the American prison camps at Guantanamo for the installations *Weisse Folter* [White Torture] and *Bondi Beach*, both from 2007. In them he recreates the general layout of these spaces of confinement so that visitors can construct their own narratives as they wander through a place where there is no freedom of movement for those who experience these devices of restraint in the flesh.

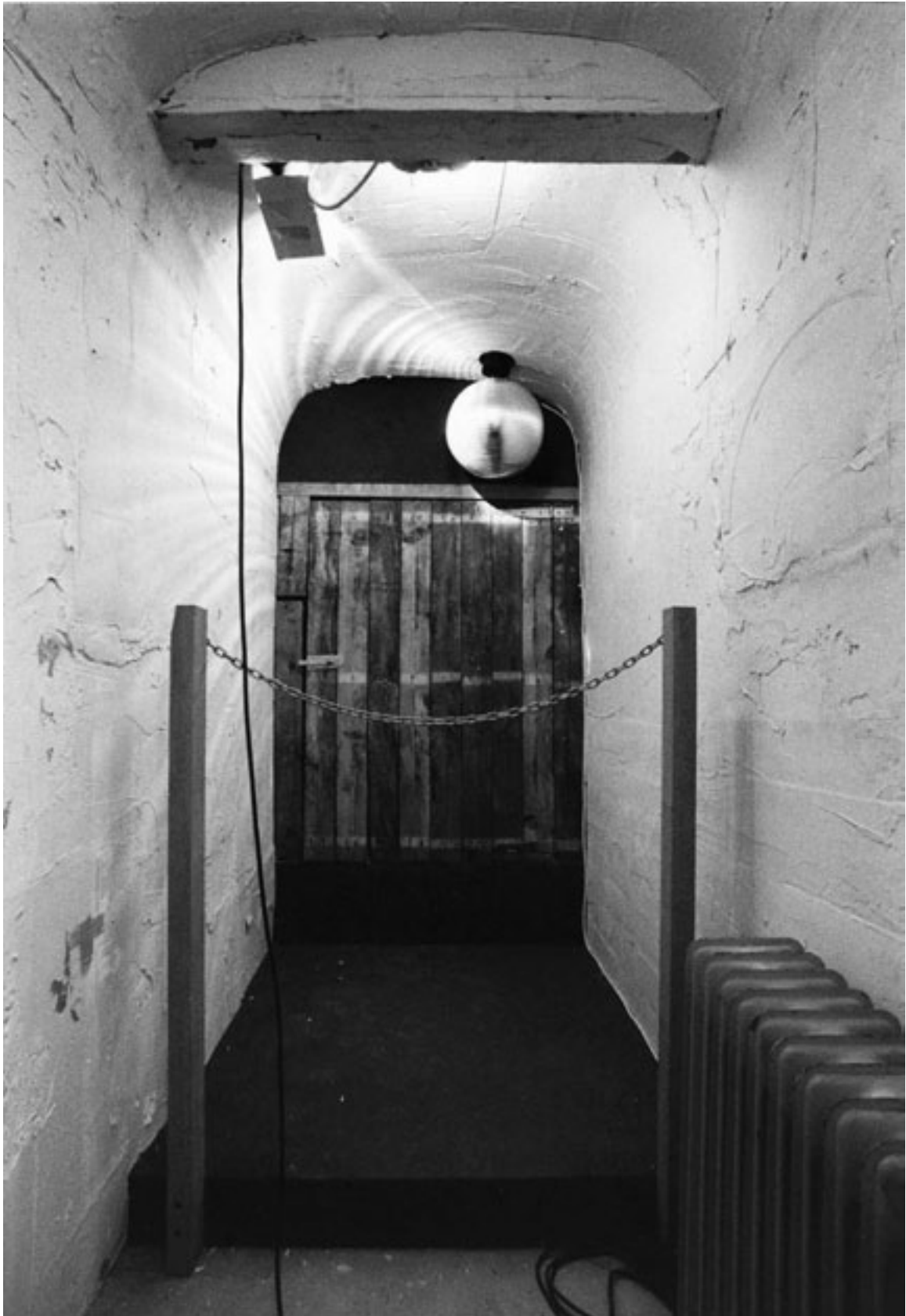
However, Schneider soon found a conceptual vein from which he could mine new material for his architectural interventions. At the heart of the problem to be solved was the subtle significance of the adjective “dead” for the rooms: a space subjected to a punitive effect was doomed to be obliterated, as if it had never existed. The result of his first experiment along these lines was *Dead Room in Father’s Office* (1988-1989), where he literally walled up a bathroom, built a partition in the doorway and smoothed and painted the new wall, leaving the “ghostly trace” of the corner which made no sense in the spatial organisation of the office’s floor plan.

This first attempt led to an extensive series of works related to the idea of imposing a death sentence on the existing spaces in *Haus u r* and, once conveniently “dead”, transporting them to exhibition spaces in museums and galleries. Wisely, Schneider took full advantage of the matrix that his house had become: a machine for generating and moulding spaces that became the rooms which earned him widespread fame in Germany in the late 1990s. *Totes Haus u r 1985-1997* (Dead House u r 1985-1997), a retrospective featuring several installations at the Kunsthalle Frankfurt am Main, provided a foretaste of the resounding success with both audiences and critics that Schneider’s work would later enjoy at the 49th Venice Biennale. At the invitation of the then director of the Kölischer Kunstverein (Cologne), Udo Kittelmann, Schneider transported practically the entirety of his “primeval work”, with all its clever deceptions and labyrinths, to the Italian city, where this macro-installation made such an impact that the artist was awarded the 2001 Golden Lion. That *Dead House u r* revealed Schneider’s original conception of his own work: the need for the house’s components—the rooms as well as the connective elements such as passages and stairs—to “die” in order to be

transported and later re-contextualised in an exhibition space open to visitors. Perhaps one of his most provocative ideas in this respect is the transference of an organic, human condition—death—to an inanimate object/space, and that the prerequisite for turning one of his constructive creations into a work of art should be death, or that the intermediate step between the domestic and the art installation should be the mutilation of the ties to the conventional notion of the home.

It is clear that Schneider's work, despite the presence of easily deducible narrative coordinates such as death, punishment, enclosure, the notion of architectural cloning and replication and the deceptive *mise-en-scène*, defies classification from a monocular perspective. This is because all of these themes, particularly in recent years, have gradually been contaminated by a relentless criticism, not only of the ongoing aesthetic debate regarding the true definition of art but also of its ethical side—in other words, the artist has devised a reflection on the causes (or, to put it another way, the conditions for emergence) that make it possible to render the invisible visible in a conceptual line similar to the works of Teresa Margolles, Alfredo Jaar and Santiago Sierra, to mention a few names of international prominence. Like these artists, Schneider has not been able to avoid the incoming tide of controversy. Although the German artist is exceptionally renowned in the English-speaking world and across Northern Europe, in Spain his name has rarely been mentioned aside from a few news items regarding the controversy sparked by some of his works. This was the case of his *Cube Venice 2005* project which the authorities refused to produce, officially due to "security concerns" although the real reason was the perceived political incorrectness of installing a replica of the Ka'aba in St. Mark's Square; and more recently, in 2008, he made the news because of his interest in publicly exhibiting the imminent, actual demise of a dying patient. For this reason, the exhibition entitled *Punto muerto* (Deadlock), now on view at the Centro de Arte Dos de Mayo, represents an opportunity to contemplate and gain a better understanding of the work of one of today's most thought-provoking contemporary artists.

U r 18, PUFF (AUS BERLIN)
HAUS u r, RHEYDT 1996



APFEL
HAUS u r, RHEYDT 1988



HAUS U I
RHEYDT 1985-TODAY



1



2



3



4



5



6



7



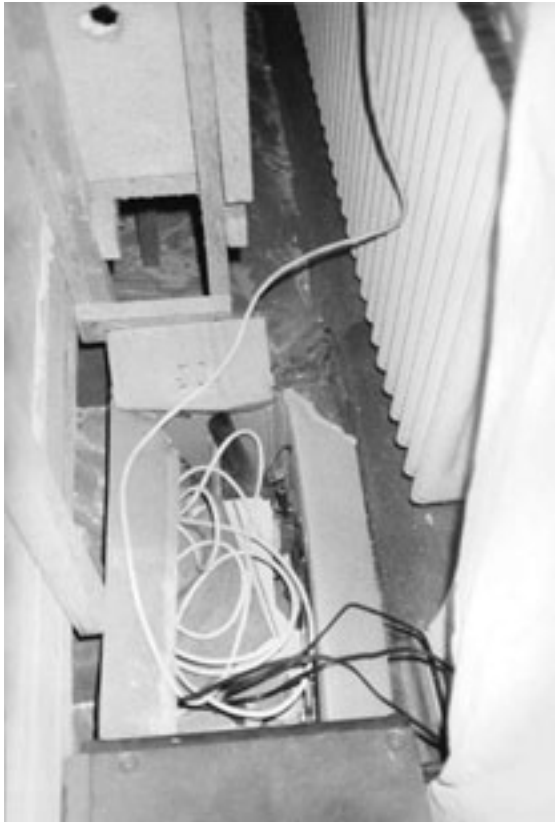
8



9



10



11



12



13



14



15



16



18



20



19



21



26



22



23



24



25



27



28



29



30



31



32



33



35



34



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



57



56



58



59



60



61



62



63



66



64



65



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



78













Gregor Schneider (Rheydt, Alemania / Germany, 1969).

Vive en / lives in Rheydt. Entre sus exposiciones individuales destacan / some of his outstanding solo exhibitions:

- 2011. *Gregor Schneider Fotografien* (Galerie Nelson - Freemann, París); *It's all Rheydt* (Calcuta); *Sterberaum* (Kunstraum Innsbruck, Innsbruck);
- 2010. *Wegen Sanierung der Toilettenanlage ist das Kabinett geschlossen* (Kabinett für Aktuelle Kunst, Bremerhaven); *Toter Raum, Rom 2010* (Fondazione Volumel, Roma); *Gregor Schneider. Fotografie und Skulptur* (Gallery Sadie Coles HQ, Londres); *Toter Raum, Tokio 2010* (Gallery Wako Works of Art, Tokyo); *Erste Veränderung* (Kunstmuseum Bremerhaven, Bremerhaven);
- 2009. *Gregor Schneider* (Herzliya Museum, Herzliya); *Gregor Schneider Beach Cells* (Herzliya Beach, Herzliya Museum, Herzliya); *Gregor Schneider* (Dom-museum zu Salzburg, Salzburgo); *GARAGE 2009* (Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach);
- 2008. *süßer duft* (La Maison Rouge, París); *Doublings* (Museum Franz Gertsch, Burgdorf); *Gregor Schneider* (MACRO, Roma); *END* (Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach); *Doublings* (Konrad Fischer Galerie Berlin, Berlín); *Doublings* (Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf);
- 2007. *Gregor Schneider* (Milwaukee art Museum, Milwaukee); *WEISSE FOLTER* (K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf); *19-20:30UHR 31.05.2007* (Magazin der Staatsoper Berlin, Berlín); *Bondi Beach, 21 beach cells* (Kaldor Art Projects, Bondi Beach);
- 2006. *Totalschaden* (Bonner Kunstverein, Bonn); *Doublings* (Galerie Luis Cam-paña, Colonia); *02.11.06* (Kunst-Station Sankt Peter Köln, Colonia);
- 2005. *Gregor Schneider* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto); *Cube Venice 2005* (Gallery Konrad Fischer, Düsseldorf);
- 2004. *Die Familie Schneider* (Artangel, Londres);
- 2003. *Gregor Schneider* (Aspen Art Museum, Aspen); *Gregor Schneider. Hannelore Reuen* (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo); *My Private # 1* (via Pasteur 21, Milán); *Dead House u r* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles);
- 2002. *Haus u r* (Stiftung DKM, Duisburg); *Fotografie und Skulptur* (Museum für Gegenwartskunst, Siegen);
- 2001. *Totes Haus u r* (Deutscher Pavillon, 49 Biennale di Venezia, Venecia);
- 2000. *Keller* (Wiener Secession, Viena); *Alte Hausschlampe* (Museum Haus Esters, Krefeld).

OBRAS EN EXHIBICIÓN - WORKS ON DISPLAY

DEAD END - INSTALATION

KINDERZIMMER II, RHEYDT 2008

DARKROOM, RHEYDT 2008

LIEBESLAUBE, RHEYDT 1995

WET CELL, RHEYDT 2008

COLD STORAGE CELL, RHEYDT 2007

FOTOGRAFÍAS - PHOTOGRAPHS

HAUS u r, RHEYDT 2000

400 METER BLACK DEAD END, NÁPOLES 2006

4538 KM, DEURLE 2006

u r 6, WUNDERKAMMER, HAUS u r, RHEYDT 1989

u r 14, DAS LETZTE LOCH, HAUS u r, RHEYDT 1996

u r 18, PUFF (AUS BERLIN), HAUS u r, RHEYDT 1996

IM KERN, HAUS u r, RHEYDT 1996

APFEL, HAUS u r, RHEYDT 1988

u r 36, HARDCORE, GARTENLAUBE, KREFELD 2000

u r 8, TOTAL ISOLIERTER TOTER RAUM, GIESENKIRCHEN 1989-1991

u r 1 u 14, SCHLAFZIMMER, HAUS u r, RHEYDT 1988

u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER, HAUS u r, RHEYDT 1995

HAUS u r, RHEYDT 1985-TODAY

u r 1 u 15, HAUS u r, RHEYDT 1988

u r 1 u 16, HAUS u r, RHEYDT 1988

u r 10, HAUS u r, RHEYDT 1993

u 28-29, HAUS u r, RHEYDT 1989-1993

u r 11 u 55, HAUS u r, RHEYDT 1993

u 24, HAUS u r, RHEYDT 1989-1993

u r 5, HAUS u r, RHEYDT 1988

u r 4, HAUS u r, RHEYDT 1988

u 25, HAUS u r, RHEYDT 1989-1993

KLO, HAUS u r, RHEYDT 1989

END, MÖNCHENGLADBACH 2008

KELLER (ABBAU/AUFBAU), HAUS u r, RHEYDT 1999

u r 10-4, HAUS u r, RHEYDT 1993

u r 12, TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (AUFBAU), HAUS u r, RHEYDT 1995

PROYECCIONES - VIDEOS

DIE FAMILIE SCHNEIDER, WALDENSTREET 14, LONDRES 2004

DIE FAMILIE SCHNEIDER, WALDENSTREET 16, LONDRES 2004

HAUPTSTRASSE, OTZENRATH 2008

HAUS u r, RHEYDT 1995

TOTES HAUS u r, VENECIA 2001



COMUNIDAD DE MADRID - REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

VICEPRESIDENTE Y CONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTE
VICEPRESIDENT AND REGIONAL MINISTER OF CULTURE AND SPORTS
IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

VICECONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTE
REGIONAL DEPUTY MINISTER OF CULTURE AND SPORT
JAVIER HERNÁNDEZ

DIRECTORA GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS Y BIBLIOTECAS
MANAGING DIRECTOR OF ARCHIVES MUSEUMS AND LIBRARIES
ISABEL ROSELL VOLART

ASESORA DE ARTES PLÁSTICAS
FINE ARTS ADVISER
LORENA MARTÍNEZ DEL CORRAL

JEFE DE PRENSA DE CULTURA Y DE RELACIONES INSTITUCIONALES DE CULTURA
HEAD OF PRESS FOR THE REGIONAL MINISTRY OF CULTURE
PABLO MUÑOZ GABILONDO

EQUIPO DE PRENSA DE CULTURA
PRESS OFFICE FOR THE REGIONAL MINISTRY OF CULTURE
ELENA DELGADO CASTRO
MILAGROS GOSÁLVEZ PASTOR
SANDRA ALLER ANDRÉS

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

DIRECTOR
FERRAN BARENBLIT

COLECCIÓN
COLLECTION
CARMEN FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA

EXPOSICIONES
EXHIBITIONS
IGNACIO MACUA ROY
VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS

DIFUSIÓN
DIFFUSION
MARA CANELA FRAILE
MARTA MARTÍNEZ BARRERA
ROSA NAHARRO DIESTRO

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS
EDUCATION AND PUBLIC PROGRAMS
MARÍA EGUIZABAL ELÍAS
CARLOS GRANADOS
VICTORIA GIL DELGADO ARMADA
PABLO MARTÍNEZ

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN
MANAGEMENT AND ADMINISTRATION
MAR GÓMEZ HERVÁS

EXPOSICIÓN - EXHIBITION

COMISARIO
CURATOR
VEIT LOERS

ASISTENTE - DIRECTOR TÉCNICO
ARTIST ASSISTANCE -
TECHNICAL DIRECTOR
KAMIL JACKIEWICZ

MONTAJE
MOUNTING
CUADRIFOLIO

CATÁLOGO - CATALOGUE

TEXTOS
TEXTS
VEIT LOERS
ULRICH LOOCK
ORY DESSAU
DAVID MORIENTE

TRADUCCIÓN
TRANSLATION
POLISEMIA
GOETHE-INSTITUT
MERCEDES FRIELINGS DORF
ELBA LÓPEZ-OELZER

FOTOGRAFÍAS
PHOTOGRAPHIES
GREGOR SCHNEIDER
ELENA ALMAGRO
SUSANNE TIEPELMANN

DISEÑO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
RODOLFO TEMPERLEY

IMPRESIÓN
PRINTING
BOCM

ISBN
978-84-451-3400-9

DEPÓSITO LEGAL - LEGAL DEPOSIT
0000000000

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE
MAYO
AV. CONSTITUCIÓN 23
28931 MÓSTOLES, MADRID
+34 91 276 02 13
WWW.CA2M.ORG
CA2M@MADRID.ORG

COLABORA - COLLABORATION



GOETHE
INSTITUT



AGRADECIMIENTOS - ACKNOWLEDGEMENTS

AYUNTAMIENTO DE MÓSTOLES, GOETHE-
INSTITUT MADRID, METRO DE MADRID,
DIANNA MANUKIAN, EVA GATON, IRIS NAVA,
LAURA PUY, MAITE MORENO, MARINA
PALOU, SARA DÍAZ, VERÓNICA DUCOURE,
AYMARA GARCÍA, LAURA VICENTE

ESTA PUBLICACIÓN HA SIDO EDITADA POR LA
VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA Y
DEPORTE Y PORTAVOCÍA DEL GOBIERNO, DIREC-
CIÓN GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS Y BIBLIO-
TECAS DE LA COMUNIDAD DE MADRID CON MO-
TIVO DE LA EXPOSICIÓN *GREGOR SCHNEIDER*.
PUNTO MUERTO PRESENTADA EN EL CA2M CEN-
TRO DE ARTE DOS DE MAYO DEL 28 DE OCTUBRE
DE 2011 AL 26 DE FEBRERO DE 2012.

THIS PUBLICATION IS EDITED BY THE VICE
MINISTRY, REGIONAL MINISTRY OF CULTURE
AND SPORTS AND GOVERNMENT SPOKESPERSON-
SHIP, GENERAL OFFICE OF ARCHIVES, MUSEUMS
AND LIBRARIES OF THE REGIONAL GOVERNMENT
OF MADRID IN CONJUNCTION WITH THE EXHIBI-
TION *GREGOR SCHNEIDER*. *DEAD END* PRESENTED
AT CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO FROM
OCTOBER 28TH 2011 TO FEBRUARY 26TH 2012.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS - PHOTO CREDITS

PAGE 81-93
GREGOR SCHNEIDER
IT'S ALL RHEYDT, KOLKATA 2011
GOETHE-INSTITUT MAX MUELLER BHAVAN
GERMANY AND INDIA 2011-2012
INFINITE OPPORTUNITIES

PAGE 109, 115
GREGOR SCHNEIDER
KALDOR PUBLIC ART PROJECTS, SYDNEY

PAGE 126-127
GREGOR SCHNEIDER
ARTANGEL, LONDON

PAGE 146
SUSANNE TIEPELMANN

PAGE 194-203
ELENA ALMAGRO

RESTO DE IMÁGENES - ALL OTHER PHOTOGRAPHS
PHOTO DOCUMENTATION GREGOR SCHNEIDER /
VG BILD-KUNST BONN

IMÁGENES - PHOTOGRAPHS
© GREGOR SCHNEIDER, VEGAP, MADRID 2011
© SUSANNE TIEPELMANN

TEXTOS - TEXTS
© 2012 ULRICH LOOCK
© ORY DESSAU
VEIT LOERS Y DAVID MORIENTE: LICENCIA RECO-
NOCIMIENTO —NO COMERCIAL— SIN OBRA DERI-
VADA 3.0 ESPAÑA DE CREATIVE COMMONS



EDITA - EDITOR
CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO.
COMUNIDAD DE MADRID 2011

ALGUNOS DERECHOS RESERVADOS. QUEDA PRO-
HIBIDA LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL DE
LAS IMÁGENES O TEXTOS DE ESTA OBRA POR CUAL-
QUIER MEDIO O PROCEDIMIENTO SIN LA AUTO-
RIZACIÓN DE LOS TITULARES DEL © COPYRIGHT.

SOME RIGHTS RESERVED. THE PARTIAL OR TOTAL
REPRODUCTION OF ANY OF THE IMAGES OR
TEXTS IN THE PUBLICATION IN ANY FORM OR BY
ANY MEANS WITHOUT PRIOR WRITTEN CONSENT
OF THE OF © COPYRIGHT HOLDERS IS STRICTLY
PROHIBITED.







