

## Home improvement

### Over het (*Totes*) *Haus ur* van Gregor Schneider

Wouter Davidts

(verschenen in : *De Witte Raaf* 21, nr. 121, pp. 10-11)

*Laisse, Je travaille.*

Jonas in Camus, *Jonas ou l'artiste au travail*

*Es gibt Leute, die mit Linien, Schrift und Worten handwerklich gut umgehen, und es gibt Leute, die bauen ein Haus.*

Gregor Schneider

In 2003 draait de BBC een documentaire over het werk van de Duitse kunstenaar Gregor Schneider (°1969). [1] *House of Horror*, zoals de film heet, belicht Schneiders volledige werk met bijzondere aandacht voor het project (*Totes*) *Haus ur*, waarmee hij internationaal doorbrak. *Haus ur* is de naam van Schneiders huis in het Duitse Rheydt, een verlaten dorp in de buurt van Düsseldorf. Sinds 1985 wordt deze woning door de kunstenaar van binnenuit verbouwd. Schneider isoleert kamers met glaswol, piepschuim en lood, kopieert ruimtes binnen diezelfde ruimtes, plaatst valse voor bestaande wanden, reconfigureert de plaatsing van wanden en deuren, maakt geheime gangen en openingen, bouwt roterende kamers, en legt beweegbare vloeren en plafonds. De lijst van uitgevoerde werken leest als een staccato van absurde architecturale operaties: “Wand vor Wand – Wand hinter Wand – Gang im Raum – Raum im Raum – roter Stein hinter Raum – Blei um Raum – Blei im Boden – Licht um Raum – Figur in Wand – Wand vor Wand – Decke unter Decke – Wandteil vor Wand – Kubus in Wand – bewegliche Decke unter Decke – 3 Wände in Raummitte – Fenster zeigt nach Osten – Fenster zeigt nach Norden – Fenster zeigt nach Westen – Pfeiler im Raum – 6 Wände hinter Wand.” [2] Achter de banale gevel van een prototypische Duitse rijwoning schuilt een labyrintisch, onontwarbaar en hoogst mysterieus architecturaal kluwen waarin geen enkele ruimte meer oorspronkelijk is, maar slechts kopie, reconstructie, reconfiguratie of transformatie. *Haus ur* bezet en verbergt het oorspronkelijke huis met een replica die er geen is. Sedert midden jaren 1990 ‘reconstrueert’ Schneider grote of kleine stukken van deze replica in de ruimtes van musea of galleries. Voor de Biënnale van Venetië in 2003 herbouwt hij *Haus ur* bijna volledig in het Duitse paviljoen – hij krijgt er de Gouden Leeuw voor. Het originele huis laat hij zorgvuldig ontmantelen en van Rheydt naar Venetië overbrengen, om het minutieus te reassembleren en te reconstrueren. De bezoeker treedt die reconstructie binnen via de oorspronkelijke, alledaagse voordeur van het huis

in Rheydt, aangebracht in het midden van de statige gevel van het paviljoen. Abrupt stapt hij een Duitse rijwoning binnen.

Elk onderdeel dat het huis in Rheydt ‘verlaat’, valt onder de noemer *Totes Haus ur*. Tentoonstellen, zo oppert Schneider in een gesprek met Ulrich Loock, haalt alle leven uit het werk weg: “Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten.” [3] Nadat talloze verbouwingen het interieur van elke oorspronkelijkheid hebben beroofd, sterft het tijdens de verhuizing en reconstructie finaal af. In de tentoonstellingsruimte verschijnen de kamers als ‘verlaten’, lege, doodse ruimtes.

## Een spookhuis

De meeste commentaren van Schneiders project (of ze nu gebaseerd zijn op het huis in Rheydt dan wel op Schneiders tentoonstellingen) leggen de nadruk op het buitenissige en onbehaaglijke karakter van (*Totes*) *Haus ur*. Terwijl de woning er op het eerste zicht alledaags uitziet, weet de bezoeker immers dat er iets niet pluis is. De vreemde combinatie van banaliteit en kunstmatigheid – zeker bij de gereconstrueerde versie, het *Totes Haus ur* – maken van elk bezoek een sinister avontuur. De BBC-film *House of Horror* – de titel zegt al genoeg – is exemplarisch voor deze interpretatie. BBC-reporter Ben Lewis gewaagt van een architecturale thriller: “It was as if Hitchcock had become an abstract sculptor.” Die horror wordt systematisch met de psychologie van de kunstenaar verbonden. “This was modernist art theory with a psychological twist”, merkt Lewis op na een moeizaam gesprek met Schneider, en hij twijfelt er niet aan dat “something terrible has happened to Gregor”. Het verbeten zwijgen van de kunstenaar na vragen over zijn drijfveren en bedoelingen werkt die indruk nog in de hand.

Een dergelijk discours is voor een tv-documentaire niet ongewoon, maar het verrast dat ook de ‘vakliteratuur’ nauwelijks aan een psychobiografische lectuur ontsnapt. Tot op zekere hoogte heeft Schneider dat ook gestimuleerd. Hij spreekt over een ‘dood huis’ en ‘doodgemaakte kamers’; hij geeft titels als *Total isoliertes Gästezimmer* (*Totaal geïsoleerde gastenkamer*, 1995), *Das Letzte Loch* (*Het laatste gat*, 1995), *Das Ende* (*Het einde*, 1999), *Das grosse Wachsen* (*Het grote masturberen*, 1997), *Liebeslaube* (*Liefdesprieel*, 1995-96), en hij bedenkt zijn hele project met de suffix *ur* – niet enkel de afkorting van “Unterheydener Strasse” (de straat waar het huis zich bevindt) maar ook van *Umbauter Raum* en *Unsichtbarer Raum*, en bovendien verwijzend naar de ‘oorsprong’ (de Duitse betekenis van *ur*). [4] Daar spelen critici gretig op in. Jens Hoffmann verbindt *ur* met de geboorte en leest het als “a generator, a womb, a matrix”, Daniel Birnbaum ziet het huis als een “more or less autistic psychogram” of een “sexual battleground”, Ralph Rugoff heeft het over een psychologisch portret van de hedendaagse huiselijkheid dat fungeert als “a beguiling reminder that home just isn’t what it used to be”, en Ulrich Loock interpreteert Schneiders werk als een behuizing van het akelige, het onherbergzame: “Schneiders Arbeit gibt dem Unheimlichten einen Ort (keine Bannung, kein Exorzismus).” [5] Deze interpretaties hebben gemeen dat ze de onverdroten bouwactiviteit van Schneider in een pathologisch perspectief plaatsen.

(Totes) *Haus ur* kan zeker gezien worden als een persoonlijke reflectie over het domestieke regime en zijn verborgen aspecten – het huis als een sinister oord van terreur en onbehagen, van angst en subversie... Het project past trouwens in een rijke antidomestieke traditie binnen de moderne kunst – met nog andere (al dan niet letterlijk) ‘bewerkte’ huizen zoals *Splitting* (1974) van Gordon Matta-Clark, het *Bad Dream House* (1984) van Vito Acconci of Rachel Whitereads *House* (1993). [6] Maar die lectuur is voorspelbaar. Laat ons kijken wat een kunsthistorische en theoretische analyse aan de oppervlakte brengt. Schneiders huis is immers niet enkel zijn woonplaats, maar ook zijn werkplaats. Men zou kunnen stellen dat hij letterlijk in zijn atelier *huist* en in zijn huis *werkt*. Vertrekkend van het artistieke regime van de woning dient zich een lectuur aan die een andere vorm van horror in Schneiders werk te voorschijn brengt.

## Het atelier als praktijk

*Haus ur*, het huis in de Unterheydener Strasse, is eigendom van Schneiders vader. Begin jaren 1980 wordt het onbewoonbaar verklaard omwille van de nabijheid van een loodfabriek waar Schneiders vader directeur is, en die reeds vijf generaties aan de familie toebehoort. Op 16-jarige leeftijd krijgt Schneider van zijn vader de toestemming om het huis als atelier te gebruiken; pas later gaat hij er ook wonen. Meteen is dit huis ook de plek waar de jonge Schneider zich als kunstenaar ontwikkelt, waar hij zijn eerste artistieke experimenten – voornamelijk expressionistische performances – verricht, en waar hij cruciale beslissingen neemt over de verdere ontplooiing en inhoud van zijn oeuvre. Dat hij daarbij al zeer vroeg start met verbouwingswerken, is van cruciaal belang.

De moderne kunstgeschiedenis kent tal van kunstenaars die op maniakale wijze hun atelier hebben ingericht, verbouwd of uitgebreid. Ze zien het atelier niet enkel als een plaats om kunst te praktiseren, maar als een *praktijk op zich*. In hun ateliers wordt kunst gemaakt én wordt het kunst maken zélf gemodelleerd. [7] Ze onderwerpen de ruimte en het architecturaal kader van het atelier aan uiteenlopende vormen van retoriek en iconografie, en werken zo aan de constructie, representatie en reflectie van hun eigen artistieke identiteit. Dit leidt tot verschillende scenario's waarin de traditionele verschillen tussen werk en werkplaats, tussen kunst en decor, tussen private werkplaats en publieke schouwplaats, tussen uiterlijk vertoon en verinnerlijkt experiment vervagen.

Bekend zijn de ateliers waarin kunstenaars hun artistieke persoonlijkheid en hun zelfvertrouwen etaleren door het interieur obsessief in te richten. Bij laatromantische kunstenaars als William Merritt Chase (New York), Franz von Lenbach (München) of Hans Makart (Wenen) gaf de exuberante aankleding en mise-en-scène van de studio uiting aan hun artistieke genie en status. Andere gefortuneerde kunstenaars laten zich dan weer grote ateliers bouwen, of verbouwen hun werkplaatsen tot persoonlijke musea. Zo groeide het huis van de Londense kunstenaar Lord Leighton gedurende dertig jaar mee met zijn artistieke reputatie en sociale standing, terwijl de Parijse kunstenaar Gustave Moreau zijn atelier naar het eind van zijn leven uitbreidde en transformeerde tot een mausoleum voor zijn eigen werk – precies uit vrees dat hij door de kunstgeschiedenis zou vergeten worden. In een tegengesteld scenario wordt het atelier niet uitgebreid noch ‘verbouwd’, maar op zichzelf teruggeplooid door ‘naar binnen te bouwen’. [8] Brancusi's gedurige arrangement

van zijn sculpturen in zijn atelier in de Impasse Ronsin in Parijs ging gepaard met een minutieuze inrichting en graduele verdichting van de ruimtes van de barak. Een andere grootse en vaak genoemde voorloper van (*Totes*) *Haus ur* is de *Merzbau* van Kurt Schwitters. Tussen 1923 en 1937 palmde deze architecturale collage gaandeweg het volledige interieur van Schwitters appartement en studio in Hannover in. [9]

Bij Schneider vallen de verbouwingswerken echter volledig samen met zijn artistieke praktijk. Gedurende de eerste 20 jaar van zijn carrière maken de ‘werken’ aan het huis zijn *kunst* uit. Onwillekeurig reveleren ze derhalve veel over (de ontwikkeling van) Schneiders *kunstenaarschap* en maken ze zijn zwijgzaamheid in de BBC-documentaire zeer verdacht. Op zich kan dit zwijgen op twee manieren worden geïnterpreteerd. Ofwel gaat het om een strategie en wil de kunstenaar de bestaande mythes en de speculaties over de (psychologische) ‘diepgang’ van zijn werk nog wat aanzwengelen. Ofwel is hij gewoon onbeholpen. De film alsook de gepubliceerde interviews wijzen eerder op dit laatste: Schneider heeft nauwelijks iets over (*Totes*) *Haus ur* te zeggen. Zijn discours wemelt van louter feitelijke beschrijvingen van de uitgevoerde werken, de gebruikte materialen en de ruimtes die hiervan het resultaat zijn. Birnbaum karakteriseert Schneiders discours terecht als “workman-like descriptions of dimensions, materials, and tools”. [10] Schneider kan blijkbaar enkel over de geleverde *arbeid* spreken en niet over de *betekenis* die daarbij geproduceerd wordt.

## Bezig zijn in het atelier

Als Ulrich Look in 1996, het moment waarop *Haus ur* publiek wordt, naar de ‘werkelijke motieven’ van Schneiders werk peilt, antwoordt deze laconiek: “Ich konnte ja nichts anderes.” [11] Schneiders uitspraak doet denken aan een laconieke uitlating van Bruce Nauman, die zijn werk in 1971 omschreef als “something to keep me busy”. Interessant is dat Nauman in die periode ook een serie werken maakt die in relatie staan tot het atelier. [12]

Begin jaren zestig zit de jonge Nauman in zijn studio. Hij vraagt zich af wat het betekent om kunstenaar te zijn, wat hij in zijn atelier uitspookt, en hoe zijn handelingen betekenis krijgen: “If you see yourself as an artist and you function in a studio and you are not a painter, if you don’t start out with some canvas, you do all kinds of things – you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in his studio.” [13] Dit resulteert in een reeks videowerken waarin Nauman het ‘rondhangen’ in zijn studio registreert. Hij danst en oefent op de omtrek van een vierkant (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967–68), laat een bal tussen vloer en wand botsen (*Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967–68), springt in de hoek van de kamer (*Bouncing in the Corner, No. 1*, 1968), stampst in het rond op de vloer van het atelier (*Stamping in the studio*, 1968), speelt verveeld een akkoord op zijn viool (*Violin tuned D E A D*, 1968) of speelt kunstwerken na (*Wall Floor Positions*, 1968). Nauman vertrekt van de angst die elke moderne kunstenaar wel eens bespookt: *weten* dat je kunstenaar bent, maar niet weten *wat gedaan*. Denk aan de vertwijfeling van Frenhofer, het hoofdpersonage van Balzacs *Le Chef d’oeuvre inconnu* (1832) of de droefenis die uit Delacroix’ *Michelangelo in zijn studio* (1849–1850) spreekt. Nauman zoekt soelaas in de ruimte die

hem als kunstenaar legitimeert en die sinds de moderniteit de primaire plaats van die artistieke verbeelding is: het atelier. Hij zondert zich niet zozeer af om inspiratie te vinden, zoals Baudelaire schreef over Delacroix, maar vindt inspiratie in de studio zelf. [14] Hij projecteert de tautologieën van Duchamp (kunst is wat in het museum wordt getoond) en van Donald Judd (“if someone says it’s art then it’s art”) op de *infrastructuur* van de eigen artistieke productie. [15]

Deze atelierwerken culmineerden recenter in de film *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* uit 2001. [16] In de zomer van 2001 maakt Nauman opnieuw een artistieke crisis door: “I was sitting around the studio being frustrated because I didn’t have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you’ve got.” [17] Dit keer raakt hij niet gefixeerd op zijn eigen onledige gedrag, maar op dat van de muizen die zijn studio in de woestijn van Galileo, New Mexico bevolken: “What I had was this cat and the mice, and I happened to have a video camera in the studio that had infrared capability. So I set it up and turned it on at night and let it run when I wasn’t there, just to see what I’d get. I have all this stuff lying around in my studio, leftovers from different projects and unfinished projects and notes. And I thought to myself, Why not make a map of the studio and its leftovers? Then I thought it might be interesting to let the animals, the cat and the mice, make the map of the studio.” [18] Een paar maanden filmt Nauman zijn studio gedurende een uur per nacht, vanuit zeven camerastandpunten die de ruimte ‘in kaart’ brengen. De camera zet hij telkens aan net voor hij het atelier verlaat. De 42 uur tape, opgenomen over 42 nachten, monteert hij tot een zevendelige projectie van telkens 6 uur film. Doordat de beelden opgenomen werden over een tijdspanne van enkele maanden, verandert het uitzicht om het uur een klein beetje: “Because I wasn’t shooting every night, every hour the camera moves a tiny bit. The image changes a little bit every hour regardless of any action that’s taking place. I was working in the studio during the day all the time, and I would unconsciously move things around. Maybe organize a few things – what do you do in a studio when you’re supposedly not making art. So the areas that I was shooting tended to get cleaner or have fewer objects in them over the six hours. I thought that was kind of interesting.” [19]

In *Mapping the Studio* zet Nauman het traditionele genre van het ‘zelfportret in de studio’ op zijn kop. De kunstenaar zelf krijgen we niet te zien (op een enkele flits na, wanneer hij, na het aanzetten van de camera, zijn studio verlaat). Zijn ‘werk’ verschijnt slechts ‘negatief’, in het verspringen van het beeld tussen twee uren tape. Ook bij Schneider kan het ‘werk’ van de kunstenaar niet worden gelokaliseerd. Niet toevallig blijkt de ruimte die in *Haus ur* in Rheydt als ‘atelier’ wordt aangeduid (*ur 7, Atelier*, Rheydt, 1990-93) en de replica ervan in *Totes Haus ur* in Venetië, bij nader inzien *leeg* te zijn. Het eigenlijke ‘werk’ vindt plaats op het – denkbeeldige – punt waar het originele huis en zijn reconstructie in elkaar kantelen. Het situeert zich niet op een bepaalde plek, zelfs niet in de concrete ‘restruimtes’ die Schneider in *Haus ur* creëert: zij verraden sporen en afdrukken van het werk maar ze zijn – zo stelde Schneider meermaals – niet de inhoud ervan. [20]

Terwijl Nauman de *temporele* tussenzone of resttijd van het kunstmaken in kaart brengt, exploreert Schneider de *ruimtelijke* tussenzone of restruimte ervan. Elk afzonderlijk tonen ze dat die artistieke productie nooit samenvalt met het tijdruimtelijke regime van het atelier: respectievelijk noch met de tijd die erin wordt doorgebracht, noch met de architecturale ruimte die ze afbakent. Het authentiek moment en de oorspronkelijke plaats van het artistieke werk vallen niet vast te pinnen. Ze kunnen slechts gereconstrueerd worden als het evenbeeld van de perifere, verlaten of ‘doodse’ momenten én plaatsen van dat werk. Waar Nauman de ‘werkplaats’ oproept door te tonen wat er *intussen* in de studio gebeurt, roept Schneider ze op door er voortdurend *omheen* te bouwen. Zowel Nauman als Schneider toont dat de ruimte die sinds de conceptuele kunst – of sinds het zogenaamde *poststudio-*

tijdperk – ritueel werd afgeschaft, misschien leeg maar beslist niet verdwenen is. Het atelier is een conditie die iedere vraag naar de inhoud en de betekenis van artistieke productie doordringt.

## Werkzucht

Door dit aanhoudende bewerken van het atelier probeert Schneider, net als Nauman, een antwoord te formuleren op de crisis van de moderne kunstenaar. Ook Schneider vraagt zich immers af wat de kunstenaar in zijn atelier moet doen, als hij niet langer kan schilderen of beeldhouwen: “Es geht um eine einfache Arbeitsweise die weg von der Malerei, weg von der Skulptur, weg vom Raum führt. [...] Lange sahen sie so aus, dass man gar nicht erkennen konnte, was die Arbeit war – auch im Haus. Es fehlte jeder Verweis auf Skulptur, Bild, Raum.” [21] Maar Schneider weigert de consequentie dat de kunstenaar voortaan gedwongen is tot een ‘conceptuele’ reflectie over de artistieke praktijk. Hij kiest radicaal voor *het doen zelf*, voor een arbeidsintensieve aanpak. Zijn antwoord op de onzekerheid van de moderne kunstenaar – het ‘niet weten wat doen’ – bestaat erin dit doen tot een hogere vorm van denken te verheffen. “[...] Tun ist eine Form von Denken, und zwar ganz konkret. Der Gedanke ist sichtbar, eins zu eins. Man kann Dinge tun, über die man nicht sprechen kann. Ich glaube nicht, dass es um Ideen gehen kann. Es kann nicht darum gehen, Konzepte auszudenken.” [22] Schneider intellectualiseert zijn probleem niet, maar ‘werkt het uit’: “Die Arbeit existiert nicht im Kopf. Ich halte Handeln für eine höhere Form als das Denken.” [23] Zijn werkzaamheden ‘verbeelden’ louter zijn eigen drang om altijd bezig te zijn: “Die Arbeit besteht eigentlich darin, dass ich immer wieder von neuem mit der Arbeit beginne.” [24] Hij wordt geplaagd door een compulsieve werkdrang en bouwzucht – dat beseft hij ook zelf: “Ich mache, Ich muss Dinge immer machen. Das ist mein persönliches Problem.” [25]

Schneider overwint de ‘conceptuele’ twijfel van de kunstenaar door zich onder te dompelen in een zuiver handelen: door zich te *verdrinken in zijn werk*. Precies op dit punt wordt het interessant dat Schneiders werkomgeving een *huis* is. Zijn domestieke bouwarbeid is in feite niet zo uitzonderlijk. Hoeveel mannen beginnen immers niet, om de tijd te doden, aan hun huis te klussen? Mannen die in het weekend of in de vakanties niet weten wat gedaan, verbouwen de garage, timmeren aan de veranda, construeren een tuinhuis, leggen een terras, schilderen de slaapkamer enzovoort. “Aan een huis is altijd werk”, hoor je ze genoegzaam uitbrengen nadat de klus is geklaard. Een huis dicteert en legitimeert als het ware elk werk dat eraan geleverd wordt. De obligate ‘verbouwing’ die – althans in Vlaanderen – elk modaal huisgezin ooit doorvoert, is voor veel mannen een ‘project’ op zich. Gedurende maanden levert het een reden – of alibi – om voortdurend te ‘bricoleren’. Vanuit deze optiek lijkt Schneiders (*Totes*) *Haus ur* niet onmiddellijk de vrucht van een of ander trauma, maar van een typisch mannelijke ‘afwijking’. Schneiders artistieke praktijk is die van een ontspoorde doe-het-zelver. Zijn (*Totes*) *Haus ur* verdubbelt de postmoderne artistieke inspiratieloosheid met mannelijke daaddrift en knutselzucht.

Meteen is ook duidelijk waar de horror in Schneiders huis werkelijk uit voortkomt: uit een dreigende lethargie. Het feit dat hij zijn werkzaamheid op een circulaire manier legitimeert – namelijk vanuit het werken zelf – wijst precies in die richting. Schneider mist daarbij de cynische

luciditeit van Nauman. Deze laatste kijkt de leegte en onzekerheid van het kunstenaarschap in de ogen om er vervolgens kunst van te maken. Schneider daarentegen antwoordt met een gedurig exorcisme. Hij doodt de tijd uit een panisch zelfbehoud.

## Noten

1 Gregor Schneider [video], *House of Horror/presented and directed by Ben Lewis*, London, BBC/Hilversum, NPS, 2003.

2 Zie de catalogus *Gregor Schneider, Arbeiten 1985-1994*, Krefeld, Krefelder Kunstmuseen, 1995.

3 Gregor Schneider, ...*Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...* *Gregor Schneider und Ulrich Loock*, in: *Gregor Schneider* (cat.), Bern, Kunsthalle Bern, 1996, p. 57.

4 *ur* wordt afwisselend zonder en met spatie (*u r*) geschreven. Voor een definitie van het begrip *ur* en het verschil tussen *Haus ur* en *Totes Haus ur*, zie: *Gregor Schneider*, Milan, Charta, 2003, p. 226.

5 Jens Hoffmann, *Gregor Schneider*, in: *Flash Art* nr. 216, januari-februari 2001, p. 107; Daniel Birnbaum, *Before and After Architecture: Unterheydener Strasse 12, Rheydt*, in: Udo Kittelmann/Gregor Schneider (red.), *Totes Haus ur*, uitgave naar aanleiding van de Biënnale van Venetië, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001, pp. 63-87; Ralph Rugoff, *Gregor Schneider's Museum of Home*, op [www.eyestorm.com](http://www.eyestorm.com); Ulrich Loock, *Gregor Schneider. Junggesellenmaschine Haus ur*, in: *Kunstforum-International* 142, oktober-december 1998, p. 204. Voor een expliciet freudiaanse lectuur van het werk, zie: Elisabeth Bronfen, *Chryptotopias. Secret Sites/Transmittable Traces*, in: Kittelmann/Schneider (red.), *Totes Haus ur*, pp. 33-60.

6 Voor een uitstekende bespreking van de (anti)domestieke houdingen in de moderne kunst en architectuur, zie: Christopher Reed (red.), *Not at home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London, Thames and Hudson, 1996.

7 Michael Wayne Cole & Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 35.

8 Ik parafrazeer de titel van het artikel van Renate Puhvogel, *Bouwen naar binnen. Het huis van Gregor Schneider*, in: *Archis*, nr. 5, 1996, pp. 66-70.

9 De meest radicale oplossing is wellicht de 'afbraak' van het atelier, om het terug te kunnen optrekken op de plekken waar men aan de slag gaat – denk aan Daniel Burens credo "mon atelier est où je me trouve". Zie Daniel Buren, *Fonction de l'Atelier* (1971), in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinot (red.), *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 204.

10 Birnbaum, op. cit. (noot 5), p. 146.

11 Schneider, op cit. (noot 3), p. 35.

12 Bruce Nauman, *Interview with Elizabeth Béar & Willoughby Sharp*, in *Avalanche*, nr. 2, winter 1971, p. 31.

13 Bruce Nauman, zoals geciteerd in: Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 14. In een interview met Ian Wallace en Russel Keziere (in *Vanguard* 8, nr. 1, februari 1979, p. 18) verwoordt Nauman het probleem op vergelijkbare wijze: "That left me alone in the studio; this in turn raises the fundamental question of what an artist does when left alone in the studio. My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art."

14 Charles Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*, in: Claude Pichois (red.), *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 761.

15 Donald Judd, zoals geciteerd in: Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 17.

16 Het werk *Mapping the Studio* bestaat in meerdere versies, naargelang de plaats waar het geïnstalleerd werd: *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001, Dia Foundation, New York; *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage)*, 2001, Tate Modern, Londen; *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage) All Action Edit*, 2001, Friedrich Christian Flick Collection, Hamburger Bahnhof, Berlijn; *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage) All Action Edit*, 2001, Walker Art Centre, Minneapolis.

17 Bruce Nauman, *A Thousand Words: Bruce Nauman Talks About "Mapping the Studio"*, in: *Artforum*, maart 2002, pp. 120-121.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Amine Haase, *Gregor Schneider: 'Man baut, was man nicht mehr kennen kann'* in *Kunstforum-International* nr. 156, 2001, p. 290.

21 Ibid., p. 298.

22 Ibid., p. 292.

23 Schneider, op. cit. (noot 3), p. 22.

24 Ibid., p. 21.

25 Ibid., p. 22.