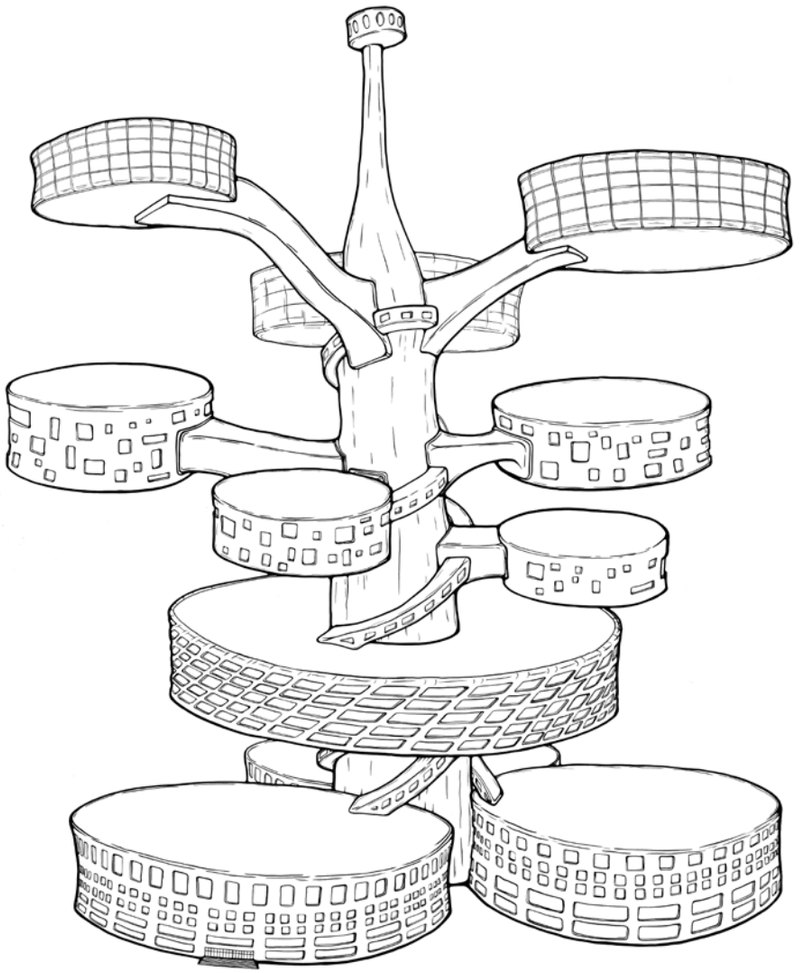
ATELIER VAN LIESHOUT

DAS HAUS
HOUSE

LUDWIG FORUM FÜR INTERNATIONALE KUNST



Krankenhaus / Hospital, 2008, 207 x 184 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas



ATELIER VAN LIESHOUT

DAS HAUS
HOUSE

LUDWIG FORUM AACHEN



Arschbar / BarRectum, 2005, 800 x 800 x 250 cm, Fiberglas / fibreglass (Detail / detail)

INHALTSVERZEICHNIS / CONTENTS

The Survival of the Fittest
AVL ALS MODELLFALL KÜNSTLERISCHER WELTZUSPITZUNG
Harald Kunde 9

The Survival of the Fittest
AVL AS A MODEL OF ARTISTIC WORLD INTENSIFICATION
Harald Kunde 12

MACHINE RAUM / MACHINE ROOM 19

UNABHANKLICHKEITS RAUM / INDEPENDANCE ROOM 49

GASTE ZIMMER / GUEST ROOM 75

SPEISE ZIMMER / DINING ROOM 95

RECYCLING RAUM / RECYCLING ROOM 121

BIOGASRAUM / BIOGAS ROOM 157

MODULAR SCHLAFZIMMER / MODULAR BEDROOM 177

FAMILIEN RAUM / FAMILY ROOM 205

SCHLECHTES WOHNZIMMER / BAD LIVINGROOM 229

AVL gegen alle Gesetze:
ANARCHITEKTUREN VON DE SADE UND SACHER-MASOCH
Adrian Blackwell 249

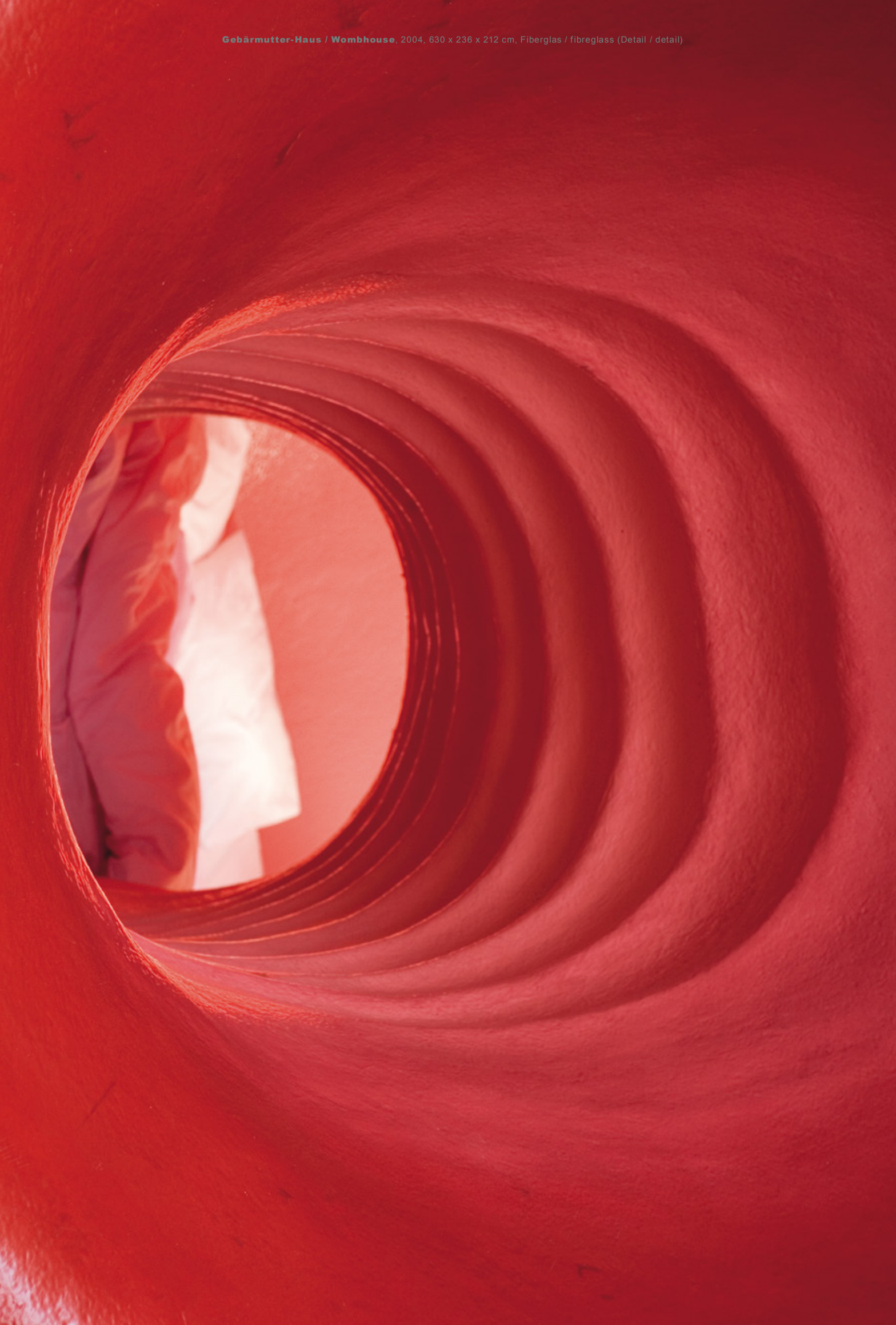
AVL against the law
ANARCHITECTURES OF SADE AND MASOCH
Adrian Blackwell 259

Interview mit Joep van Lieshout
Julia Bulk 271

Interview with Joep van Lieshout
Julia Bulk 280

Biografie / Biography 286

Impressum / Imprint 288



Gebärmutter-Haus / **Wombhouse**, 2004, 630 x 236 x 212 cm, Fiberglas / fibreglass (Detail / detail)



Weltmeister / World Champion, 2008, 230 x 230 x 250 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating

The Survival of the Fittest

AVL ALS MODELLFALL KÜNSTLERISCHER WELTZUSPITZUNG

Harald Kunde

Die Einrichtung einer groß angelegten Werkschau des Ateliers Van Lieshout (AVL) ähnelt nicht von ungefähr der Erzeugung eines Paralleluniversums. Das ist zum einen durch den enormen Aufwand begründet, der hierfür vonnöten ist und der weit über das übliche museale Maß hinausgeht: eine Armada von Tiefladern samt Kränen, Gabelstaplern und gehöriger Manpower war im Einsatz, um das in Containern, Kisten und Transportkäfigen gesicherte Œuvre vom Produktionsort im Rotterdamer Hafengelände zum Präsentationsort im Aachener Ludwig Forum für Internationale Kunst zu bewegen. Es glich einer Invasion, wie sich die leer geräumten Hallen der ehemaligen Schirmfabrik Tag für Tag mit sperrigen Ankömmlingen füllten und von deren skulpturaler Präsenz zunehmend und zwingend neu definiert worden sind. Vor allem aber, und dies ist der andere Grund eines sich einstellenden Paralleluniversums, eröffnet eine solche Retrospektive auf 25 Jahre künstlerischer Entwicklung die Möglichkeit, Themen und Leitmotive im Zusammenhang ihrer intendierten Verschränkung zu überblicken und der von Joep van Lieshout gern apostrophierten „Saga“ auf die Spur zu kommen. Denn nicht das autonome und in sich beschlossene Kunstwerk steht im Zentrum seines Denkens und Handelns, sondern der alle Lebensbereiche integrierende Versuch, die heutigen Konditionen menschlicher Existenz zu ergründen und in zugespitzten Versuchsanordnungen kenntlich zu machen. Das schließt die selbstverständliche Überschreitung tradierter Gattungsgrenzen zwischen Zeichnung, Objekt, Skulptur, Installation und Environment ebenso ein wie das programmatische Ausgreifen auf Themenfelder der Architektur- und Stadtplanung, der Biologie, Soziologie und Philosophie, der Umwelt-, Energie- und Abfallwirtschaft: ein universaler und generalistischer Zugriff mithin, der die weithin apokalyptische Folie der Fakten zu provokanten Konklusionen zu verdichten sucht, die statt betäubender Antworten wieder produktive Fragen evozieren könnten.

Ausgehend von den räumlichen Gegebenheiten des Ausstellungsortes wurde eine korrespondierende Struktur der Werkauswahl entwickelt, die sowohl eindrucksvolle Totalen der Wahrnehmung als auch konzentrierte Einblicke in einzelne Segmente ermöglicht und unter dem lapidaren Titel *DAS HAUS* in einer Abfolge von thematischen Kapiteln signifikante Querschnitte von der Mitte der 1980er-Jahre bis in die unmittelbare Gegenwart offeriert. Im ersten Raum, dem so genannten *Maschinenzimmer*, finden sich denn auch die archaisch anmutenden Arbeiten der Frühzeit, denen in diesem Zusammenhang so etwas wie die Rolle des „Zeigens der Instrumente“ zukommt. Düstere Blasebälge, zusammengeschweißte Motoren, Sägevorrichtungen, vor allem aber ein klobiger *Operationstisch* vermitteln durchaus die Anmutung eines frankensteinschen Labors, in dem nicht eben zimperlich an Entwürfen vom „Neuen Menschen“ gewerkelt wird: mit dem Ingrimm des Schöpfungsverbesserers, aber auch mit der Distanz schaffenden Ironie des Spätgeborenen, der an keine Utopie mehr glaubt. Diese Ambivalenz zwischen dem Drang zur Gestaltung einerseits und dem abgeklärten Wissen um die Vergeblichkeit aller schön gedachten Alternativen andererseits zieht sich durch

die gesamte Werkentwicklung von AVL und erzeugt einen geistigen Schwebezustand, der Affirmation und Negation produktiv aneinander bindet.

Der zweite Raum, der so genannte *Unabhängigkeitsraum*, versammelt eine Gruppe von Arbeiten, in deren Zentrum sich der *Autokrat* befindet. Ein roh gezimmerter Bauwagen mit Schlafmöglichkeit und einfachster Küchenvorrichtung steht für den Versuch, sich aus dem gesellschaftlichen Beziehungsgefüge abzukoppeln und sich, ausschließlich auf eigene Fähigkeiten angewiesen, einen Lebensraum zu schaffen, der bei aller Unbedarftheit ein höchstmögliches Freiheitspotential verheißt. Damit ist ein zentrales Thema im subjektiven Kosmos von AVL benannt, das als Hierarchie stiftende Spannung zwischen Individualität und Subordination alle Arbeiten grundiert und in der Ausrufung des Freistaates *AVL-Ville* im Jahr 2001 seine kollektive Einlösung und praktische Bewährung auf allen Ebenen erfuhr. Diese „urkommunistische“ Enklave mit eigener Verfassung, eigener Währung und Warenkreisläufen ohne Lizenz lässt sich, neben der ernst gemeinten Intention als Gegenentwurf zu staatlicher Herrschaft, sicher auch als künstlerisches Satyrspiel begreifen, das als postmoderner Abgesang auf Utopien aller Art zumindest eine kreative Fröhlichkeit bei der Ausbildung einer erweiterten Teamfähigkeit freizusetzen wusste. Jedenfalls sprechen weitere Artefakte im räumlichen Umfeld eine diesbezügliche Sprache, etwa der *Mercedes mit 57mm-Geschütz*, vorgeblich zu Verteidigungszwecken konstruiert und in der Nutzung doch auch, wie eine frühe Fotografie von Joep van Lieshout zeigt, als Action-Mobil bei der Auslebung von Guerilla- und James Bond-Fantasien verwendet. Oder die beiden klaustrophobischen *Units*, die Grundfunktionen wie Essen, Schlafen und Verdauen auf engstem Raum konzentrieren und als mobile Daseinskammern zugleich das Recht auf Privatsphäre proklamieren, das notfalls auch gegen die Zudringlichkeiten einer Rund-um-die-Uhr-Kommune durchgesetzt werden kann. Dass diese biomorphen Höhlen sich auch als Antwort auf die holländische Wohnwagenkultur verstehen, liegt auf der Hand; interessant wäre hier ein Vergleich mit den Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Andrea Zittel, die zeitgleich, aber aus den Kontexten von Raum- und Geldnot in New York zu ähnlichen formalen Lösungen gelangt ist. Schließlich seien noch die riesigen Tanks in diesem Raum erwähnt, deren Schläuche und Kabel den Kreislauf von Fäkalien und Abwasser versinnbildlichen und deren Auftauchen von Joep van Lieshout dahingehend kommentiert wird, dass nur derjenige tatsächlich unabhängig sei, der auch in der Lage ist, seine eigenen Exkremente zu entsorgen. Inhaltlich verbunden mit diesem *Unabhängigkeitsraum* ist ebenso die *Werkstatt für Waffen und Bomben,* die sich aufgrund ihrer Größe im Außenbereich, auf dem so genannten *Gartenplatz,* im Innenhof des Museums befindet und einmal mehr den schmalen Grat zwischen der Notwendigkeit zur Selbstverteidigung und dem akuten Grauen terroristischer Selbstmordattentäter vor Augen führt.

Der dritte Raum ist als *Gästezimmer* gänzlich der Arbeit *Bonnefantopia* aus dem Jahr 2003 vorbehalten, die AVL für das Bonnefanten Museum in Maastricht produzierte und die nun im benachbarten Aachen entsprechende Aufnahme gefunden hat. In einer Mischung aus Fitness-Studio, Lotterbett, alkoholischem Verkostungsparadies und sadomasochistischen Gerätschaften entfaltet sich hier eine Angebotspalette, die mit verschiedenen Spielarten der Lust kokettiert und in Form von entindividualisierten Protagonisten die jeweiligen Erschöpfungszustände gleich mitliefert. Gängige Life-Style- und Pleasure-Offerten der westlichen Informationsgesellschaft werden hier auf ihren kreatürlichen Gehalt zurückgeführt, und in den Details der verschraubten Konstruktion schwingt der latente Verdacht, dass

jede Utopie letztlich als Schlaraffenland gemeint gewesen sein könnte. Dazu passen die Verhältnisse im vierten Raum, dem *Speisezimmer*: abhängig von den Rationen eines allgewaltigen Zuteilers und seiner Kessel, hängt die Masse der Empfänger wortwörtlich am Tropf und durchläuft die Prozeduren der Nahrungsaufnahme diszipliniert, uniform und willenlos. Wer hierin ein forciertes Sozialmodell erblicken will, geht sicher nicht fehl; gleichwohl sollte bedacht werden, dass AVL auch diesmal scheinbar in Zonen des Zynismus vorstößt, um dem System der Alimentationen eine anschauliche Form zu geben und nicht, um es politisch zu werten.

Im Zentrum der Ausstellung, unter den Sheddächern der weitläufigen Halle raumgreifend verteilt, stehen die Organskulpturen, die hier der so genannte *Recycling-Raum* bilden. Spektakulär und kanonenartig ragen zwei Phalli empor, eine hausgroße Gebärmutter lädt zur Benutzung als Ruhezone, Herz, Leber, Nieren wirken wie aufgepumpte Modelle einer anatomischen Lektion, und ein gigantischer Verdauungsapparat entpuppt sich bei entsprechender Bewirtschaftung als *Bar Rectum*, die den Dickdarm zur Lounge erklärt. Abgesehen vom Schrillheitsfaktor dieser Skulpturen, der die Aufmerksamkeit der Besucher garantiert, verkörpern sie für Joep van Lieshout eine grundsätzliche Suche nach Form und Funktion von lebenswichtigen Elementen: er versteht ihre Produktion als „Recherche nach dem Meta-Design der Schöpfung“, und er vergewissert sich in ihrer überdimensionierten Anschaulichkeit der Wirklichkeit seiner eigenen Existenz. Die für AVL werkkonstituierende Trias von Körper, Haus und Architektur tritt hier besonders deutlich zutage; weitere realitätsgesättigte Konnotationen wie Transplantation, Organhandel, medizinische Abhängigkeit gesellen sich unweigerlich hinzu und vermitteln ein schonungsloses Bild jenseits von Pathos und verklärter Humanität. Andererseits spricht die kinderzimmerbunte Farbigkeit der Arbeiten und ihre kuriose Benutzbarkeit für eine Lesart ohne Zorn und Eifer; wie schon an anderer Stelle erwähnt, hält sich auch bei den Organskulpturen das kritische und das hedonistische Potential die Waage und zeitigt einen Schwebezustand von lustbetonter Skepsis.

Als noch forcierter in der Verschränkung von Gegensätzen erweisen sich die Räume des so genannten *Labyrinths*, die Zeichnungen, Aquarelle und kleinere Modelle des Werkkomplexes *SlaveCity* enthalten, der AVL bereits seit über drei Jahren beschäftigt und der die brisanteste Art und Weise seiner künstlerischen Weltzuspitzung darstellt.[1] Im Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen fungiert dieser Bereich in gewissem Sinne als geistig-visuelle Zentrale, wirken die Zeichnungen in ihrer schematischen Linearität und Klarheit doch nahezu wie Gebrauchsanweisungen für den Bau von Dienstleistungszentren, Universitäten, Kliniken oder Bordellen. Sie sind zum einen das originäre und primäre Medium, in dem Joep van Lieshout mit seinen Mitstreitern den Prozess von der Ideenfindung bis zur praktischen Umsetzung kommuniziert, und sie besitzen zum anderen einen hohen künstlerischen Eigenwert, da sie die imaginierten Kreisläufe der Waren- und Bedürfniszirkulation in wunderbarer Evidenz vor Augen führen. Wer sich auf die Herrschafts- und Hierarchiemodelle von *SlaveCity* einlässt, wird schnell bemerken, wie nahe sie den realen Strukturen einer von Machbarkeitswahn und Effizienzdruck beherrschten Realität kommen, ja wie sie oftmals selbst in ihren sinistren Abgründigkeiten von den tatsächlichen Verhältnissen noch übertroffen werden. Erklärtes Ziel dieser negativen Idealstadt ist es, allein der maximalen Profiterzeugung zu dienen und die genau klassifizierten Bewohner wie willenloses Material zu verwenden: als Arbeitskräfte in gigantischen *CallCentern*, als Organspender und genetisches Reservoir, als

Sex-Lieferanten in geschlechtsspezifischen Bordellen, deren Architektur in Form eines Uterus beziehungsweise eines Spermatozoids die Prozeduren einer Auswahl des Stärkeren dem eigentlichen Akt voranstellt, schließlich als Biogas-Erzeuger, die den Energiebedarf der Stadt ohne Öl und ökologisch korrekt gewährleisten … Eine Fülle von aktuellen Themenfeldern findet unablässig Eingang in dieses unabschließbare Projekt, und es ist klar, dass AVL hier historische Entwürfe einer *Schönen Neuen Welt* (A.L. Huxley) ebenso verarbeitet wie gegenwärtige Verheißungen einer planerischen Hybris von Almere bis Dubai. Gleichwohl dürfte aber auch klar sein, dass der ostentative Zynismus dieser Menschenhaltung von AVL nicht als soziale Gegebenheit, sondern als beunruhigendes Menetekel verstanden wird, das auf Katastrophen und zivilisatorische Zusammenbrüche vorausweist und das Joep van Lieshout bereits als sein künftiges Themenfeld benannt hat: „eine mögliche Revolution und der Zustand einer postapokalyptischen Gesellschaft“.

Eng verbunden mit den Szenarien der Sklavenstadt sind die Arbeiten des sich anschließenden Raumbereichs, dee als *Modulares Schlafzimmer* bezeichnet wird. Das beginnt am Eingang mit dem großen Strafkäfig *Der Disziplinator*, einer Mischung von Pranger und Zelle, der in seiner kargen Materialität die Erziehungsrituale in Lagern, Kasernen und Gulags beschwört und nicht von ungefähr die Konstruktion einer kafkaesken Maschine in Erinnerung ruft, die den jeweiligen Delinquenten das Gebot „Sei gerecht!“ mit spitzen Nadeln in den Körper bohrte. Das setzt sich fort in der Schließfach-Architektur des *Mini Capsule Hotels*, einer Doppelbettanlage für sechs Paare, die in japanischen Metropolen bekanntlich längst Realität ist und dem erschöpften Arbeitnehmer gegebenenfalls eine stundenlange Heimfahrt und den Stress mit der Familie erspart. Der benachbarte *Kaninchenstall* sowie das Modell eines pompösen *CallCenters* verstärken den Eindruck einer flächendeckenden Menschenfarm, in der angesichts ständig steigender Teilnehmerzahlen und dramatisch schmelzender Ressourcen ein strenges Reglement vorherrscht, das für den Luxus von Individualität und Kultur längst keinen Platz mehr hat und sich nur mehr die Frage stellt, welche Qualität der Kampf ums bloße Überleben noch haben kann.

Der folgende Hallenbereich, der *Biogas-Raum*, wird dominiert von der voluminösen Apparatur des *Technokraten*, wobei vor allem der rote Tank mit den alkoholischen Rationen für jeden Tag der Woche ins Auge sticht. Wie bereits bei *SlaveCity* erwähnt, handelt es sich hier um einen geschlossenen Kreislauf aus Nahrung, Alkohol, Exkrementen und Energie, der das Humankapital von 1.000 Testpersonen zur Gewinnung von Biogas verwertet. Die quasi wissenschaftlichen Anweisungen zur Temperaturregelung oder zum Mischungsverhältnis der Ingredienzien, der laborartige Aufbau, die betonte ökologische Verträglichkeit und die Vision eines menschlichen Perpetuum Mobiles verbinden sich zu einer schwarzhumorigen Satire auf technologische Fortschrittsgläubigkeit und erscheinen zugleich wie ein fatales Echo von Vernichtungsanlagen und Massengräbern diverser Genozide.

Nur scheinbar freundlicher geht es hierauf im so genannten *Familienzimmer* zu, das innerhalb der Ausstellung zum abschließenden Themenkreis von Häuslichkeit, Möbeldesign und Sport führt. Auch diesmal erweist sich AVL als Beobachter und detailgenauer Schilderer des Alltags: Einkäufe, Küchenszenen, Kindererziehung und Wohnzimmeridyllen bieten bevorzugte Gegenstände der Auseinandersetzung in Zeichnung und Skulptur. Dabei sind die Grenzen erneut fließend: Die Benutzbarkeit der Objekte kann sie zu wirklichen Gebrauchgegenständen

wie Tischen, Lampen und Stühlen überführen und spiegelt somit auch die tatsächliche Praxis der Arbeit des Ateliers, das Aufträge und Gestaltungen für alle Lebensbereiche annimmt, dabei aber immer manuell bleibt und Unikate in Serie produziert. Hier spielt die Frage nach Design und Antidesign eine ebensolche Rolle wie die nach Mode und Geschmack; Überlegungen also, die die Möblierung des *Schlechten Wohnzimmers* genauso betreffen wie die Ausgestaltung des *Wellness-Raumes* mit Sportgeräten. Zugleich aber steigt ein latentes Unbehagen aus den Fugen eingerichteter Zustände: gehängte, aufgeschlitzte, verkohlte Körper bevölkern die Räume ebenso wie das erwähnte Inventar und deuten vielleicht darauf hin, dass der Horror der gegenwärtigen Welt auch vor Schutz verheißenden Domizilen nicht Halt macht, sondern als Bestandteil des psychischen Erlebens immer schon vorhanden ist.

Soweit in aller Gedrängtheit der Rundgang durch die Ausstellung und das Paralleluniversum des Ateliers Van Lieshout. Zurück bleibt das Gefühl eines Werkstattbesuches, bei dem die prekären Zonen menschlicher Verfasstheit durchquert worden sind, ohne von der Macht der wirklichen Verhältnisse erdrückt zu werden. Stattdessen ist eine Frische und Offenheit spürbar, die alle Lebensbereiche umfasst und die auf dem Eigensinn der künstlerischen Imagination insistiert. Es ist dies die geistige Freiheit, den Status Quo nicht als Maß aller Dinge zu betrachten.

1. Vergleiche hierzu insbesondere den komplementären Band: *Atelier Van Lieshout. SlaveCity*, hrsg. vom Museum Folkwang, Essen, Köln: DuMont Buchverlag 2008.

The Survival of the Fittest

AVL AS A MODEL OF ARTISTIC WORLD INTENSIFICATION

Harald Kunde

The organisation of a large-scale showcase of Atelier Van Lieshout (AVL) is not unlike the creation of a parallel universe. This is partly because of the huge effort involved, which goes far beyond what an exhibition usually requires: an Armada of low-loaders, cranes and fork-lift trucks was deployed to move the work in containers, crates and boxes from production point in Rotterdam harbour to presentation point in the Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen. It was like an invasion, the way the emptied former umbrella factory filled up from day to day with the voluminous new arrivals and underwent a gradual and compelling spatial redefinition through their sculptural presence. But above all – and this is the other reason for installing this parallel universe – a retrospective of 25 years of artistic development opens up the possibility of viewing themes and leitmotifs within the context of their intended interconnection, and of acquiring a sense of the “saga” of Joep van Lieshout. For it is not the autonomous, self-contained work of art that is central to his thought and activity, but the attempt, integrated into every area of life, to comprehend present-day conditions of human existence and identify them through experimental intensification. This includes a natural transgression of the boundaries between drawing, sculpture, installation and environment, and a programmatic encroachment of the fields of architecture and urban planning, biology, sociology and philosophy, and the environmental, energy and waste-

disposal industries: a universal and generalist approach, then, that seeks to consolidate the apocalyptic madness of the facts into provocative conclusions that instead of being numbing answers can evoke further productive questions.

The works were selected in correspondence to the spatial circumstances of the museum. They were exhibited, in a sequence of thematic chapters under the title of *THE HOUSE*, in such a way as to give rise to impressive "long shots" and enable concentrated insight into individual elements, while offering a significant cross section of work from the mid 1980s to the present. The first room, the *Machine Room*, contains the early, seemingly archaic works, which in this context almost echo the medieval practice of "showing the instruments" of torture. Dark bellows, improvised motors, saws and above all a rag *Operating Table* suggest a kind of laboratory, in which Frankenstein, perhaps, could tinker with designs for a "new man", wrathfully improving creation – but with the ironic distance of the late born non-utopian. This ambivalence between the creative drive and the detached knowledge of the futility of all previously devised alternatives can be seen throughout the work of AVL, and it creates a sense of intellectual limbo that productively combines affirmation and negation.

The second room, the *Independence Room*, brings together a group of works with the *Autocrat* at its centre. A handcrafted produced mobile home with a place to sleep and a rudimentary kitchen stands for the attempt to disconnect from the social structure and – dependent solely on one's own capabilities – to create a living space that despite lack of experience promises a high degree of freedom. Here we find a central theme of AVL's subjective cosmos, a hierarchical tension between individuality and subordination that forms the basis of all the works. It attained its collective expression, and was put to the test practically, in the proclamation of the free state *AVL-Ville* in 2001. This "ur-communist" enclave, with its own constitution, own currency and unlicensed circulation of goods, can be seen – apart from its serious intention as a counter-project to state sovereignty – as an artistic satire, a post-modern swansong for utopias of all kinds that at least knew how to release creative joy while training a greater capacity for teamwork. At any rate other artefacts in this room speak such a language – the *Mercedes with 57mm Cannon*, for example, apparently constructed for defence purposes, but in fact – as an early photograph by Joep van Lieshout shows – used as an action-mobile for living out James Bond guerrilla fantasies. Or the two claustrophobic *Units* that concentrate the basic functions of eating, sleeping and digestion onto a tiny space and proclaim, as mobile subsistence chambers, a right to privacy that can be asserted if necessary against the intrusiveness of a round-the-clock commune. It goes without saying that these biomorphic capsule are a response to the Dutch caravan culture, and it would be interesting to compare them to the work of the American artist Andrea Zittel, who came to similar formal solutions at the same time in New York, although within the context of lack of money and space. Mention should also be made of the gigantic tanks in this room whose pipes and cables are emblematic of the circulation of faeces and sewage, and whose presence Joep van Lieshout explains by commenting that only those who are capable of disposing of their own excrement are truly independent. Thematically linked to the *Independence Room* is the *Workshop for Weapons and Bombs*. Because of its size it is situated in the museum's inner courtyard, the *Garden Room*, where it yet again exposes the fine line between the necessity for self defence and the horror unleashed by suicide bombers. The third room, the *Guest Room*, is occupied entirely by *Bonnefantopia*, from 2003, which

AVL produced for the Bonnefanten Museum in Maastricht and now takes up residence in neighbouring Aachen. A mixture of fitness studio, lovers'bed, a bar with alcohol and a sadomasochist playground, it flirts with various kinds of lust and can provide its de-individualised users with exhaustive satisfaction. The usual lifestyle and leisure pursuits of Western information society are here reduced to their creatural content, and the latent suspicion that a utopia could merely be supposed to be a land of milk and honey hangs in the details of its bolted construction. This is matched by the situation in the fourth room, the *Dining Room*, whose food recipients are dependent on rations from an omnipotent distribution system and undergo the procedure of ingestion with uniform, submissive discipline, literally on a drip. It is no mistake to see an enforced social model here, although it should be borne in mind that here too AVL apparently ventures into areas of cynicism in order to give the system of alimentation a graphic form, not to subject it to a political analysis.

At the centre of the exhibition, distributed beneath the shed roofs of the large hall, are sculptures that make up the so-called *Recycling Room*. Two phalli rise up like spectacular cannons; a house-sized uterus is an inviting rest area; heart, liver and kidneys recall the inflated models of an anatomy class; and the gigantic digestive system appropriately turns out to be the *BarRectum*, with a lounge in the colon. Apart from their extravagance, which is guaranteed to compel the viewer's attention, these sculptures embody for Joep van Lieshout a basic inquiry into the form and function of essential human features. He sees their production as "research into the meta-design of creation," and their super-sized presence as a reassurance of the reality of his own existence. AVL's constitutive triad of body, house and architecture comes forward particularly clearly here; unavoidably joined by further reality-sated connotations, such as transplantation, the trade in organs and medical dependency, these works convey an unsparing image that goes far beyond pathos or an obscuring humanity. Yet their childlike colourfulness and curious usability speak of a lack of ire or fervour; as mentioned elsewhere, the organ sculptures also hold their critical and hedonistic potential in balance, bringing forth a limbo of sensual scepticism.

The *Labyrinth* is an even more forced entanglement of opposites. It contains the drawings, watercolours and smaller models from the work complex *SlaveCity*, which AVL has been involved with for over three years and which represents its most controversial form of artistic world intensification to date.[1] In the Ludwig Forum for International Art in Aachen this area functions to a certain extent as a visual-intellectual centre, as the schematic linearity and clarity of the drawings almost appear to be the operating instructions for service centres, universities, clinics or brothels. They are the original and primary medium through which Joep van Lieshout communicates the creative process from initial spark to practical realisation, yet they possess high artistic value in their own right, as they wonderfully visualise the work's imaginary circulation of goods and desires. If you enter into the authoritarian, hierarchical world of *SlaveCity* you will very soon see how close it is to the actual structures of our possibility-mad, efficiency-dominated reality, even how their sinister depths often seem shallow in comparison to existing conditions. The declared aim of this negatively ideal city is to maximise the creation of profit and to this end to utilise its precisely classified inhabitants as submissive material: as workers in enormous *CallCenters*, as organ donors, as a genetic reservoir, as sex providers in gender-specific brothels – whose

architecture in the form of uterus or spermatozoa prefaces the sexual act with a selection of fittest – ultimately as biogas producers who guarantee the ecological fulfilment of the energy requirements of this city without oil … This unfinishable project is still incorporating an abundance of contemporarily relevant themes, and it can be seen that AVL is making reference both to the historical blueprints of a *Brave New World* and to current examples of planning hubris from Almere to Dubai. It can also be seen, however, that this ostentatious display of slave-holding cynicism is not understood by AVL as a social given but as an unsettling warning against the collapse of civilisation, which Joep van Lieshout already sees as his future thematic concern: "A possible revolution and the condition of a post-apocalyptic society."

Closely connected to the *SlaveCity* scenarios are the works in the next room, the *Modular Sleepingroom*. They begin with the large cage *The Mini-Disciplinator*, a mixture of punishment and cell whose austere materiality evokes the correctional rituals of camps, barracks and gulags – and it is surely no accident that it also recalls a Kafkaesque machine that used sharp needles to etch the command "be fair" into the bodies of delinquents. This is followed by the modular capsule architecture of the *Mini Capsule Hotel*, a double-bed facility for six couples that has long become reality in Japanese cities, relieving workers of the endless journey home and stress with the family. The neighbouring *Rabbit Hutch* and the model of the ostentatious *CallCenter* consolidate the impression of an extensive human farm with a strict regime necessitated by its continually increasing population and dramatically decreasing resources, where there is no longer space for the luxury of individuality and culture, and where the question arises as to whether any quality of life remains in the sheer struggle for survival.

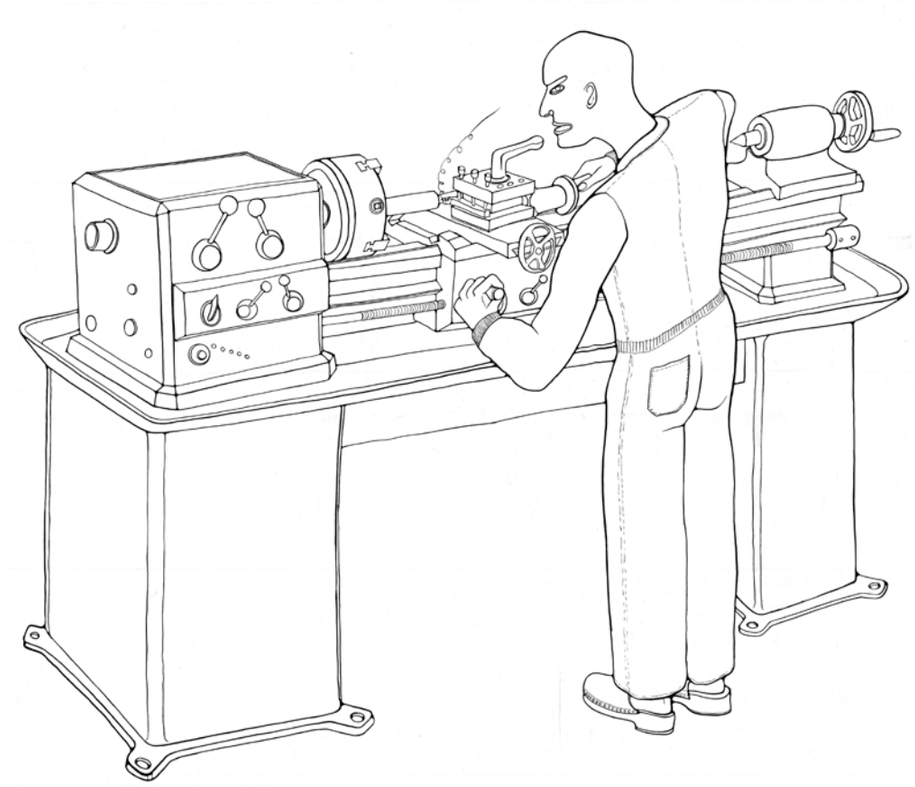
The following hall, the *Biogas Room*, is dominated by the voluminous equipment of the *Technocrat*, above all by its red tank with the alcohol rations for every day of the week. As with *SlaveCity* this work represents a closed circuit of food, alcohol, excrement and energy which exploits the human capital of 1,000 test subjects for the production of biogas. The facility's quasi-scientific instructions for temperature regulation or mixing the ingredients, its laboratory-like construction, pointedly ecological compatibility and vision of a human perpetuum mobile are a black-humoured satire on the belief in technological progress, while also sombrely echoing the extermination apparatus and mass graves of various genocides.

Things only *appear* to become more pleasant as we ascend to the *Family Room*, which introduces the exhibition's closing themes of domesticity, furniture design and sport. Here too AVL proves to be an acute observer and describer of everyday life: shopping, cooking, raising children and living-room idylls are the preferred subjects here for drawing and sculpture, although the boundaries are once again flexible. The usability of the objects can transform them into tables, lamps and chairs, thus reflecting the actual atelier practice of accepting design commissions in all areas of life. AVL always works manually here, producing series of unique pieces, and the question of design and anti-design plays the same role as that of fashion and taste – considerations that equally affect the furniture in the *Bad Living Room* or the sports equipment in the *Wellness Room*. But there is also a latent unease and disjointedness here: hanged, disembowelled, charred bodies inhabit these spaces along with the above-mentioned fixtures, perhaps indicating that the horror of the contemporary

world doesn't remain outside the protective environment of our dwelling places, but is always present as an element of our emotional experience.

Now we have come to the end of this somewhat hurried tour of the exhibition and the parallel universe of Atelier Van Lieshout. What remains is the feeling of having visited a workshop, of having traversed the precarious zones of the human condition without, however, being crushed by their true force. There is instead a palpable freshness and openness that encompasses all aspects of life and insists on the waywardness of the artistic imagination. It is the intellectual freedom of not taking the status quo as the measure of all things.

1 See also the complementary volume *Atelier Van Lieshout. SlaveCity*, Museum Folkwang, Essen. Cologne, DuMont Buchverlag 2008



Drehbank / Lathe, 2006, 101 x 124 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

MACHINE RAUM

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS – HOUSE 21

MACHINEROOM



Machinenzimmer / Machine Room (Ausstellungsansicht / exhibition view)



Schweigt ihr Töne schweigt ihr Flöten / Schweigt ihr Töne, schweigt ihr Flöten, 1985, 75 x 75 x 130 cm, Stahl, Kupfer, Holz / steel, copper, wood



Operationstisch / Operating Table, 1984, 128 x 70 x 130 cm, Holz Eisen, Kupfer / wood, iron, copper





Operationstisch / **Operating Table**, 1984 (Detail / detail)



Boot / Boat, 1983, 420 x 70 x 210 cm, Stahl, Textilien, Gips, Knochen / steel, textile, plaster, bone



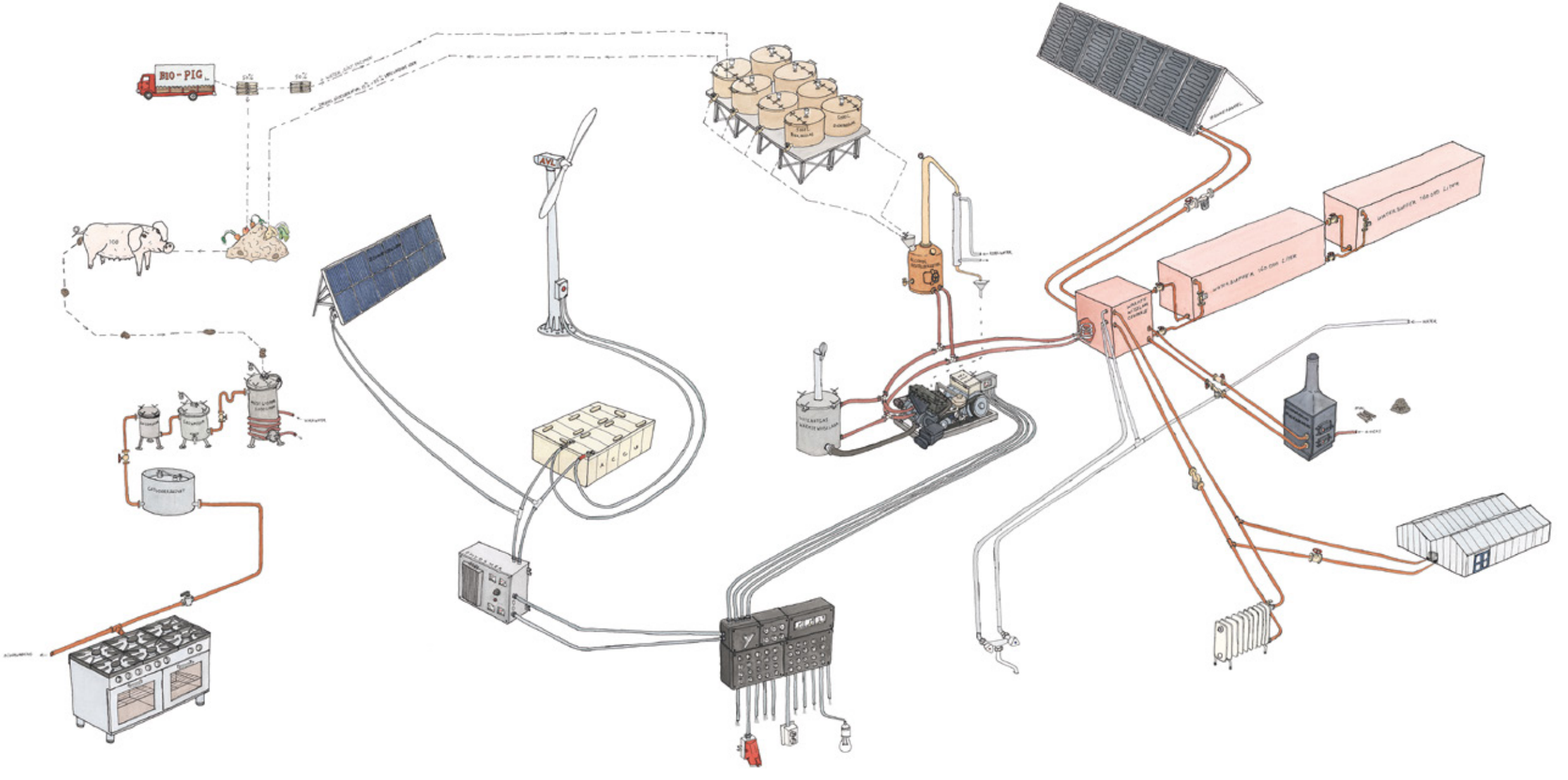




Schmiedefeuer / Blacksmith Fire, 1983 (Detail / detail)

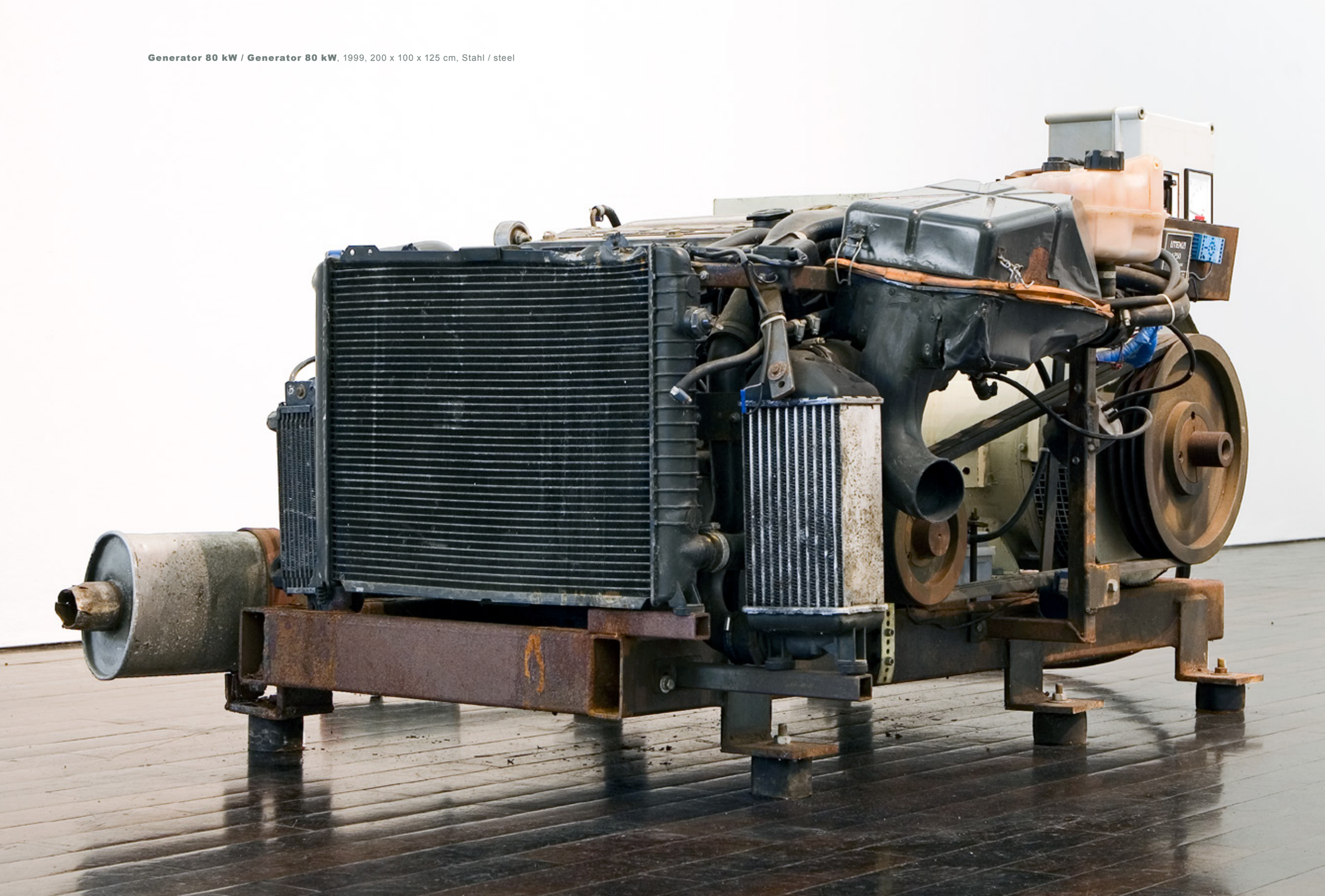


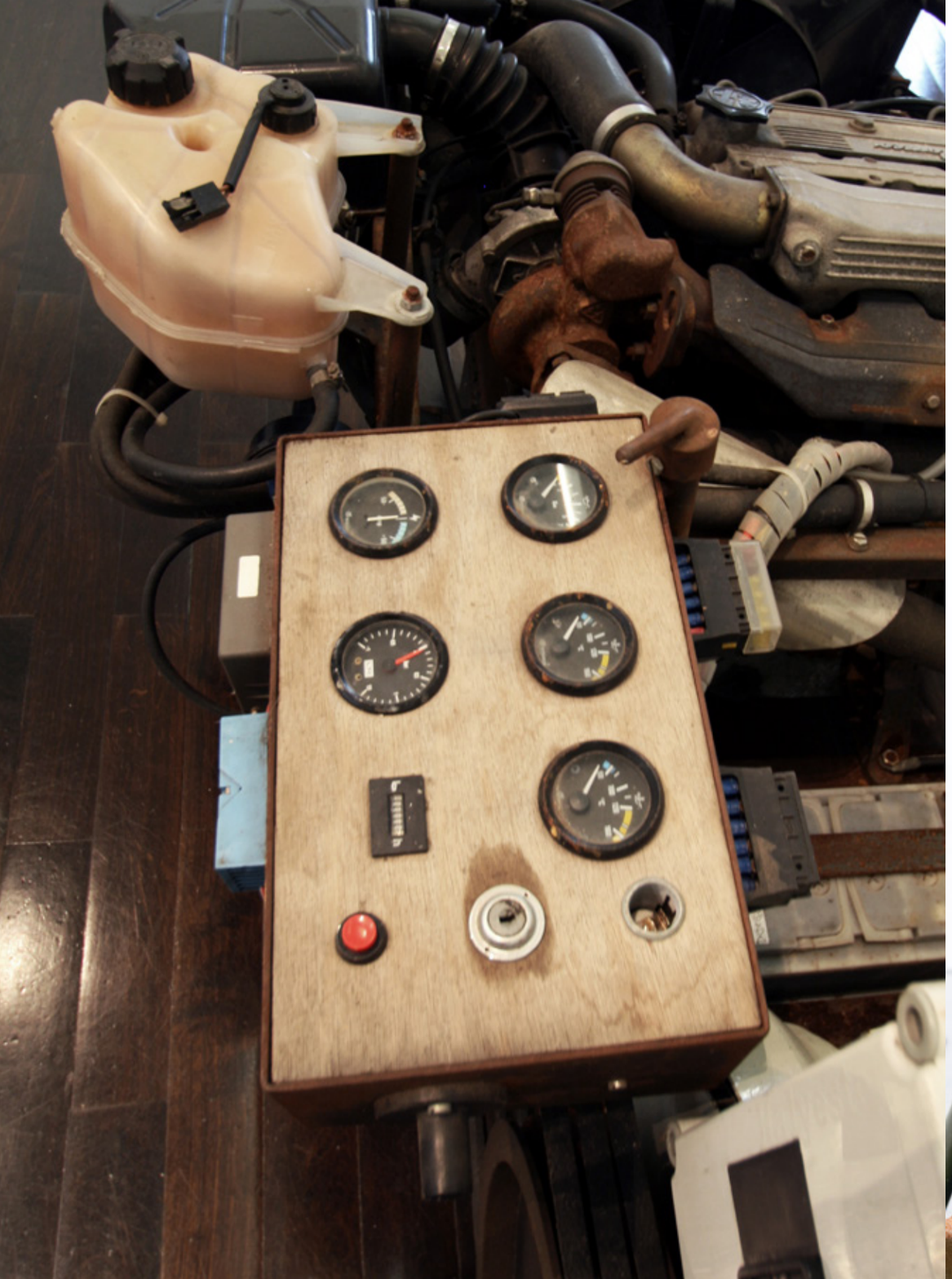
Schmiedefeuer / **Blacksmith Fire**, 1983, 170 x 100 x 120 cm, Stahl, Holz, Leinwand / steel, wood, canvas

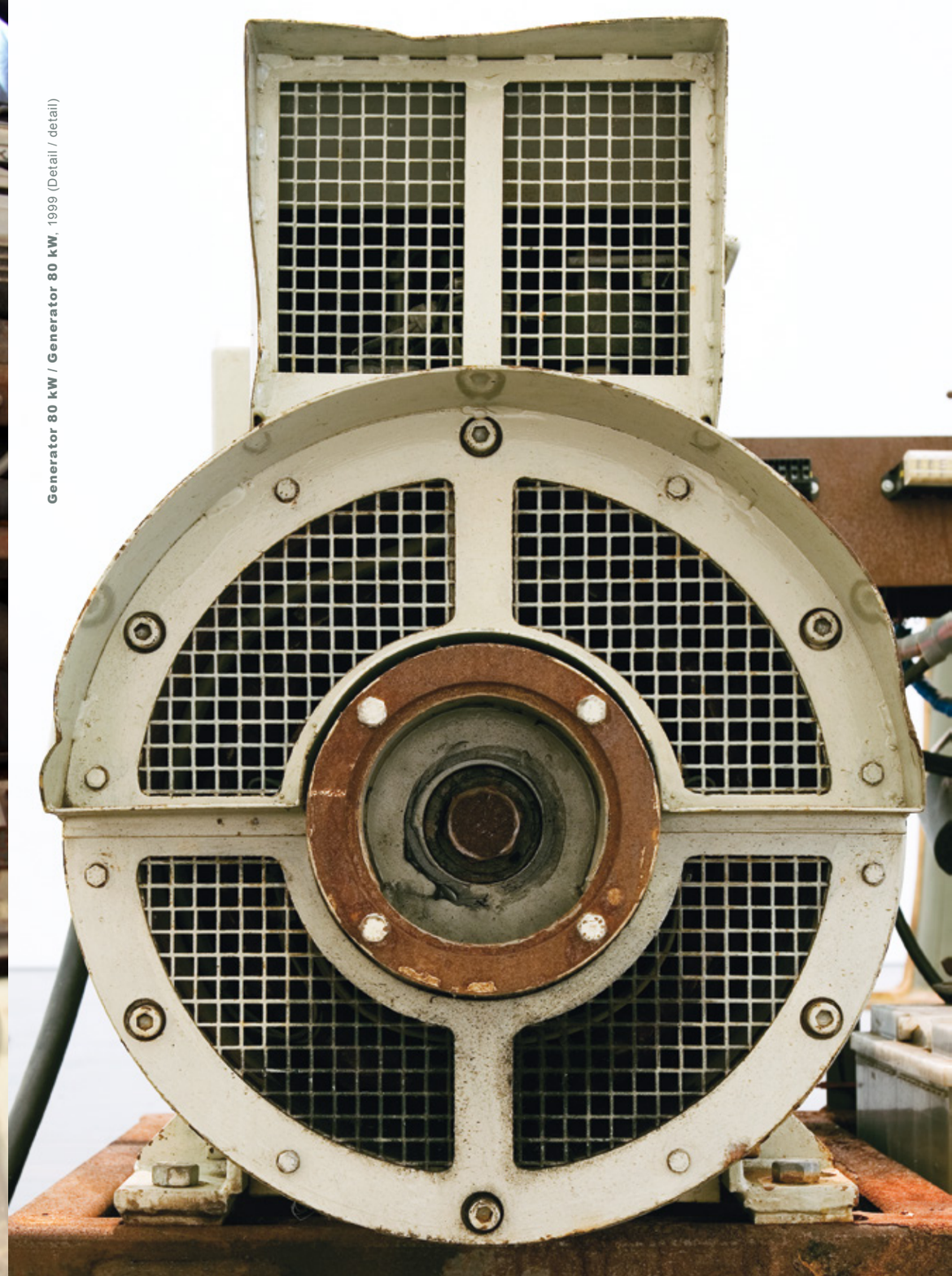


Bio-Schwein / Bio Pig, 2001, 87 x 167 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper

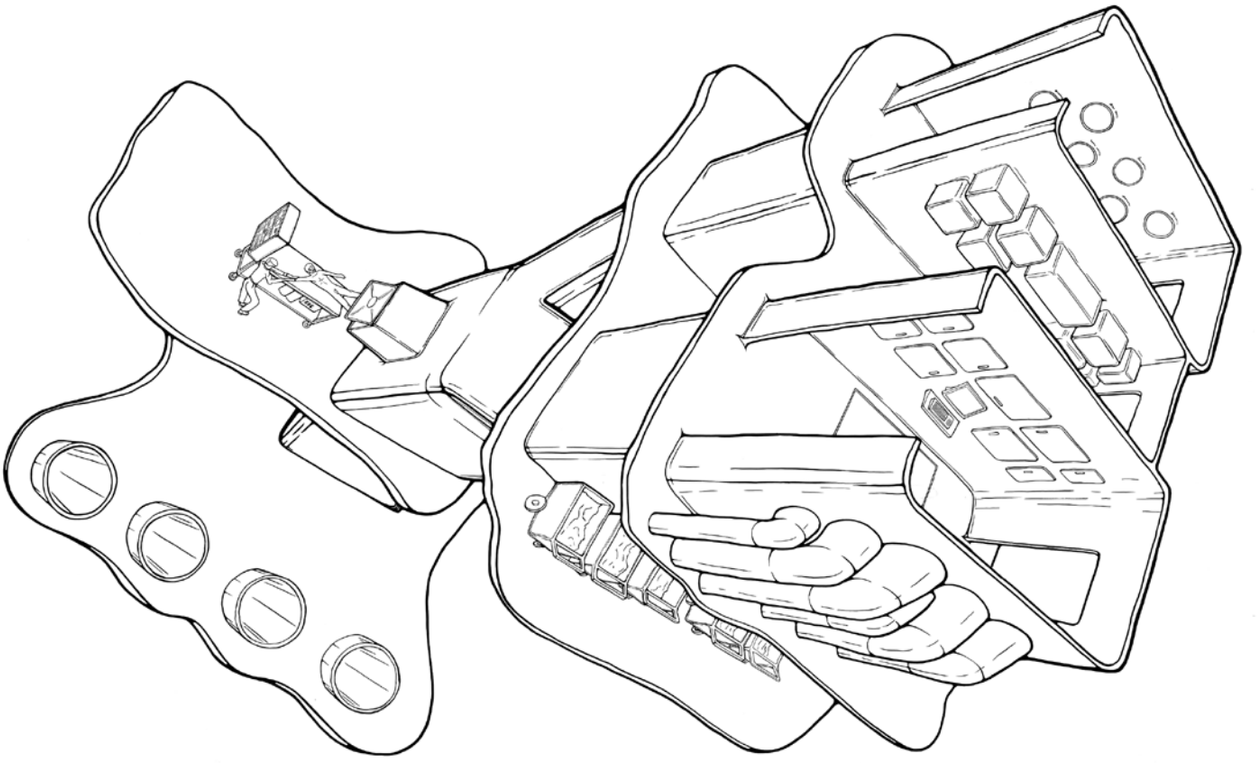
Generator 80 kW / Generator 80 kW, 1999, 200 x 100 x 125 cm, Stahl / steel





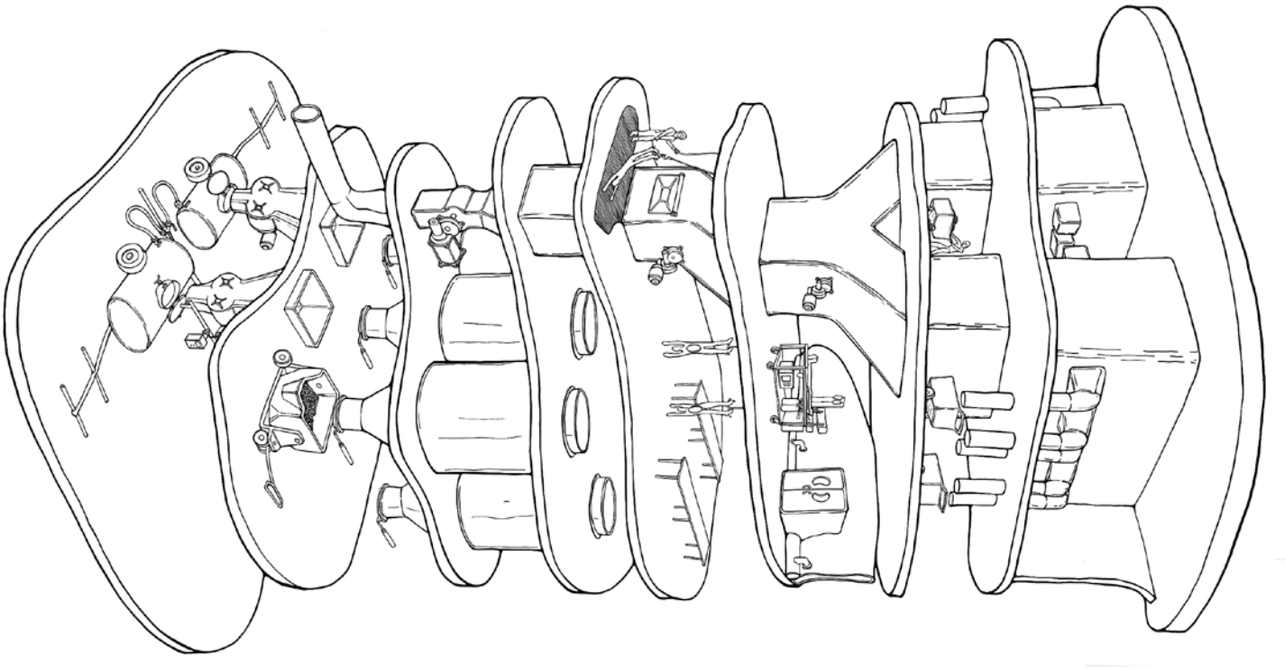


Generator 80 kW / Generator 80 kW, 1999 (Detail / detail)



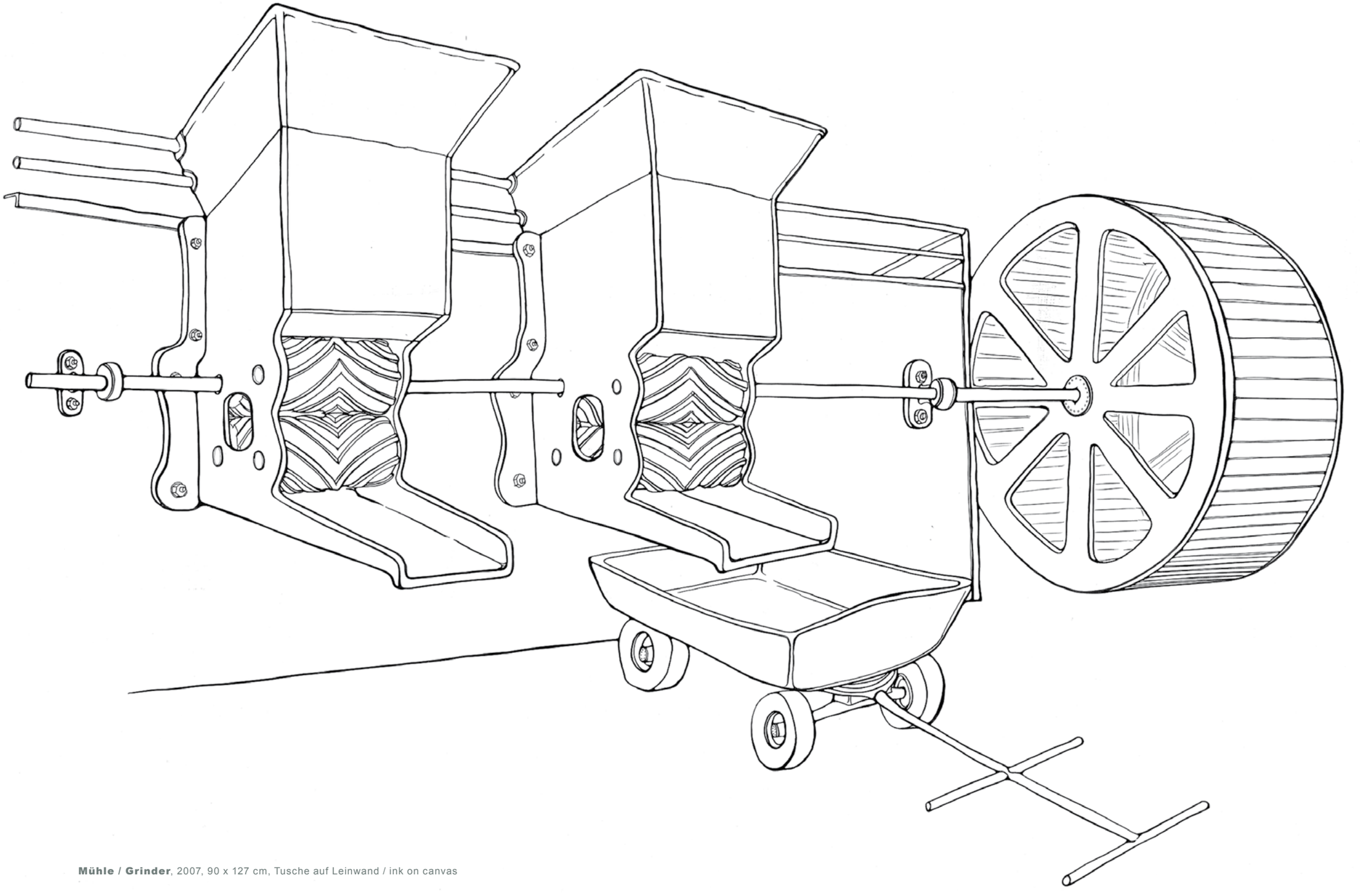
Selektor 3 / **Selector 3**, 2008, 198 x 135 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

Selektor 2 / **Selector 2**, 2008, 260 x 150 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas





Generator 80 kW / Generator 80 kW, 1999 (Detail / detail)



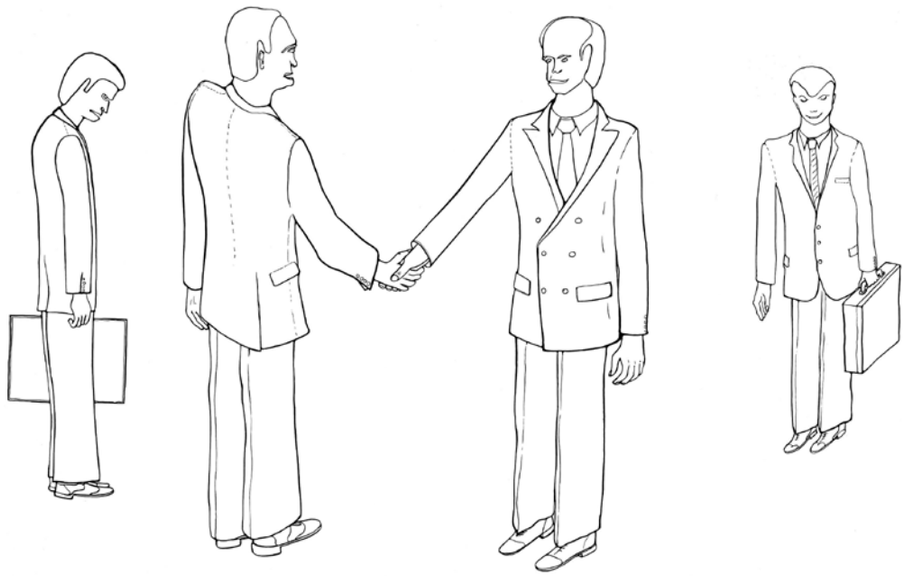
Mühle / Grinder, 2007, 90 x 127 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas



Sägemaschine / Sawing Machine, 1999, 800 x 200 x 200 cm, Stahl, Motor, Holz / steel, engine, wood



Sägemaschine / Sawing Machine, 1999 (Detail / detail)



Geschäftsmänner / Business Men, 2007, 85 x 115 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

UNABHANKLICHKEITS RAUM

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS / HOUSE 51

INDEPENDENCE ROOM



Autokrat / Autocrat, 1997, 63 x 82 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Autokrat / Autocrat, 1997, 725 x 235 x 270 cm, Holz, Fiberglas / wood, fibreglass

Autokrat / Autocrat, 1997 (Detail / detail)



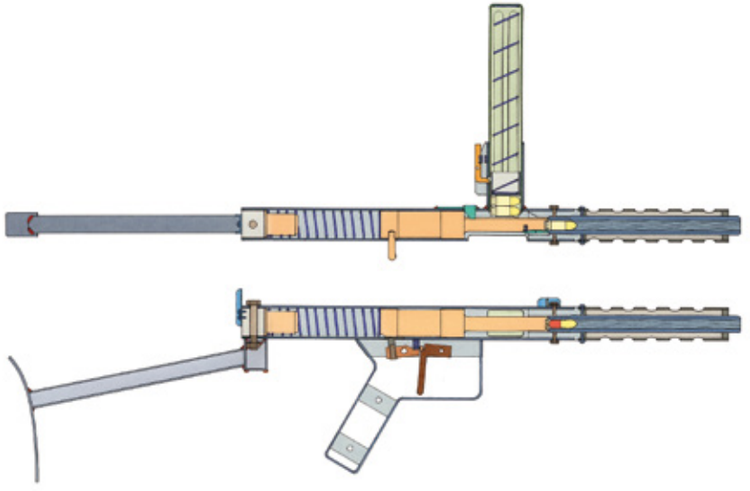




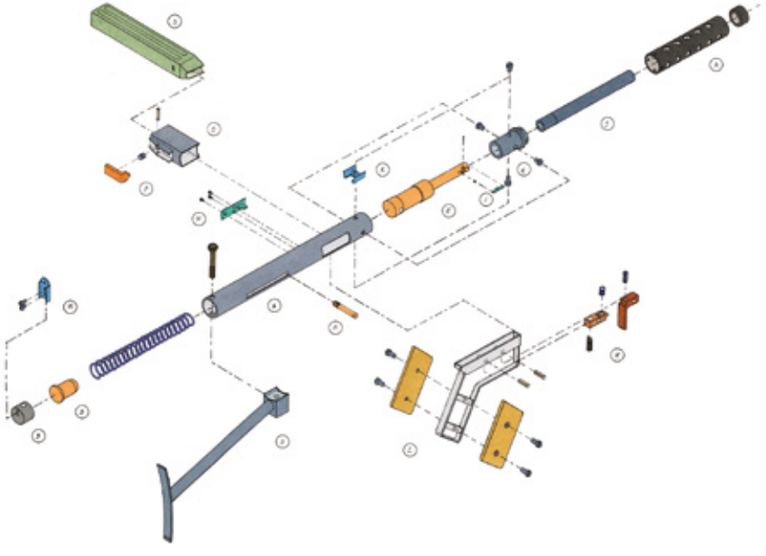
Autokrat / **Autocrat**, 1997 (Detail/ detail)



AVL M80 Mörser / AVL M80 Mortar, 1999, 90 x 110 x 110 cm, Stahl / steel



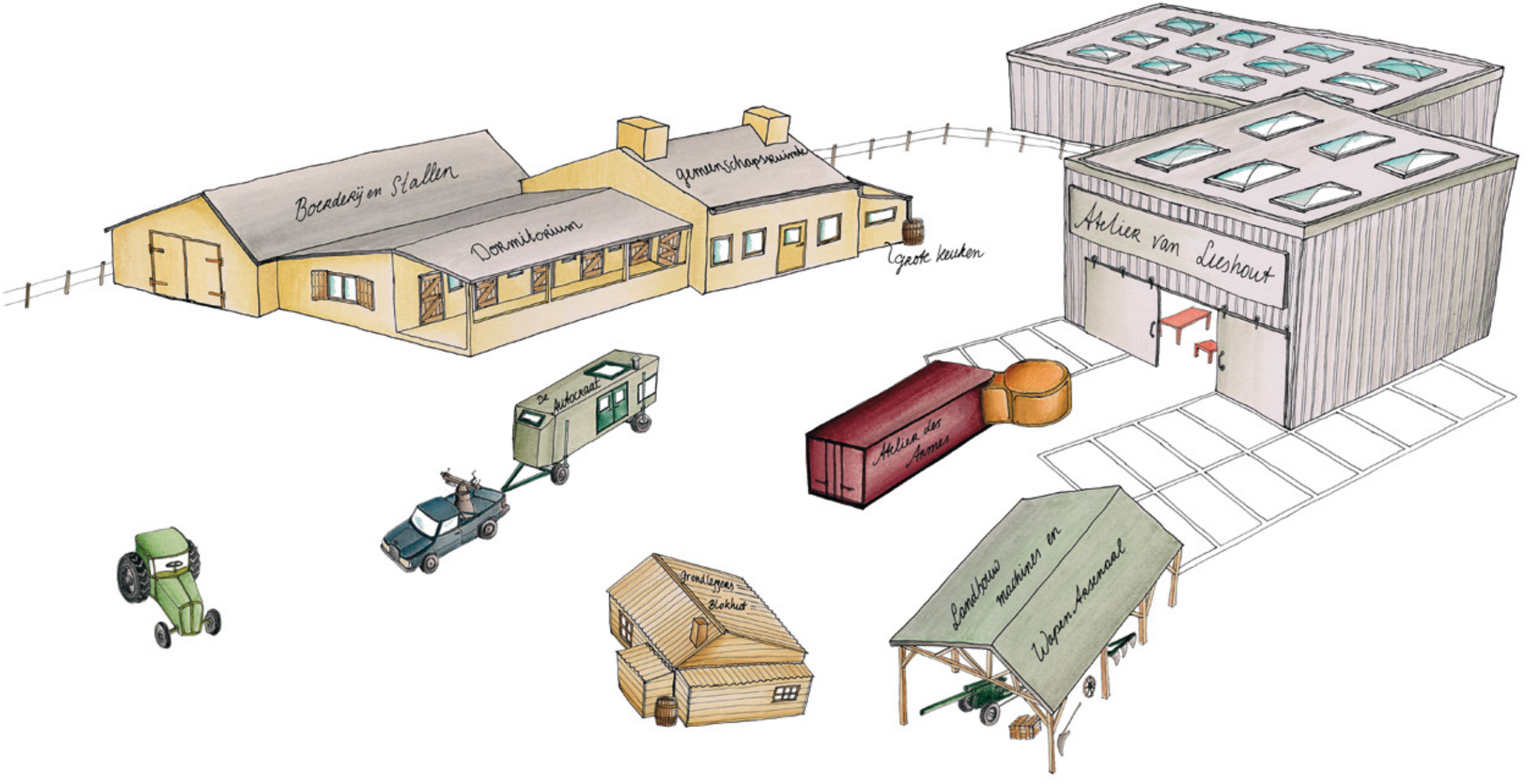
Maschinengewehr / Machine Gun, 1998, 74 x 104 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Maschinengewehr, Explosionszeichnung / Machine Gun, exploded view, 1998,
74 x 104 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Mercedes mit 57mm-Geschütz / Mercedes with 57mm Canon, 1998, 440 x 200 x 265 cm,
Mercedes, Fiberglas, Stahl / Mercedes, fibreglass, steel



Artillerie-Farm / Artillery Farm, 1998, 63 x 96 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Werkstatt für Waffen und Bomben / Workshop for Weapons and Bombs, 1998,
900 x 260 x 244 cm, 20'-Container, Holz, Fiberglas / 20'-container, wood, fibreglass

Werkstatt für Waffen und Bomben / Workshop for Weapons and Bombs, 1998 (Innenansicht / interior view)



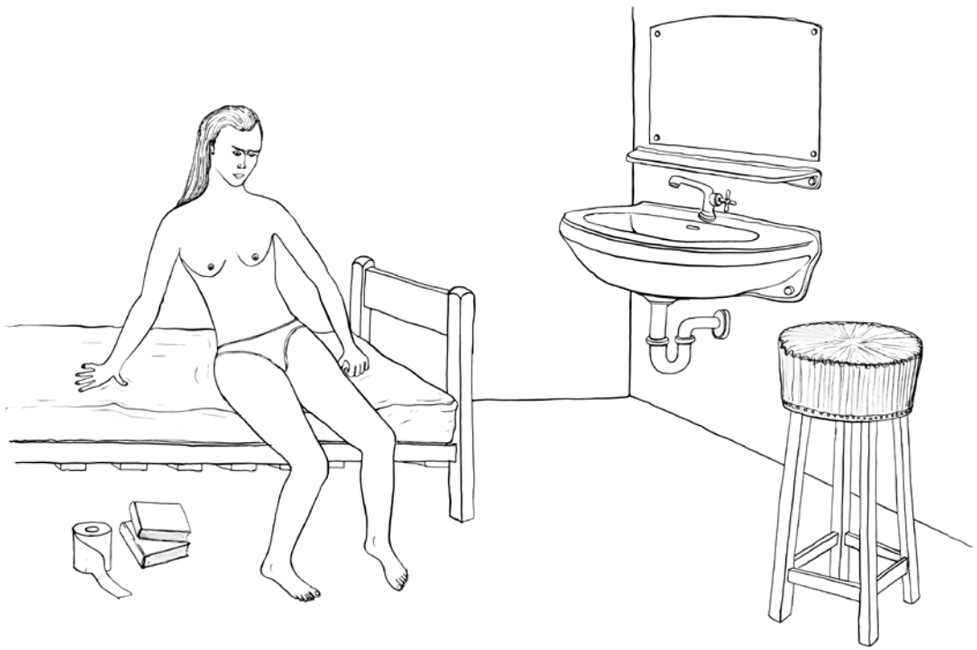
Schlaf/Studier-Schädel / Sleep/Study Skull, 1996, 230 x 220 x 180 cm, Holz, Fiberglas / wood, fibreglass



Unabhängigkeitsraum / **Independence Room** (Ausstellungsansicht / exhibition view)



Schlafzimmer / **Bedroom**, 1999, 67 x 90 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Sklavin auf Bett / Female on Bed, 2006, 58 x 83 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

GASTE ZIMMER

GUESTROOM



Bonnefantopia / **Bonnefantopia**, 2003, 600 x 600 x 300 cm, Gerüst, Holz, Fiberglas / scaffolding, wood, fibreglass







Bonnefantopia / **Bonnefantopia**, 2003 (Detail / detail)







Bonnefantopia / **Bonnefantopia**, 2003, 600 x 600 x 300 cm, Gerüst, Holz, Fiberglas / scaffolding, wood, fibreglass







Der Fleischer / The Butcher, 2007, 97 x 88 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

SPEIZE ZIMMER

ATELIER VAN LIESHOUT - DAS HAUS / HOUSE 97

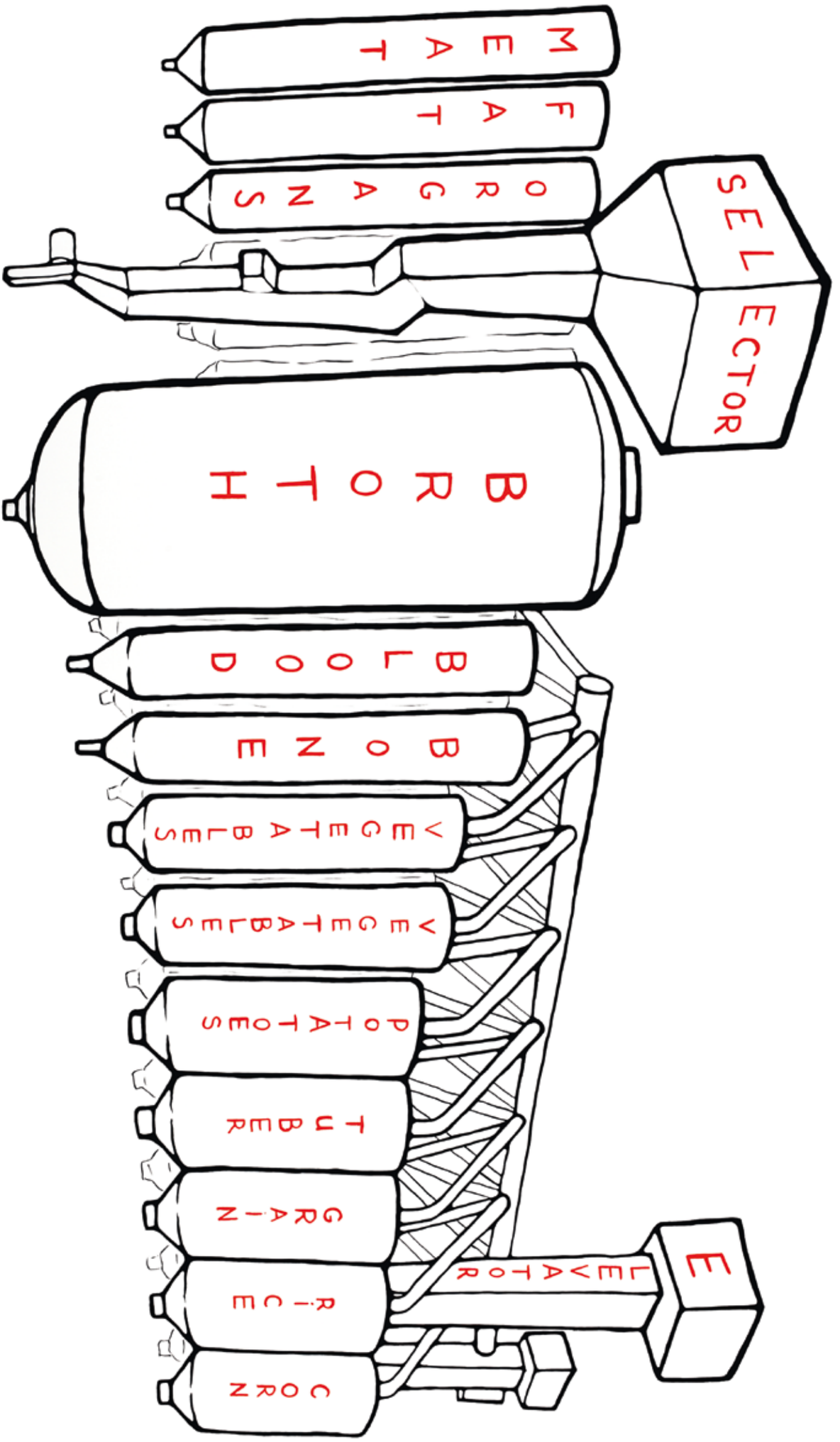
DININGROOM



Alkoholator / Alcoholator, 2004, 1050 x 226 x 260 cm, Fiberglas, Stahl, Holz / fibreglass, steel, wood




DONDERDAG



Empfangszentrum, schematisch / Welcoming center, schematic, 2008, 141 x 200 cm, Tusche, Acryl auf Leinwand / ink, acrylic on canvas



Speizezimmer / **Dining Room** (Ausstellungsansicht / exhibition view)



Mini-Alkohol-Installation / Mini Alcohol Installation, 2003, 250 x 200 x 260 cm, Stahl, Plastik, Fiberglas / steel, plastic, fibreglass (Details / details)



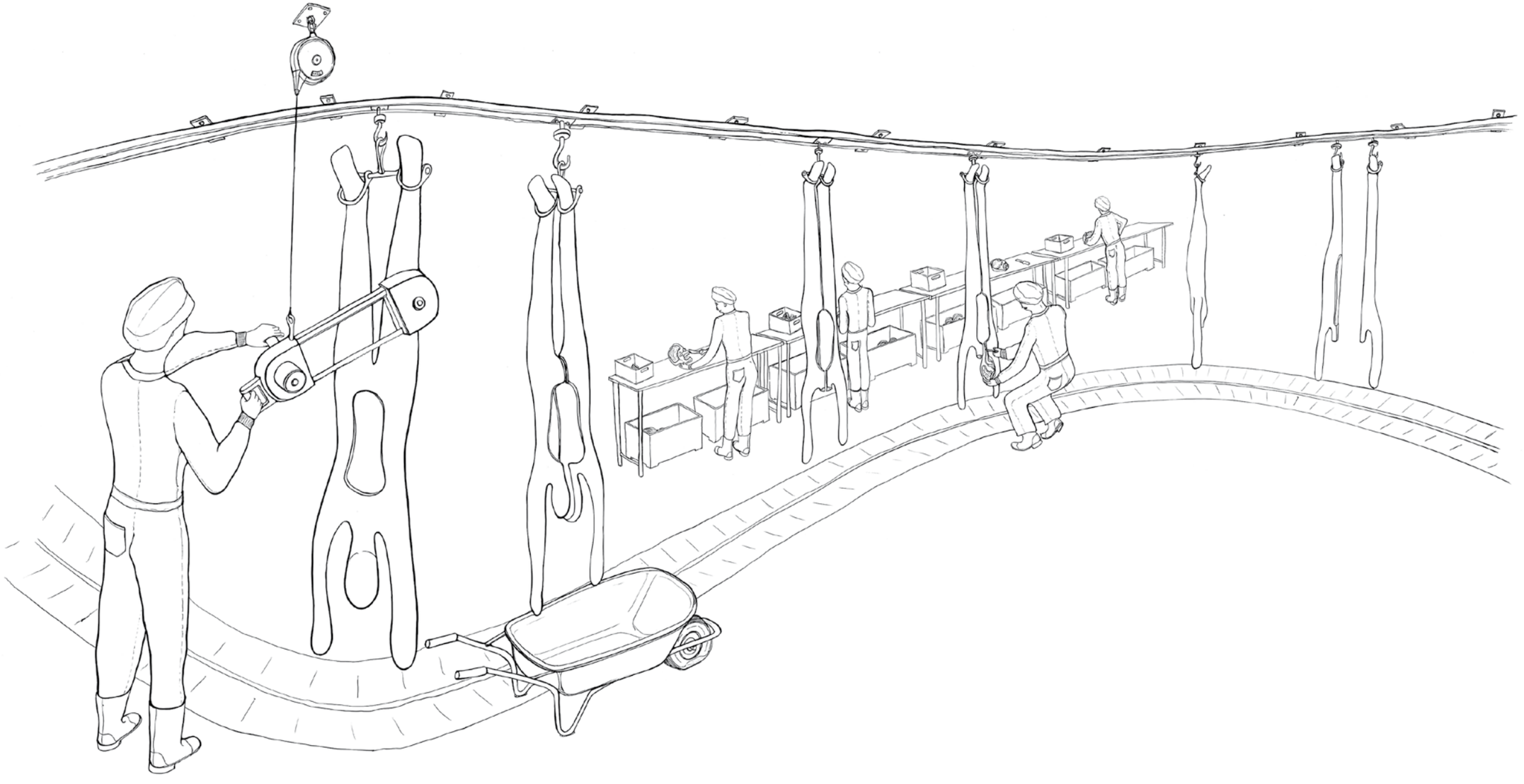


Mini-Verteiler / **Mini Feeder**, 2004, 235 x 280 x 275 cm, Stahl, Plastik, Fiberglas / steel, plastic, fibreglass (Detail / detail)









Küche / Kitchen, 2006, 110 x 185 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

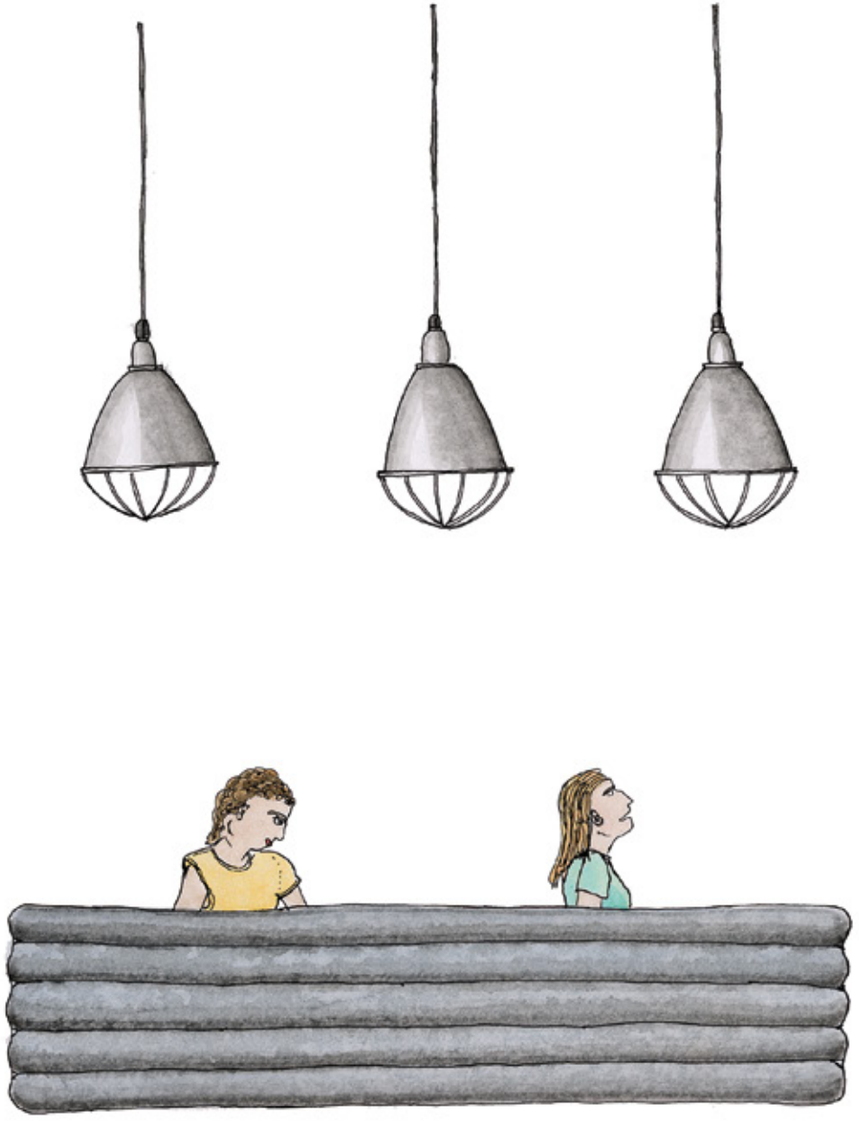




Alkoholator / Alcoholator, 2004 (Details / details)



Fermentierungsbehälter mit Mann / Fermenting Vessels with Man, 2004, 300 x 200 x 155 cm, Fiberglas, Plastik / fibreglass, plastic



Ursuppe / **Ursoup**, 2003, 72 x 78 cm, Aquarell auf Papier, watercolour on paper



Zahnarzt / **Dentist**, 2006, 90 x 82 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

RECYCLING RAUM

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS / HOUSE 123

RECYCLINGROOM



Arschbar / BarRectum, 2005, 800 x 800 x 250 cm, Fiberglas / fibreglass

Arschbar / BarRectum, 2005 (Details / details)



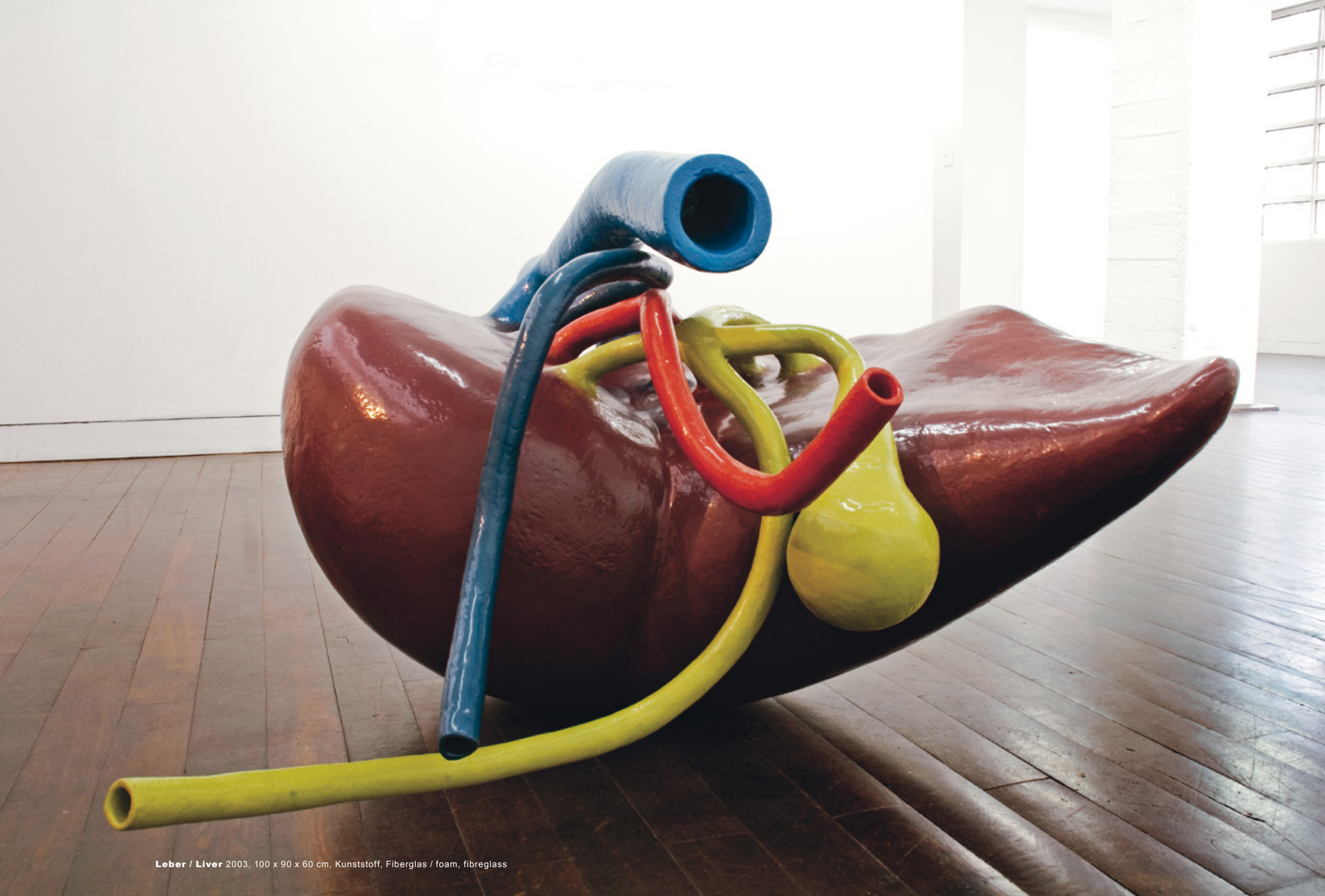
Gedärme-Museum, schematisch / Museogestor, schematic, 2008, 173 x 191 cm, Tusche, Acryl auf Leinwand / ink, acrylic on canvas



Speiseröhre / Gullet, 2004, 520 x 200 x 100 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass



Gedärme mit Anus / Intestigens with Anus, 2004, 300 x 290 x 50 cm, Kunststoff, Fiberglas, foam, fibreglass



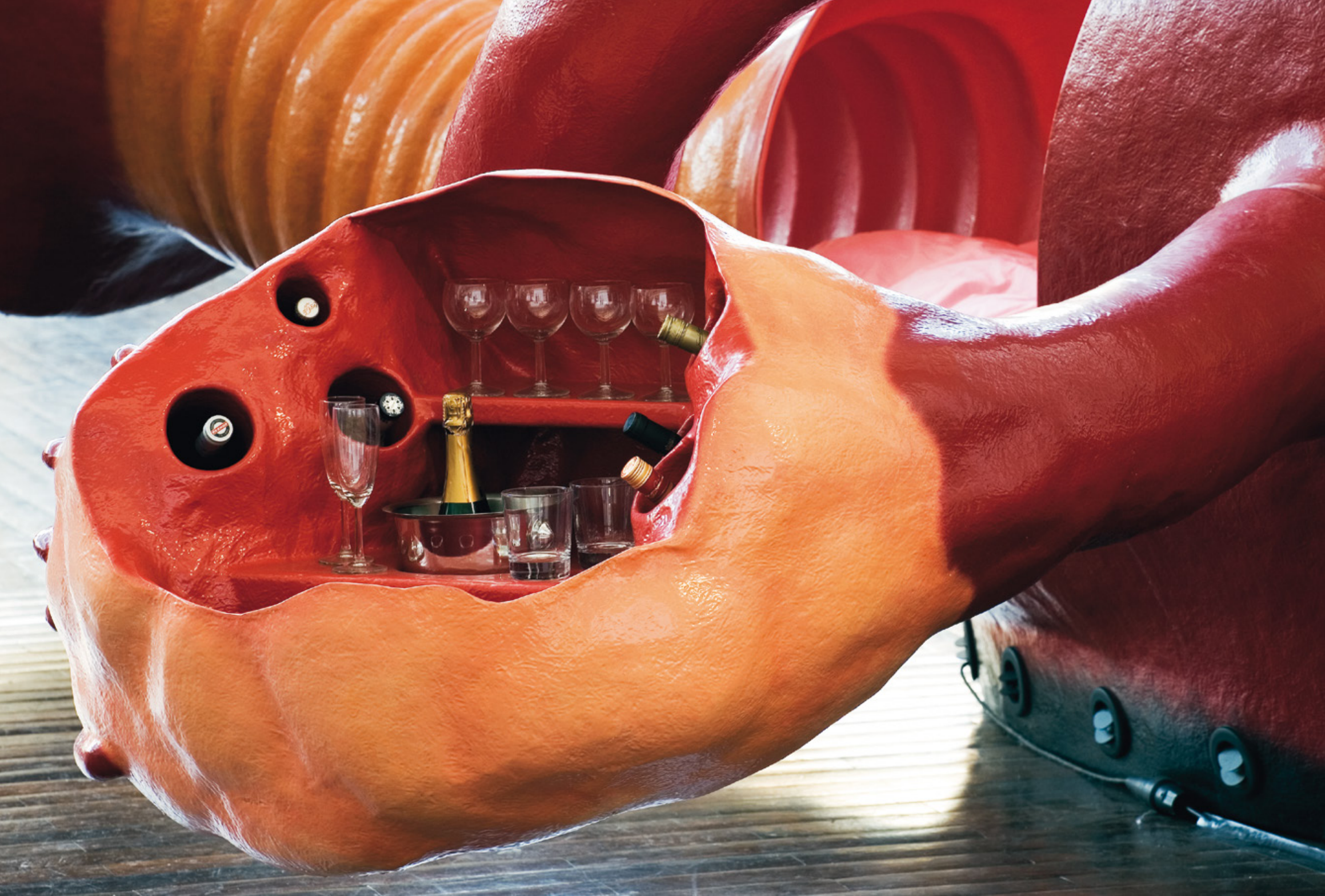
Leber / Liver 2003, 100 x 90 x 60 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass



Nieren-Blasen-Komplex / Kidney/Bladder Combination, 2004 (Detail/detail)

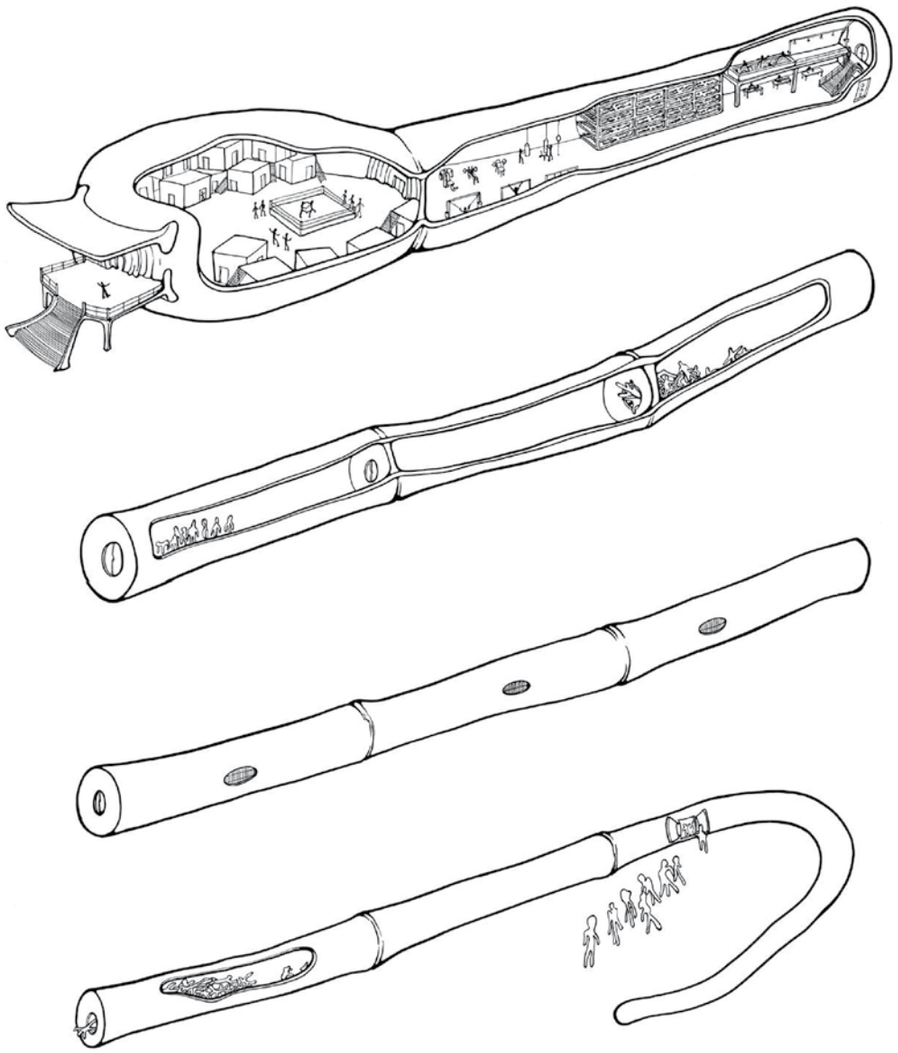


Gebärmutter-Haus/ Wombhouse, 2004, 630 x 236 x 212 cm, Fiberglas / fibreglass




WOENSDAG
DONDERDAG

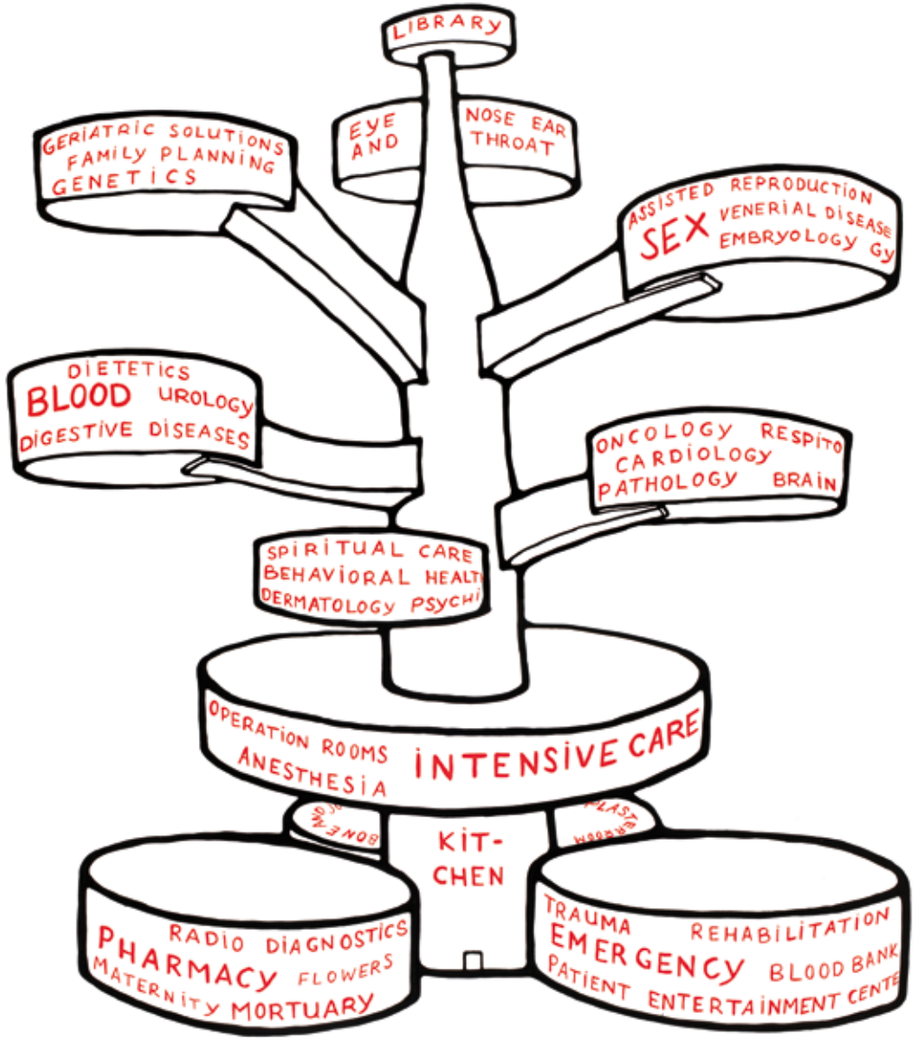
Luxuriöses Frauenbordell mit offener Ansicht / Luxury Female Brothel, cut-away,
2007, 231 x 34 x 6 cm, Fiberglas, Gips, Stahl / fibreglass, plaster, steel



Fünf-Sterne-Bordell für Frauen, Schnittansichten / 5-Star Brothel for Women, cut-away views, 2008, 165 x 144 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas



Penis XL / **Penis XL**, 2003, 350 x 175 x 205 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass



Krankenhaus, schematisch /Hospital, schematic, 2008, 185 x 163 cm,
Tusche, Acryl auf Leinwand / ink, acrylic on canvas



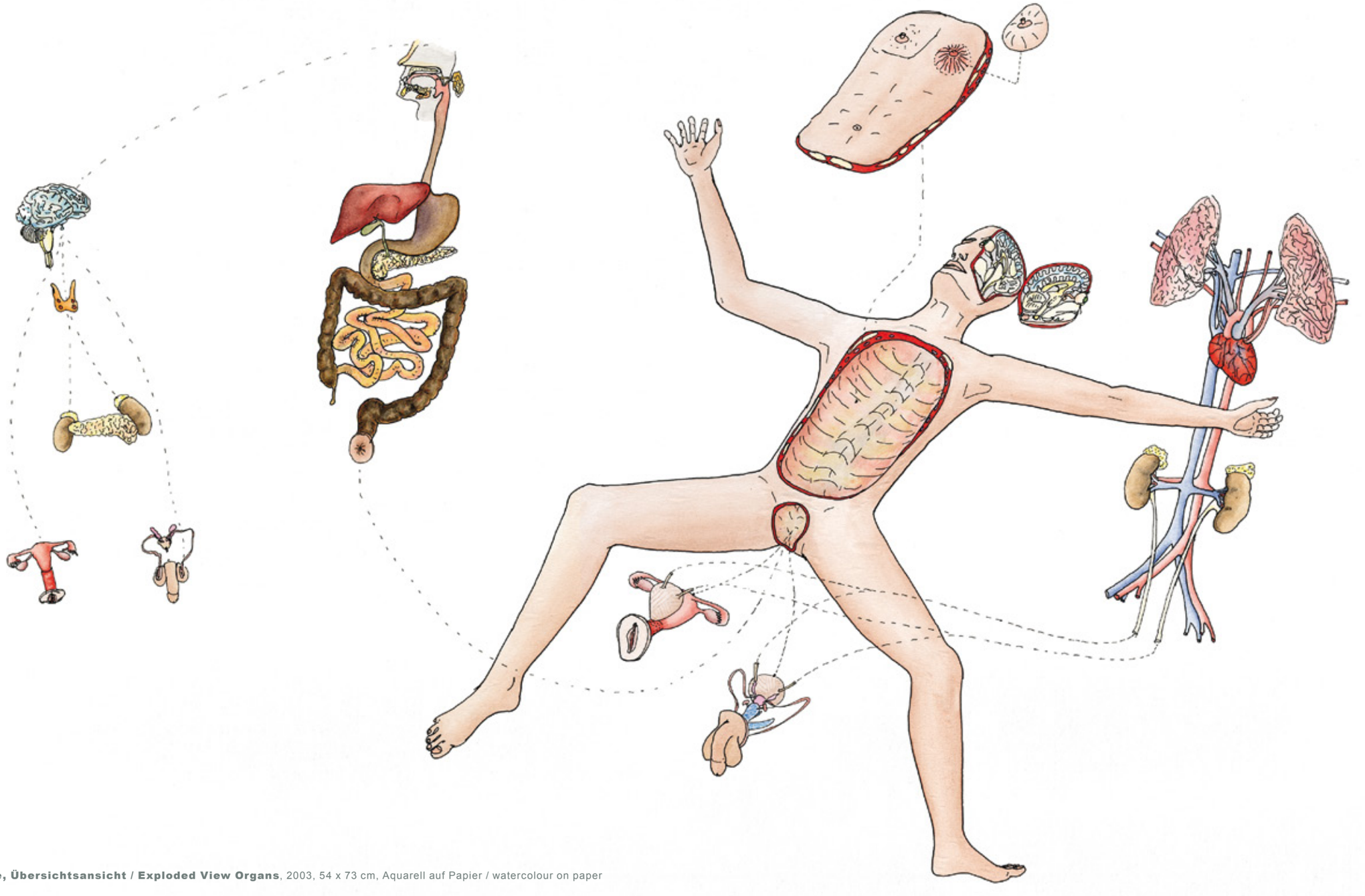
Krankenhaus / Hospital, 2008 (Detail / detail)

Krankenhaus / Hospital, 2008, 300 x 245 x 250 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass

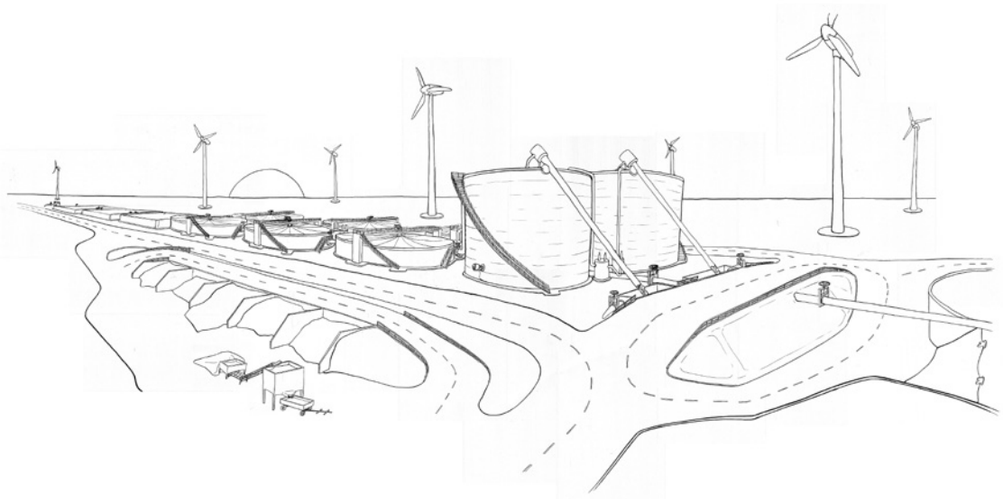
Operation / Operation, 2007, 185 x 100 x 180 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass







Organe, Übersichtsansicht / Exploded View Organs, 2003, 54 x 73 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Biogas- und Wasseraufbereitungsanlage / Biogas and Water Treatment Plant, 2006, 106 x 209 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

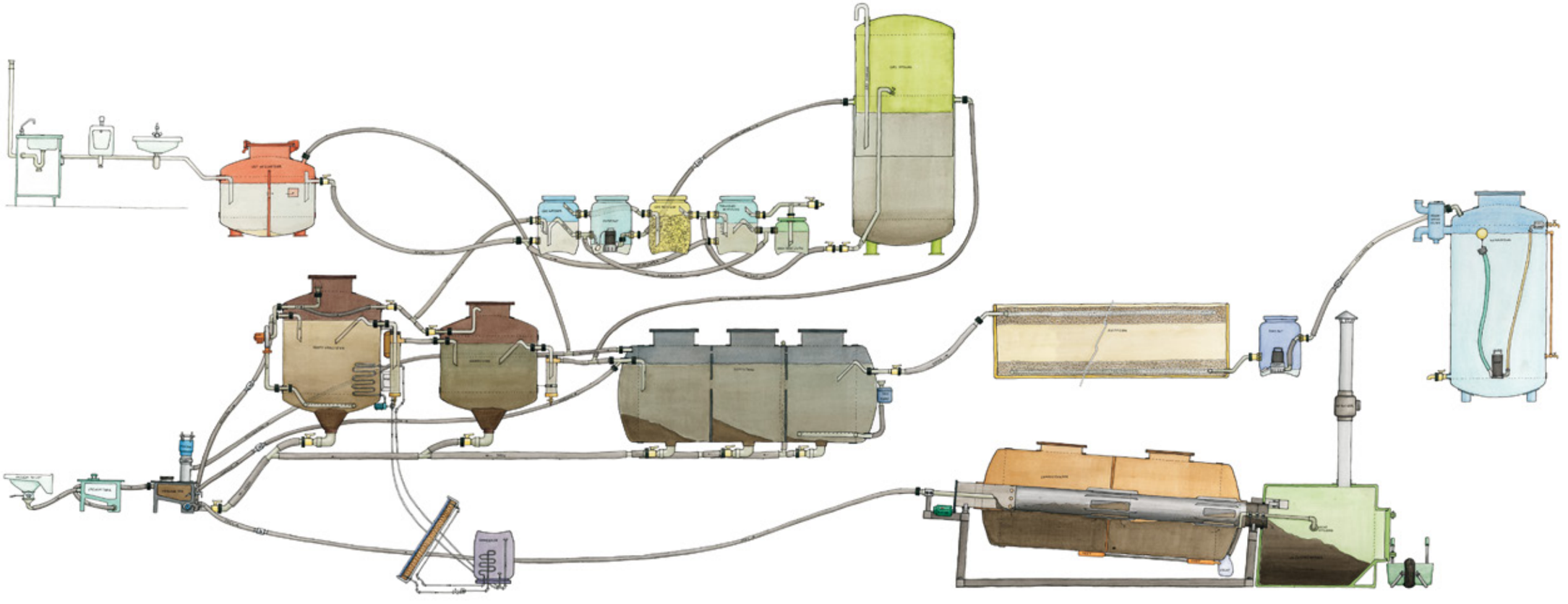
BIOGAS RAUM

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS / HOUSE 157

BIOGAS ROOM



Arschmänner / **Arschmänner**, 2004, 400 x 350 x 55 cm, Fiberglas, Schläuche / fibreglass, tubes



Fäkale Gesamtlösung / Total Faecal Solution, 2003, 91 x 223 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Fäkale Gesamtlösung / Total Faecal Solution, 2003, varierende Maße / various dimensions,
Fiberglas, Stahl, Schläuche, Holz / fibreglass, steel, tubes, wood

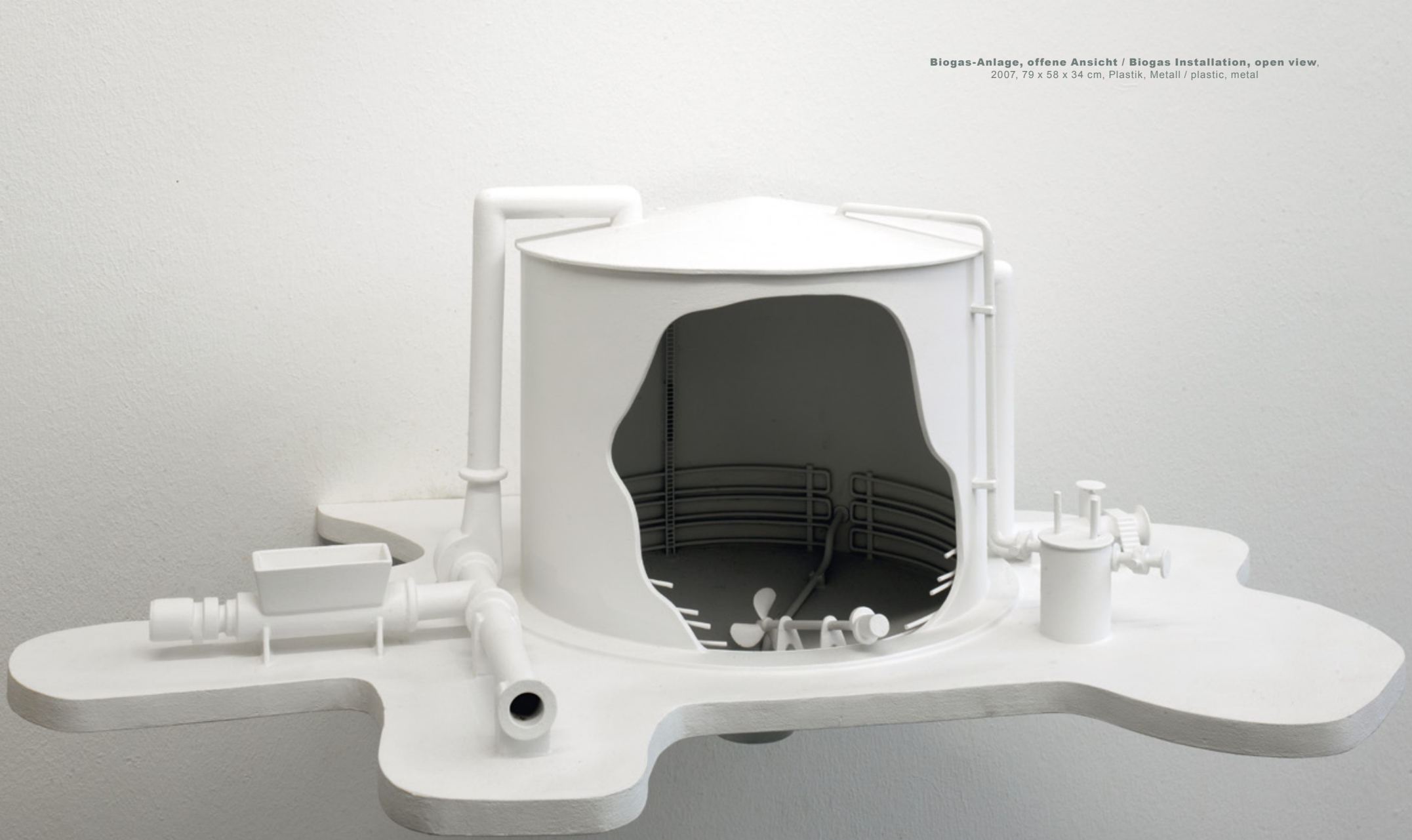
Vakuumtank / Vacuum Tank, 2003, 140 x 140 x 100 cm, Stahl, Fiberglas, Plastik / steel, fibreglass, plastic (Detail / detail)

Ewiges Licht / **Eternal Flame**, 2007, 310 x 270 x 240 cm, Holz, Kunststoff, Fiberglas, Plastik / wood, foam, fibreglass, plastic



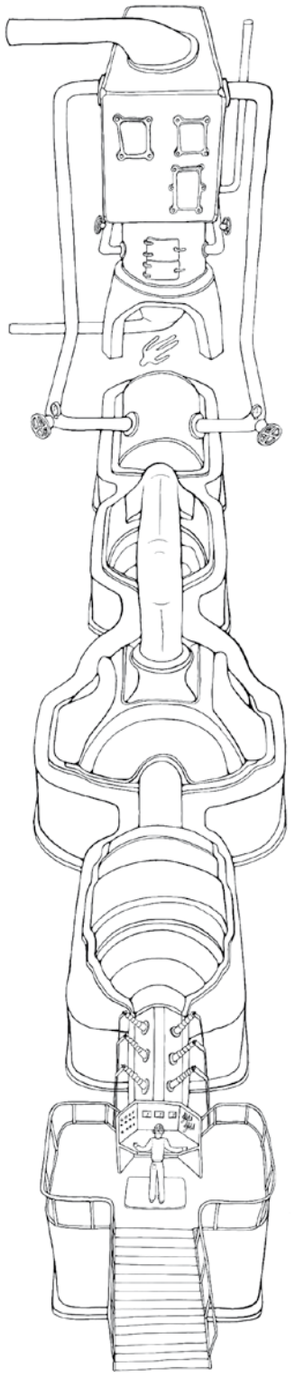


Biogas-Raum / Biogas Room (Ausstellungsansicht / exhibition view)

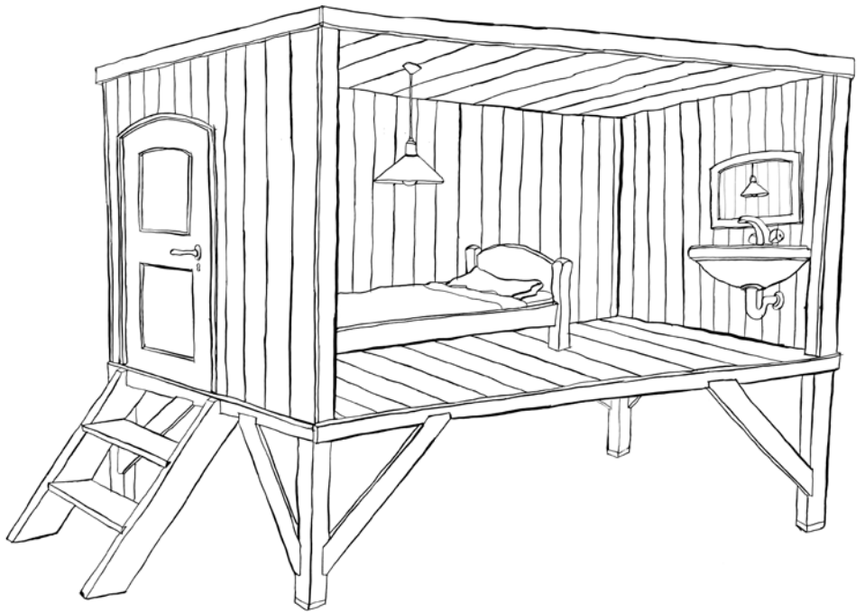


Biogas-Anlage, offene Ansicht / Biogas Installation, open view,
2007, 79 x 58 x 34 cm, Plastik, Metall / plastic, metal

Kreislauf der Gasanlage auf Sockel / Gascircuit on Pedestal, 2007 (Detail / detail)



Turbine / Turbine, 2006, 180 x 60 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas



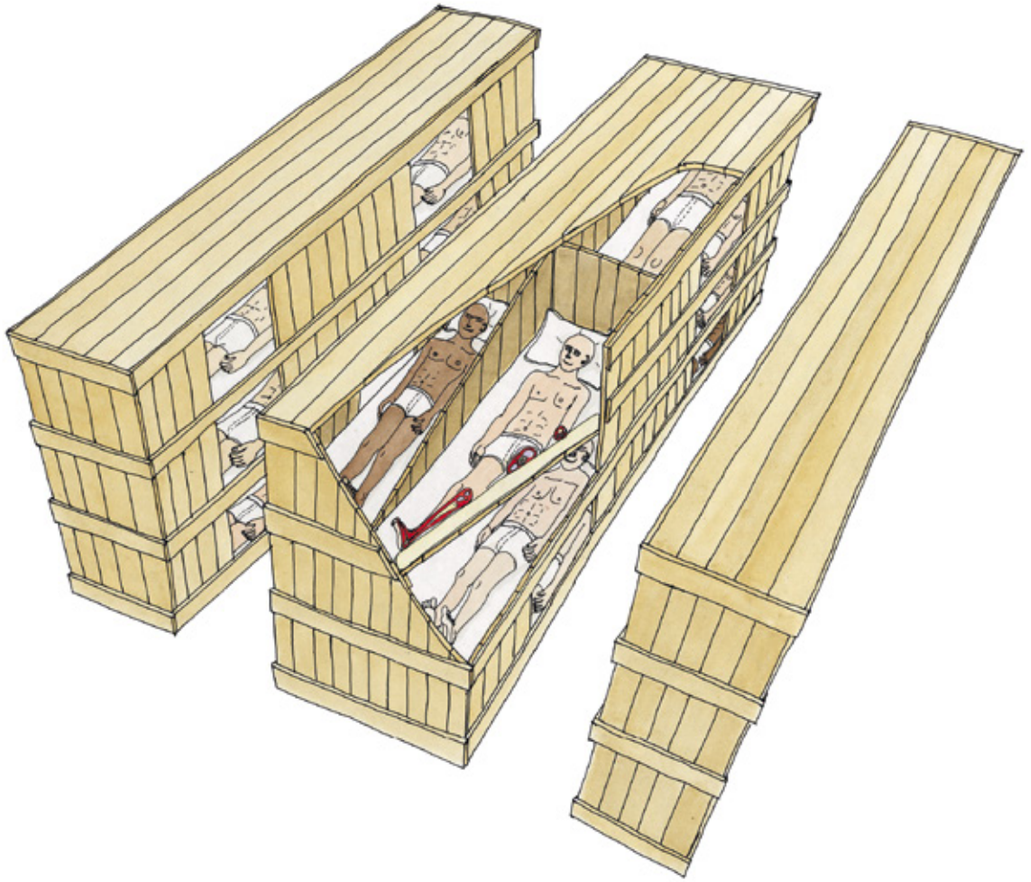
Ein-Sterne-Bordell / Lone-Star Brothel, 2005, 65 x 90 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

MODULAIRE SCHLAFZIMMER

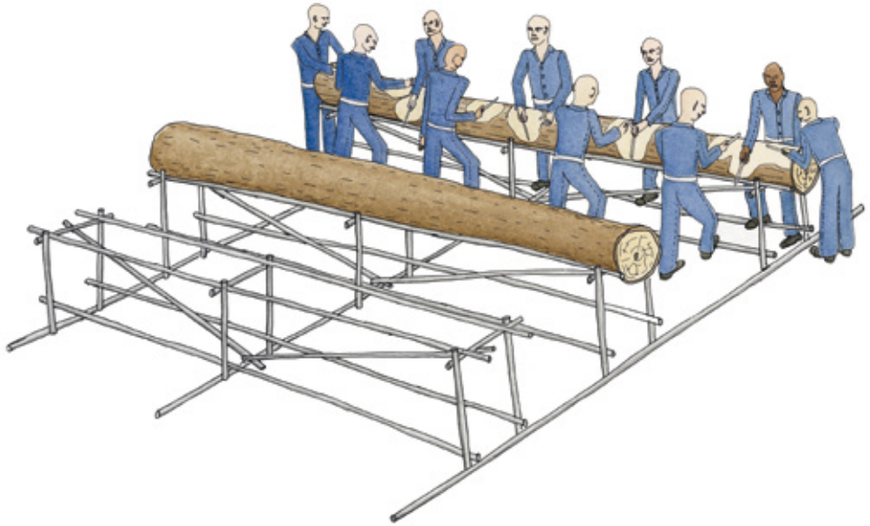
MODULAR SLEEPINGROOM



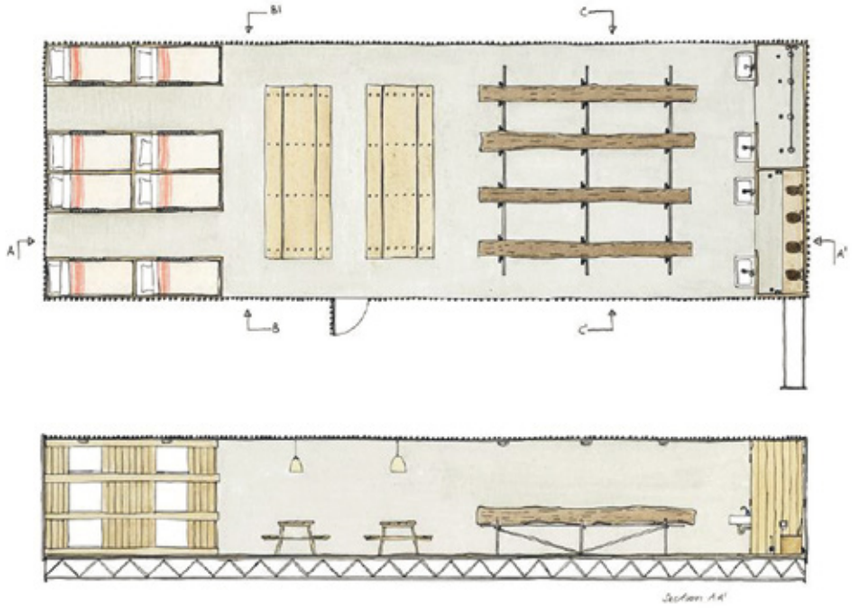
Mini-Disziplinator / Mini Disciplinator, 2004, 490 x 340 x 280 cm, Holz, Gerüst, Stahl / wood, scaffolding, steel



Disziplinator Schlafsaal / **The Disciplinator Dormitory**, 2003, 46 x 66 cm,
Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Disziplinator Arbeitsstätte / The Disciplinator Work, 2003, 46 x 66 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper

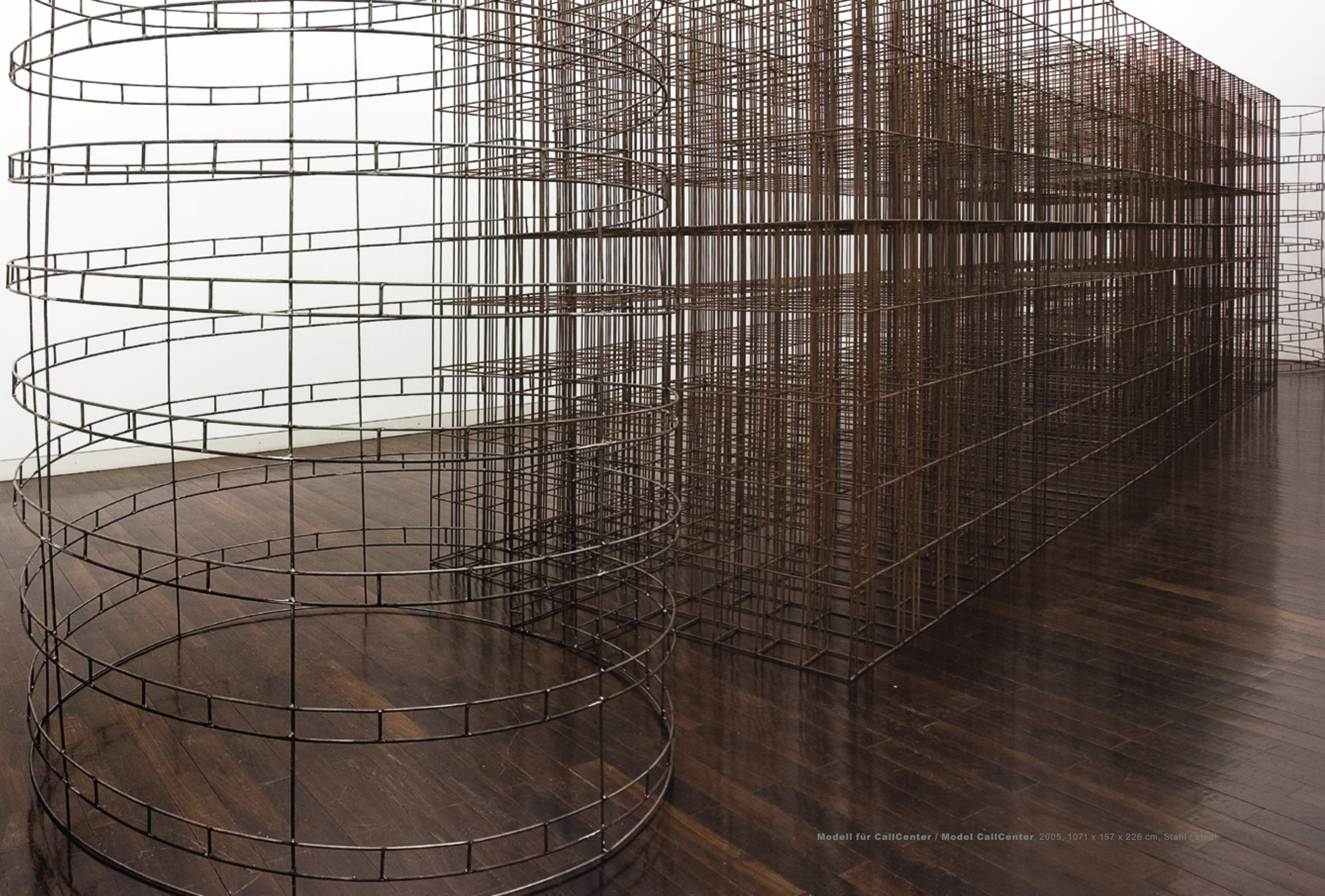


Disziplinator Plan / The Disciplinator Plan, 2003, 69 x 60 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper

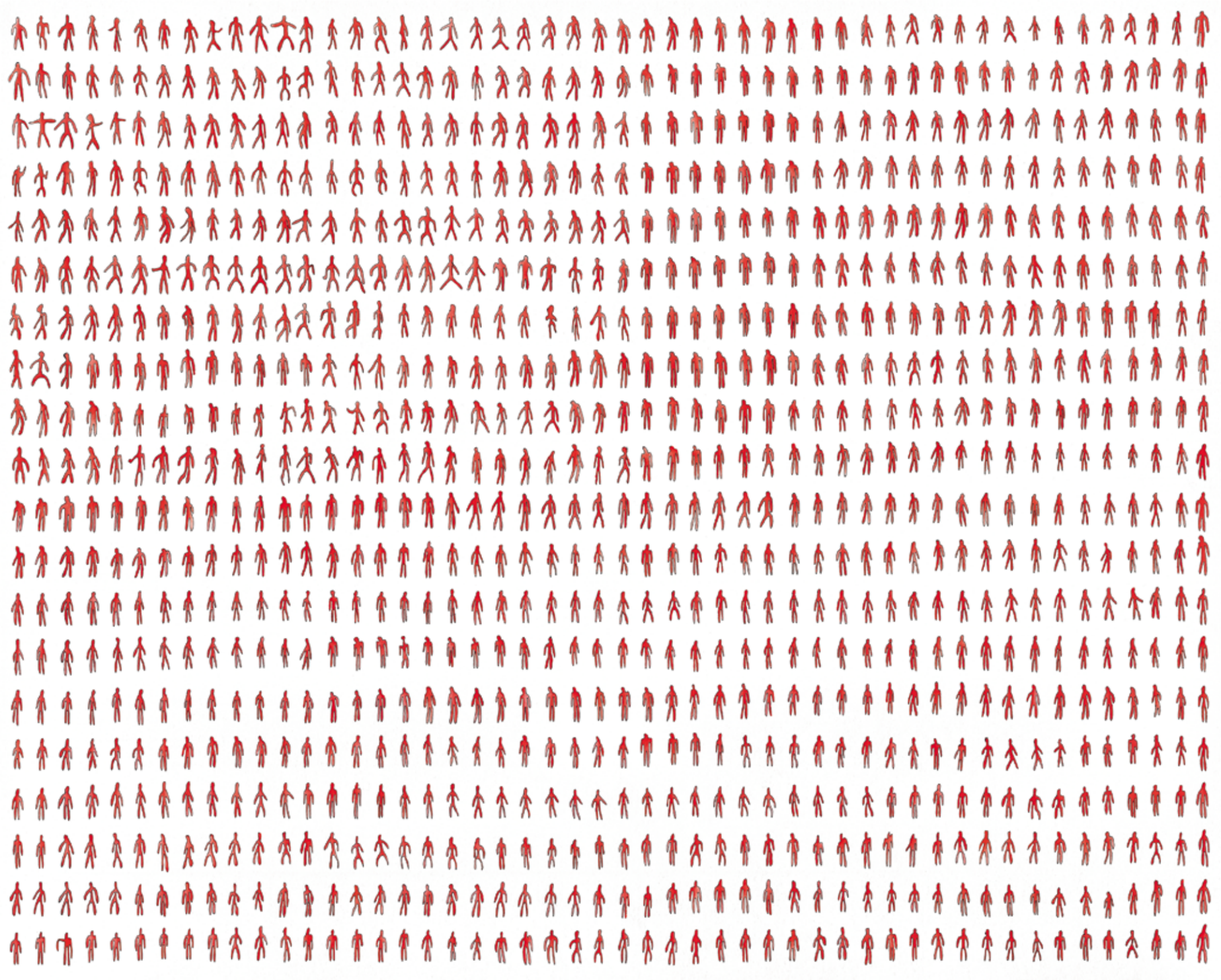


Moduläres Schlafzimmer / Modular Sleepingroom (Ausstellungsansicht / exhibition view)



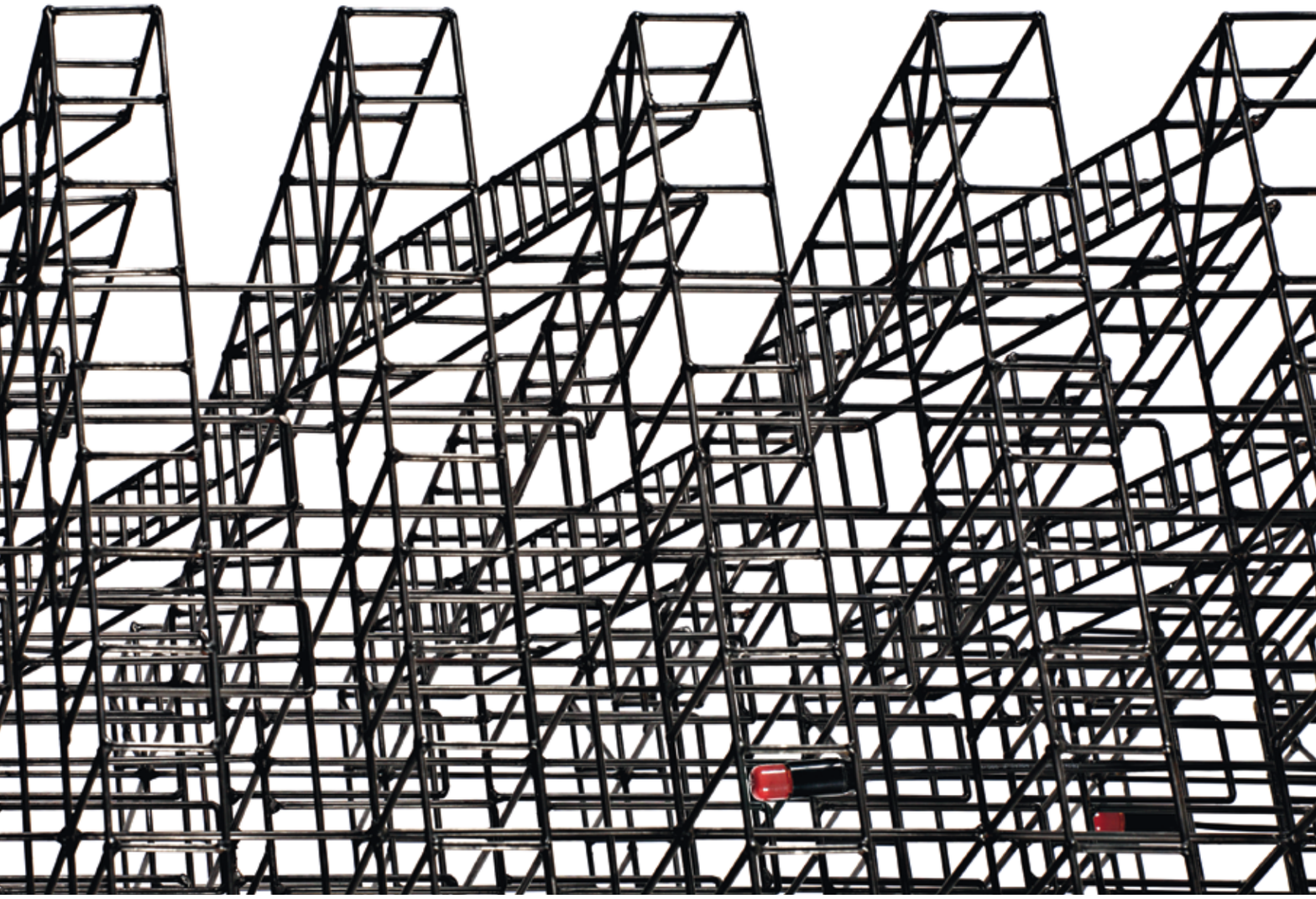


Modell für CallCenter / Model CallCenter, 2005, 1071 x 157 x 226 cm, Stahl / steel

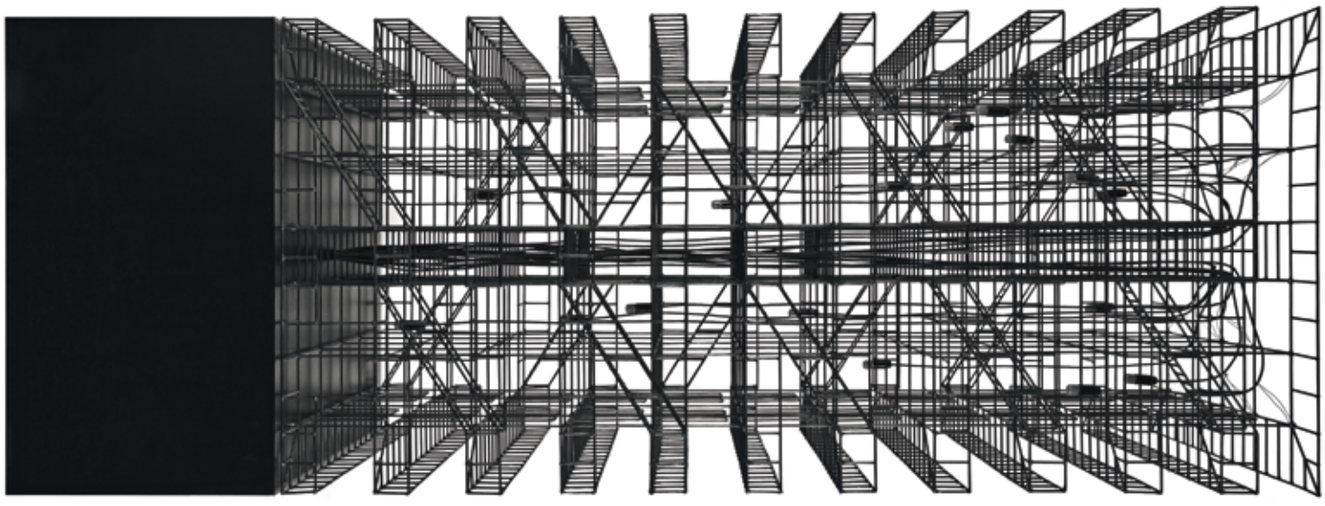


Bürger / Burghers, 2003, 87 x 107 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper





Minimal Stahlmodell mit roten Lichtern 4 x 4 x 10 / Minimal Steel with red lights 4 x 4 x 10, 2008, 107 x 107 x 290 cm, Stahl, Holz, Leuchtmittel / steel, wood, lighting



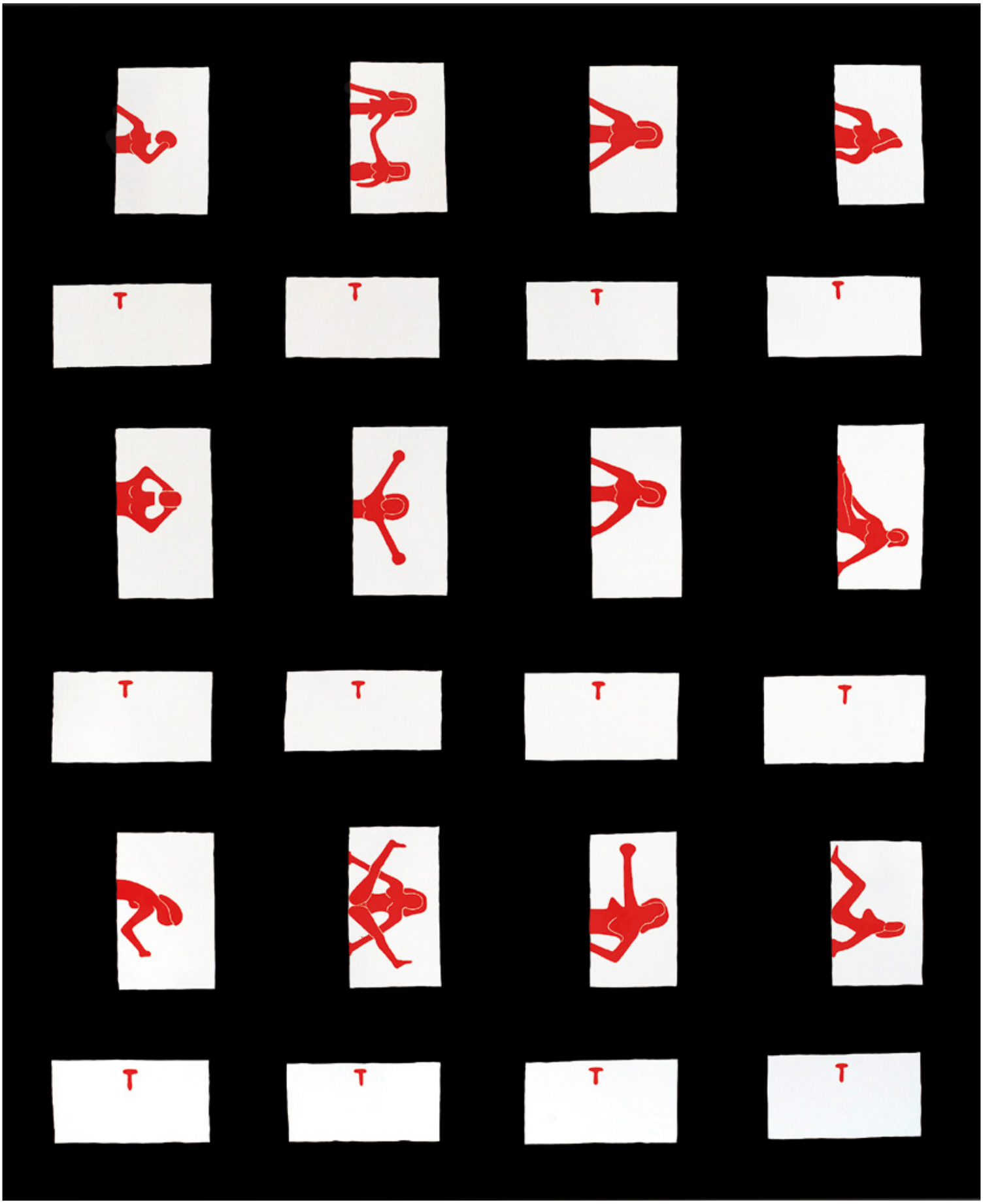


Der Würfel / The Cube, 2008, 225 x 225 x 225 cm, Stahl, Kunststoff, Fiberglas / steel, foam, fibreglass





Mini-Kapsel, Seiteneingang, 6 Einheiten / Mini Capsule Side Entrance (6 units), 2002, 732 x 150 x 244 cm, Holz, Fiberglas / wood, fibreglass (Detail / detail)



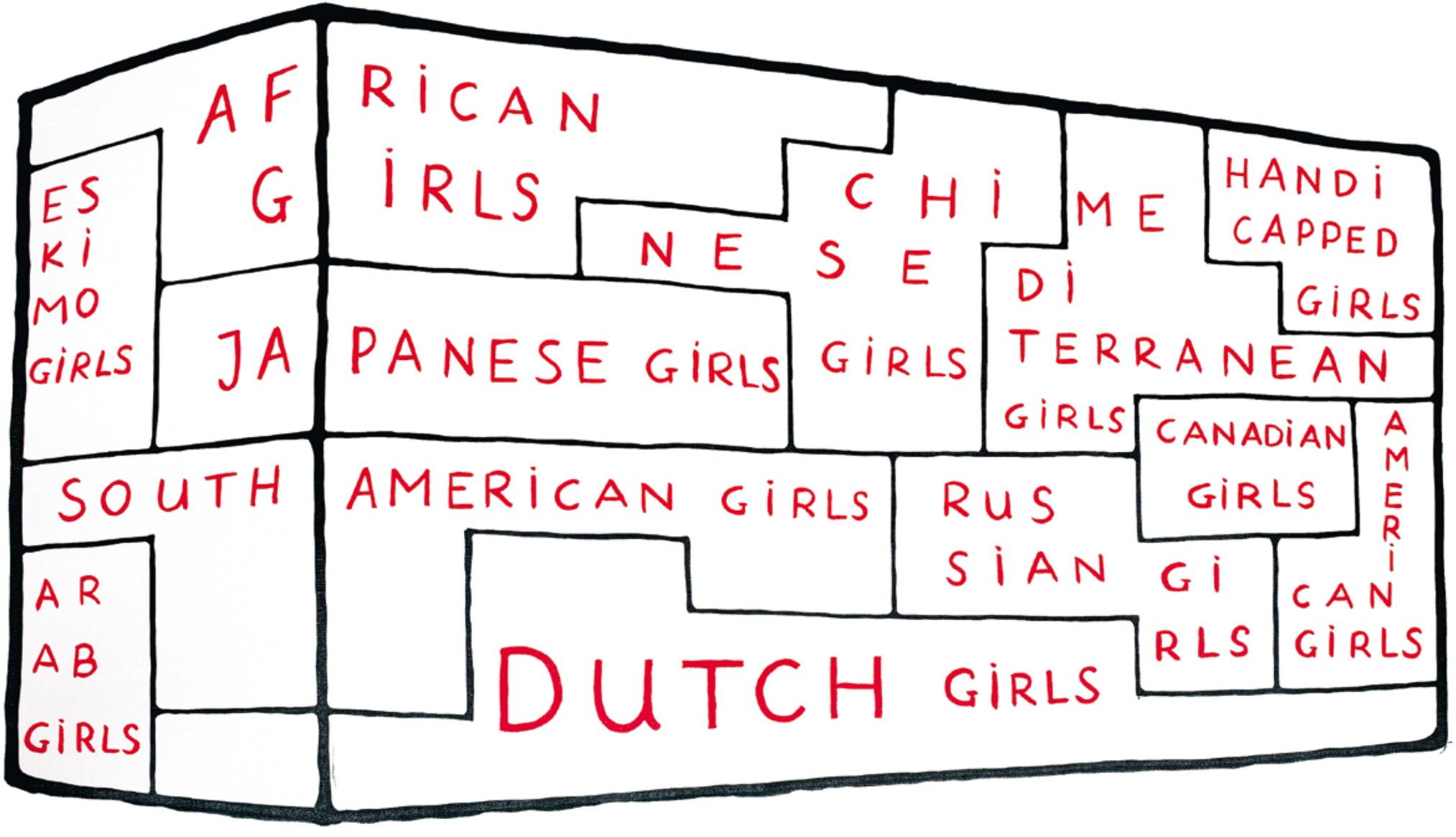
Mädchen / Girls, 2008, 134 x 163 cm, Tusche, Acryl auf Leinwand / ink, acrylic on canvas



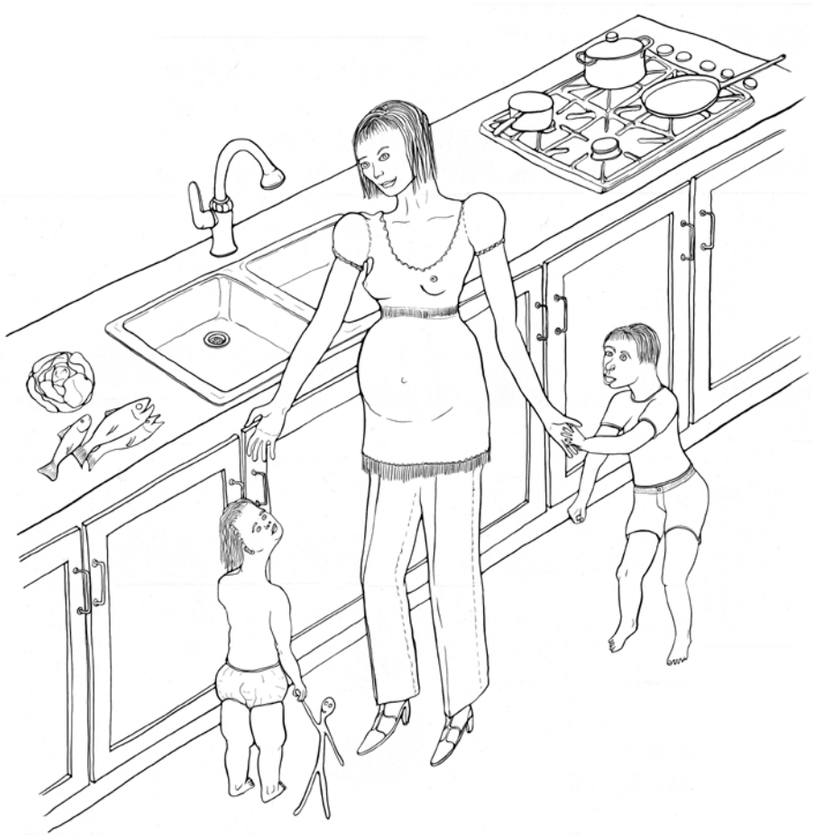
Modulares Mini-Bordell, 20 Einheiten / Mini Modular Brothel 20 Units, 2006, 80 x 67 x 189 cm, Holz, Stahl, Stoff / wood, steel, textile (Detail / detail)

Ohne Titel / Untitled, 1987, 160 x 160 x 160 cm, Bierkästen





Mädchen, schematisch / **Girls, schematic**, 2008, 127 x 191 cm, Tusche, Acryl auf Leinwand / ink, acrylic on canvas



Familie / Family, 2006, 93 x 82 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

FAMILIEN ZIMMER

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS / HOUSE 207

FAMILY ROOM



Familienzimmer / Family Room (Ausstellungsansicht / exhibition view)

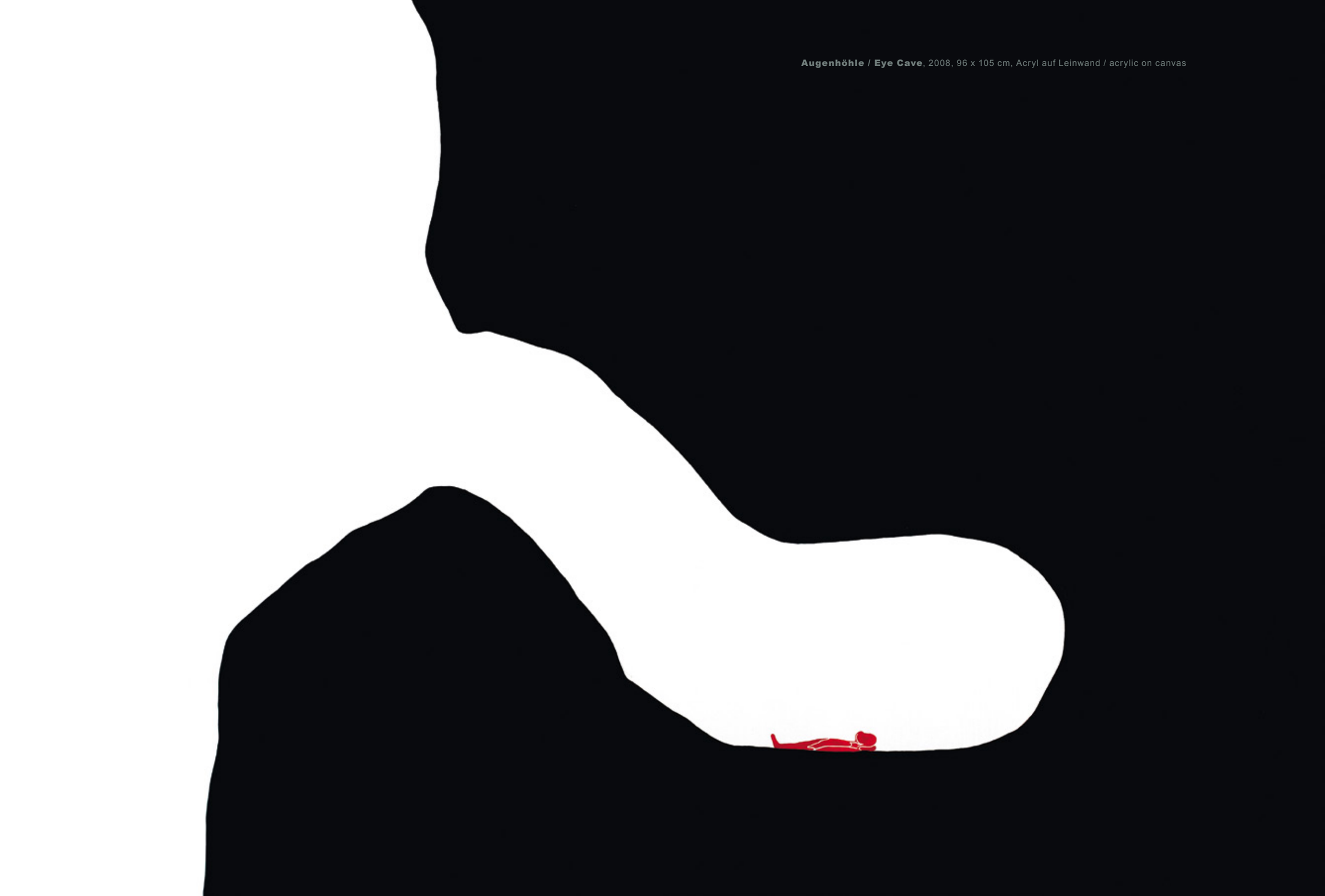


Maria / **Maria**, 2008, 126 x 126 x 200 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating



Familienzimmer / **Family Room** (Ausstellungsansicht / exhibition view)





Augenhöhle / **Eye Cave**, 2008, 96 x 105 cm, Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas



Großer Sack / Big Bag, 2008, 145 x 136 x 170 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating

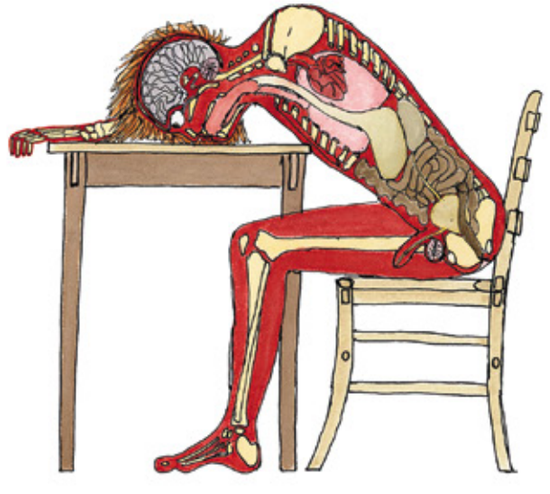
Familienlampe / Family Lamp, 2007, 130 x 120 x 200 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass



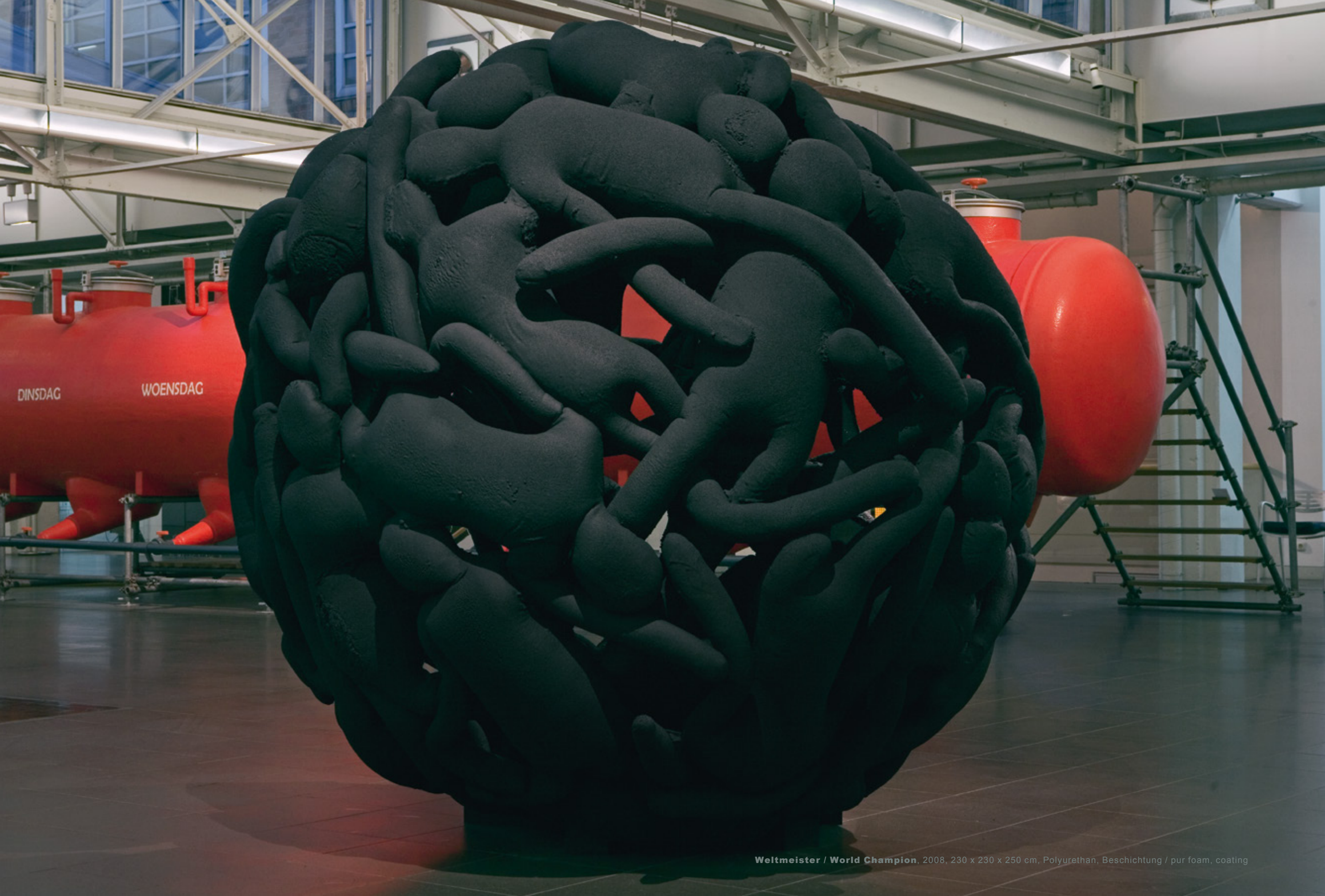








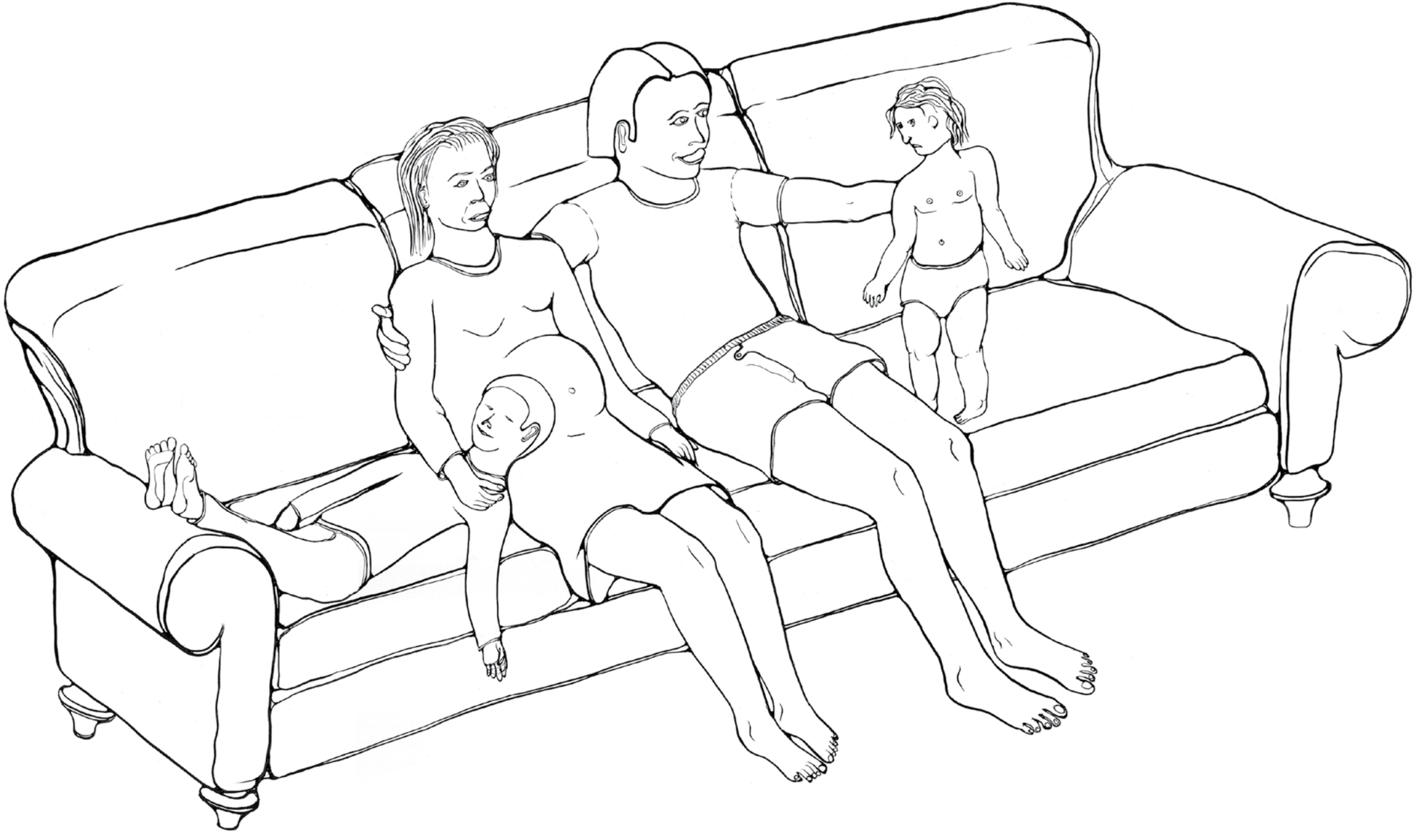
Selbstportrait / **Self-Portrait**, 2002, 65 x 90 cm, Aquarell auf Papier / watercolour on paper



Weltmeister / World Champion, 2008, 230 x 230 x 250 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating



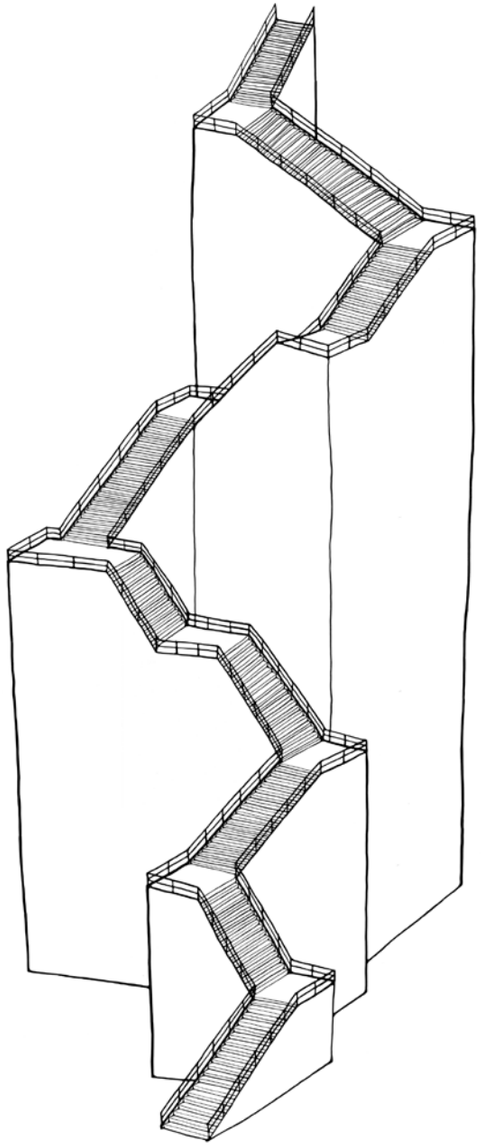
Ausgeweideter Mann / **Man ripped open**, 2008, 145 x 94 x 34 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating



Bewohner / **Residents**, 2006, 66 x 86 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

Frau auf Bett / Woman on Bed, 2005, 167 x 114 x 94 cm, Kunststoff, Fiberglas / foam, fibreglass (Detail / detail)





Leben / Life, 2008, 207 x 105 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

SCHLECHTES WOHNZIMMER

ATELIER VAN LIESHOUT – DAS HAUS / HOUSE 229

BAD LIVINGROOM



Schlechtes Wohnzimmer/Bad Livingroom (Ausstellungsansicht / exhibition view)



Sport Nouveau Beinpresse / Sport Nouveau Leg Press, 2004, 96 x 81 x 97 cm,
Stahl, Holz, Polyester, Gewichte / forged steel, wood, polyester, weights



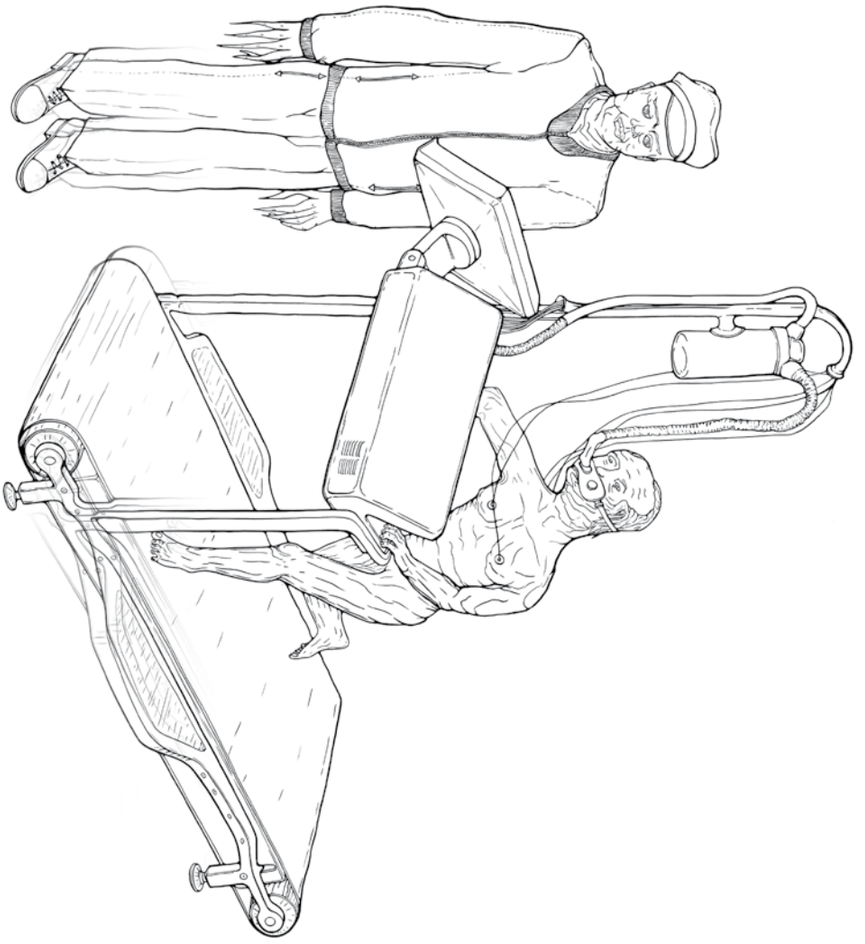
Sport Nouveau Beinpresse / Sport Nouveau Leg Press, 2004 (Detail / detail)

Wanddekoration / Wall Decoration, 2008 (Detail / detail)



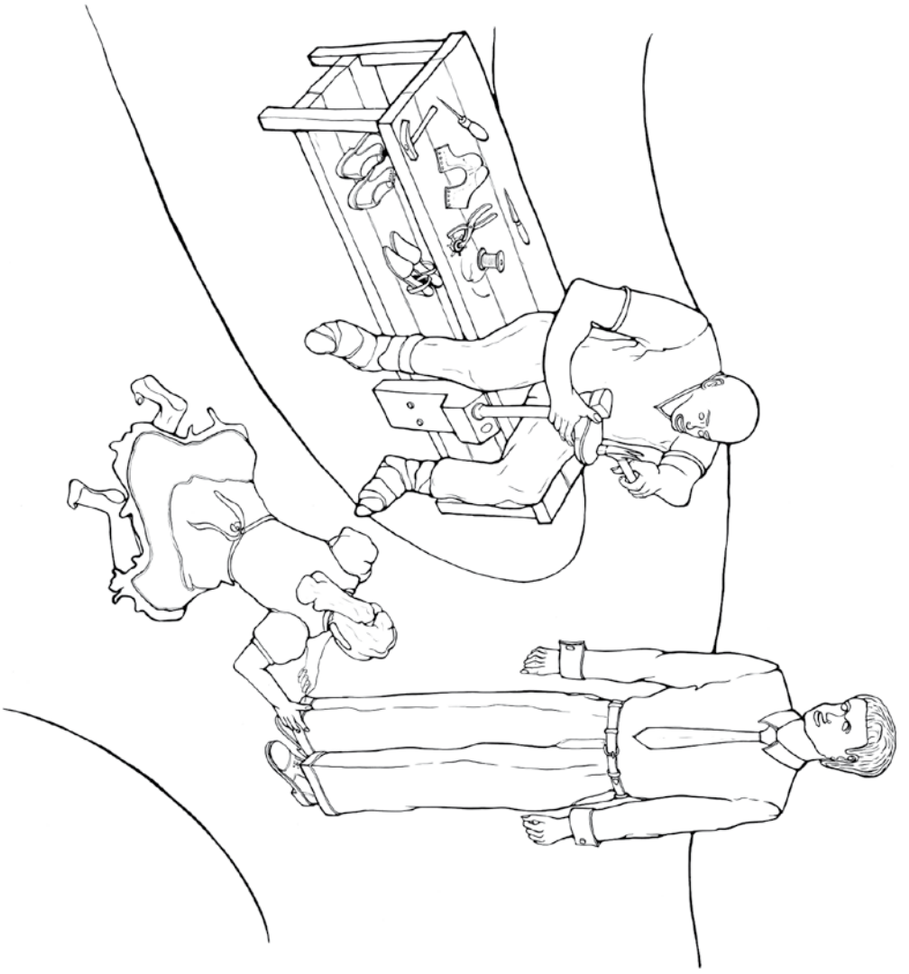


Sport Nouveau Der Turm / Sport Nouveau The Tower, 2003, 310 x 150 x 230 cm,
Stahl, Holz, Polyester, Gewichte / forged steel, wood, polyester, weights



Fitness Test / **Fitness Test**, 2008, 132 x 122 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas

Abteilung für Herrenmode / **Men's Fashion Department**, 2008, 121 x 126 cm, Tusche auf Leinwand / ink on canvas





Bad Furniture Sessel und Sofa / Bad Furniture Chair and Sofa, 2004 /2007,
110 x 105 x 67 cm / 155 x 105 x 67 cm, Stahl, Holz, Polsterung / forged steel, wood, upholstery

Verbrennungsofen / Incinerator, 2005, 80 x 50 x 190 cm, Stahl / steel

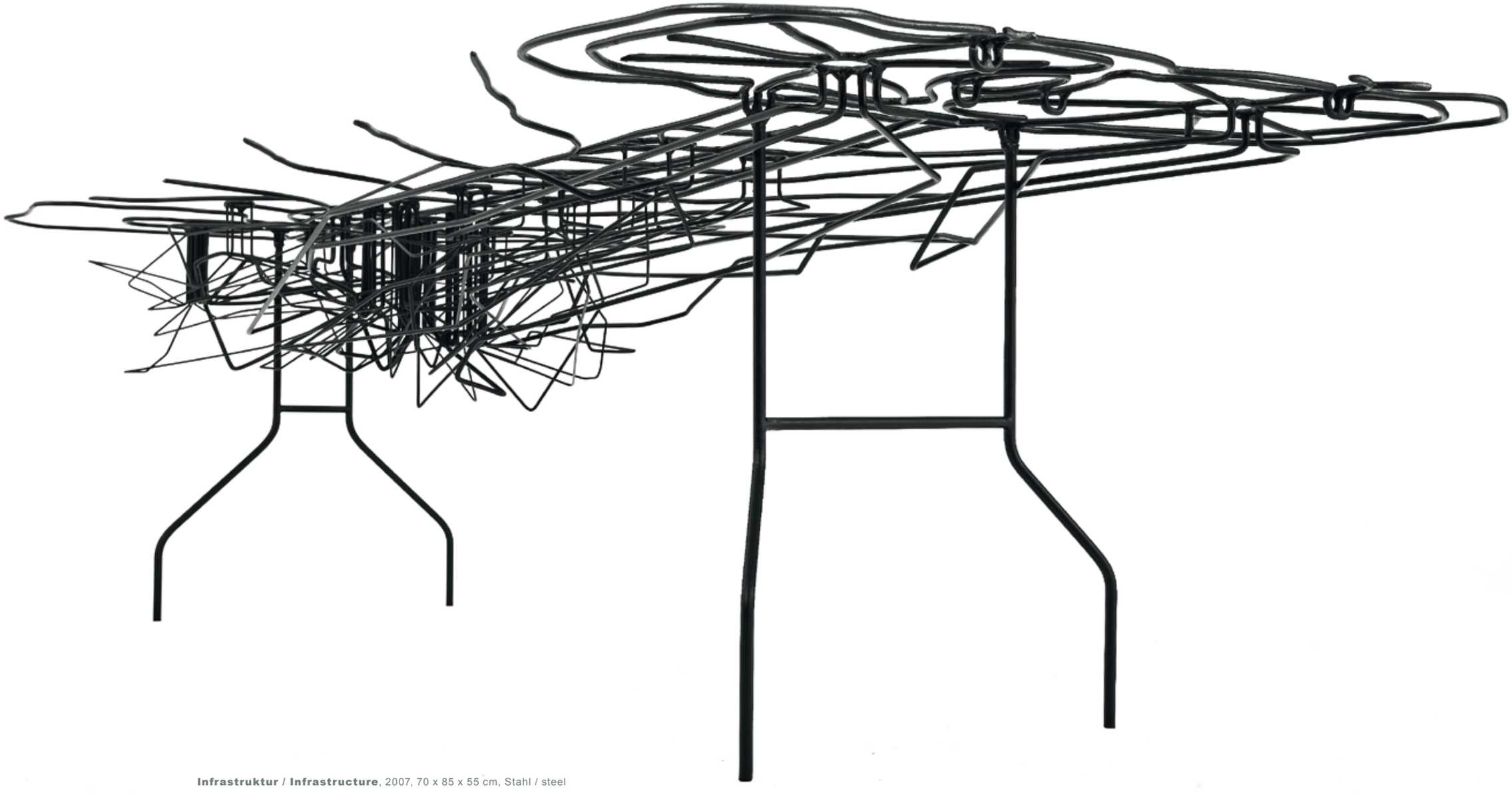


Wanddekoration / Wall Decoration, 2008, 465 x 70 x 197 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating

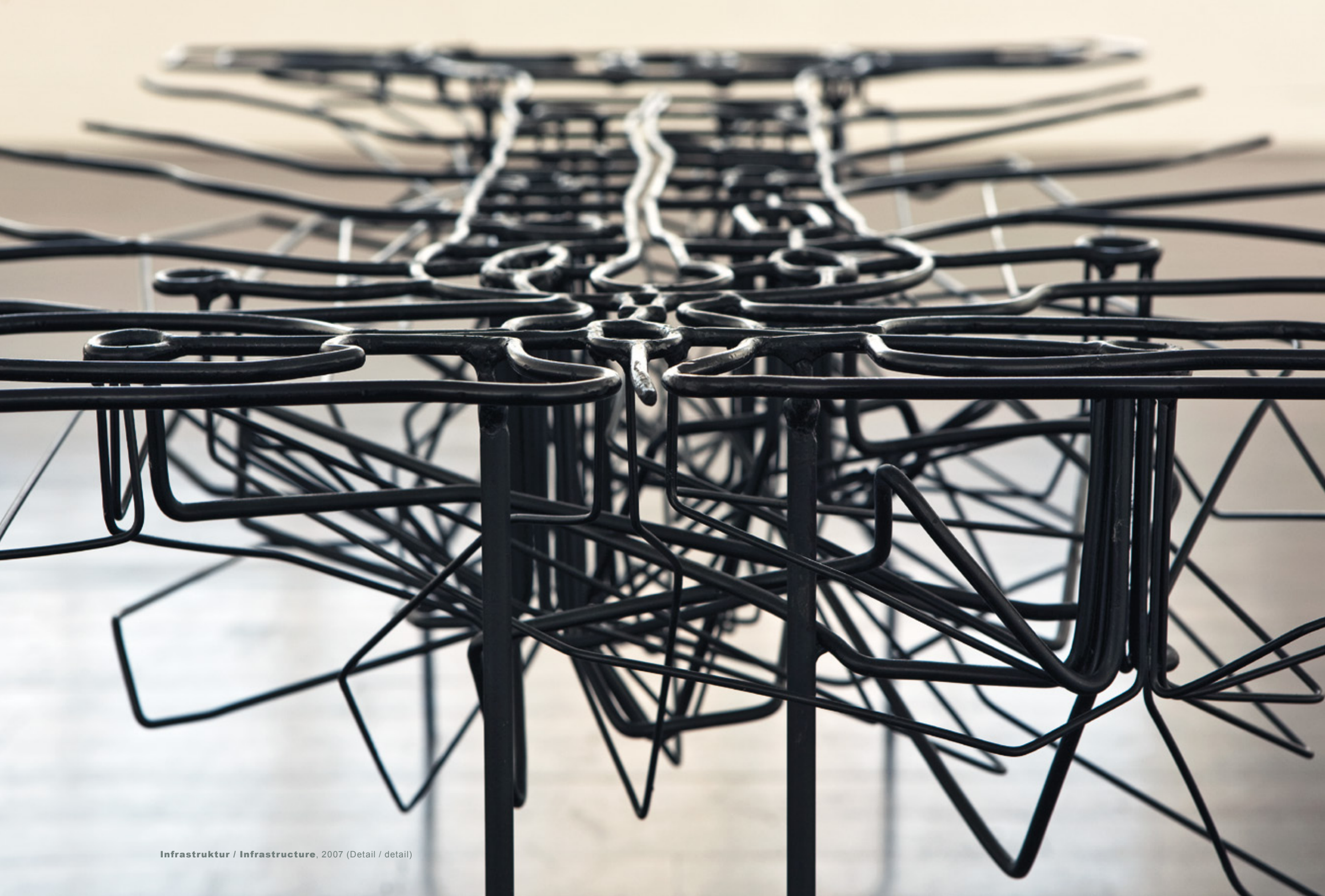
Bad Furniture – Kaffee-Set / Bad Furniture - Coffee Set, 2004, 110 x 110 x 95 cm, Stahl, Holz, Fiberglas / forged steel, wood, fibreglass

Owens Corning / Owens Corning, 2008, 50 x 60 x 160 cm, Polyurethan, Beschichtung, Holz / pur foam, coating, wood





Infrastruktur / **Infrastructure**, 2007, 70 x 85 x 55 cm, Stahl / steel



Infrastruktur / Infrastructure, 2007 (Detail / detail)



Ausgeweideter Mann / Man ripped open, 2008, 145 x 94 x 34 cm, Polyurethan, Beschichtung / pur foam, coating

AVL gegen alle Gesetze:

ANARCHITEKTUREN VON DE SADE UND SACHER-MASOCH

Adrian Blackwell

Aber da erschloss sich mit dem modernen Denken die Möglichkeit einer neuen Ironie und eines neuen Humors. Ironie und Humor zielen nun auf den Sturz des Gesetzes ab. Sade und Masoch rücken ins Blickfeld. Sade und Masoch verkörpern die beiden großen Versuche, das Gesetz anzufechten und radikal zu stürzen.[1]

Die Anarchie erzeugt keine Tyrannen, doch unterm Schatten der Gesetze stehen sie auf, mit Gesetzen ermächtigen sie sich.[2]

Atelier Van Lieshout (AVL) hat in seinen Arbeiten immer wieder die Gesetze in Frage gestellt, die heutzutage in unserer kapitalistischen Gesellschaft gelten. Manchmal ist es AVL-Projekten dabei gelungen, Sanktionen zu entgehen, weil sie gesetzlichen Restriktionen durch Mobilität ausgewichen sind: *A3 Mobiel* umging gesetzliche Regelungen dadurch, dass ein Künstleratelier auf Räder gestellt wurde; und die mobile Abtreibungsklinik *A-Portable* umschiffte die abtreibungsfeindliche Gesetzgebung verschiedener Länder, indem sie aufs Wasser verlegt wurde. Bei anderer Gelegenheit hat man dem Gesetz Auge in Auge gegenüber gestanden: bei der Beschlagnahmung illegaler Waffen, die AVL entworfen und gebaut hatte, oder bei der Schließung des Restaurants *Hall of Delights*, das keine Lizenz besaß. Obwohl die Probleme sich häuften, entstand daraus keine nihilistische oder negative Haltung. Das Werk von AVL funktioniert als Kritik an der Gewalt der Gesetze an sich: an Gesetzen, die den Handlungsspielraum einschränken und Verstöße ahnden, und an einer Gewalt, die ein Staatsmonopol ist. AVLs Übertretungen verstoßen nicht nur gegen staatliche Gesetze, sondern auch gegen Moral, Natur und Ästhetik. In den Untersuchungen auf sexuellem Gebiet werden die moralischen Gesetze innerhalb einer zivilisierten Gesellschaftsordnung attackiert und gleichzeitig auch die religiösen Einrichtungen, die ein Teil davon sind; im Beharren auf geschlossenen und autonomen Systemen zweifelt AVL die Naturgesetze an, indem es uns auffordert, unseren Müll zu essen, zu trinken und uns daran zu wärmen. Und indem AVL künstlerische Genialität zugunsten einer Unternehmensstruktur negiert, verkehrt es das wichtigste Gesetz der modernen Ästhetik, das besagt, dass ein Künstler auf keinen Fall dem Bürgertum angehören darf.

Die schärfste Kritik richtet sich an die Gesetze zu Architektur und Städtebau. AVL hinterfragt sowohl die Organisation als auch die Produktion von räumlichen Behältnissen und operiert dabei mit einem weiten Spektrum verschiedener Maßstäbe: das reicht von Organen des menschlichen Körpers bis zu den Grenzen einer Nation. Was bei der Errichtung dieser Behausungen umgesetzt wird, ist nichts Geringeres als die physische und materielle Realisierung von all dem, was durch das Gesetz ausgeschlossen wird. Michel Foucault hat ausgeführt, dass das moderne Gefängnis ein Schema für die produktive Organisation einer Disziplinaranstalt der Moderne darstellt.[3] In seinen Schriften steht Gefängnisarchitektur für Material gewordene Manifestation von Gesetzen bzw. Statements, die die moderne Welt beherrschen. Giorgio Agamben hat diese These abgewandelt, indem er behauptete, dass es vielmehr das Lager als das Gefängnis sei, das *nomos* [Recht] bzw. das Gesetz des politischen Umfeldes konstituiert, in dem wir leben. Für Agamben liegt die Schlüsselerfindung der modernen Politik in der Schaffung außergewöhnlicher Orte, an denen hoheitliche Kräfte keinerlei

Limitationen unterliegen.[4] Was diese beiden Modelle gemeinsam haben, ist die Benennung einer architektonischen oder urbanen Form als ein Instrument, das die Gesetzesgewalt versinnbildlicht und räumlich umsetzt: Architektur als eine Verdinglichung des Gesetzes. Genauso wie Anarchie eine politische Praxis ist, die staatliche Normen scheut, ist Anarchitektur[5] eine Praxis, Raum zu entwerfen, der die hierarchiesierenden und normierenden Strukturen von Architektur aufhebt.

Das Werk von AVL beschäftigt sich mit dieser Manifestierung des Gesetzes in der Architektur. Die Kritik am Gesetz erfolgt über die Anfechtung der Architektur. Obwohl AVL verschiedentlich mit Architekten zusammengearbeitet hat, versucht es hartnäckig, die einschränkenden Funktionen von Architektur zu durchbrechen, und zwar im ästhetischen wie im programmatischen Sinne. In seinem Essay *Sacher-Masoch und der Masochismus*, hat Gilles Deleuze dargelegt, dass der Marquis de Sade und Leopold von Sacher-Masoch die beiden Schriftsteller sind, die uns in ihren Werken die klarsten Handlungsanweisungen zur Untergrabung des Gesetzes geben. Die Methoden der beiden sind freilich komplett unvereinbar und kommen gänzlich verschieden daher. De Sade, der Libertin, arbeitet daran, das Gesetz zu überwinden, indem er ein übergeordnetes und jenseits gelegenes Prinzip davon beschwört, eine erschreckende Freiheit ständiger Bewegung. Masoch hingegen folgt den Regeln des Gesetzes; er nimmt zuerst seine Bestrafung entgegen, um sodann das Vergnügen an ihr zu genießen. Mit der sklavischen Bejahung seiner Strafe macht sich der Masochist über das Gesetz lustig und erschüttert dadurch dessen Grundfeste.[6] Um Architektur zur konterkarieren, bedient sich AVL einer Reihe von Techniken, die die Grenze zwischen Masochismus und Sadismus überschreiten. Im Folgenden werden sechs dieser Techniken beschrieben: der Einsatz von partiellen Objekten und einzelnen Substanzen umschreibt die formale Betrachtungsweise der AVL-Projekte; Pragmatismus und Wiederholung konzentrieren sich auf die praktische Übung; zeitliche Vorwegnahme und Assemblage beschreiben schließlich den Versuch des Ateliers, gewisse Momente in der Zeit und gewisse Individuen im Raum zu verstehen, und zwar in ihrer ganzen heterogenen Komplexität.

1. Partielle Objekte

Die britische Psychoanalytikerin Melanie Klein hat den Begriff des Teil-Objekts eingeführt, um zu beschreiben, wie ein Kleinkind seinen und den Körper seiner Mutter als einen Satz einzelner Teile begreift: Gesicht, Hand oder Brust.[7] AVL benutzt diesen Begriff als Methode, die Welt als Ganzes zu sehen. In den Arbeiten kommen Strukturen und Objekte verschiedener Größe vor, die sich permanent verbinden, voneinander lösen und wieder zueinander finden. Das gesamte Werk ist eine Art Baukasten verschiedenster Komponenten, ein Set, das vielmehr von den einzelnen Bestandteilen als von einem vollständigen System ausgeht. Architektur beinhaltet ein ganzes Programm, um den komplexen Plan der dazugehörigen Teile zu organisieren. AVL unterläuft diese Praxis, weil es immer am architektonischen Nullpunkt, an einem einzigen Raum oder noch weniger als einem Raum arbeitet, ohne irgendwelche notwendigen oder vorbedingten Beziehungen zu anderen Räumen oder Orten zu definieren.

Der Transportcontainer ist das minimalste und gewöhnlichste aller Behältnisse, er ist eine universale Erfindung des globalen Kapitalismus, der einen effizienten Austausch von Waren über große Distanzen hinweg ermöglicht, während die sozialen Verknüpfungen zwischen Konsument und Produzent bei seinen einfachen Formen außen vor bleiben. Ein Container scheint auch ohne den direkten Bezug zu Schiffen, Güterbahnhöfen, Lastwagen, Fabriken, Lagerhallen und den Arbeitern, die ihn bewegen, komplett zu sein. Im Werk von AVL ist der Container von seiner normativen Funktion losgelöst und wird zu einer Architektur im Alltagsleben, die die Atmosphäre und den Nutzen einer Wohnung, eines Arbeitsplatzes oder eines Freizeitraums annimmt. Hierin wird dann auch seine Unvollständigkeit offensichtlich, da das tägliche Leben in eigenständige Elemente zerstückelt ist, die selbst nicht unbedingt notwendige Beziehungen zu anderen Formen oder Gewohnheiten des sozialen Lebens haben.

Das Verfahren von AVL unterteilt das Leben an sich in einzelne, abgeschlossene Abläufe, die von den komplexen Zusammenhängen und Verbindungen der in Netzwerken funktionierenden Welt isoliert und von den Gemeinschaften um sie herum abgekoppelt sind. Karl Marx benutzte den Begriff „Warenfetischismus“, um zu erklären, wie eine Ware das Geflecht der sozialen Beziehungen verschleiern kann, die sie produzieren.[8] In einer Studie über Perversionen verwendet Richard von Krafft-Ebing den Terminus „Fetisch“, um den Einsatz eines partiellen Objekts für das Begehren einer individuellen Person zu beschreiben.[9] In beiden Fällen wird Fetischismus als ideologischer Prozess definiert, in dem das partielle Objekt für ein ganzes Objekt steht. AVL benutzt partielle Objekte innerhalb seiner eigenen triebhaften Ökonomie als Hauptbestandteile. In einer Beschreibung der Arbeit *Accessories*, einem mit allen möglichen Utensilien für sadistische und masochistische Sexspiele gefüllten Gerüst, führt AVL vor, dass innerhalb dieser fetischistischen Struktur „alles möglich ist“. Die Kombinationen von Öffnungen und Instrumenten, Rohren und Klemmen ermöglichen unendliche Variationen aller denkbaren Empfindungen: von Schmerz bis Wonne. In *Accessories* erscheinen sowohl sexuelle als auch strukturelle partielle Objekte als austauschbare Elemente, als Werkzeuge, mit denen man eine Anarchitektur der ungeahnten Möglichkeiten schaffen kann.

2. Eine Substanz

Obwohl die Konstruktionen von AVL manchmal partiell wirken, sind die Arbeiten durch den Gebrauch einer einzigen Substanz doch zu einer Einheit verbunden. Für seine ausufernden Formen setzt das Atelier Fiberglas ein; ein Material, das ebenso in jede Gestalt gebracht werden kann wie es auch jede Funktion annehmen kann. Fiberglas besteht aus zwei Komponenten, Kunstharz und Gewebe, und ist der ideale Werkstoff für architektonische Verkleidungen und Maskierungen. Die Eigenheiten des Materials erzeugen den Eindruck eines Werkzusammenhangs; viele Arbeiten sprechen trotz ihrer beständig wechselnden formalen Attribute und ihrer unterschiedlichen Intensität eine ähnliche Sprache. Das Material ermöglicht einzelnen Objekten oder Containern darüber hinaus, sich diversen Funktionen ohne maßgebliche Veränderung der Eigenschaften anzupassen. Eine einzige Oberfläche kann Außenwandverkleidung oder Vorrichtung zum Schweineschlachten sein, wie bei *The Autocrat,* einem Wohnwagen für Überlebenskünstler, oder bei den Herren- und Damenwaschräumen im *Toilet Unit Museum Boijmans Van Beuningen*. In diesen Beispielen erzeugt Fiberglas eine Art Verbindung von Programm und Funktion, die selbst ganz unterschiedlich anmuten können: Exkremente, Trinkwasser und Seife laufen alle über die gleiche Oberfläche. Für *Toilet Unit* hat AVL ein Diagramm vorbereitet, das mögliche Anwendungen der Konstruktion vorschlägt: in der einen Kabine befingert ein Mann eine Frau; in der zweiten wird ein nackter Mann auf dem Boden ohnmächtig; und in der nächsten übergibt sich ein Mann in ein Waschbecken. Schon diese drei unterschiedlichen Szenarien lassen ahnen, dass die Verwendungen von *Toilet Unit* nicht monofunktional, sondern ganz vielfältig sein können. Hier könnten Unterscheidungen, die ausschließlich im Hinblick auf Funktionalität getroffen werden, kontraproduktiv sein. Diese Oberflächen aus Einzelmaterialien erzeugen Bereiche der Nichtunterscheidung, die damit auch die Hinweise verlieren, die Architektur an den Übergängen zwischen sachgerechten Substanzen in Bezug auf die Funktion und den Zustand gibt.

In ähnlicher Weise hat AVL auch andere Materialien eingesetzt. Einige neuere Arbeiten nehmen als Ausgangsmaterial Baugerüste, die für alle möglichen Strukturen verwandt werden und eine Vielzahl von Programmen ausführen können. Unter den Händen von AVL kann selbst ein Bett ungewöhnliche Proportionen annehmen und als große homogene Fläche zur Wohnstätte werden. Die überdimensionierten weißen Überzüge der Arbeiten *Modular Multi-woman bed, Bedroom, Bonnefantopia* und *Sportopia* durchbrechen allesamt streng räumliche Formen – Einzelbetten, Doppelbetten, französische Betten -, deren Ausmaße immer durch die binäre Logik von einem oder zwei menschlichen Körpern determiniert werden. Durch das Aufbrechen der Bettgröße eröffnet AVL die Möglichkeit zu einer ungeahnten Vielzahl von sexuellen Beziehungen. Im zu Werkgruppe *SlaveCity* gehörenden *CallCenter* tritt sogar eine noch verstörendere formale Einheitlichkeit zutage: fortlaufende hölzerne Oberflächen für Betten, Toiletten, Schreibpulte und Tische legen den brutalen Verlust jeder Unterscheidungsfähigkeit verschiedener Gegenstände offen. Hier wird die Ebene des Experiments durch eine gewöhnliche Oberfläche ersetzt, die eine rohe unspezifische Lebensweise offenbart.

Dieses Fehlen von Differenzierung ist in der Phänomenologie der zeitgenössischen Gesetze zur Architektur in zweierlei Hinsicht Gang und Gäbe: erstens in der Bestrebung einer deutlichen Artikulation des Programms und zweitens in der Forderung nach einer ästhetischen Wahrhaftigkeit des Materials. Deshalb untergräbt die Nichtunterscheidung sowohl die legale Funktion von Architektur, an spezifische Programme gebunden zu sein, und eröffnet stattdessen ein weites Feld für kreative Versuche als auch seine ästhetischen Vorgaben, in dem es einen Bereich für sensorische Unbestimmtheit schafft. In diesen Räumen werden alle Möglichkeiten für eine Beurteilung in Frage gestellt. An deren Stelle tritt ein freies Spiel affektiver Kräfte in einem unhierarchischen Raum. In *Tausend Plateaus* beschreiben Deleuze und Guattari Masochismus als eine zweistufige Praxis, die zuerst die Ordnung von Organismen demontiert, indem es eine undifferenzierte rezeptive Oberfläche bereitet, um dann mobilen Gefühlsintensitäten zu gestatten, sie zu aktivieren. „Nähen und auspeitschen ... Die eine Phase steht für die Herstellung eines Körpers ohne Organe, die andere ist, etwas darauf zirkulieren oder darüber laufen zu lassen."[10]

3. Pragmatismus

AVL-Ville ist nicht utopisch; es ist eher der am weitesten von einer Utopie entfernte Ort, weil das zweite keine Realität werden kann. Ich habe kein Interesse an Dingen, die nicht realisiert werden können. Ich mag den Sozialismus von Morris und das Fehlen von Moral bei de Sade, aber Machiavelli gefällt mir auch. Sie haben viel von einander: De Sade ist surrealistisch und Machiavelli ist rational. Das ist ein netter Widerspruch.[11]
JOEP VAN LIESHOUT IM GESPRÄCH MIT JENNIFER ALLEN

Wenn Kunst durch ihre Nutzlosigkeit definiert wird, dann bildet Architektur als die Kunst, die pragmatischen Fragen nicht ausweichen kann, die Ausnahme davon. Dennoch muss Architektur Funktion und Bedeutung ausbalancieren, um sich selbst durch ihren symbolischen Wert über reines Bauen hervorzuheben. Die architektonischen Kunstwerke von AVL verstoßen gegen die höheren Prinzipien der Architektur, weil sie einer dezidiert pragmatischen Logik folgen. AVLs erste Frage ist nie darauf gerichtet, zu erfahren, was etwas bedeutet, sondern immer darauf, wie etwas funktioniert. AVL ist davon besessen, Kunstwerke zu produzieren, die bestimmte Funktionen erfüllen, und Arbeiten zu entwickeln, die selbst Diagramme und Illustrationen darüber sind, wie Dinge funktionieren. Es ist also keine große Überraschung, dass AVL 1998 *ein Handbuch* herausgegeben hat,

in dem beschrieben wird wie seine Kunst gemacht und benutzt wird. Denn das komplette Werk von AVL wirkt wie eine Gebrauchsanweisung: wie schlachtet man ein Schwein, wie recycelt man seine Scheiße, wie baut man Waffen, wie feiert man eine Orgie, wie führt man einen Bauernhof, wie errichtet man einen Freistaat oder wie unterhält man eine Stadt voller Sklaven. In der Welt von AVL gibt es keine mystischen oder magischen Artefakte; AVL illustriert stets unmissverständlich seine eigenen Produktionsmittel und seine Betriebstechniken.

AVLs Architekturen sind auf einfache und einfallsreiche Weise konstruiert: mithilfe von Werkzeugen, Materialien und Arbeitsvorgängen, die einfach und schnell bei der Hand sind - frei nach dem Motto „do it yourself". Fast alles, was AVL konzipiert, kann im Rotterdamer Lagerhaus mit simplen Techniken hergestellt werden: Schweißen, Schreinern und Fiberglas. Dieser direkte pragmatische Zugang bedingt die Ästhetik aller Werke, die AVL produziert. Und es ist die Einfachheit, die den Konstruktionen von AVL etwas Frisches verleiht und sie wie befreit wirken lässt von der elaborierten Verarbeitung der meisten zeitgenössischen Architektur.

AVL verfolgt die interdisziplinären Experimente der funktionalistischen Architektur-Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Hannes Meyer, von 1928 bis 1930 marxistisch gesinnter Direktor am Bauhaus in Dessau, beschreibt die Logik der Funktionalität in der Architektur wie folgt: „1. Sexualleben, 2. Schlafgewohnheiten, 3. Haustiere, 4. Gartenarbeit, 5. Persönliche Hygiene, 6. Wetterschutz, 7. Haushalts-Hygiene, 8. Wagen-Pflege, 9. Kochen, 10. Heizen, 11. Lichtverhältnisse, 12. Dienstleistungen – das sind die einzigen Beweggründe ein Haus zu bauen. Wir untersuchen die täglichen Gewohnheiten jeder Person, die in dem Haus wohnt und erhalten so ein funktionales Diagramm – dieses funktionale Diagramm und das ökonomische Programm sind die Grundlagen des Bauvorhabens."[12] Auch wenn AVLs Prioritätenliste anders aussieht und sich außerdem ständig verändert, gibt es doch eine Reihe von Anlässen und auch feste Budgets, die die Arbeiten und Designprojekte bestimmen. Wie in Meyers Funktionalismus werden in den Anarchitekturen von AVL oft individuelle programmatische Module als Ergänzung zu der äußeren Form einer Konstruktion gesehen. Das Schlafzimmer in *La Bais-ô-Drôme*, die *Composttoilet* in *Sonsbeek Raft*, die Mini-Bar in *Maxi Capsule Luxus* und die ganze Konstellation von *Clip-on* verkörpern alle von Außen das Innenleben des Gebildes in proportionalem Maßstab. Aber AVLs Funktionalismus geht weit über den der modernistischen Architektur hinaus, weil in seinem Werk Funktionen, die sonst immer in schön gestalteten Gebäuden verborgen werden, schon von Außen sichtbar gemacht werden. Ob sie notwendigen Zwecken dienen wie bei der Urin und Kot separierenden Toilette *Total Faecal Solution* oder reine Lustobjekte sind wie das Möbelstück *Sportopia*, das detailgetreu Positionen für Geschlechtsverkehr beschreibt, AVL lehnt es ab der funktionalen Transparenz der Moderne einen Ziervorhang umzulegen.

AVL zitiert Bertolt Brecht, der darauf bestand, die Produktionsmittel eines Werks kund zu tun. Hier lernt AVL allerdings von faschistischer Architektur. Ein Konzentrationslager ist mit seiner rohen Architektur die transparente Architektur *par excellence,* und zwar, weil die Architektur auf die Funktionalität einer Maschine reduziert ist, die Körper nach einer brutalen Logik von Produktion, Reproduktion und Überalterung verarbeitet. *SlaveCity* tritt als Kulmination dieser Logik von funktionaler Transparenz auf, in der verborgene Realitäten unserer heutigen Welt als zentrale Mechanismen ihres Funktionierens offen gelegt werden. Hier wird sogar die erschreckende Kraft der Imagination funktionalisiert, genau wie in der Phantasie eines Masochisten.

4. Wiederholung

Diese Werkzeuge haben eine lange Tradition; ihre Ergonomie, ihre Form und ihr Material sind von Generationen von Bauern perfektioniert worden. Wen ein Bauer ein schlechtes Werkzeug hat, wird er alles daran setzen, es zu verbessern. Jedes Werkzeug birgt Jahrhunderte lange Handarbeit und erleichtert eine Aufgabe in der Gegenwart.[13]
AVL

AVL hat sehr wohl verstanden, dass Wiederholung das Lebenselixier künstlerischen Schaffens ist. Alle Praktiken sind aus der Repetition entstanden; künstlerische und architektonische Anwendungen stellen dabei keine Ausnahme dar. Gestalten ist immer ein Resultat davon, Dinge wieder und wieder zu tun - jedes mal anders. Trotzdem begann die moderne Kunst just in dem Moment, in dem die Modernisierung ein Regelwerk von bloßer Repetition im Bereich der Produktion institutionalisierte, daran zu zweifeln, dass ein Schaffensprozess das Ergebnis von Wiederholung sei. Wenn Arbeit auf die aller monotonste Form von maschineller Bewegung reduziert werden kann, dann muss Schöpfung ein exakter Bruch mit allen vorangehenden Formen von Kreativität sein. Der Mythos der Moderne beinhaltet die radikale und totale Vernichtung aller Traditionen durch die Avantgarde. Im Hinblick darauf ist die Architektur wahrscheinlich die schuldigste aller Künste, denn sie hat den positivistischen Blick der Moderne begeistert aufgenommen und an einen unreflektierten Sprung in eine neue Welt geglaubt. Die dunklen Nekropolen, die sich Ludwig Hilberseimer vorstellte, und die hierarchischen repetitiven Strukturen von Le Corbusier's *Ville Radiuse* sind entworfen worden, um die traditionelle Stadt zu zerstören und zu ersetzen, und dennoch wurden sie nach den Tayloristischen Grundsätzen von Serienproduktion gebaut. Schließlich wurden diese Orte, die in der zellularen Struktur von US-amerikanischen Wohngebäuden und von europäischen Vorstadt-Hochhäusern errichtet wurden, unter dem Aspekt ihres ganzen Nihilismus alltäglicher Gewalt und der Rückkehr unterdrückter Rebellion gesehen.

AVLs jüngste Arbeiten wie *SlaveCity*, *The Disiplinator* und *The Technocrat* zeigen die schrecklichsten Facetten von Wiederkehr am Beispiel von Arbeit und Schlaf, Lust und Tod: die Wiederholungen von Einkerkerung, von eintöniger Arbeit, das Automatisieren von Körperfunktionen und von Vergnügen als Konsum. In *SlaveCity* werden Körper zu Organen, Lebensmitteln oder Kraftstoff recycelt. Diese verstörende bloße Repetition von Tod ist die neueste Manifestation einer fortgesetzten kreativen und erotischen Wiederholung, die AVL antreibt.

Die konstante Wiederkehr von *Eros*, dem Sexualtrieb, und *Thanatos*, der Todessehnsucht, sind in AVLs Werk nie weit voneinander entfernt. Der Masochist wiederholt etwas, um eine vibrierende Gefühlsoberfläche auf seinem Körper zu erzeugen; um Spannung aufzubauen, verlangt er nach immer neuen und immer mehr Schlägen. Der Sadist wiederholt etwas, um seine Macht auszutesten, in der steten Suche nach einem neuen Opfer. Sowohl Sadismus als auch Masochismus leben von der Wiederholung der Empfindungen. In beiden Fällen reicht es nicht aus, das Phänomen zu kennen oder darüber zu theoretisieren, in beiden Fällen muss das Wissen in der Praxis erlangt werden. Im Werk von AVL ist die Praxis die entscheidende Maßnahme, das Gesetz zu umgehen. Ein Gesetz ist im Voraus bekannt, das Praktizieren demontiert das Gesetz ständig durch Wiederholung. Wie das Gesetz ist Architektur statisch und dauerhaft, während die Praktiken, die darin angewandt werden, permanent die Gebäude, in denen wir leben, konstruieren und erneuern.

5. Unzeitgemäße Konstruktionen

Die Fabrik ersetzte in Europa im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die Werkstatt als hauptsächlichen Produktionsort. Marx bezeichnete diesen Prozess als reale Subsummierung, als die Transformation von Arbeit in Kapital. Trotzdem hinkte die Bauindustrie anderen Industriezweigen immer weit hinterher. Sie wurde nie vollständig rationalisiert und benötigt noch immer Arbeitskräfte mit speziellen Fähigkeiten zur Erledigung ihrer vielfältigen Aufgaben. AVL ist zwar nur ein Atelier/ eine Werkstatt, aber es stellt ganze Gebäude her. In diesem vermischten Prozess kreuzt sich der Anachronismus von handwerklicher Fertigung mit der Zukunftsvision von serieller Produktion von Häusern in Fabriken. AVL ist sowohl ein Relikt aus der Vergangenheit als auch ein Anspruch an die Zukunft - nicht zeitgemäß, sondern unzeitgemäß.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert war der Bau von Häusern, die den Geist des Zeitalters ausdrückten, in dem sie errichtet worden waren, ein zentrales Anliegen modernistischer Architektur. Der postmoderne Stil brach in den 1970er-Jahren durch einen Umkehrungsprozess mit dieser Tendenz: Architektur wurde temporär als Höhepunkt westlicher Architekturgeschichte verortet und deshalb reflektierte sie frühere Baustile in der Gestaltung ihrer eigenen Fassaden. Trotz dieser perversen Vorgehensweise wurde die Tradition einer präzise in ihrer Zeit gründenden Architektur andernorts unbeirrt fortgesetzt. Die besten zeitgenössischen Architekten haben der Reihe nach gegen den Historismus der 1980er-Jahre rebelliert. Sie praktizieren einen Neo-Modernismus, der den postmodernen Aspekt an der Oberfläche in einem dem Informationszeitalter angemessenen Stil weiterführt.

Angesichts dieser Gleichzeitigkeitsobsession passen AVLs Anti-Architekturen nicht mehr in die Zeit. Joep van Lieshout hat jedoch betont, dass die Arbeiten von AVL quasi zeitgleich erscheinen. Soll heißen, dass sie immer aktuell bleiben und in beliebiger Reihenfolge betrachtet werden können. Auf diese Weise trägt AVL der uneinheitlichen geschichtlichen Entwicklung des Kapitalismus Rechnung, in dem verschiedene historisch belegte Produktionsarten nebeneinander existieren. AVL hat erkannt, dass die klaren zeitlichen Einteilungen von Architekten und Theoretikern für gewöhnlich nur die Zukunft fetischisieren, indem sieden Umstand missachten, dass die Gegenwart immer eine komplexe Ansammlung von verschiedenen Zeiten ist.

6. Assemblage

AVL steht für eine Kunst temporaler Akkumulation, die Werke ballen sich aber auch räumlich zusammen, um vielschichtigere Strukturen zu werden. *AVL-Ville*, *The Technocrat* und *Pioneer Set* sind die besten Beispiele für dieses Phänomen, dessen Prinzip sich generell auf alle Arbeiten von AVL anwenden lässt. Gelegentlich hat Joep van Lieshout diesen Prozess als ein „Gesamtkunstwerk", als ein totales Kunstwerk bezeichnet. In diesen Fällen gründet sich die Agglomeration auf das Modell eines Organismus: von Le Corbusiers Diskussion über die Atmung einer Stadt und ihren Kreislauf in *Urbanisme* bis zu den Strukturen der Bäume im Stadtbild des 20. Jahrhunderts, die z.B. Christopher Alexander in *The City is not a Tree* beschreibt.[14] Weil die Beziehungen der Gebäudeteile zueinander normalerweise statisch sind und weil Architektur durch ihre Fähigkeit, Programme zu organisieren, definiert wird, ist es schwierig, sie als etwas anderes zu denken als einen Organismus.
In anderen Arbeiten hängen die Teile als offene Komposition ohne vorgegebenen Bezug zusammen. Wir haben schon gesehen, wie AVL dieser Organisationsfalle entkommt: Indem es nämlich die Architektur auf ihre Grundbedingung als Behausung reduziert. Auf ein Minimum konzentriert und mit Rädern mobil gemacht besitzen die Gebilde von AVL die Freiheit ein Territorium zu verlassen,

um in neuer Konfiguration einen anderen Ort aufzusuchen und in anderem Kontext neue Assemblagen herzustellen. Nach Deleuze hat Manuel Delanda eine Assemblage als eine besondere Form von Agglomeration definiert, in der Beziehungen zwischen Einzelteilen Beziehungen an der Außenseite sind - im Gegensatz zum Organismus, bei dem Beziehungen im Inneren liegen. In einer Assemblage können Teile voneinander getrennt werden, um zu neuen Kombinationen geformt zu werden.[15] Den Gipfel dieser Ansammlungslogik erreichte AVL in der *AVL-Ville.* In einem Akt der politischen Autonomie wurden verschiedene Strukturen zusammengeführt, um einen freien Staat bilden zu können. Die inneren Bezüge des Freistaats waren in einem Verhaltenskodex festgelegt, der zwar vorsah, freie Handlungen zu ermöglichen, die finale Autorität jedoch in die Hände von AVL als regierender Instanz legte.

Dennoch sind die Post-*AVL-Ville*-Arbeiten klar nach dem Schema eines Organismus konzipiert. Werke wie *The Disciplinator*, *The Technocrat* und *SlaveCity* nehmen eine deutlich bestimmtere Form an. Jede ist charakterisiert durch eine Ökologie des geschlossenen Kreislaufs: eine experimentelle soziale Struktur, die kein Draußen kennt und deren Bestandteile innere Beziehungen zueinander haben. In *SlaveCity* ist AVL zur Architektur der Aufklärung zurückgekehrt. Bezugnehmend auf Claude-Nicolas Ledoux' *Maison de Plaisir and Oikema* hat AVL luxuriöse Bordelle in der Form von menschlichen Fortpflanzungsorganen entworfen. Aber das sind nicht die einzigen Organismen in *SlaveCity*; sein Plan basiert auf festgelegten Mustern eines Hierarchiebaumes bzw. Auf einer skelettartigen Struktur, die auf die realisierten und unrealisierten Utopien der modernen Welt anspielen. Diese Arbeiten dienen als Experimente und zeigen den Horror, der entsteht, wenn Städte als Organismen und autonome Systeme geplant werden. In seiner Kritik an der zeitgenössischen Ideologie des freien Marktes nennt John Gray den Neoliberalismus eine falsche Utopie, die auf dem unmöglichen Traum von einer autonomem Ökonomie basiert, die unabhängig von sozialen und politischen Interventionen funktioniert.[16] AVLs letzte Arbeit zielt auf diese spezielle Utopie ab. Voller ökonomischer Informationen, aber erstaunlich leer auf die Frage nach der Politik reflektiert *SlaveCity* die Logik der heutigen politischen Ökonomie.

Fazit: Realismus

Diese Methoden illustrieren einige Vorgehensweisen, mit denen das Werk von AVL agiert: als uneinheitliche Mischung aus Perversion, die die ironische Überlegenheit des Sadismus und den humoristischen Abgesang des Masochismus als doppelte Kritik an der aktuellen Politik und Ökonomie sowie an der Architektur und der Stadtplanung einsetzt. Auch wenn Sadismus und Masochismus andere Motive und Ziele verfolgen, so teilen sie doch die Gemeinsamkeiten der beiden essentiellen psychologischen Beweggründe, die Freud beschrieben hat: *Eros*, den Lebensinstinkt, und *Thanatos*, den Todestrieb. Masochismus ist das Verlangen danach, gedemütigt und verletzt zu werden, bevor man Lust empfindet, während Sadismus die Begierde ist, zu erniedrigen und Schmerz zuzufügen, bevor man Befriedigung erfährt. Im Werk von AVL sind Lust und Schmerz nie weit voneinander entfernt. Frühe Arbeiten wie *La Bais-ô-Drôme*, *Schiphol Skulls*, *Mini Capsule* und *Modular Multi-Woman Bed* wurden alle ausdrücklich als Orte konzipiert, an denen man Sex haben kann. Gleichzeitig baute AVL aber auch Waffen als Kunstwerke, angefangen bei *Pistolet Poigneé Americaine*, einer Metallvorrichtung, in der sich eine winzige Pistole verbarg, über Maschinengewehre, Minenwerfer und Kanonen bis hin zum *Workshop for Weapons and Bombs*. Neben diesen Arbeiten, denen ganz unterschiedliche Motivationen zugrunde liegen, tauchten Werke auf, in denen sich vieles kreuzt und vieles kombiniert wird. Der Arbeit *Mobile Home for Kröller-Müller. The Master and Slave Unit* wird bereits durch den Untertitel eine düstere Aura verliehen, während in den Zeichnungen für *Maxi Capsule Luxus* eine Axt auf dem Boden eines mit purpurrotem Teppich ausgestatteten Liebesgelasses liegt und in *Bedroom* genug Essen, Gewehre und Schnaps für sechs Personen bereitsteht. Diesen frühen Lustkammern folgten zu Beginn des neuen Jahrtausends Entwürfe zu Räumen für Sado-Maso-Spiele: Arbeiten wie *Sportopia*, *Accessories*, *Mini Sadist* oder *Pillory. The Disciplinator*, *The Technocrat* und *SlaveCity*, die jüngsten komplexen Assemblagen von AVL umfassen nun beide Triebarten. Sie zeigen Schmerz, Demütigung und Wonnen in jeweils verschiedenen Abstufungen. Und dennoch sind Sadismus und Masochismus weit mehr als provokative Mittel, die dazu benutzt werden, die standardisierenden und normierenden Funktionen der meisten Architekturräume zu kritisieren. Sie schlagen auch bestimmte Methoden vor, mit der Architektur sich gegen sich selbst wendet, neue Techniken also für die kreative Produktion von Anarchitektur. AVL setzt diese beiden Verfahren in seinen frühen und in seinen neuen Arbeiten unterschiedlich ein.

Die Ausnahmezustände, die in den 1990er-Jahren in AVLs Frühwerk herrschten, wurden räumlich in Wohnwagen thematisiert und fast immer von einem Terroristen, Rebellen oder Despoten ausgelöst, der sich gegen den Staat auflehnte. Diesem Werkkomplex folgte ein radikales Programm, das von Autarkie und autonomer Gewalt geprägt war. In diesen Arbeiten versuchte AVL das Gesetz durch sadistische Ironie zu überwinden, was aufgrund eines Missverständnisses über die heutige Form von politischer Macht jedoch fehlschlug. Das Washingtoner Abkommen zu freien marktwirtschaftlichen Förderung propagierte ganz ähnliche Maßnahmen zur Autonomie wie AVL. Michel Foucault legte dar, dass der Neoliberalismus alle Lebensbereiche einer ökonomischen Logik unterwirft, um eine Regierung der Selbst-Herrschaft zu installieren.[17] Im neuen Jahrtausend wurde der Neoliberalismus durch die Verschärfung der Gewalt, derer es bedarf, um der beständig wachsenden Polarisierung Einhalt zu gebieten, als falsche Utopie enttarnt. Der Neoliberalismus selbst ist eine sadistische Ideologie, die das Ego von allen Stufen der Regierung vertreibt, um als pures Superego zu handeln und all diejenigen zu disziplinieren, die das zentrale Grundrecht in Frage stellen: die Autonomie des Individuums.

Die Verfassung von *AVL-Ville* im Jahr 2001 war der Anfang zu einem Richtungswechsel. Die Schlussklausel gibt die endgültige Kontrolle über alle Entscheidungen an ein Generalkomitee der AVL-Gemeinschaft ab.[18] Nach Deleuze ist der Vertrag die Form, die eine masochistische Beziehung prägt. Und mit der Schlussklausel nimmt die Verfassung den Charakter eines masochistischen Vertrages an, der dem Einzelnen Kraft und Rechte raubt..[19]

Anschließend schlägt AVL einen finstereren und subversiven Kurs ein, der noch stärker darauf ausgerichtet ist, die Logik einer neoliberalen politischen Ökonomie in Bildern zu fassen. Ein neuer Exzeptionalismus hält am Konzentrationslager als einem rechtmäßigen Modell fest. Das Lager ist in seiner architektonischen Form ganz anders als die Wohnmobile und Freistaaten aus den 1990er-Jahren. Dennoch legt es den gleichen Wert auf Zufälligkeit/Möglichkeiten wie die früheren Arbeiten, das Konzentrationslager ist ein temporärer Ort der Inhaftierung und nicht der Freiheit. In dieser Hinsicht greifen die neuen Projekte Architektur als eine Vergegenständlichung des Gesetzes auf, indem sie ihm in seinen logischen Rückschlüssen Folge leisten. In den Entwürfen von *The Technocrat*, *The Disciplinator* und *SlaveCity* vollzieht AVL die Grundsätze der aktuellen kapitalistischen Regierungspraktiken und deren schlimmsten und schmerzhaftesten Auswirkungen nach. AVL arbeitet mit schwarzem Humor, um lächerliche und inkongruente Bilder der außergewöhnlichen Orte des heutigen Neoliberalismus zu zeichnen: Lager und Enklaven, bewohnt von Sklaven und Bürgern.

AVL ist selbst eine Korporation und das Werk, das diese Korporation hervorbringt, zeigt die Unmöglichkeit von Kollektivität innerhalb einer neoliberalen politischen Philosophie. Als Gründer und künstlerischer Leiter ist Joep van Lieshout der Besitzer der Produktionsmittel. Infolgedessen hat er Einblick in die Bestrebungen des heutigen Kapitalismus. Das Werk von AVL ist - im Sinne einer Hoffnung darauf, eine ideale Alternative zur bestehenden Welt zu schaffen – weder utopisch noch eindeutig politisch kritisch, sondern eher realistisch und typologisch. Als hierarchisch organisierte Gemeinschaft spricht AVL von einer privilegierten subjektiven Stellung innerhalb des zeitgenössischen Kapitalismus. In der heutigen Welt wird Subjektivität zusammengefügt und die Korporation zeigt dieses Gemisch deutlicher als organische Individuen. Eine Gesellschaft ist aber kein Kollektiv, sondern ein Individuum. Aus dieser Position heraus war es AVL möglich, Räume zu entwerfen, die die Parameter der aktuellen Politik und Ökonomie darstellen und untersuchen, ohne in die Falle des selbstgerechten Moralisierens zu laufen.

Aus dem Englischen übersetzt von Uta Grosenick.

1 Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt am Main 1980, Seite 236.
2 Marquis de Sade, Justine oder vom Missgeschick der Tugend, zitiert in: Gilles Deleuze, Sacher-Masoch und der Masochismus, ebenda, Seite 237.
3 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, 1995, Seite 195-228.
4 Giorgio Agamben, *Homo Sacer,* übersetzt von: Daniel Heller-Roazen, Stanford/CA, 1998, pp. 166-176.
5 Der Begriff Anarchitecture wird verwendet, um die gleichnamige 1974 in New York gegründete Künstlergruppe zu beschreiben. Mitglieder waren: Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Clark and Richard Nonas. Die Gruppe formte sich, um in den frühen 1970er-Jahren die normierten Funktionen von Architektur und Städtebau zu kritisieren.
6 Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt am Main 1980, Seite 222ff.
7 Melanie Klein, *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963,* London, 1980, Seite 25-35.
8 Karl Marx, *Capital Volume 1* (London, New York, 1976, Seite 163-177.
9 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (Brooklyn/NY, 1933, Seite 218-224.
10 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, übersetzt von: Brian Massumi, Minneapolis, 1987, Seite 152.
11 Jennifer Allen, "Up The Organization - Joep Van Lieshout, Atelier van Lieshout – Interview", in: Artforum, April, 2001.
12 Hannes Meyer, "Building", in: Ulrich Conrads ed. *Programs and manifestoes on 20th century architecture,* Cambridge/MA, 1975, Seite 119.
13 AVL website: Auszug aus der Werkbeschreibung der Arbeit *Pioneer Set*.
14 Christopher Alexander, "A City is not a Tree", in: *The City, Zone ½,* New York, Seite 128-149.
15 Manuel Delanda, *A New Philosophy of Society,* London, New York, 2006, Seite 9-11.
16 John Gray, *False Dawn: The delusions of Global Capitalism,* New York, 1998.
17 Michel Foucault "Security, territory, and population" and "The birth of biopolitics", in: Paul Rabinow (Hg.), *Michel Foucault, Ethics: Subjectivity and Truth,* New York, 1997, Seite 67–71, 73–79.
18 "Alle *AVL-Ville*-Teilnehmer sind damit einverstanden, dass das Management vom Generalkomitee berufen wird, das sich aus einem noch undefinierten Aussichtsrat zusammensetzt und aus Mitgliedern des Generalkomitees und anderen gebildet wird." Siehe AVL website.
19 Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt am Main 1980, Seite 240ff.

AVL against the Law:

ANARCHITECTURES OF SADE AND MASOCH

Adrian Blackwell

In modern thought irony and humour take on a new form; they are now directed at subversion of the law. This leads us back to Sade and Masoch, who represent the two main attempts at subversion, at turning the law upside down.[1]

Tyrants are never born in anarchy, they only flourish in the shadow of the laws and draw their authority from them.[2]

The work of Atelier van Lieshout (AVL) has consistently challenged the laws operating within contemporary capitalist society. At times AVL projects have been successful at evading detection by circumventing the law through movement: *A3 Mobiel* escaped zoning legislation by adding wheels to an artist's studio, and the mobile abortion clinic *A-Portable* escaped the anti-abortion laws of various countries by floating on water. At other moments AVL has come face to face with the law, from the seizure of illegal weapons it has designed and built to the closure of its unlicensed restaurant *Hall of Delights*. Although this challenge has become more and more insistent, it is not nihilistic nor is it purely negative. The work of AVL acts as a critique of the violence of the law itself, which constrains action and punishes transgression; a violence held in monopoly by the state. AVL's transgressions operate across a range of registers beyond state laws: from the moral to the natural to the aesthetic. Through its investigations into sexual transgression, it attacks moral laws upheld within civil society and the religious institutions that are part of it; in its insistence on closed and autonomous systems it challenges natural laws, asking us to eat, drink or warm ourselves on our own waste; and in its abandonment of artistic autonomy in favour a corporate structure, it inverts the first law of modern aesthetics: that the artist must stand apart from the bourgeoisie.

AVL reserves its most focused critique for the laws that govern architecture and urbanism in contemporary society, interrogating the organization and production of spatial containers across a spectrum of scales from the organs of the body to the borders of the nation. What is at stake in the constitution of these enclosures is nothing less than the physical and material realization of the exclusions instituted in the letter of the law. Michel Foucault has argued that the modern prison constitutes a diagram for the productive organization of the disciplinary institutions of modernity.[3] In his writing the architecture of the prison acts as a material manifestation of laws, or statements, that govern the modern world. Giorgio Agamben has modified this argument, claiming that it is the camp, rather than the prison, which constitutes the nomos, or law, of the political space in which we live. For Agamben the key invention of modern politics is the production of exceptional spaces where sovereign force knows no bounds.[4] What these two models hold in common is the nomination of an architectural or urban form as a device that materializes and spatializes the force of law. Architecture is a reification of the law. Just as anarchy is a political practice that eschews sovereign law, anarchitecture[5] is a practice of designing space that undoes architecture's hierarchical and normalizing functions.

The work of AVL focuses on this manifestation of the law in architectural form. As much as it critiques the law, it does so through the contestation of architecture. Although AVL has worked with architects, it has consistently attempted to subvert architecture's constraining functions in both the aesthetic and programmatic realms. In his essay *Coldness and Cruelty*, Gilles Deleuze argues that the Marquis de Sade and Leopold von Sacher-Masoch are the two writers whose work offers us the clearest suite of techniques for subverting the law. Yet their two methods are entirely irreconcilable and distinct. Sade, the libertine, works to transcend the law by appealing to a principle above and beyond it, a terrifying freedom of perpetual motion. Masoch on the other hand follows the rule of the law, taking his punishment first, in order to enjoy pleasure afterwards. In slavishly conforming to its punishments the Masochist mocks the law undermining its foundations.[6] AVL uses a sequence of techniques to subvert architecture, crossing the line between Masochism and Sadism. What follows is a description of six of these techniques: the use of partial objects and single substances circumscribes the formal considerations of AVL's projects; pragmatism and repetition focus on its work as practice; and finally untimeliness and assemblage point to the atelier's attempt to understand moments in time and individuals in space, in all their heterogeneous complexity.

1. Partial objects

British psychoanalyst Melanie Klein invented the concept of the part-object to describe the way in which an infant understands his or her mother's body as a set of discrete parts: face, hand or breast.[7] AVL uses her concept as a way of seeing the world in general. Structures and objects of various sizes circulate in its work, constantly connecting, disconnecting and reconnecting to one another. Its entire oeuvre is a recomposable set of components, beginning from discrete elements, rather than a total system. Architecture involves the organization of a programme to form a complex plan of related parts. AVL undermines this practice by always working at architectural degree zero, a single room or less, without defining any necessary or preconditioned relationships to other rooms or sites.

The shipping container is the most minimal and generic of enclosures, a universal equivalent of globalized capitalism, allowing the efficient exchange of goods across great distances while masking the social relationships between consumers and producers behind its generic form. The container appears to be complete, but it remains always unfinished, a partial object functioning through its connection with ships, yards, vehicles, factories, warehouses and the labour that moves it. In AVL's work the container is wrenched from its normative function and is asked instead to become an architecture of everyday life, taking on the ambience and uses of the home, workplace or leisure space. Here its incompleteness becomes clear, as daily life is carved up into discrete elements, which themselves no longer have necessary relations to other parts and practices of social life.

AVL's practice divides life itself into discrete, self-contained operations separated from the complex continuities and connections of the networked world, cleaved off from the communities around it. Karl Marx used the concept of commodity fetishism to explain the way in which a commodity can mask the network of social relations which produce it.[8] In his work on perversions Richard von Krafft-Ebing used the term fetish to refer to the substitution of a partial object for the desire for a complete person.[9] In both cases fetishism is defined as an ideological process, in which a partial object stands in for a whole. AVL uses partial objects as primary elements

within its own libidinal economy. In a description of the piece *Accessories*, a scaffold filled with a multiplicity of tools for sadistic and masochistic sexual play, AVL argues that within this fetishist structure "everything is possible." The combinations of orifices and implements, pipes and clamps, allow an infinite range of possible sensations: pain and pleasure. Within *Accessories* sexual and structural part-objects appear as interchangeable elements, tools to create an architecture of unknown possibilities.

2. One substance

While AVL's constructions sometimes appear partial, its work is unified through the proliferation of a single substance. The atelier uses fibreglass for its formlessness, moulding to any shape and taking on any function. This two-part material of resin and cloth is the ideal material for architectural disguises and masks. The singularity of this substance produces a sense of continuity to AVL's projects; many speak a similar language beneath their constantly varying formal attributes and distinct intensities. It also allows single objects or containers to accommodate diverse functions without varying their material properties. A single surface can run from exterior enclosure to pig-slaughtering nook in *The Autocrat,* a mobile home for a survivalist, and from the male to the female washrooms of *Toilet Unit Museum Boijmans Van Beuningen*. In these instances fibreglass produces a sense of continuity between programmes and functions which might appear to be distinct: excrement, drinking water and soap all move across the same surface. For *Toilet Unit* AVL provides a programming diagram which tests the structure's possibilities: a man fingers a woman in one cubicle, a man passes out naked on the floor of the second, while another throws up in the common sink. These three diverse scenarios suggest that the uses of *Toilet Unit* are potentially multiple, not mono-functional. Here distinctions that are usually made according to strict functionalism might be considered counter-productive. These surfaces of single materials produce zones of indistinctness, which necessarily loosen the cues that architecture gives towards function and order at the thresholds between appropriate substances.

AVL has also used materials other than fibreglass in similar ways. A series of recent works use scaffolding as a generic material that can create any structure and accommodate a variety of programmes. In the hands of AVL even a bed can take on unusual proportions, acting as a vast homogeneous surface for inhabitation. The oversized continuous white surfaces of *Modular Multi-woman Bed, Bedroom, Bonnefantopia* and *Sportopia* all break from strict spatial forms – single, double, queen, king – whose dimensions are always determined through the binary logic of one or two human bodies. By breaking down the dimensional boundaries of the bed, AVL opens possibilities for an unknown multiplicity of sexual relationships. In *SlaveCity*'s *CallCenter* a much more disturbing form of continuity appears, continuous wooden surfaces of beds, toilets, desks and tables produce a brutal lack of distinction between subjects. Here the plane of experimentation has been replaced by a generic surface accommodating a bare, unspecified form of life.

This lack of differentiation flies in the face of contemporary laws of architecture on two fronts, firstly in the desire for a clear articulation of program and secondly in the demand for aesthetic truth of material. So this indistinction undermines both the legal function of architecture to bound specific programs, opening up a field for creative experimentation in its place, as well as its aesthetic rules, by creating a zone of sensory indeterminacy. All possibilities for judgment are called into question in these spaces, and what rules instead is an open play of affective forces within a non-hierarchical space. In *A Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari describe maso-

chism as a two-part practice that functions firstly to dismantle the organization of organisms, creating an undifferentiated receptive surface, and then to allow mobile intensities of feeling to activate it. “Sewing and flogging ... One phase is for the fabrication of the body without organs, the other is to make something circulate on it or pass across it.”[10]

3. Pragmatism

AVL-Ville is not utopian; it’s absolutely the farthest place from utopia because the latter can’t be realized. I have no interest in things that can’t be realized. I like Morris’s socialism and the absence of morality in Sade, but I also like Machiavelli. They are very much alike: Sade is surrealistic and Machiavelli rational. It’s a nice contradiction.[11]
JOEP VAN LIESHOUT IN CONVERSATION WITH JENNIFER ALLEN

If art is defined by its uselessness, architecture is the exception that art which cannot escape pragmatic questions. However architecture still has to balance function and meaning in order to elevate itself above mere building through its symbolic value. The architectural artworks of AVL transgress architecture’s higher principles by following a resolutely pragmatic logic. AVL’s first question is never, “What does it mean?” but always “How does it work?” It is obsessed with the production of artworks that perform specific functions, and with developing works that are themselves diagrams and illustrations of the way things work. It is no surprise that it published *A Manual* in 1998 to describe how to make and use its art, because the entire oeuvre of AVL functions as a how-to guide: how to butcher a pig, recycle your shit, manufacture arms, host an orgy, start a farm, institute a free state or engineer a SlaveCity. In the world of AVL, artifacts are never mystifying or magical; they always clearly illustrate both their own means of production and their practices of operation.

AVL’s buildings are constructed in very simple and resourceful ways, with tools, materials and labour that are close at hand, according to a do-it-yourself credo. Almost everything it makes can be fabricated in the AVL warehouse in Rotterdam using vernacular technologies: welding, wood-working and fibreglass. This simple pragmatic approach conditions the aesthetic of everything AVL produces. And it is this simplicity that gives AVL’s structures such as sense of freshness and relief from the belaboured manufacture of most contemporary architecture.

AVL follows the transgressive experiment of the functionalist architectural avant-garde of the early 20th century. Hannes Meyer, the Marxist director of the Dessau Bauhaus from 1928-1930, described the logic of functionalism in architecture as follows: “1. sex life 2. sleeping habits 3. pets 4. gardening 5. personal hygiene 6. weather protection 7. hygiene in the home 8. car maintenance 9. cooking 10. heating 11. exposure to the sun 12. services – theses are the only motives when building a house. We examine the daily routine of everyone who lives in the house and this gives us the functional diagram – the functional diagram and the economic programme are the determining principles of the building project.”[12] While AVL’s list of priorities is different and is constantly varying, a list of motives and a budget nonetheless governs all its artworks and design projects. As in Meyer’s functionalism, in AVL’s anarchitecture individual programmatic modules are often expressed as additions to the exterior form of a structure. The bedroom in *La Bais-ô-Drôme*, the *Composttoilet* in *Sonsbeek Raft*, the mini-bar in *Maxi Capsule Luxus* and the entire structure of *Clip-on*, each express the interior program on the exterior of the building as precisely scaled volumes. But AVL’s functionalism goes much further than any modernist architecture, because in its work functions that remain repressed in well-designed buildings are precisely externalized. Whether they are functions of necessity, as in the case of the urine-and-faeces-separated toilet in *Total Faecal Solution*, or functions of pure desire, such as the furniture that perfectly describes positions for intercourse in *Sportopia*, AVL refuses to draw a curtain of decorum on the functional transparency of modernity.

AVL follows Bertolt Brecht in his insistence on revealing a work’s means of production. However, here AVL learns from fascist architecture. The concentration camp with its rough-hewn architecture is transparent architecture par excellence, because it reduces architecture to the functionalism of a machine, processing bodies according to a brutal logic of production, reproduction and obsolescence. *SlaveCity* appears as the culmination of this logic of functional transparency, where hidden realities of our contemporary world are laid bare as central mechanisms of its functioning. Here even the terrifying power of the imagination is functionalized, as it is in the fantasies of the masochist.

4. Repetition

These tools are traditional ones; their ergonomics, designs and materials have been perfected by generations of farmers. If a farmer has a bad tool, he or she will work to improve it. Each tool holds centuries of handwork while facilitating a task in the present. [13]
AVL

AVL well understands that repetition is the lifeblood of artistic creation. All practices are borne of reiteration; artistic and architectural practices are no exception to this. Creation is always a result of redoing things over and over again, each time differently. However, modernist art began to doubt that creation was a result of repetition at the very moment that processes of modernization instituted a regime of bare repetition in the realm of production. If work can be reduced to the most monotonous forms of machinic motion, then creation must precisely be a break with all previous forms of creativity. The myth of modernity is that of the avant garde’s violent and total destruction of tradition. Architecture is perhaps the guiltiest of the arts in this regard, embracing a positivist view of modernity and imagining an uncritical leap into a new world. The dark necropolises imagined by Ludwig Hilberseimer, and the hierarchical repetitive structures of Le Corbusier’s Ville Radiuse, were designed to destroy and replace the vernacular city and yet were produced according to Taylorist principles of repetitive production. Eventually realized in the cellular structure of US public housing and European suburban high-rise neighbourhoods, these spaces have recently been seen in their full nihilism of quotidian violence and the return of a repressed rebellious force.

AVL’s recent works *SlaveCity*, *The Disiplinator* and *The Technocrat* portray the most terrible forms of repetition in work and sleep, in pleasure and in death: repetitions of incarceration, of monotonous work, of bodily functions and of pleasure as consumption. In *SlaveCity* bodies are recycled as organs, as food or as fuel. This terrifying bare repetition of death is the latest manifestation of the more sustained creative and erotic repetition that propels AVL.

The constant repetitions of Eros, the pleasure drive, and Thanatos, the death drive, are never far from one another in AVL’s work. The masochist repeats in order to produce a vibrating surface of

sensation on his or her body; to build suspense he or she calls for more lashes. The sadist repeats in order to test his or her power, searching for another victim. Both sadism and masochism rely on the repetition of sensation. It is not enough to know or theorize, in both cases it is a matter of producing knowledge through practice. In the work of AVL, practicing is the key method for undoing the law. A law is known in advance, practice always deconstructs the law through repetition. Like the law, architecture is static and durable, while the practices which operate within it constantly make and remake the buildings in which we live.

5. Untimely constructions

The factory replaced the atelier as the primary space of production across Europe in the late 19th and early 20th centuries. Marx called this process real subsumption, the transformation of labour into capital. However the building industry has always lagged far behind other industries. Never fully subsumed, it still involves a workforce with specialized skills and diversified tasks. AVL is an atelier, but it manufactures entire buildings. This mixed process crosses the anachronism of craft production, with the science fiction of producing buildings in factories. AVL is both a holdover from the past and a demand on the future, not timely, but untimely.

A central tenant of modernist architecture since the early 20th century was the production of buildings that expressed the spirit of the age in which they were built. Stylistic post-modernism in the 1970s finally broke with this tendency in a process of inversion; architecture was temporally located as the culmination of western architectural history, and as a result reflected earlier styles on its own surfaces. This perverse operation nonetheless continued the practice of precisely grounding architecture in time. The best contemporary architects have in turn rebelled against the historicism of the 1980s. They practice a neo-modernism that carries the post-modern focus on surfaces forward in a style proper to the information age.

In the face of this obsession with contemporaneity, AVL's anti-architecture is out of joint with time. Joep van Lieshout has stated that each of AVL's works appears contemporaneous with every other; they never go out of date, and can be viewed in any order. In this way AVL registers the uneven historical development of capitalism where different historical modes of production sit next to one another. AVL recognizes that the neat temporal compartments of architects and theorists usually fetishize the future, missing the fact that the present is always a complex assemblage of diverse temporalities.

6. Assemblage

AVL practices an art of temporal accumulation, but its works also agglomerate spatially to become more complex structures. *AVL-Ville*, *The Technocrat* and *Pioneer Set*, are clear examples of this phenomenon, but the principle applies generally to all of AVL's works. On occasion Joep van Lieshout has called this process a *gesamtkunstwerk*, a total work of art. In these cases agglomeration appears to be based on the model of the organism. 20th-century architecture and urbanism has followed the model of the organism: from Le Corbusier's discussion of the city's respiration and circulation systems in *Urbanisme*, to the tree structures of 20th-century urbanism, described by Christopher Alexander in *The City is not a Tree*.[14] Because the relations of building parts to one another usually appear to be fixed, and architecture is defined through its ability of organize program, it is difficult to conceive of it as anything other than an organism.

In other works the parts cohere as an open composition without predetermined relations between parts. We have already seen how AVL escapes this trap of organization by reducing architecture to its limit condition as enclosure. Concentrated to a minimum and then mobilized with wheels, AVL's structures are free to deterritorialize in order to reterritorialize in new configurations, producing new assemblages in different contexts. Following Deleuze, Manuel Delanda has defined an assemblage as a specific form of agglomeration in which relations between parts are relations of exteriority, as opposed to the organism in which relations of interiority pertain. In an assemblage the parts can be separated from one another in order to be recombined to form new compositions.[15] The culminating point of this assembly logic in AVL's work was *AVL-Ville*, in which different structures could combine to produce a free state as an act of political autonomy. Relations within the free state were determined under a contract of conduct that claimed to allow free action, but in which final authority was given over to AVL as governing corporation.

However AVL's post-*AVL-Ville* works are clearly modelled on the organism. Works like *The Disciplinator*, *The Technocrat* and *SlaveCity*, clearly take on a more determined form. Each is circumscribed by a closed-loop economy, an experimental social structure, which has no exterior and whose pieces have relations of interiority with one another. In *SlaveCity* AVL has returned to the architecture of the Enlightenment. Referencing Claude-Nicolas Ledoux's *Maison de Plaisir* and *Oikema*, AVL has designed luxury brothels based on the form of human reproductive organs. However these are not the only organisms in SlaveCity; its plan is based on the fixed patterns of a hierarchical tree or skeletal structure, referencing the realized and unrealized utopias of the modern world. These works serve as experiments in the horror that results from planning cities as organisms and autonomous systems. In his critique of the contemporary ideology of the free market John Gray calls neo-liberalism a false utopia, for its impossible dream of an autonomous economy, functioning beyond social and political intervention.[16] AVL's latest work zeros in on this specific utopianism. Rich in economic data, but strangely quiet on the question of politics, *SlaveCity* reflects the logic of contemporary political economy.

Conclusion: realism

These techniques illustrates some of the ways in which AVL's work operates as a mixed regime of perversion, using sadism's ironic transcendence and masochism's humorous descent as a double-pronged critique of contemporary politics and economics, architecture and urbanism. Although sadism and masochism have different motives and objectives, they share the imbrication of the two essential psychological drives described by Freud: Eros, the life instinct and Thanatos, the death drive. Masochism is a desire to be humiliated and hurt before feeling pleasure, while sadism is the desire to humiliate or cause pain before experiencing gratification. In the work of AVL pleasure and pain are never far apart. Early works such as *La Bais-ô-Drôme*, *Schiphol Skulls*, *Mini Capsule*, and *Modular Multi-Woman Bed* were all explicitly designed as environments for sex. But at the same time it was making these, AVL was manufacturing weapons as art works, starting with *Pistolet Poigneé Americaine*, a set of brass knuckles concealing a tiny pistol, followed by machine guns, mortars, canons, and finally *Workshop for Weapons & Bombs*. Alongside these works, which appear to explore distinct drives, others emerged with which they cross and combine. In *Mobile Home for Kröller-Müller*, *The Master and Slave Unit* is given a darker programme through its nickname, while in the drawings for *Maxi Capsule Luxus* an axe lies on the floor of a crimson carpet pleasure chamber, and *Bedroom* contains enough "food, guns and booze for six people." These early titillations have been succeeded by the design of spaces for

the play of sadists and masochists in works of the early millennium, such as *Sportopia*, *Accessories*, *Mini Sadist,* and *Pillory*. Finally AVL's latest complex assemblages, *The Disciplinator*, *The Technocrat* and *SlaveCity*, engage both drives, emphasizing pain, humiliation and pleasure each in different doses. However sadism and masochism are much more than provocative programmes used to critique the normative and normalizing functions of most architectural spaces; they also suggest specific ways of making architecture against itself, new techniques for creative production of anarchitecture. AVL uses these two techniques differently in its early and later work.

The states of exception which ruled AVL's early work of the 1990s were spatially structured as mobile homes and almost always governed by a terrorist, rebel or autocrat, standing against the state. This work followed a radical programme of self-sufficiency and autonomous power. In these works AVL attempted to transcend the law though sadistic irony, but failed due to a misunderstanding of the form of contemporary political power. The Washington consensus of free-market fundamentalism promoted very similar forms of autonomy to those that demanded by AVL. Michel Foucault argued that neo-liberalism subjugates all spheres of life to an economic logic, in order to install a regime of self-governance.[17] In the new millennium the false utopianism of neo-liberalism has been revealed in the intensification of the violence required to stabilize the rapidly polarizing globe. Neo-liberalism itself is a sadistic ideology, which exorcises the ego from all levels of government in order to act as pure superego, disciplining all those who question its central law: the autonomy of the individual.

AVL-Ville's 2001 constitution was the first move in a change of direction. Its final clause gives up full control in decision-making to the general committee of the AVL corporation.[18] According to Deleuze the contract is the form that governs a masochistic relationship, and with this last clause the constitution takes on the character of the masochistic contract, relieving its subject of his or her power and rights.(19) From this work on, AVL begins a darker course of subversion, more effectively tuned to illustrate the logic of neo-liberal political economy. A new exceptionalism holds up the concentration camp as a model of the law. The camp is an architectural form very different from AVL's mobile homes and free states of the 1990s. Although it shares an emphasis on contingency with these earlier works, the concentration camp is a temporary place of incarceration rather than of freedom. In this sense these recent projects take on architecture as a reification of the law by following it to its logical conclusions. By designing *The Technocrat*, *The Disciplinator* and *SlaveCity* AVL follows the fundamentals of contemporary capitalist practices of governance towards their darkest and most painful consequences. These works use black humour to paint ridiculous and incongruous images of the exceptional spaces of contemporary neo-liberalism: camps and enclaves, inhabited by slaves and burghers.

AVL is a corporation and its work points to the impossibility of collectivity within neo-liberal political philosophy. As founder and artistic director, Joep van Lieshout is an owner of the means of production, and as a result has a specific insight into the movement of contemporary capitalism. AVL's work is neither utopian, in the sense of hoping to create an ideal alternative to the real world, nor critical in a clear political sense, but rather realistic and typological. As a hierarchical corporation, AVL speaks from a privileged subject position within contemporary capitalism. In the contemporary world subjectivity is assembled, and the corporation illustrates

this composite more clearly than organic individuals. A corporation is not a collective, but an individual. From this position, AVL has been able to design spaces that illustrate and test the parameters of contemporary politics and economics, without falling into the trap of righteous moralizing.

1 Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", in: *Masochism,* New York: Zone Books, 1991, p. 86.
2 The Marquis de Sade, "Justine", quoted in: Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, p. 87.
3 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books, 1995, pp. 195-228.
4 Giorgio Agamben, *Homo Sacer,* translated by: Daniel Heller-Roazen, Stanford/CA: Stanford University Press, 1998, pp. 166-176.
5 Anarchitecture is a term that was used to describe the Anarchitecture Group of American artists formed in New York City in 1974. The group included: Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Clark and Richard Nonas. It was formed in the early 1970's in an effort to criticize the normalizing functions of architecture and urbanism.
6 Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", pp. 81-90.
7 Melanie Klein, *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963,* London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1980, pp. 25-35.
8 Karl Marx, *Capital Volume 1* (London, New York: Penguin Books, 1976, pp. 163-177.
9 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (Brooklyn/NY: Physicians and Surgeons Book Company, 1933, pp. 218-224.
10 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by: Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 152.
11 Jennifer Allen, "Up The Organization - Joep Van Lieshout, Atelier van Lieshout – Interview", in: Artforum, April, 2001.
12 Hannes Meyer, "Building", in: Ulrich Conrads ed. *Programs and manifestoes on 20th century architecture,* Cambridge/MA: MIT Press, 1975, p. 119.
13 AVL website, part of the description of the work Pioneer Set.
14 Christopher Alexander, "A City is not a Tree", in: *The City, Zone ½,* New York: Zone Books, pp. 128-149.
15 Manuel Delanda, *A New Philosophy of Society,* London, New York: Continuum, 2006, pp. 9-11.
16 John Gray, *False Dawn: The delusions of Global Capitalism,* New York: The New Press, 1998.
17 Michel Foucault "Security, territory, and population" and "The birth of biopolitics", in: Paul Rabinow (ed.), *Michel Foucault, Ethics: Subjectivity and Truth,* New York: The New Press, 1997, pp. 67–71, 73–79.
18 "All AVL-Ville participants accept that management will be decided by the general committee, which is composed of an as of yet unspecified supervising board, to be formed by members of the general committee along with others." Cf. AVL website.
19 Gilles Deleuze, "Coldness and Cruelty", pp. 91-94.



AVL-Werkstatt / **AVL Workshop**, Rotterdam 2008



57mm-Kanone / 57mm Canon, 1998, 40 x 140 x 125 cm, Stahl / steel

Interview mit Joep van Lieshout

von Julia Bulk

In vielen Ausstellungen der vergangenen Jahre hat Atelier Van Lieshout jeweils eine Werkgruppe vorgestellt. In Aachen sind nun Arbeiten aus den letzten 20 Jahren zu sehen, die zum Teil ganz neu zusammengestellt wurden. Was hat Sie daran gereizt, eine solche Übersichtsschau zu machen?

Jedes Kunstwerk ist natürlich eine selbstständige Arbeit, aber andererseits ist es auch Teil einer Reihe. Man könnte sagen, dass alle Werke von Atelier Van Lieshout eine große Saga erzählen. Und deshalb ist es sehr wichtig, das alles in einem Zusammenhang zu sehen. Selbst die frühen Arbeiten aus den 1980er-Jahren sind Teil dieser Geschichte, sie sind daher nach wie vor sehr aktuell.

Heißt das, dass man im Werk von Atelier Van Lieshout weniger zeitliche Entwicklungsstufen sehen kann als vielmehr von Anfang an die Arbeit an einem großen Gesamtkunstwerk?

Ja, über die Jahre hinweg kann man schon eine gewisse Entwicklung sehen, aber dennoch sind alle Arbeiten miteinander verbunden. Genau deshalb finde ich es ja auch so interessant, zu sehen, was passiert, wenn all die Arbeiten jetzt in Aachen zusammen gezeigt werden – quasi wie eine große Gesamtarbeit.

Die Aachener Ausstellung ist aufgebaut wie ein großes Haus mit verschiedenen Zimmern. Können Sie vielleicht etwas zum Konzept der Ausstellung sagen? Was erwartet den Besucher in den einzelnen Räumen?

Das Haus besteht aus zwölf Räumen, die der Besucher durchwandern kann. Zuerst kommt er in den *Maschinenraum*. Da sind neben verschiedenen Maschinen auch Werkzeuge und Waffen untergebracht, wie zum Beispiel das *Schmiedefeuer* oder der *Operationstisch*.

Das sind ja beides sehr frühe Arbeiten aus den 1980er-Jahren. An welchen Themen waren Sie zu dieser Zeit interessiert?

Das *Schmiedefeuer* kann man nutzen, um Waffen herzustellen, wie beispielsweise Schwerter. Man könnte es also als eine frühe Arbeit zum Thema Unabhängigkeit oder Freiheit sehen. Am *Operationstisch* kann man medizinische oder wissenschaftliche Studien betreiben und andere gute Taten für die Menschheit vollbringen. Zur gleichen Zeit kann man sich aber auch ziemlich pervertierte Tätigkeiten vorstellen, die man mit Hilfe des abgewetzten Tisches anstellen kann. Es ist eine Mischung aus Rationalität und Irrationalität - ein Thema, das ja auch heute noch wichtig für meine Arbeit ist. In den Krankenhäusern, die ich im Moment entwerfe, werden Organe transplantiert und Leben gerettet, andererseits gibt es da auch Kannibalismus und leicht verrückte Gebäude, die Formen menschlicher Organe haben.

Gibt es noch andere Räume in der Ausstellung, in denen man sehen kann, wie sich die Beschäftigung mit einem Thema durch das gesamte Werk von Atelier Van Lieshout zieht?

Ja, im *Modularen Schlafzimmer* haben wir Arbeiten gruppiert, die auf einem modularen Entwurfsprinzip aufbauen. In einer Arbeit aus dem Jahr 1987 habe ich zum Beispiel Bierkisten und genormte Gehwegplatten in ein gemeinsames Maßsystem gesetzt. Es gibt in diesem Raum auch architektonische Modelle. Die neueren Arbeiten wie das *Minimal Modular Brothel*

aus *SlaveCity* wurden aus sehr einfachen und groben Elementen zusammengezimmert, so ist eine Art sozialistischer Plattenbau in Holz entstanden. Auch das *Multi-Woman Bed* oder der *Kaninchenstall* setzen sich aus Modulen zusammen.

Also sind diese Arbeiten eine Auseinandersetzung mit der Moderne?

Ja, natürlich, das hat sehr viel mit Modernismus und rationalen Grundsätzen zu tun. Modularität hat mich schon in einigen frühen Arbeiten beschäftigt und spielt auch heute noch eine wichtige Rolle. Nehmen Sie zum Beispiel in *SlaveCity* den Bereich, in dem die Sklaven im *CallCenter* arbeiten, in dem sie nach einem vorgegebenen Zeitplan schlafen oder sich duschen, all das ist nach strengen modularen Prinzipien aufgebaut. Auf der anderen Seite habe ich auch immer mit dem Faktor Zufall gearbeitet: Die Entdeckung, dass die Bierkästen und die Gehwegplatten so genau zusammenpassen, war absolut zufällig. Für meine neueste Arbeit *Mall* hatte ich ein kleines Modell aus Ton angefertigt und da ist aus zufällig hinterlassenen Daumenabdrücken ein Gestaltungsprinzip geworden. Wir haben das dann genauso in einen sehr viel größeren Maßstab übertragen, und daraus ist dann die endgültige Form entstanden, die für ein so großes Gebäude ja eigentlich ein bisschen irrsinnig ist.

Rationalität und Irrationalität, modulare Entwurfsprinzipien und Zufall – Atelier Van Lieshout scheint gerne mit Gegensätzen zu arbeiten. Welche Zimmer beherbergen noch Pole, die einander gegenüberstehen, sich vielleicht aber auch ergänzen?

Im *Unabhängigkeitsraum* gibt es die Sensory Deprivation Helmet und kleine Zellen oder Kabinen, in die man hineinklettern kann, um dann die Tür hinter sich zu verschließen. Hier finden sich aber auch Schlachtwerkzeuge und Waffen - und die braucht man auch, denn es ist ja ein Raum, der sich mit dem Thema Unabhängigkeit beschäftigt.

Man kann die Gegenstände in diesem Zimmer also nutzen, um sich von der umgebenden Gesellschaft zurückzuziehen. Offensichtlich muss man aber auch bereit sein, diesen Freiraum zu verteidigen. Das Verhältnis von Freiheit und Unabhängigkeit auf der einen und Gewalt auf der anderen Seite ist also ein wichtiges Thema für Atelier Van Lieshout?

Ja, mein Freiheitsdrang ist schon sehr ausgeprägt und in gewisser Weise setzen sich fast alle meine Werke mit diesem Thema auseinander. Im *Unabhängigkeitsraum* kann man aber sehen, dass das alles auch eine Frage des Maßstabes ist: Als Privatperson kann ich mir einen dieser Helme über den Kopf stülpen und dann bin ich unabhängig von der Umwelt und habe meinen Freiraum. Als Gruppe von mehreren Personen oder als größere Gesellschaft muss man eben Waffen haben, um seinen Freiraum zu verteidigen. Wenn die ganze Welt keine Waffen hätte, dann bräuchte man sie natürlich nicht …

Aber die hat sie nun einmal …

Genau, die hat sie nun einmal! Ich bin kein überzeugter Befürworter von Waffen, aber wenn man die Vorgänge auf der Welt beobachtet, dann wird jeder, der über ein bisschen gesundem Menschenverstand verfügt, einsehen, dass jeder, der keine Waffen hat, auch keine Macht besitzt. Das kann man ja jetzt an Amerika beobachten. Hätten die USA keine so starke Armee, dann hätten sie auch nicht so viel Einfluss auf dieser Welt.

Aber die Waffen, die AVL selbst herstellt und die auch auf vielen Zeichnungen zu sehen sind, die kann man doch auch auf einer metaphorischen Ebene verstehen?

Ja klar, nur metaphorisch. (lacht)

Aber man kann das auch von einer anderen Seite sehen: Schießen macht Spaß!

Also muss man sich darauf einstellen, dass die Mitglieder von AVL schießen, wenn es Probleme gibt?

Nein, nein … aber ich habe mal geschossen.

a? Auf wen?

Nur auf eine alte Frau – die Kugel wurde allerdings durch einen Baum abgelenkt.

Mit einer der vom Atelier selbst gefertigten Pistolen? Die sind also wirklich funktionstüchtig?

Ja, klar! Mit denen könnte man schon schießen … aber sie sind ja metaphorisch!

Aha, dann muss man sich ja doch keine Sorgen machen! Es gibt aber auch weniger gefährliche Räume in dem Haus. Wie ist zum Beispiel das *Schlechte Wohnzimmer* eingerichtet?

Die Möbel und Sportgeräte im *Schlechten Wohnzimmer* könnte man als eine Art Wiederbelebung der Arts-and-Crafts-Bewegung sehen. Es ist eine Auseinandersetzung mit der heutigen Zeit, in der alles über Computer geht. Jede Person, die einen Computer bedienen kann, kann am Bildschirm irgendeinen technisch sehr aufwendigen Prototyp entwerfen, der dann via E-Mail nach China oder ein ähnliches Land geschickt wird, um dort mit Hightech-Methoden produziert zu werden. Das Verlegen der Produktionsstätten in andere Länder ist eine gefährliche Entwicklung, die mit der Globalisierung einhergeht. Zurück kommt dann ein Produkt, das in Massen in unseren Geschäften liegt. Die Verbindung zwischen dem Designer, dem Produzenten und dem Kunden ist bei dieser Art der Produktion völlig aufgelöst, und das Ergebnis ist dann ein sehr oberflächliches Produkt. Ich glaube aber, ein Produkt darf nicht oberflächlich sein, sondern es sollte Intensität besitzen und auch eine Art Ewigkeitswert anstreben. Deswegen habe ich beschlossen, diese Möbel herzustellen: Sie wurden aus Eisen geschmiedet, also auf eine sehr traditionelle, handwerkliche Art und Weise im eigenen Atelier gemacht, und so greifen sie das Ideal der Arts-and-Crafts-Bewegung auf.

Also dann sind es doch eigentlich eher gute Möbel, oder?

Ja, da haben Sie Recht, eigentlich sind es gute Möbel, aber ich habe sie immer als schlechte Möbel bezeichnet, weil sie so ein bisschen seltsam aussehen in ihrer ungelenken Gestaltungsweise.

Was kann man im Aachener Haus noch sehen?

Es gibt zum Beispiel noch den *Recycling Raum*. Hier kann man verschiedene Organe des Menschen sehen. Es geht darum, Prozesse, die im Inneren des Körpers ablaufen, sichtbar zu machen, beispielsweise den Vorgang der Verdauung, wobei Nahrung in Fäkalien umgewandelt wird. Manchmal spielt auch ein bisschen das Thema Kannibalismus mit hinein. Aus der quadratischen Vertiefung im Zentrum des Ludwig Forums haben wir eine Art Schlangengrube gemacht und verschiedene Geschlechtsorgane hineingeworfen.

Atelier Van Lieshout scheint allgemein sehr an Themen interessiert zu sein, über die man in unserer Gesellschaft nicht so gerne spricht. Mit Geschlechtsorganen und menschlichen Fäkalien beispielsweise gehen wir meist nur hinter verschlossenen Türen um. Meinen Sie, es gehört zu den Aufgaben eines Künstlers, auf Dinge aufmerksam zu machen, die wir ansonsten lieber verschweigen?

Ja, auf jeden Fall! (lacht)

Und das ist eine Seite des künstlerischen Schaffens, die Ihnen ganz offensichtlich auch Spaß macht?

Oh, ja!

Fäkalien spielen ja auch in dem großen *Biogas Raum* eine wichtige Rolle.

Ja, in dem großen Raum in der Mitte des Ludwig Forums sind Teile des *Technokrat* zu sehen. Dieses Werk ist ein geschlossener Kreislauf, in dem aus menschlichen Fäkalien

Biogas produziert wird. Der Mensch kommt innerhalb dieses Systems nur als willenloser Rohstofflieferant vor. Man kann in Aachen die Biogasanlage für die Wiederverwertung menschlicher Exkremente und auch die Anlagen für die Zwangsfütterung der beteiligten Menschen und die Alkoholproduktion sehen. Die beiden Elemente sind nötig, damit das ganze System auch auf Dauer funktioniert.

Man braucht den Alkohol, damit keiner der Insassen des *Technokrat* auf die Idee kommt, dass sein Leben eigentlich nicht so ablaufen sollte?

Ja, genau. Man kann darin natürlich auch eine Parallele zu unserer Gesellschaft sehen. Die Anlage funktioniert genau wie unser kapitalistisches System. Solange die Leute mehr oder weniger zufrieden sind, wird es keinen Ärger geben: Gibt man den Leuten ihre Handys, einen Fernseher und andere Vergnügungsmittel, dann werden sie auch keine Revolution anzetteln. Die Aufgabe, die der Alkohol im *Technokrat* übernimmt, kann man damit gut vergleichen.

Beim *Technokrat* und auch bei späteren Arbeiten wie *SlaveCity* fällt auf, dass der Betrachter den Entwurf jeweils auf zwei Arten erfahren kann. Auf der einen Seite gibt es Pläne, Zeichnungen und Berechnungen, die es dem Besucher erlauben, mit einem Gefühl der Kontrolle von oben auf das Projekt herabzuschauen. Auf der anderen Seite steht man aber auch skulpturalen Objekten gegenüber, die man weniger mit dem Auge, sondern - wie Michel de Certeau sagen würde - als Mit-Spieler im Raum vor allem mit dem Körper wahrnimmt. Warum reichen Pläne und Skizzen nicht, um Ihre Projekte zu vermitteln?

Das ist eine wichtige Frage, die ich mir auch immer wieder stelle und die ich nicht wirklich beantworten kann. Den *Technokrat* herzustellen, war enorm viel Arbeit: Er war sehr kompliziert aufzubauen und auch sehr teuer in der Produktion. Da kann man wirklich fragen: Warum machst du das alles? Wieso machst du nicht einfach eine große Zeichnung?

Also, ich mache das zu allererst, weil ich nun einmal Bildhauer bin. Ich möchte mit den Händen arbeiten und nicht nur Berechnungen anstellen. Ich mache natürlich auch viele Zeichnungen, aber durch die Objekte wird es für den Betrachter viel leichter und realer. Die Menschen sind es gewohnt, mit realen Dingen umzugehen. Da kann man ansetzen. Es ist etwas anderes, ob ich ein Gerät auf einer Zeichnung sehe oder ob ich an einem 12 Meter langen roten Tank entlang gehe, auf den ich dann sogar hinaufklettern kann. Wann immer ich den Tank sehe, bin ich froh, dass ich ihn gebaut habe. Er ist eben sehr real – auch wenn die Realität meiner Arbeiten natürlich immer auch etwas zweideutig und pervertiert ist!

Das heißt also, dass Sie vieles von dem, was Sie in Zeichnungen festgehalten haben, gerne realisieren würden, wenn Ihnen genügend Zeit und Geld zur Verfügung stünden?

Ja, manches schon. Obwohl ich jetzt auch sehr gerne zeichne. Ich habe das auch früher schon getan, in letzter Zeit aber sehr viel mehr. Bei skulpturalen Objekten liegen ja sehr viele Arbeitsschritte zwischen der eigentlichen künstlerischen Idee und ihrer Ausführung. Eine Zeichnung gibt mir die Möglichkeit, meinen Entwurf unmittelbar umzusetzen, sie ist ein individuelles und auch ein sehr direktes Medium. Man kann während des Zeichnens auch viel freier verschiedene Dinge ausprobieren, und das kann dann wieder zu einer neuen Entwicklungsstufe in der Arbeit führen. Für *SlaveCity* beispielsweise sind hunderte von Schemazeichnungen, Entwürfen für Gebäude und auch Zeichnungen von Alltagsszenen entstanden.

SlaveCity ist ja ein sehr dystopischer Entwurf. Wieso haben Sie eine so düstere Sicht auf die Welt?

SlaveCity ist doch gar nicht so düster. Es gibt zum Beispiel sehr moderne Krankenhäuser. Es gibt das größte und beste Museum der Welt. Es gibt Theater und Sportanlagen, schöne Parks und auch riesige Bordelle für Frauen und für Männer. Für die Nicht-Sklaven und das Publikum bietet *SlaveCity* also schon sehr viel Komfort.

Aber was ist mit denen, die im geschlossenen Teil der Anlage, in den *CallCentern* und auf dem Feld arbeiten müssen?

Na, ja! Das sind doch nur 200.000 Sklaven! (lacht)

Aber wenn sich die Nicht-Sklaven klar machen, dass sie nur deshalb so angenehm leben können, weil es 200.000 Sklaven gibt, die für sie arbeiten, dann fällt das Genießen doch bestimmt schwer.

Nein, das glaube ich nicht. Wenn man von klein auf im Unterricht und später in Schulungen lernt, dass es einfach zu viele Menschen gibt auf dieser Welt und dass daher die Bedingungen einfach so sein müssen, wie sie in *SlaveCity* nun einmal sind, dann glauben die Leute das. Sie gewöhnen sich einfach daran und denken: Das ist das System und so funktioniert es eben. In unserer Geschichte ist das ja nicht so viel anders gewesen. Ich glaube, dass so etwas wieder passieren wird. Es passiert ja heute schon und es wird weiterhin passieren. Unsere Weltbevölkerung steigt immer weiter an. Wir verbrauchen immer mehr Rohstoffe wie Öl oder Eisen. Wir produzieren mithilfe von Genmanipulation und anderen Hightech-Methoden immer mehr Nahrungsmittel. Dann kommen wir irgendwann an einen Punkt, an dem es einfach nicht mehr so weiter gehen kann. Die Weltbevölkerung beträgt dann 12 Milliarden Menschen. Die Welt leidet unter den Folgen einer Klima-Veränderung. Es gibt neue Kriege oder Epidemien, die sich ausbreiten, und dann stürzt alles in sich zusammen. In dieser Situation können dann neue Ideologien entstehen. Vielleicht wird es Diktaturen geben, die die Freiheit des Einzelnen noch mehr einschränken. Also ich sage nicht, dass das in jedem Falle so passieren wird oder dass ich mir das wünsche, aber ich glaube, dass man heutzutage schon darauf achten muss, in welche Richtung sich das Ganze entwickelt. Wir können einfach nicht immer mehr konsumieren, Schrott produzieren und immer länger leben.

Also ist *SlaveCity* so düster, weil es ein Kommentar zum Zustand unserer Gesellschaft ist.

Na ja, das kann man schon sagen … obwohl ich ja eigentlich nicht gerne politisch arbeite …

Aber *SlaveCity* ist politisch!

Ja, … verrückt-politisch … Vielleicht könnte man es so sagen: Wenn mich einer fragte, ob in *SlaveCity* eine politische Warnung enthalten sei, dann könnte ich das eindeutig bejahen: Denn so kann es nicht weitergehen!

Die Frage ist ja, WIE es denn weitergehen kann? In *SlaveCity* oder dem *Technokrat* wird ein Problem deutlich, das für die Moderne prägend ist und offensichtlich noch nicht gelöst wurde: Der Gegensatz zwischen den Bedürfnissen des Individuums und den Erfordernissen, die die Gesellschaft an uns stellt. Denken Sie, dass diese Dichotomie jemals aufgelöst werden kann?

Das ist eine schwierige Frage, mit der ich mich immer wieder beschäftigt habe. In früheren Projekten wie *AVL-Ville* haben wir uns mit diesem Problem praktisch auseinandergesetzt und natürlich spielt das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in einer Arbeit wie *SlaveCity* ebenfalls eine sehr wichtige Rolle. Wie viel individuelle Freiheit ist in einem System möglich, in dem Rationalität und Disziplin die obersten Prinzipien sind? Ob wir diesen Gegensatz aber in unserer Gesellschaft je wirklich lösen können, weiß ich nicht. Ich hoffe es - vielleicht geht das irgendwann einmal … aber wahrscheinlich eher nicht. In unserer Gesellschaft gibt es immer mehr Regeln und Bestimmungen, weil alles komplizierter wird: die Umwelt, die

Arbeitsbedingungen, Gesetze, Reisen und die Computertechnik - alles wird immer komplexer. Vielleicht könnte man den Gegensatz auflösen, wenn wir eine ganz einfache Gesellschaft hätten, in der zum Beispiel nur Bauern leben. Dann könnte man mit weniger Regeln auskommen, denn man müsste ja nur die Tiere versorgen und das Land bearbeiten.

Sie meinen also, einfachere und dezentrale Lebensformen seien eine Lösung für das Problem?

Nein, ich glaube, dass man die Welt als Einheit sehen und eine Weltregierung schaffen muss. Ich glaube, das wäre der richtige Schritt für die Zukunft.

Steht die Idee einer Weltregierung nicht im Gegensatz zur Entwicklung einfacher Gesellschaftsformen? Eine solche Regierung müsste doch sehr differenzierte Institutionen und Regelsysteme ausbilden, um alle Menschen mit ihren verschiedenen Moralvorstellungen und historischen Hintergründen regieren zu können.

Nein, das muss meines Erachtens nicht unbedingt ein Gegensatz sein. Eine Diktatur kommt, obwohl sie sehr große Gebiete beherrschen kann, ja auch mit sehr wenigen <regeln aus. Im Moment wäre die Schaffung einer Weltregierung natürlich nicht möglich. Aber ich hatte das ja vorhin schon einmal angesprochen: in der Zukunft wird es vielleicht einmal eine Entwicklungsstufe geben, an der die Welt an ihr Ende gekommen ist, wenn alle Energieressourcen verbraucht und alle Strukturen zerstört sind. Dann könnte man wieder bei Null anfangen und eine Art Technokratie aufbauen, die zwar auf den Erkenntnissen der Wissenschaft und den Prinzipien der Vernunft gegründet ist, die aber anders als unsere heutigen Demokratien keine tausend Regeln brauchen, nur um dann doch nicht zu funktionieren.

Jetzt haben wir *DAS HAUS* im Ludwig Forum durchwandert und haben neue Arbeiten gesehen, sind aber auch auf Werke aus den frühen 1980er-Jahren gestoßen wie das *Schmiedefeuer* oder den *Operationstisch*. Diese beiden Arbeiten sind ja zu einer Zeit entstanden, als Sie noch als Solokünstler gearbeitet haben. Wie kam es denn überhaupt zur Gründung des Ateliers?

Das war vor allem eine konzeptionelle Entscheidung. Irgendwann hatte ich die Nase voll von Skulpturen, und ich wollte mal etwas ganz anderes machen, etwas Brutales, etwas Minimalistisches. Ich wollte die Grenzen der Kunst ausloten. Bei den Arbeiten mit den Bierkisten und Gehwegplatten hatte der Zufall ja eine wichtige Rolle gespielt, da war mein Einfluss als Künstler ja schon sehr zurückgenommen. Aber wenn man eine solche Arbeit dann ausstellt, dann ist es eigentlich immer noch ein Kunstwerk. Es ist also nicht so minimal wie es möglich wäre. Dann habe ich Ende der 1980er-Jahre begonnen, diese einfachen Möbel herzustellen. Modulartige Tische und Regale, die als Editionen herauskamen. Ein Möbelstück ist keine Skulptur mehr, sondern ein Objekt mit einer Gebrauchsfunktion und daher eine sehr minimale Form der Kunst. Dann bin ich noch einen Schritt weiter gegangen und habe beschlossen, nur noch Auftragsarbeiten zu machen. Bei solchen Aufträgen kommt ja jemand zu mir und sagt: „Baue mir eine Küche.“ und „Hier sollen soundso viele Schränke hin.“ oder „Da will ich eine Schublade.“ und so weiter und so fort …

… dann bestimmt also eine andere Person die Gestaltung.

Richtig, sie bestimmt alles, und ich bin nur der „Bauunternehmer“. Und wenn ich nur der Bauunternehmer bin, dann habe ich wirklich die minimalste Stufe der Kunst erreicht. Also war es nur konsequent zu fragen, warum ich weiter unter meinem Künstlernamen arbeiten, anstatt die die Tarnung eines Firmennamens nutzen soll?

Äußerte sich in diesem Prozess, den Sie gerade beschrieben haben, auch eine Kritik an der Idee des Genie-Künstlers?

Nein, eher nicht. Ich glaube, ich wollte damit unter anderem einfach provozieren.

Bei dem Projekt *AVL-Ville*, den Freistaat, den Atelier Van Lieshout 2001 ausgerufen hat, war der Gruppenzusammenhang besonders wichtig, wie sieht es jetzt damit aus? Gibt es bei den neuen Arbeiten noch eine konzeptionelle Notwendigkeit für eine kollektive Arbeitsweise?

Nein, heute habe ich die Gruppe vor allem, um meine Ideen auszuführen.

Aber den Namen Atelier Van Lieshout behalten Sie dennoch bei?

Ja, manchmal überlege ich mir, ob ich ab sofort auf meinen eigenen Namen umstellen soll, aber inzwischen ist der Name Atelier Van Lieshout ziemlich bekannt, und schließlich gibt es auch schon so viele andere Van Lieshouts. Letztendlich ist das aber auch nicht so wichtig.

Hauptsache, die Projekte werden gemacht?

Genau!

Vielleicht können Sie zum Abschluss noch etwas über Ihre zukünftigen Pläne verraten?

Ich interessiere mich im Moment sehr für Themen wie Apokalypse und Revolution.

Wollen Sie eine Revolution auslösen oder darstellen?

Nein, nein! Es geht mir nur um die Darstellung … Obwohl, auslösen ist vielleicht auch keine schlechte Idee. (lacht)

Ich erinnere mich, dass Sie vor einiger Zeit noch gesagt haben, Sie seien nicht an Utopien interessiert, weil es Ihnen vor allem darauf ankäme, Dinge auch zu realisieren. Lässt sich in dieser Hinsicht also ein generelles Umdenken feststellen, wenn nun die Darstellung im Vordergrund steht?

Ja, vielleicht. Das hat sicher auch etwas damit zu tun, was ich vorhin über das Zeichnen gesagt habe. Inzwischen interessieren mich Gebäude, die eigentlich nicht gebaut werden können oder die Entwicklung von Gesellschaften, die es eigentlich nicht geben kann. Ich glaube, dass ich mich jetzt eher in Richtung Utopie, Dystopie oder Apokalypse bewege.

Wenn Sie sich mit Revolutionen beschäftigen, dann kann man ja vielleicht doch noch Hoffnung für die Sklaven in *SlaveCity* haben. Könnten die nicht eine Revolution gegen das System starten?

Nein, ich glaube eher nicht. Es wird von uns ausgehen. Die Bevölkerung hat die Nase voll von unserem kapitalistischen Gesellschaftssystem, sie will jetzt eine vernünftige Regierung.

Ihre Revolution wird also noch einmal versuchen, den Weg in Richtung Sozialismus zu ebnen oder soll sie einen dritten Weg einschlagen?

Ja, vielleicht wird ein technokratisch-sozialistisches System entstehen. Aber auf jeden Fall brauchen wir ein anderes System!

Ich bin gespannt, wie diese Revolution aussehen wird! Vielen Dank für das Gespräch Joep van Lieshout!

Interview with Joep van Lieshout

by Julia Bulk

In many exhibitions of recent years Atelier Van Lieshout has presented a single work group. In Aachen, however, you are showing works from the past twenty years, some of them newly constructed. What was the appeal of such a retrospective?

Every work of art stands on its own, of course, but it's also part of a series. You could say that the works from the atelier are the narration of a saga, which is why it's very important to see them all in context. Even the early works from the 1980s are a part of this story and still relevant.

So this means we can see them more as a total work of art, a gesamtkunstwerk, than in terms of periods of development?

Well, a certain development can be seen over the years, but the works are still linked. This is why I think it's interesting to see what happens when they're all shown together in Aachen – as one large overall work.

The Aachen show is constructed like a big house with different rooms. Could you say something about the concept of the exhibition? What can the visitor expect to find in the individual rooms?

The house comprises twelve rooms for the visitor to wander through. The first one is the *Machine Room*. There are various machines in there, and also weapons and tools, like the *Blacksmith Fire* or the *Operating Table*.

Those are both very early works from the 1980s. What themes were you interested in then?

The *Blacksmith Fire* can be used to manufacture weapons – swords, for example. So you could see it as an early work on the subject of independence or freedom. On the *Operating Table* you can carry out medical or scientific investigations and other humanitarian deeds. But you can also imagine other quite perverted activities taking place on this worn-out table. It's a mixture of rationality and irrationality – a subject that's still important in my work today. I'm currently designing hospitals, were organs are transplanted and lives are saved, but there's also cannibalism and some weird buildings in the shape of human organs.

Are there any other rooms in the exhibition where we can see how the preoccupation with a particular theme extends through the entire output of Atelier Van Lieshout?

Yes. Works are grouped based on modular construction principles in the *Modular Bedroom*. In a work from 1987, beer crates are mixed with standardised concrete tiles and fit into the same modularity. The room also contains architectural models. Recent works such as the *Minimal Modular Brothel* from *SlaveCity* were put together from very rough and simple elements to form a kind of socialist prefab in wood. The *Multi-Woman Bed* or the *Rabbit Hutch* are also modular.

Are these works a debate with modernism?

Yes, of course, they have a great deal to do with modernism and rational principles. I was looking at modularity in some of the early works, and it still plays an important role today. If you look at the *CallCenter* in *SlaveCity*, where the slaves sleep or shower according to a timetable – all this is constructed according to strict modular principles. On the other hand I have always worked at random. Discovering that the beer crates and concrete tiles fitted together so exactly was a coincidence. For my new work, the *Mall*, I made a small model out of clay, and the coincidental thumbprints became a design principle. We transferred them onto a larger scale exactly as they were, and this led to the final form, which is actually a bit crazy for such a large building.

Rationality and irrationality, modular design principles and coincidence – Atelier Van Lieshout seems to like working with contrasts. Which rooms accommodate other contrasting, or perhaps complementary, condradictions?

In the *Independence Room* there are the *Sensory Deprivation Helmets* and larger units you can climb into and close the door behind you. But there are also slaughtering tools and firearms – and they are needed, because this room has to do with the theme of independence.

So you can use the items in this room to withdraw from your surrounding society. But apparently you also need to be prepared to defend this freedom. Is the relationship between freedom, independence on the one hand and violence on the other an important subject for Atelier Van Lieshout?

Yes, I have a strong desire for freedom, and almost all my work deals with this theme to a certain extent. But in the *Independence Room* you can see that it's all a question of degree. As a private person I can pull one of these helmets over my head and then I'm independent from the environment and I've got my freedom. But as a group of people or as a larger society you need weapons with which to defend your freedom. If there were no weapons anywhere in the world, you wouldn't need them, of course ...

But as it is, there *are weapons* ...

Right, there are. I'm no proponent of weaponry, but anyone with a bit of common sense can see that, given the way the world works, if you don't have any weapons you don't have any power. You can see it now with America. If the US didn't have such a strong army, they wouldn't have such influence in the world.

But the weapons that the AVL produces, which can also be seen in numerous drawings, can also be understood metaphorically, can't they?

Sure, only metaphorically. (laughs)

But you can also see it from another point of view: guns are fun!

So the members of the AVL start shooting if there are any problems?

No, no ... but I shot only once.

Yes? At whom?

An old lady – but the bullet got stuck in a tree.

With an atelier-made pistol? Do they really work?

Yes, yes! You can shoot with them ... but they're metaphorical!

Ah-ha, so I don't need to worry. But there are some less dangerous rooms in this house. How is the *Bad Living Room* furnished?

The furniture and sports equipment in the *Bad Living Room* can all be seen as a kind of Arts and Crafts revival. It's a discussion about contemporary design in which everything is designed with a computer. Anyone who can operate a computer can design a technically very elaborate prototype, e-mail it to China or a similar country and have it produced by high-tech methods. This way production facilities are relocated to other countries, a development that has to do with globalisation. In return comes a product that fills our stores en masse. The link between designer, manufacturer and customer has been entirely dissolved in this type of production, and the result is a very superficial product. But I think that products shouldn't be superficial. They should have an intensity and aspire to some kind of eternal value. This is why I decided to produce this furniture. Made in our own workshop using very traditional methods, and in this way it takes up the ideals of the Arts and Crafts movement.

In that case it's *good* furniture, isn't it?

Yes, you're right. It's actually good furniture, but I've always described it as bad because it looks a little strange and awkward.

What else can be seen in the house in Aachen?

There's a *Recycling Room*, for example, where you can see various human organs. The point here is to make the processes visible that occur within the body – the digestion for example, in which food is transformed into faeces. Sometimes the theme of cannibalism occurs as well. We have turned the centre of the Ludwig Forum into a snake pit and thrown various sexual organs into it.

Atelier Van Lieshout seems to be generally interested in subjects we don't like to talk about in our society. We usually deal with faeces and sexual organs, for example, behind closed doors. Is it the artist's task to draw attention to things we'd rather conceal?

Yes, certainly! (laughs)

And this is an aspect to artistic creation that is obviously enjoyable.

Oh, yes!

Faeces play an important role in the large *Biogas Room*.

Yes. In the large space in the centre of the Ludwig Forum we're showing parts of *The Technocrat*. This work is a closed circuit in which human faeces are turned into biogas. The human being is merely a passive supplier of raw material here. In Aachen *The Total Faecal Solution* is presented, a biogas facility for recycling human excrement, the *Feeder* and the *Alcoholator*. The last two elements are necessary for the system to function in the long run.

You need the alcohol to prevent any of *The Technocrat's* inmates from wondering if their lives ought to be different.

Yes, right. You can of course see parallels to our society in it. The facility functions just like our capitalist system. As long as people are more or less content there's no irritation. Give them their mobiles, televisions and other toys and they won't start a revolution. The alcohol in *The Technocrat* has a similar function.

The Technocrat and other later works like *SlaveCity* can be experienced in two ways. On the one hand there are the plans, drawings and calculations that enable the viewer to look down on the project with a feeling of having it under control. On the other hand there are the sculptural objects that are perceived less with the eye than – as Michel de Certeau would say – with the body, as a player within the space. Why don't the plans and sketches convey your projects adequately?

That's an important question, which I often ask myself and can never really answer. It took an incredible amount of work to put *The Technocrat* together. It was very expensive to produce and very complicated to build. So you can really ask: why do you do it? Why don't you just do a big drawing? Well, I do it primarily because I'm a sculptor. I want to work with my hands and not just make calculations. Of course I do a lot of drawings, but the objects make everything more real to the viewer. People are used to dealing with real things, and that's where you can make the connection. It's one thing to see an apparatus in a drawing, it's quite another thing to walk along a 12-metre-long tank you can also climb on. Whenever I see the *Alcoholator*tank I'm really glad I built it. It's just very real – even though the reality in my work is always ambiguous and perverse!

So this means you'd like to realise a lot of the things you've drawn, if you had enough time and money?

Some of them, yes. Although I'm enjoying drawing again at the moment. I used to do it a lot, and recently I've been drawing much more frequently. With sculptural objects there are many working stages between the artistic idea and its realisation. Drawings gives me the opportunity to implement my idea immediately. It's also a very direct medium. While you're drawing you can try out lots of things much more freely, which can lead to a new level of development in the work. For *SlaveCity*, for example, there were hundreds of schematic drawings, designs for buildings and drawings of everyday scenes.

SlaveCity is a very dystopian concept. Why do you have such a bleak view of the world?

SlaveCity isn't *that* bleak. For example it has some very modern hospitals,the largest and best museum in the world. There are theatres and sports facilities, nice parks and huge brothels for women and men. For the non-slaves the public *SlaveCity* offers plenty of comforts.

But what about the people who work in the enclosed section, in the *CallCenter* and in the fields?

Well, there are only 200,000 slaves! (laughs)

But if the non-slaves made themselves aware of the fact that they can only live so well because there are 200,000 slaves, wouldn't they find it less easy to enjoy themselves?

No, I don't think so. There are simply too many people in the world and that conditions simply *have* to be the way they are in *SlaveCity*, then you'll believe it. People will just get used to it and think: that's the system, that's just how things work. Our own history isn't very different. I think something similar will happen again. It's happening today and will continue to happen. The earth's population is continuing to rise. We're using increasing amounts of raw materials like oil or iron. We're producing increasing amounts of food by means of genetic manipulation and other high-tech methods. But at some time we'll reach the point where things simply can't go on any longer. The earth's population stands at 12 billion. The world is suffering from the effects of climatic change. New wars or epidemics are causing things to collapse. In this situation new ideologies can arise. Perhaps there will be dictatorships in which the freedom of the individual is restricted even more. I'm not saying that it will definitely happen, or that I want it to, but I think people need to start paying attention to the way things are going. We can't simply go on consuming, producing rubbish and living longer.

SlaveCity so bleak because it's a comment on the state of our society.

Yes, you could say that ... but actually I don't really like working politically ...

But *SlaveCity is* political!

Yes ... crazy-political ... You could perhaps put it like this: if someone asked me if *SlaveCity* contained a political warning, I'd definitely say yes, because things just can't go on the way they are!

The question is, *how* can things go on? In *SlaveCity* or the *Technocrat* a characteristic, unsolved problem of the modern age becomes clear: the contradiction between the needs of the individual and the demands of society. Do you think that this contrast can ever be resolved?

That's a difficult question I've often thought about. In early projects like *AVL-Ville* we had to deal with the problem in practical terms, and of course the relationship between the individual and society plays a very important role in *SlaveCity*. How much individual freedom is possible in a system in which rationality and discipline are the sovereign principles? I don't know if we'll ever be able to resolve this contradiction in our society. I hope so – perhaps we'll be able to ... but probably not. In our society there is an increasing number of rules and regulations

because everything is becoming more complicated: the environment, working conditions, the legal system, travel and computer technology – everything is growing in complexity. Perhaps we could solve the contradiction in a simple society – an agrarian one, for example. We wouldn't need so many regulations then, because we'd only have to look after our animals and work the land.

So you think that simpler, decentralised ways of life would be a solution to the problem?

No, I think we need to see the world as a whole and create a world government. I think that would be the right step in future.

Isn't the idea of a world government a contradiction to the development of simpler forms of society? A government of this type would have to have very differentiated institutions and control systems to be able to rule the world's entire population. If we're talking about the whole world, there's a clash of very historical backgrounds and ideas of morality.

No, it doesn't necessarily have to be a contradiction. A dictatorship can also manage with just a handful of laws, although they can have a wide-ranging effect. At the moment the creation of a world government is naturally impossible. But as I said before, once all the energy resources have been used up and all structures have been destroyed, there might come a stage of development in which the world has reached its end. Then we could start over again and build up some sort of technocracy. It would be based on scientific knowledge and the principles of reason, but in contrast to today's democracies it wouldn't need thousands of rules that don't even work properly.

Now we've been through *The House* in the Ludwig Forum and seen the new works, but we've also discovered works from the early 1980s like the *Blacksmith Fire* or the *Operating Table*. Both these works came about at a time when you were still working as a solo artist. How did you come to found the atelier?

It was primarily a conceptual decision. At some point I became fed up with sculptures and wanted to do something quite different, something brutal and minimal. I wanted to explore the boundaries of art. Coincidence had played an important role in the pieces with the beer crates and flagstones and reduced my artistic influence. But if you exhibit a piece like that it's still a work of art. It isn't as minimal as it could be. Then I began to produce these simple pieces of furniture in the late 1980s. Modular tables and shelving made in editions. A piece of furniture is no longer a sculpture but a functional object and for this reason a very minimal form of art. Then I went a step further and decided only to work to commission. Here someone comes to me and says, "Build me a kitchen" or "I need this or that amount of cupboard space" or "I want a drawer here," etc. ...

... so someone else specifies the design.

Right. They specify everything and I'm just the "builder". And if I'm just a builder I've really reached the minimal stage of art. So it was only consistent to ask myself why I was working under my own name instead of perhaps being disguised as a company.

Is the process you have just described a criticism of the idea of the artistic genius.

No, not really. I think mainly I just wanted to be provocative.

With the project *AVL-Ville*, the free state that Atelier Van Lieshout founded in 2001, the group context was particularly important. How does this look today? Is there still a conceptual necessity for a collective working procedure?

No. Today the group is primarily there to carry out my ideas.

But you've kept the name Atelier Van Lieshout?

Yes. Sometimes I wonder if I should go back to my own name, but Atelier Van Lieshout has become quite well known now and there are a lot of other Van Lieshouts. But it's not very important in the end.

The projects are the important thing.

Right!

Finally, could you tell us something about your future plans?

At the moment I'm interested in apocalypse and revolution.

Do you want to start a revolution or portray one?

No, no! Just to portray one ... Although starting one wouldn't be such a bad idea. (laughs)

I remember you saying a while ago that you weren't interested in utopias because first and foremost you wanted to realise things. Do I detect a consideration here, now that portrayal has moved to the foreground?

Yes, perhaps. It certainly also has to do with what I said before about drawing. I've now become interested in buildings that can't really be built, or in the development of impossible societies. I think I'm going more towards the utopian, dystopian or apocalyptic.

Perhaps there's hope for the slaves in *SlaveCity* if you're thinking about revolution now. Couldn't they rebel against the system?

No, I don't think so. *We* will rebel. People are fed up with our capitalist society. They want sensible governments.

So your revolution will have another try at paving the way for socialism? Or will it go a third way?

Yes, perhaps it will give rise to a technocratic socialist system. But we definitely need another system.

Well, we shall see! Thank you very much, Joep van Lieshout.



Video still vom Gästezimmer mit Bonnefantopia / Video still of the Guestroom with Bonnefantopia

ADDRESS: Keilestraat 43E
NL-3029 BP Rotterdam
PHONE: +31-10-2440971
FAX: +31-10-2440972
E-mail: info@ateliervanlieshout.com
Website: www.ateliervanlieshout.com

JOEP VAN LIESHOUT

born 1963 in Ravenstein
lives and works in Rotterdam since 1987

EDUCATION

1987 Villa Arson, Nice
1985-1987 Ateliers '63, Haarlem
1980-1985 Academy of Modern Art, Rotterdam

AWARDS

2009 Stankowski-Preis
2004 Kurt-Schwitters-Preis
2000 Wilhelmina-ring, Sculpture Award
1998 Mart Stam Award
1997 Anjerfonds-Chabot Prijs
1996 87. Katalogförderpreis 1996, Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung
1995 Bolidt Floor Concepts, 1st prize
1992 Prix de Rome
1991 Charlotte Köhler-prijs

SOLO EXHIBITIONS (selection)

2009 *Cradle to Cradle*, Winzavod, Moscow, Russia
Artscape, Galeria Vartai, Vilnius, Lithuania
Atelier Van Lieshout, CBK, Dordrecht, The Netherlands
Schöne Aussichten, Kunsthalle Göppingen, Göppingen, Germany
Atelier Van Lieshout, Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
2008 *Das Haus*, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany
Wellness Skull, Kunst in öffentlichen Raum, Vienna, Austria *Board Room*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, Italy
SlaveCity. *Atelier Van Lieshout,* Albion, London, UK
Atelier Van Lieshout, Jousse Entreprise, Paris, France
Das Leben, Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
Stadt der Sklaven, Museum Folkwang, Essen, Germany
Atelier Van Lieshout. The Mall, Distrito Cu4atro, Madrid, Spain
2007 *Reproduction*, Aerea, Stockholm, Sweden
Furniture, Carpenters Workshop Gallery, London, UK
The Technocrat, MACRO, Rome, Italy
Board Room, Hayward Gallery, London, UK
Galerie Bob van Orsouw, Zurich, Switzerland
Gió Marconi Gallery, Milan, Italy
2006 Tanya Bonakdar Gallery, New York, NY, USA
Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
Atelier Van Lieshout, Central del Arte, Guadalajara, Mexico
Atelier Van Lieshout, Oficina para Proyectos de Arte, Guadalajara, Mexico
Distrito Cu4tro, Madrid, Spain
2005 Happy Forest, Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands
Der Disciplinator, Museum für Angewandte
Kunst, Vienna, Austria
Jousse Entreprise, Paris, France
Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
2004 Gió Marconi, Milan, Italy
Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
Atelier Van Lieshout. Der Technokrat, Sprengel Museum, Hanover, Germany
Beaumontpublic, Luxembourg, Luxemburg
Teutopia, Kunst im öffentlichen Raum, Munich, Germany
Tanya Bonakdar Gallery, New York, NY, USA
2003 André Simoens, Knokke, Belgium
Sportopia, Le Rectangle, Lyon, France
The Technocrat, Centre d'Art Contemporain,
Brétigny-sûr-Orge, France
2002 *SM*, Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands
Muscles, Stedelijk Museum, Schiedam, The Netherlands
Galerie Bob van Orsouw, Zurich, Switzerland
Galleria Magazzino d'Arte Moderna, Rome, Italy
AVL Franchise, Openluchtmuseum Middelheim, Antwerp, Belgium
Camden Arts Centre, London, U.K.
2001 *AVL-Ville*, Atelier Van Lieshout, Rotterdam, The netherlands
Gió Marconi, Milan, Italy
Jack Tilton Gallery, New York, NY, USA
P.S.1 Contemporary Art Center, New York, NY, USA
2000 Fons Welters Gallery, Amsterdam, The Netherlands
1999 *AVL Equipment*, Transmission Gallery, Glasgow, U.K.
AVL-Ville, Festspiele München, Munich,Germany
Museum of Contemporary Art, Miami, FL, USA
USF Contemporary Art Museum, Tampa, FL, USA
The Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH, U.SA
Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland
Centre d'Art et de Culture, Brétigny-sur-Orge, France
1998 Galerie Rolf Ricke, Cologne, Germany
Gió Marconi, Milan, Italy
The Good, the Bad and the Ugly, Rabastens, France
The Good, the Bad and the Ugly, Le Parvis, Ibos/Tarbes, France
Modulare Multi-Frauen-Betten, Sprengel Museum, Hanover, Germany
1997 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands
Saucisson, Gallery Roger Pailhas, Paris, France
Hausfreund I, Kölnischer Kunstverein, Cologne, Germany
1996 Randolph Street Gallery, Chicago, IL, USA
Richard Heller Gallery, Los Angeles, CA, USA
Jack Tilton Gallery, New York, NY, USA
Plug In Inc., Winnipeg, MB, Canada
Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands
1995 Galerie Bob van Orsouw, Zurich, Switzerland
1994 Galerie Roger Pailhas, Paris, France
1993 Castello di Rivara, Torino, Italy
Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands
Galerie Roger Pailhas, Paris, France
1992 Galerie Blancpain/Stepczynski, Génève, Switzerland
Galerie Roger Pailhas, Marseille, France
1991 Gallery 1 og 1, Reykjavik, Iceland
Galerie Roger Pailhas, Paris, France
1990 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands
Galerie de Bruxelles, Brussels, Belgium
1989 Galerie Gawlik/Schorm, Vienna, Austria
Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands
1988 Gallery 't Venster, Rotterdam, The Netherlands
Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands

GROUP EXHIBITIONS (selection)

2009 *Utopics*, 11th Swiss Sculpture Exhibition, Biel, Switzerland
Van Lieshout, Van Lieshout, Kade, Amersfoort, The Netherlands
ArtZuid, Amsterdam, The Netherlands
Telling Tales: Fantasy and Fear Contemporary Design, Victoria & Albert Museum, London, UK
Uitgelicht, SM, Den Bosch, The Netherlands
Work NOW, On the how and why of work in the neoliberal world, Z33, Hasselt, Belgium
Design High, LTB Foundation, London, UK
Foodprint, The Stroom Den Haag, Den Haag, The Netherlands
Ecological Urbanism, Harvard University, Cambridge, MA, USA
Down to Earth, Cultureel Centrum, Strombeek, Belgium
The Cassini Cruise, APPR, Maastricht, The Netherlands
Islands and Ghetto's, NGKB und Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, Germany
2008 *Wandering Lines*, SCAPE Biennal, Chirstchurch, New Zealand
Beyond Eden, Paul Klee Zentrum, Bern, Switzerland
Shaping a space III, Mario Sequeira Gallery, Braga, Portugal
Second_Nature, Dexia Bank, Luxemburg, Luxembourg
Leibesübungen. Vom Tun und Lassen in der Kunst, Kunsthalle Göppingen, Göppingen, Germany
Eyes wide open. Recent Acquisitions, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands

Utopia Transfer, Kiscelli Museum, Budapest, Hungary
2007 *Body Politicx*, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
Hyms for Demons, Tim Van Laere Gallery, Antwerp, Belgium
The Mystery of Paderborn. Temporal Power and Divine Might, Paderborn, Germany
VIT <A> RTI, Verbeke Foundation, Kemzeke, Belgium
Shadows in paradise, Fort Napoleon, Oostende, Belgium
Dutch Design' Milk Gallery, New York, NY, USA
Estuaire, Nantes, France
Commitment, Cultureel centrum Strombeek, Mechelen, Belgium
Timer, Triennale, Milan, Italy
2006 *Beyond Borders,* Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon
Shanghai Biennale, Shanghai, China
Cities, architecture and society, 10th International Architecture Exhibition, Venice, Italy
Biennale d'Art Contemporain du Havre, Le Havre, France
Less-Strategie, alternative dell'abitare, PAC, Milan, Italy
Beaufort, Bredene, Belgium
Mapping The Studio, Stedelijk Museum CS, Amsterdam, The Netherlands
2005 *Science and Fiction*, Miraikan Museum, Tokyo, Japan
Sammlung MARTa Herford, MARTa, Herford, Germany
De Poëziezomers van Watou, Watou, Belgium
Bar Rectum, Art Basel, Basel, Switzerland
Triennial Yokohama, Yokohama, Japan
…O Luna Tu…, Macro Museum d'Arte Contemporanea Roma, Rome, Italy
Nederland niet Nederland, Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands
Wintergasten, De Zonnehof, Amersfoort, The Netherlands
Project Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, , The Netherlands
2004 Galerie Anne de Villepoix, Paris, France
Living in motion, Z33, Hasselt, Belgium
Olandu Biuras, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lithuania
Safety & Peace, Order & Freedom, Museum of Modern Art, Ljubljana, Slovenia
Schöner Wohnen, BE-PART, Warechem, Belgium
Xtreme Houses, Stiftung Federkiel, Halle/Leipzig, Germany
Bekijk het maar!, Museum voor Communicatie, Den Haag, The Netherlands
Art Unlimited, Art Basel, Basel, Switzerland
Fantasy Island, Hallormsstadaskogur, Hallormsstadur Forest, Iceland
Playgrounds + Toys, Art for the World, Ivry sur Seine, France
Detox 2, travelling group show in Norway and Sweden
Candyland Zoo' Kent Institute of Art and Design, Canterbury, UK
2003 Gallery Fons Welters, Amsterdam, The Netherlands
Utopie van de Periferie, Stedelijk Museum, Aalst, Belgium
City Utopias, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen, Germany
In or Out, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea
Micro-Utopia, Valencia Biennale, Valencia, Spain
Banquet, Metabolism and Communication, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany
Urban Incidence', Gallery Beaumontpublic, Luxembourg, Luxembourg
Parasites, Leidsche Rijn, Utrecht, The Netherlands
Utopia Station, Biennale di Venezia, Venice, Italy
Cape Helder, Den Helder, The Netherlands
Outlook, Athens, Greece
Appendix2, Caucasian Centre for Cultural Development, Tbilisi, Georgia
Micropolitics, Espai d'Art Contemporani, Castellón, Spain
2002 *Living in Motion*, Vitra Design Museum, Berlin, Germany
Smart Alice, Centraal Museum Utrecht, The Netherlands
Biennale of Sydney, Woollomooloo, Australia
Politically Correct? Dutch!, Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
HELP, Kunstfort Vijfhuizen, The Netherlands
Busan Biennale, Korea
AREA, Schipper & Krome, Berlin, Germany
Cetinjski Biennale, Cetinje Montenegro, Yugoslavia
Cultureel Centrum Strombeek, Grimbergen, Belgium
Expo 02, Biel, Switzerland
25th Biennale of São Paulo, São Paulo, Brazil
2001 *Milano Europa 2000*, Palazzo della Triennale, Milan, Italy
The Un-private House, MACBA, Barcelona, Spain
Art Unlimited, Art Basel, Basel, Switzerland
Sonsbeek 9, Arnhem, The Netherlands
Plug-In. Unity and Mobility, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, Germany
2000 *Hangover 2000,* Expo Hannover, Germany
Against Design, Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA, USA
Vision Machine, Musée des Beaux Arts, Nantes, France
HausSchau – Das Haus in der Kunst, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
The collective artwork, Les Abattoirs, Toulouse, France
LKW, Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Austria
Micropolitiques, Le Magasin, Grenoble, France
Exorcism, esthetic terrorism', Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands
Wonderland, St. Louis Art Museum, St. Louis, MO, USA
Over the Edges, SMAK, Ghent, Belgium
1999 Festival Atlantico 99, Lisbon, Portugal
Le Fou dédoublé', Moscow, Russia
In the Midst of Things', Bourneville/ Birmingham, UK
Arte all'Arte', San Gimignano, Italy
Expander 1.0', Galerie Jousse Seguin, Paris, France
1998 *NL*, Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands
The Campaign Against Living iserably, Royal College of Art, London, UK
Artranspennine 98, The Henry Moore Institute, Leeds, UK
The Good, the Bad and the Ugly, Walker Art Center, Minneapolis, MN, USA
1997 The 2nd Kwangju Biennale, Joongwoe Park, Kwangju, Korea
Skulptur.Prokjekte.Münster, Münster, Germany
Flexible, Museum für Gegenwartskunst, Zurich, Switzerland
1996 De kunst van het verzamelen, Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium*De Muze als Motor*, De Pont Foundation, Tilburg, The Netherlands
Museum für Gegenwartskunst, Zürich, Switzerland
Bars, Kunstverein Recklinghausen, Recklinghausen, Germany
Model Home', Clocktower Gallery, New York, NY, USA
1995 *Dutch Design Café*, Museum of Modern Art, New York, NY, USA
Le Nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, France
Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble, France
1994 *Ateliers '63*, Palais des Beaux Arts, Brussels, Belgium
21st Biennale of São Paulo, São Paulo Brazil
Het Grote Gedicht. Nederlandse beeldhouwkunst 1945-1995, Grote Kerk, The Hague, The Netherlands
Art Union Europe, Athens, Greece
1993 Secession, Vienna, Austria
Jack Tilton Gallery, New York, NY, USA
1992 Kunstverein Heinsberg, Heinsberg, Germany
Museum het Kruithuis, Den Bosch, The Netherlands
1991 Kunstverein für die Rheoinlande und Westfalen, Düsseldorf, Germany
Museo Luigi Pecci, Prato, Italy
Negen, Witte de With, Rotterdam, The Netherlands
1990 Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands
1989 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands
Usine Ephemere, Paris, France
Sculptures on the hill, Edinburgh, UK

KOLOPHON COLOPHON

Das Haus House
Dieses Webbook ist entworfen von This webbook is designed by:
Ivo Zijlstra, Atenna-men Rotterdam

Erscheint anlässlich der Austellung On the occasion of the exhibition:
Atelier Van Lieshout Das Haus Atelier Van Lieshout House
12 September 2008 – 11 Januar 2009 September 12 2008 – January 11 2009
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen Deutschland
Ludwig Forum Aachen Germany

Texte von Tekst by:
Harald Kunde, The Survival of the Fittest AVL als Modellfall Künstlerischer Weltzusptzung
The Survival of the Fittest AVL as a model of artistic world intensification
Adrian Blackwell, AVL gegen alle Gesetze Anarchitekturen von de Sade und Sacher-Masoch
AVL against the law Anarchitectures of Sade and Sacher-Masoch
Julia Bulk, Interview with Joep van Lieshout/Interview with Joep van Lieshout

Fotoachweis Photo credits:
Diederik den Dikkenboer, Atelier Van Lieshout, Achim Kukulies, Mieke Tacken

Alle übrigen Aufnahmen wurden von Atelier Van Lieshout zur Verfügung gestellt
All other photographs by courtesy of Atelier Van Lieshout

Redaktion und Projektkoordination Editing and Project coordination:
Charlotte Martens, Yvo Zijstra

Alle Rechte vorbehalten All rights reserved

