

Atelier

Van

Lieshout

The Clock

Which Will Solve

Every Problem

in the World

Kunstraum

Dornbirn

Verlag für
moderne Kunst

Tick
Tock

Tick

Tock

Tick

Tock





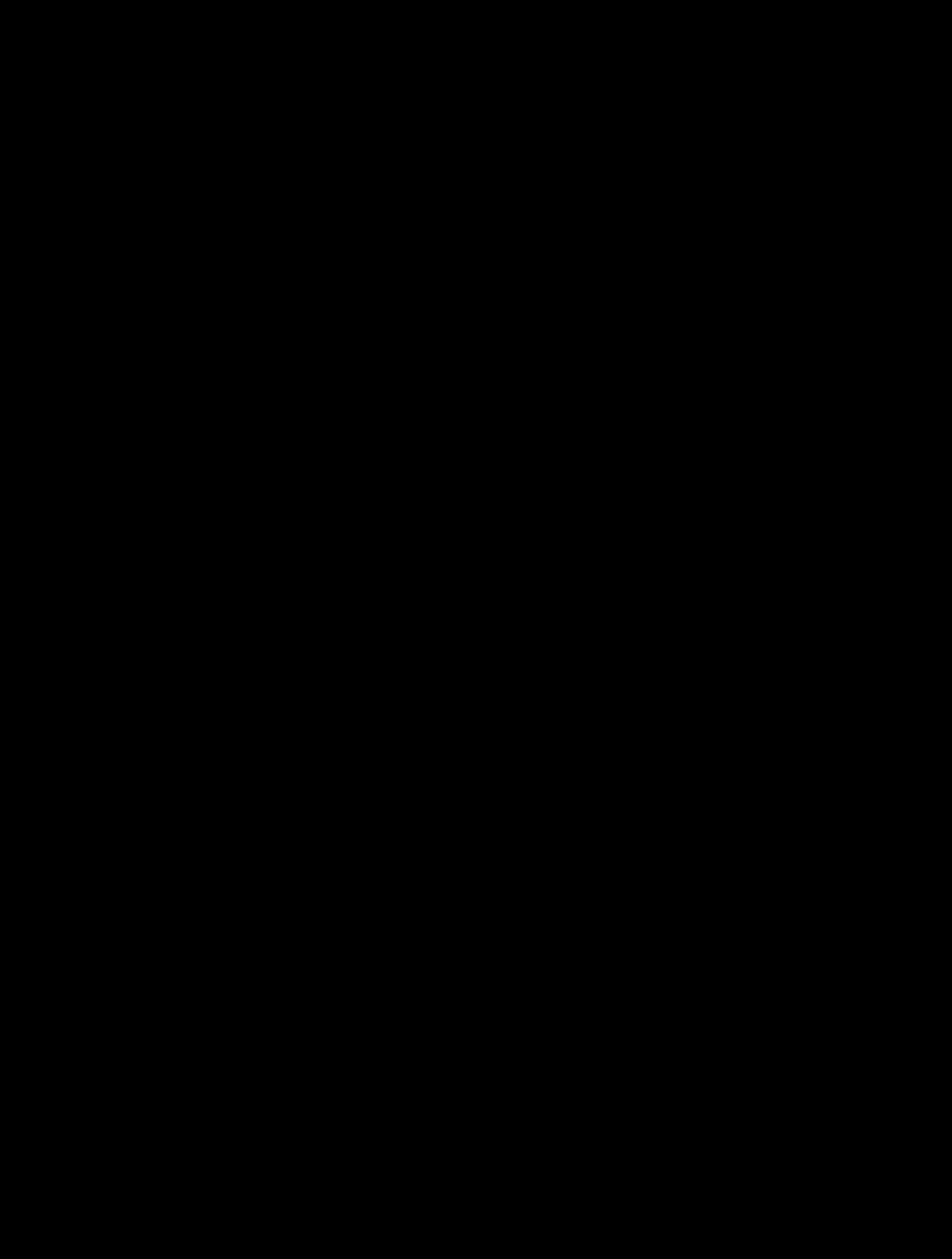
The Clock
Which Will Solve
Every Problem
in the World

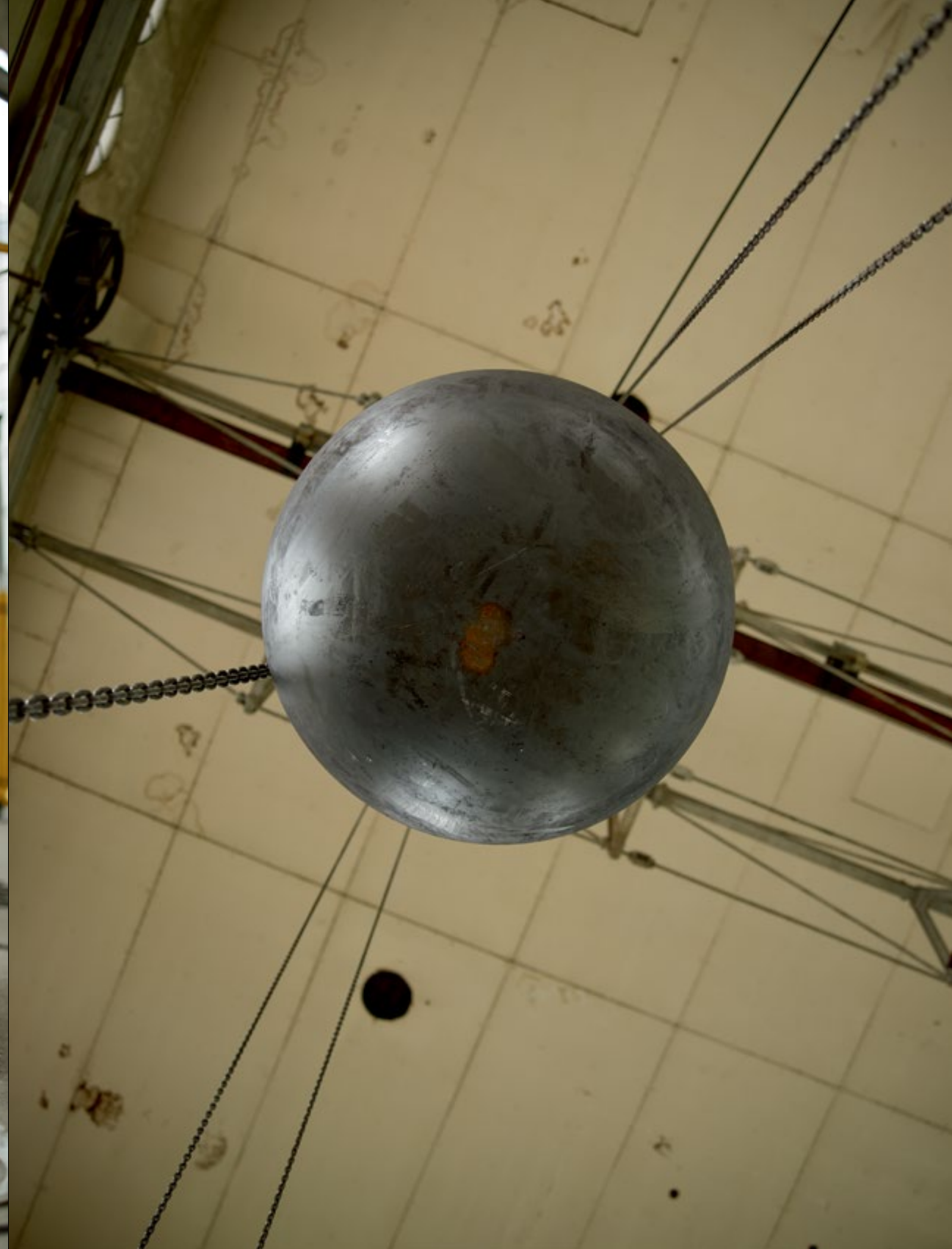


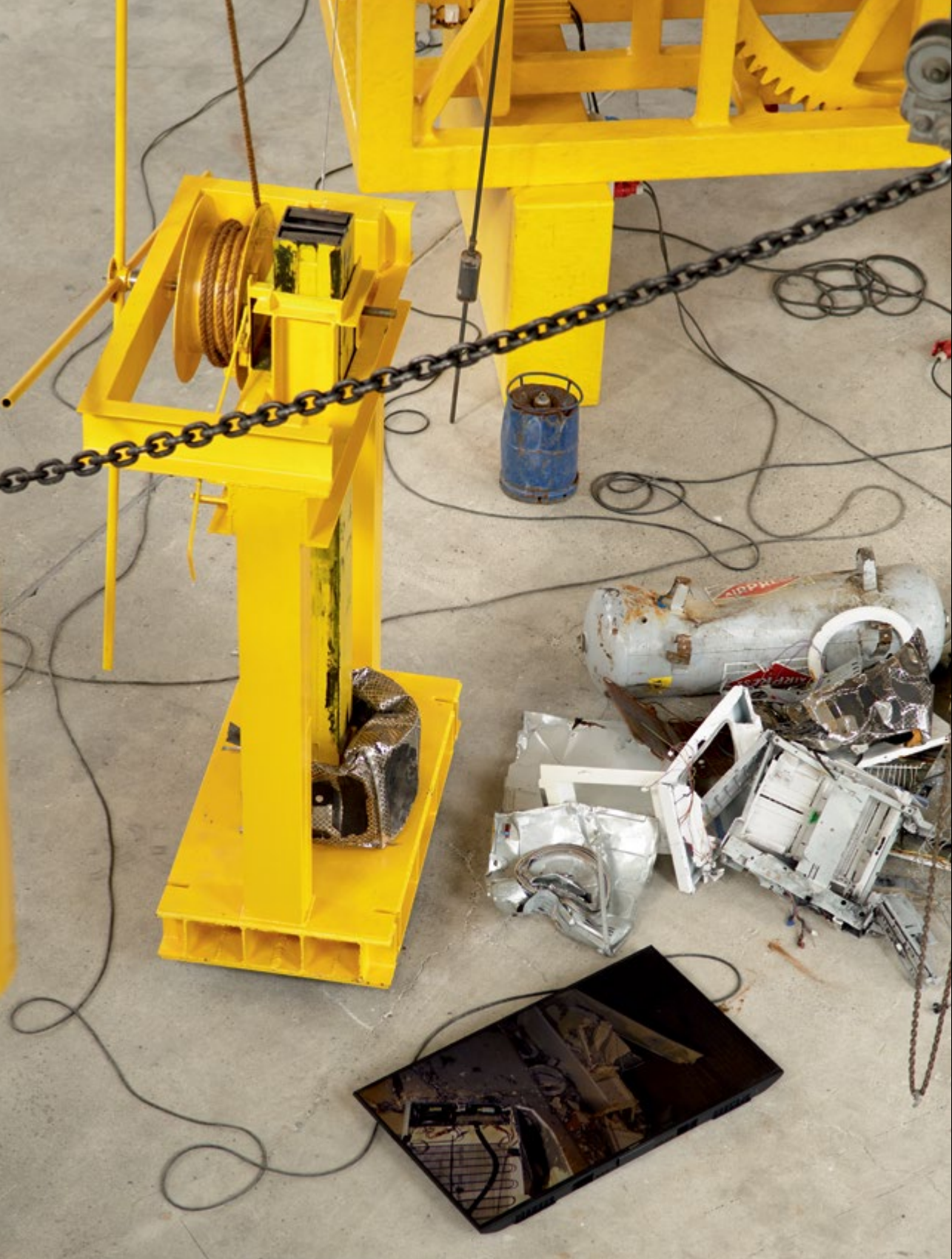
Atelier
Van
Lieshout

Kunstraum
Dornbirn

Verlag für
moderne Kunst























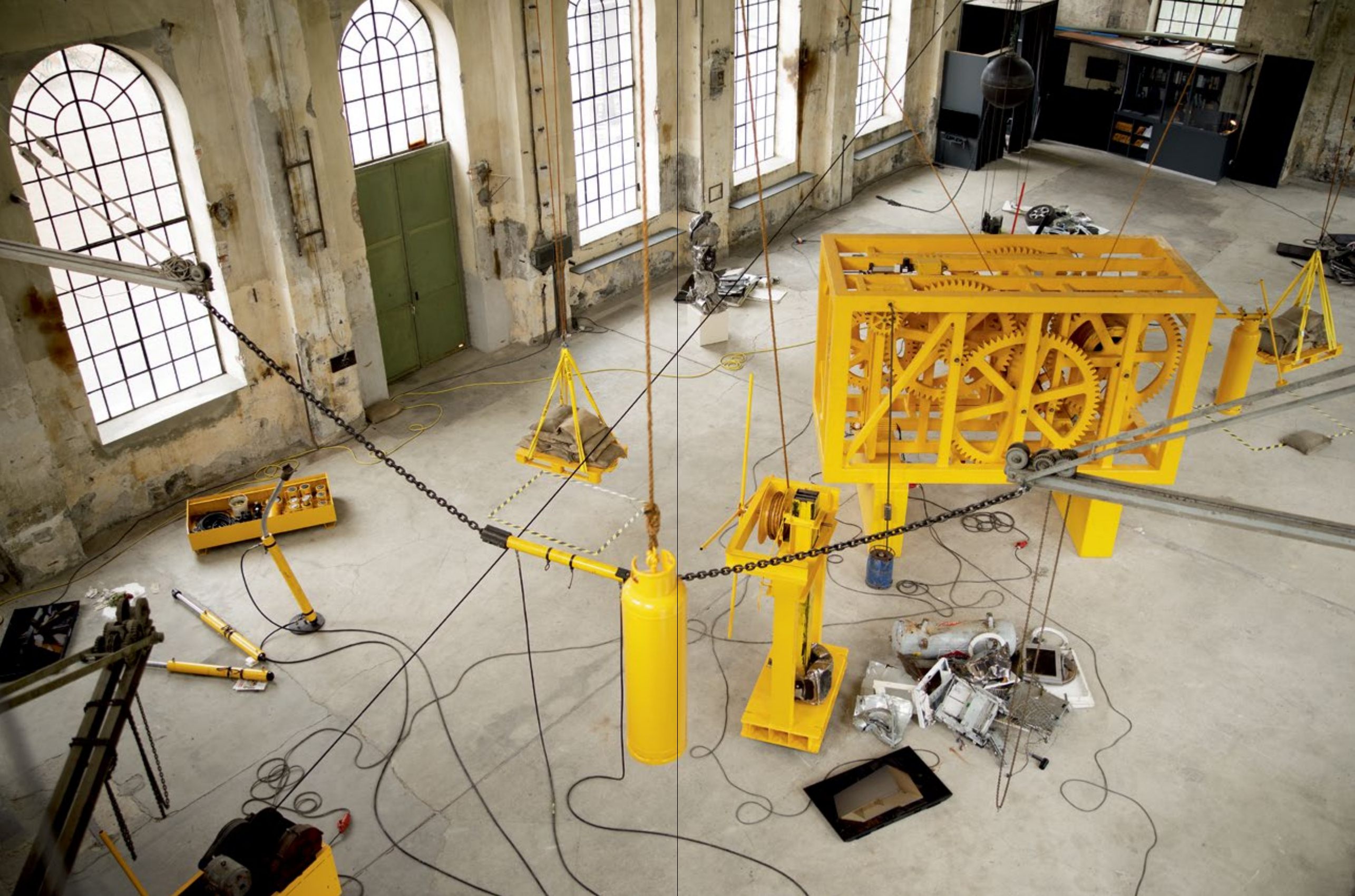
















Thomas Häusle im Gespräch
mit Joep van Lieshout

Joep, du hast eine spannende künstlerische Historie, die dich über viele Stationen geführt hat. Wie würdest du deine künstlerische Entwicklung beschreiben?

Ich lasse mich von meinen Instinkten und meiner Intuition leiten und ziele immer darauf ab, mich durch nichts aufhalten zu lassen. Wenn es irgendwo einen Widerstand gibt, gehe ich dagegen an; ich schlage auf die Betonwand ein, bis sie aus dem Weg geräumt ist. Und das gilt für alles, Materialien, Leute, Projekte ...

Wie lässt sich die Kunst beschreiben, die du heute mit deiner Werkstatt Atelier Van Lieshout produzierst?

Heute und letztlich jeden anderen Tag auch arbeite ich an einem Gesamtkunstwerk. Ich habe immer Arbeiten in größeren thematischen Zusammenhängen produziert, größere Werkgruppen als Teil einer Geschichte, die ein paar Jahre braucht, um sich zu

57

entwickeln. Mein ultimatives Ziel ist es, all diese Themen schließlich zusammenzufügen. Wobei all die Teile, die ich derzeit mache, in der Vergangenheit gemacht habe und in der Zukunft machen werde, in einer großen Installation zusammengebracht werden. Ich stelle sie mir als einen Irrgarten, ein Labyrinth oder eine Art Disneyland vor.

Oft stehen Zerstörungsprozesse durch Maschinen, die du selbst entwickelt und produziert hast, im sichtbaren Vordergrund deiner Werke und Aktionen. Beim Betrachter beziehungsweise der Betrachterin macht sich aber die Überzeugung breit, dass es dir letztlich nicht um Zerstörung geht. Worum also geht es in deiner Kunst tatsächlich?

In meiner Kunst geht es um Veränderung, darum, die Dinge zu betrachten, ohne sich vom tagesaktuellen Geschehen ablenken zu lassen. In

meinen Arbeiten gebe ich keine Antworten vor, vielmehr biete ich Antilösungen an, wobei sich der Betrachter konzentrieren und eine eigene Meinung formulieren muss. Was ich wirklich hasse, sind Verlogenheit und Heuchelei. Greenwashing, politische Korrektheit und alles, was mit risikoscheuem Verhalten zu tun hat. Statt einer schwachen, weichen und kuscheligen Halblösung bevorzuge ich Konfrontation und Durcheinander. Man könnte sagen, meine Arbeit ist eine Bewegung, die sich gegen Heuchelei auflehnt.

Deine Arbeiten trachten danach, den Prozess der Zerstörung unserer Welt, so wie wir sie kennen, zu beschleunigen, um dann neu zu entstehen. Warum schenkst du evolutionären Entwicklungsmöglichkeiten kein Vertrauen, sondern setzt vielmehr auf radikale revolutionäre Veränderung?

Obwohl ich eine Vorliebe für Abenteuer, Risiko und rapide Veränderung habe, predige ich keine Revolution per se. In meinen Arbeiten nutze ich eine Strategie, die auch in der Literatur angewendet wird: Man macht sich für etwas stark, indem man wild übertreibt, während man in Wirklichkeit jedoch ein zwar ähnliches, aber weitaus kleineres Problem anspricht. Was ich damit erreichen möchte, ist, dass wir zu einer neuen Sichtweise gelangen, die uns in die Lage versetzt, Probleme, mit denen wir oder die Welt konfrontiert sind, aus einer allgemeineren Perspektive betrachten zu können. Auf diese Weise hoffe ich, zu einem Dialog über radikale Veränderung, über Menschen und darüber, wie Menschen in einer gegebenen Situation miteinander umgehen, beizutragen.

*Der Ausstellungstitel für den Kunstraum
Dornbirn bezieht sich auf die Installation*

„A Computer Which Will Solve Every Problem in the World / 3-12 Polygon“, die Walter De Maria 1984 im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam präsentiert hat. Welche inhaltliche Verbindung gibt es zwischen diesem Werk und deinem, was ist der Bezug von De Marias Werk zu deiner Installation im Kunstraum Dornbirn?

Der innere Konflikt in De Marias Werk findet in meiner Installation ein Echo. Auf der einen Seite hat man diesen Titel und sein Versprechen, auf der anderen Seite das materiell manifeste Werk. Im Fall De Marias sind es Reihen von jeweils einen Meter langen Edelstahlstangen, wobei die Stangen in jeder Reihe eine andere Form haben. Meiner Ansicht nach hat das eine nichts mit dem anderen zu tun. Und gerade wegen dieses Widerspruchs beginnt man, darüber nachzudenken, was der Titel und das Werk eigentlich bedeuten, wie

61

sie miteinander in Beziehung stehen, was die Probleme sind etc. Selbstverständlich löst De Marias Werk gar nichts (sein Computer existiert nicht einmal, geschweige denn, dass er jedes Problem auf der Welt lösen kann), genau wie auch mein Werk nicht wirklich irgendetwas löst. Zumindest nicht in einem praktischen Sinn.

Die Uhr, die alle Probleme der Welt löst, löst natürlich kein einziges Problem. Ist das nun utopisch, dystopisch oder einfach zynisch, ironisch?

Die Antwort lautet: ja!

Die Uhr und damit natürlich die Zeit dominiert die Szene und kontrolliert die Aktivität der Maschinen. Das ist sehr viel Kontrolle für deine Verhältnisse. Woher kommt dieses zentrale Interesse an einer Kontrolldimension?

Die Uhr ist ein extrem eindrucksvolles Instrument. Sie symbolisiert unsere Gesellschaft, in der die Menschen mit

aller Kraft versuchen, die Kontrolle über die Welt zu haben. In diesem Sinn ist die Uhr dem Individuum diametral entgegengesetzt: dem einzelnen Menschen mit seinem Bedürfnis nach Freiheit, mit seinen individuellen Wünschen, Sehnsüchten und Begierden – Wünschen romantischer Art, die in der Regel nicht ganz mit dem übereinstimmen, was die gesellschaftlichen Systeme uns anzubieten haben. Ich liebe die Uhr, und ich hasse sie. Ich liebe es, alles effizient zu erledigen, und ich hasse es, nie genug Zeit zu haben. Eine Woche hat 168 Stunden, und nur 40 oder 32 davon werden in unserer Gesellschaft effizient genutzt. Was nicht annähernd genug Zeit ist, um all das zu tun, was ich tun will!

Unabhängigkeit, Autarkie und bis zu einem gewissen Grad auch Anarchie bilden immer wieder Ausgangspunkte deiner Utopien und Installationen. Ist

das nur der Drang eines Freidenkers oder steckt mehr dahinter?

Es ist das Denken eines Mannes, eben das, was mich immer beschäftigt hält.

Kannst du uns etwas über deine Beziehung zu Maschinen erzählen? Sie scheinen in deinem Werk allgegenwärtig oder auch eine Art Muse zu sein. Was ist deine Erklärung dafür?

Maschinen sind funktional und haben außerdem einen symbolischen Platz in unserem Leben; ich habe mich schon immer für sie interessiert. Seit ich zur Schule ging, habe ich immer Maschinen gebaut – angefangen mit dem BLACKSMITH FIRE (1983), ich sehe Maschinen als skulpturale, rituelle Objekte, die meine Arbeit prägen und die mich antreiben. Ich denke viel darüber nach, eins mit der Maschine zu werden, und man könnte sagen, animistische Aspekte spielen eine ebenso große Rolle wie ich, wenn es darum geht,

diese Monumente zum Leben zu erwecken. Ich stelle verschiedene Welten gern nebeneinander oder verflechte sie vielmehr miteinander, um sowohl den Maschinen, den Objekten als auch den Skulpturen eine weitere Bedeutungsschicht hinzuzufügen. Eine Maschine oder Installation wird etwa mit weiteren Skulpturen kombiniert, die eine andere Bedeutung haben. Ein Beispiel dafür ist BLAST FURNACE (2013), eine wuchtige Maschine, die zu den Ursprüngen unserer Kultur, unseres Reichtums zurückführt, da sie die Voraussetzung für die Industrielle Revolution war. Die Installation wurde dann zum Lebensraum für einen fiktiven Volksstamm von Metallarbeitern, die ihr Metier so lieben, dass sie den Wunsch haben, in ihr zu leben und eins mit ihr zu werden. Wie du siehst, habe ich zu diesen großen Stahlkonstruktionen Möbel, Haushaltsutensilien und

65

Objekte hinzugefügt, die sie für ihre Rituale benutzen können. Ich mache nie einfach eine Reihe von Statuen, sondern will immer ein Universum erschaffen, ein komplettes Biotop.

Wie wichtig ist Handwerk und manuelle Arbeit für dich und deine Kunst?

Als Bildhauer sind mir Materialien sehr wichtig und auch der physische Bezug dazu, an jedes Werk so heranzugehen, dass die Arbeit mit Liebe ausgeführt wird. Auf der anderen Seite mag ich auch Technologie, da sie mir helfen kann, schneller zu arbeiten. Für handwerkliche Techniken im traditionellen Sinn interessiere ich mich weniger. Ich wähle immer diejenigen Techniken und Materialien, die mich am schnellsten an mein Ziel bringen. Zum Beispiel vermeide ich es, etwas zu vernieten, da ich es schneller schweißen kann, aber wenn ich Lust habe, es zusammenzunieten, dann mache ich es eben

so. Alles, was du an meiner Arbeit siehst, ist eine instinktive Entscheidung, die getroffen wurde, weil es sich richtig für mich anfühlt, und nicht, weil die Tradition es so vorschreibt. Ich setze Materialien und Techniken wie Farben auf einer Palette ein.

Weshalb sind Alltagsgegenstände immer wieder Ausgangspunkt und Rohstoff deiner Werke?

Kunst ist Teil des Lebens, und das Leben ist Teil der Kunst. Ich will, dass Kunst einen zentralen Platz im Leben, in unserer unmittelbaren Umgebung einnimmt.

Du beschäftigst dich über längere Zeiträume mit einem Thema und baust dabei deine Werke und Werkserien aufeinander auf, vernetzt sie miteinander. Wie fügt sich die Ausstellung in Dornbirn in dieses System ein?

Diese Ausstellung spielt eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte des

AVL [Atelier Van Lieshout]. Sie ist ein Verbindungsglied zwischen verschiedenen meiner Serien: NEW TRIBAL LABYRINTH, CRYPTO FUTURISME, THE END OF EVERYTHING AND THE BEGINNING OF EVERYTHING und sie ist außerdem die Premiere einer neuen Serie.

„The End of Everything and the Beginning of Everything“, so der Titel deiner aktuellen Werkserie. Welche Gesellschaft, welche Entwürfe des Zusammenlebens würden deiner Ansicht nach entstehen oder sollten entstehen?

Auf jede Reaktion folgt immer eine Gegenreaktion. Wir leben gegenwärtig in einer Zeit der Globalisierung, Digitalisierung und der enormen Ausbreitung von (sozialen) Netzwerken. Die Gegenreaktion wird sein, dass sich die Menschen wieder zum Lokalen hinwenden; sie werden ihre Angelegenheiten in die eigenen Hände nehmen und sich zu kleinen, engmaschigen Gemeinschaft-

ten zusammentun. Die Serie NEW TRIBAL LABYRINTH ist eine extreme Form einer solchen Antibewegung; in der Realität werden wir es wahrscheinlich mit einer gemäßigteren Version zu tun haben.

Thomas Häusle in Conversation
with Joep van Lieshout

Joep, your artistic history is an exciting one that has taken you through many periods. How would you describe your artistic development?

I let my instincts and intuition guide me and I have always intended to never let anything stop me. In fact, if there is resistance, I will push against it. I keep hitting that concrete wall until it's gone. And that applies to everything, material, people, projects ...

How can you describe the art that you are producing today with your workshop Atelier Van Lieshout?

Today, and in the end every day, I'm working on a gesamtkunstwerk, a total work of art. I have always made work in bigger themes, larger groups of artworks in a story that takes a few years to build. My ultimate goal is also to eventually brick all those themes together. Where all the parts

that I make now, have made in the past and will make in the future are brought together in one large installation. I see it as a maze, a labyrinth, or some kind of Disneyland.

The frequent processes of destruction resulting from machines you have developed and produced yourself, are the visible focus of your works and actions. The viewer remains nevertheless persuaded that you're not ultimately interested in destruction. So what is your art really about?

My art is about change, about looking at things—without letting the issues of the day intervene. In my works I don't give answers, but I offer anti-solutions, so that the viewers have to focus and form an opinion by themselves. I really hate two-facedness and hypocrisy. Greenwashing, political correctness, or anything to do with risk-averse behaviour. I pre-

fer confrontation and confusion over a weak, soft and cuddly half-solution. You could say that my work is a movement against hypocrisy.

Your works seek to accelerate the process of destroying our world as we know it, in order to then emerge anew. Why do you not trust opportunities provided by evolutionary development, but prefer to rely on radical revolutionary change?

Although I have a taste for adventure, risk and rapid change, I'm not preaching revolution per se. In my work I use a strategy that is also used in literature: making a case for something by exaggerating wildly, by which you actually address a similar, but smaller issue. With this I hope to achieve a new possibility for us to look at problems that we or the world are facing, with a broader view. In that way I hope to contribute to a dialogue about radical change, about people

and how people deal with each other in any context.

The title of the exhibition at Kunstraum Dornbirn refers to the installation 'A Computer Which Will Solve Every Problem in the World' that Walter De Maria presented in 1984 at the Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam. What is the connection between that work and yours in terms of content, how does De Maria's work relate to your installation at Kunstraum Dornbirn?

The internal conflict in the work of De Maria resonates with my installation. On the one hand you have this title and promise; on the other hand you have the physical work. In De Maria's case, rows of one metre long stainless steel bars, and in each row the bars have a different shape. In my opinion these have nothing to do with each other. And because of that contradiction, you are triggered to

think about what the title and the work mean, how they are connected, what these problems are, etc. Of course, De Maria's work does not solve anything, (his computer doesn't exist, never mind solve every problem in the world) just as my work does not actually solve anything. At least not in a practical sense.

The clock that solves all the world's problems, of course, doesn't solve a single problem. Is that now utopian, dystopian or just cynical, ironic?

The answer is, yes!

The clock, and therefore time, dominates the scene and controls the activity of the machines. This is a lot of control for you. Where does this central interest in a dimension of control come from?

A clock is an extremely forceful instrument. It stands for our society, where people try with all their might to take control of the world. In this

sense, the clock is the polar opposite of the individual. The individual with his own need for freedom, with his own wishes, wants, desires. Romantic desires that are not directly in line with what society's systems offer us. I love the clock and I hate it. I love to do everything efficiently and I hate that I never have enough time. A week has 168 hours, and only 40 or 32 of those are used efficiently in our society. Which is not nearly enough to do everything that I want to do!

Independence, self-sufficiency and, to a certain extent, anarchy form the point of departure for your utopias and installations. Is this just a free thinker's compulsion or is there more to it?

This is the thinking of a man, the thing that always keeps me busy.

Tell us about your relationship to machines, they seem to be omnipresent in your work or a muse of sorts, perhaps

now more than ever. What's your explanation for this?

Machines are functional and have a symbolic place in our life and have always held my interest. I have created machines since I was in school, starting with the BLACKSMITH FIRE (1983), and I think of machines as sculptural, ritual objects that inform my work and drive me. I think a lot about becoming one with the machine and one could say animism is as involved as I am in bringing these monuments to life. I like to juxtapose different worlds, or rather intertwine them, to add another layer of meaning to both the machines, objects and sculptures. So a machine or installation is alternated with other sculptures that have a different meaning. An example of this is BLAST FURNACE (2013), a massive machine, one that goes back to the origins of

our culture, of our wealth and stood at the base of the industrial revolution. This installation then becomes a living area for a fictional future tribe of metal workers, who love their industry so much they wish to occupy and become one with it. You see with these large steel structures I added furniture, household items and objects that could be used for their rituals. I never create just a series of statues, but I always want to create a universe, an entire biotope.

How important is craft or manual work for you and your art?

Materials for me as a sculptor are very important, as is the physical aspect of being involved in each work as a labour of love. However, I also love technology and how it can help me work faster. I don't care for craft in the traditional sense. I always choose those techniques

and materials that can bring me to my goal the quickest. For example I will avoid riveting because I can weld something faster, but if I decide that I feel like riveting then that's how I'll do it. Everything you see in my work is an instinctive choice made because it feels right to me, not because it is what tradition dictates. I use materials and techniques like colours on a pallet.

Why are everyday objects the starting point and raw material for your works?

Art is part of life, and life is part of art. I want art to occupy a central place in life, in our environment.

You address a subject over longer periods and your works and series build on one another and are networked with one another. How does the exhibition in Dornbirn fit into this system?

This exhibition plays a very important role in AVL's [Atelier Van Lieshout]

saga. It is a connecting link between different series of mine: NEW TRIBAL LABYRINTH, CRYPTO FUTURISME, THE END OF EVERYTHING AND THE BEGINNING OF EVERYTHING and announces the start of a new series.

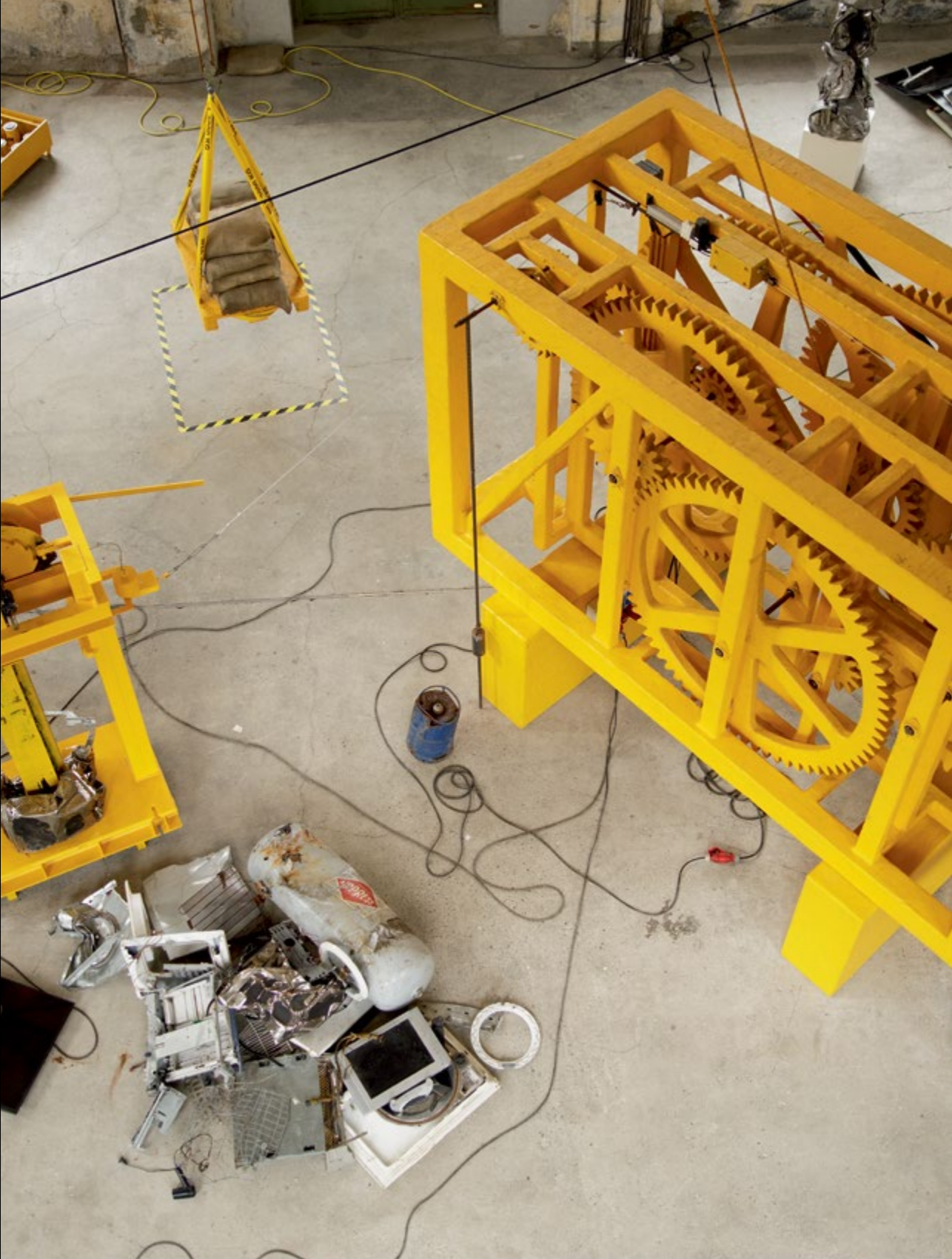
,The End of Everything and the Beginning of Everything' is the title of your current series of works. What kind of society, what concepts of living together would or should result in your opinion?

Every reaction is followed by a counter-reaction. We are now living in a time of globalisation, digitisation and enormous expansion of (social) networks. The counter-reaction will be that people choose the local, they will take matters into their own hands, form small, close-knit communities. The series NEW TRIBAL LABYRINTH is an extreme form of that counter-movement, in reality we will probably end up with a more moderate form.



























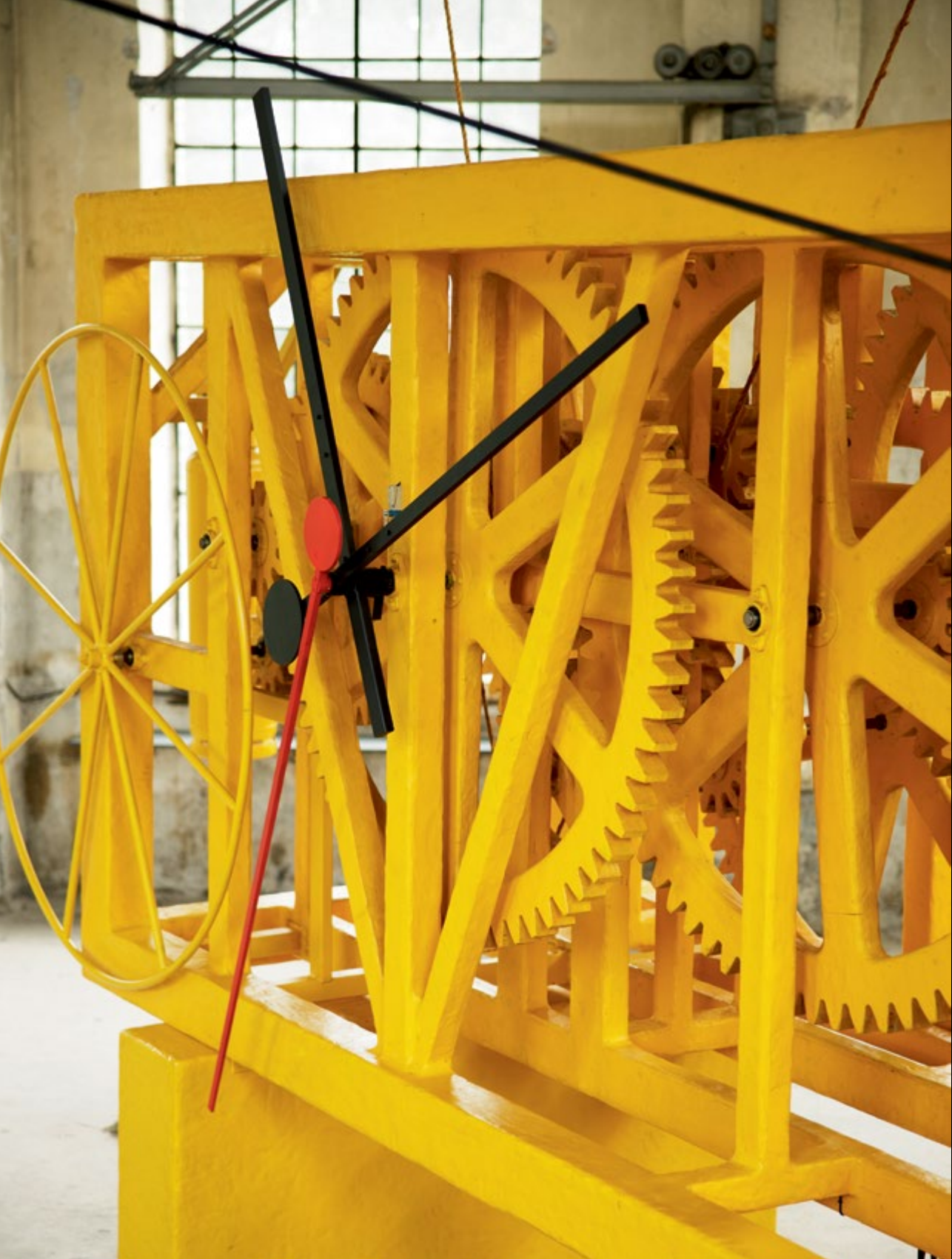












The Clock
Which Will Solve
Every Problem
in the World

Tick ...Tack ...Tick. Das Erste, das vom Werk *The Pendulum* (2019) in unser Bewusstsein dringt – sogar noch bevor wir die komplizierte Konstruktion aus Zahnrädern, seine robuste Erscheinung oder die knallgelbe Farbe wahrnehmen, die unübersehbar Gefahr signalisiert –, ist sein Geräusch. Es markiert die abgelaufenen Sekunden, Minuten, Stunden und Tage und nagt dabei unerbittlich an unserem kostbarsten Besitztum: dem Leben an sich. Es ist eher ein hypnotisches Pulsieren als ein nervöses Ticken. Der gigantische Zeitmesser ist wie ein Bär im Winterschlaf, schön und vielleicht auch geradezu liebenswert, jedoch nichtsdestoweniger eine tödliche Gefahr. Alle 15 Minuten verstärkt sich dieses Gefühl der drohenden Gefahr, wenn der Mechanismus einen Hammer in Bewegung versetzt, der auf eine Gasflasche schlägt und ein industriell

tönendes Totengeläut anstimmt. *The Pendulum* ist ein gnadenloses Memento mori: eines, das uns zum Nachdenken anregt und Demut vermittelt. Doch es ist auch ein Weckruf, der zum Handeln auffordert und an jeden von uns appelliert, die begrenzte Zeit auf der Erde sinnvoll zu nutzen. Und zwar nicht, indem man sich hedonistische Wünsche erfüllt; vielmehr soll man wirklich etwas bewirken. Für Joep van Lieshout, der *The Pendulum* geschaffen hat, bedeutet dies, in großen Dimensionen zu denken und noch größere Schritte zu unternehmen. Statt allmählicher Entwicklungen bevorzugt er drastische Veränderungen und brachiale Kehrtwenden. Sein Stil ist eher ‚Wem die Stunde schlägt‘ als ‚Über die Entstehung der Arten‘.

Doch die Veränderungen, die *The Pendulum* ankündigt, sind nicht unbedingt nur gut und produktiv. Die Uhr

126

ist mit einer Reihe Maschinen verbunden, die einmal pro Tag zu bestimmten Zeiten aktiviert werden können. Hydroform-Pumpen, Winden, Pressen, Hämmer und diverse andere selbstgebaute oder nachträglich frisierte hydraulische Apparaturen, wie man sie normalerweise in Werkstätten oder auf Baustellen vorfindet, sind hier zum Einsatz gebracht, um alles und jedes, von Gastanks bis hin zu den unterschiedlichsten Haushaltsgeräten, in Stücke zu reißen, in die Luft zu jagen oder auf andere Weise zu zerstören. Unter den Skulpturen in dieser Ausstellung gibt es viele, die aus den Ergebnissen solcher zerstörerischen Kräfte geschaffen wurden, wie etwa *Daalderop* (2016), *Le Balzac* (2017), *Mensch* (2017) und *Calgon* (2017). Derart transformierte Alltagsgegenstände mutieren zu abstrakten, dadaesken Kunstwerken, ihre zufälligen

127

Formen entstanden nicht durch absichtsvolle künstlerische Intervention, sondern aufgrund rein mechanischer Aktivitäten. Ihr Ursprung geht nicht auf auf manuelles Einwirken zurück, ihre Formen sind zeitlos und ihre Ästhetik das Ergebnis roher Gewalt.

Es gibt kein Entkommen aus dem Kreislauf von Zerstören und Erschaffen, weder gedanklich noch physisch. Van Lieshout macht seine Aussage gern auf monumentale Art und Weise klar, indem er etwa ein einfaches Konzept, eine Plattitüde gar, in einem Ausmaß erweitert, dass sich eine lebensverändernde Wirkung zeigt.

Die Gegengewichte von *The Pendulum* – Sandsäcke, die an Maßnahmen zur Deichverstärkung oder auch an Stellungskriege und Schützengräben denken lassen – sind an der Decke des Kunstraums Dornbirn befestigt. Der Ausstellungsraum wird so zu einem

Teil der Installation *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World* (2020), zu der auch *The Pendulum* gehört. Da das Gebäudefundament in die Erde eingelassen ist, ist die Uhr somit direkt mit dem gesamten Planeten verbunden – gleich einer Zeitschaltuhr, die an einer gigantischen Bombe hängt.

Besucher_innen, die den Raum betreten, erleben das Gefühl einer bevorstehenden Explosion, bei der sie womöglich sogar passive Komplizen sind. In gewisser Weise ist *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World* mit Piero Manzonis *Socle du Monde* (1961) vergleichbar, einem Sockel aus Bronze, der vermeintlich die Erde abstützt. Wer immer sich auf ihn stellt, genießt das Gefühl, mit den Füßen in quasi-akrobatischer Manier die Erdkugel zu jonglieren, wie die Schildkröte in der chinesischen Mythologie,

die die Welt auf ihrem Rücken trägt. Während Manzoni ein ironisches Spiel mit Proportionen betreibt, ist Van Lieshouts Werk eher subversiv-spielerisch oder gar nihilistisch. Wir finden uns an eine Vorrichtung gekettet, die den Countdown bis zur völligen Vernichtung eingeläutet hat.

Die Serie, zu der diese Uhr gehört, hat einen bezeichnenden Titel: *The End of Everything and the Beginning of Everything*. Die Idee entstand bei einem Besuch der Art Basel, der wichtigsten Kunstmesse der Welt, auf der Bluechip-Händler und Ultrareiche zusammenkommen und die wahre Liebe zur Kunst leicht von Spekulationen und Konkurrenzdenken überschattet wird, während die Preise auf immer absurdere Rekordhöhen getrieben werden. Der überhitzte Kunstmarkt ist Ausdruck des zeitgenössischen Hyperkapitalismus. Die Profite schei-

nen unendlich steigerungsfähig zu sein, und niemandem kommt es in den Sinn, die Frage nach den Grenzen des Wachstums zu stellen.

Van Lieshout kritisiert die Verderbtheit der Spekulationsblasen produzierenden Ökonomie nicht etwa, indem er eine Alternative anbietet, die darauf abzielt, diese zu verlangsamen oder ihr entgegenzuwirken. Vielmehr entscheidet er sich, sie dramatisch zu beschleunigen bis hin zu ihrem systemischen Bankrott. *The End of Everything and the Beginning of Everything* stützt sich auf die gesellschaftspolitische Theorie des Akzelerationismus, der die These aufstellt, dass der Kapitalismus, will man seine selbstzerstörerischen Tendenzen verstärken, um letztlich seinen Zusammenbruch herbeizuführen, zunächst eskalieren muss. Erst müssen alle Ressourcen erschöpft und alle Produkte verbraucht

sein, bevor unser Streben nach andauerndem Wachstum als unrealistisch und nicht nachhaltig entlarvt werden wird und ein neues System an seine Stelle treten kann.

Wie immer bei Van Lieshout, stellt *The End of Everything and the Beginning of Everything* Bezüge zu vorausgegangenen Serien her, die im Zusammenspiel ein immer kohärenteres und komplexeres Œuvre ausmachen. Die Werke reagieren zumeist auf gesellschaftliche und politische Entwicklungen, die sie reflektieren, und Van Lieshout hat immer wieder unter Beweis gestellt, dass er seiner Zeit weit voraus ist. Sein Werk gewinnt dadurch etwas Prophetisches, wobei seine Visionen jedoch nicht zwangsläufig Gutes verheißen oder auch nur eindeutig sind. Der Titel *The Good, The Bad and The Ugly*¹ (1998) findet bei Van Lieshout mehrfach Verwendung,

132

¹ Anm. d. Übers.: Der Titel des im Deutschen als ‚Zwei glorreiche Halunken‘ bekannte Film lautet in wortwörtlicher Übersetzung ‚Der Gute, der Böse und der Hässliche‘

wobei er sich stets als höchst passend erweist: Alle drei Bezeichnungen sind für sein Werk charakteristisch und treffen oft sogar gleichzeitig zu.

Solches lässt sich definitiv über *CryptoFuturisme* sagen, die Serie, die sich mit *The End of Everything and the Beginning of Everything* überschneidet. Inspiriert wurde sie vom italienischen Futurismus, der die westliche Kultur und Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Einbindung von Technologie und Industrie aufrütteln wollte. Für die Futuristen, die Qualitäten wie Geschwindigkeit und Stärke verherrlichten, stellte Krieg eine ‚hygienische Maßnahme‘ dar, mithilfe derer sich veraltete Konventionen und konservative Machtstrukturen beseitigen ließen. Während des Ersten Weltkrieges setzten viele von ihnen ihre Überzeugungen in Taten um und marschierten auf den

133

Schlachtfeldern in den Dolomiten in den vorzeitigen Tod. Spätestens in den 1930er Jahren, als sich die noch verbliebenen Mitstreiter_innen mit Mussolinis Faschisten verbündeten, war die moralische und künstlerische Glaubwürdigkeit der Bewegung an ihrem Ende angelangt.

Die Kombination aus utopischer Innovation und (selbst-)zerstörerischen Fehlentscheidungen, die die Futuristen kennzeichnete, war die Inspiration für die Ende 2015 begonnene Serie *CryptoFuturisme*, in der Van Lieshout die Präsidentschaft Donald Trumps sowie den internationalen Anstieg des Populismus auf gespenstische Art und Weise vorausahnte. Diese Werkreihe bietet Lösungsvorschläge für zeitgenössische Probleme an, ohne dabei jedoch fundamentale Moralvorstellungen, geschweige denn zeitgenössische Vorstellungen von

politischer Korrektheit zu berücksichtigen. Es geht allein darum, die größtmögliche Effizienz zu erzielen, sowie darum, dass der Job erledigt wird. So werden etwa aus Abfällen Lebensmittel produziert, während man Energie aus Do-it-yourself-Atomreaktoren bezieht.

New Tribal Labyrinth (ca. 2010–2017) wurde vor und zum Teil parallel zu *CryptoFuturisme* entwickelt, schlägt aber einen anderen Kurs ein. In dieser Werkgruppe sind elementare landwirtschaftliche Konstruktionen, Sägemühlen und primitive Hochöfen versammelt. Die diversen Elemente konstituieren die zugleich futuristisch und prähistorisch anmutende Architektur einer Gesellschaft, die aus Subsistenzfarmer_innen und Arbeiter_innen besteht, den Protagonisten einer neo-Industriellen Revolution. *New Tribal Labyrinth* ist eine Hommage

an die Idee der Manufakturen, als deren wichtigstes historisches Beispiel die Arts-and-Crafts-Bewegung des 19. Jahrhunderts gilt. Es ist eine Art Industrie, die wir im Westen längstens in Niedriglohnländer ausgelagert haben, was nicht nur die Abkopplung des Produzenten vom Konsumenten zur Folge hatte, sondern auch dazu führte, dass das spezifische technische Know-how und die traditionellen kunsthandwerklichen Praktiken zunehmend in Vergessenheit gerieten und handwerkliches Können infolgedessen per se eine weit geringere Wertschätzung erfährt.

Die Abläufe im *New Tribal Labyrinth* werden vom Wechsel der Jahreszeiten bestimmt und von mechanischen Prozessen gesteuert, Ritualen, die von archetypischen, primitiven Idolen geprägt sind. Die Mitglieder der Gemeinschaft sind

nahe zusammengerückt und haben sich zudem in nächster Nachbarschaft zu ihren Produktionsmitteln niedergelassen; ihr ganzes Trachten geht dahin, mit ihren Maschinen und Materialien zu verschmelzen. Diese romantische Vorstellung von einer einfacheren, harmonischeren Existenz hat durchaus ihre Kehrseite. Die Arbeit an den Hochöfen und in den landwirtschaftlichen Bereichen ist strapaziös und gefährlich. Nicht nur die körperliche Gesundheit, sondern auch das eigene Leben werden schließlich auf dem Altar der Produktion geopfert.

Van Lieshouts Serie besteht aus Dutzenden, wenn nicht sogar Hunderten von Skulpturen und Installationen. Wo die eine Serie endet und die nächste beginnt, lässt sich nicht selten erst im Nachhinein ermitteln, und selbst dann geht die eine oft nahtlos in die

andere über. Dieser Mangel an klaren Abgrenzungen stört den Künstler keineswegs. Er betrachtet alle seine Werke als Requisiten in einem immer größer werdenden, imaginären Film, der immer wieder neu geschnitten und zunehmend vielschichtiger wird.

Van Lieshouts Universum ist unverkennbar in der realen Welt verortet, der es entspringt, zugleich konfrontiert es uns aber mit einer parallelen Realität. Er begann mit dem Bau von Konstruktionen, während er noch an der Kunsthochschule war, wo er groß angelegte funktionale Objekte wie etwa ein Boot, eine Orgel oder ein Schmiedefeuer produzierte. Sein lebensgroßer Operationstisch aus dieser Zeit rief einiges Stirnrunzeln hervor. Er hatte eingebaute Stiletts, die Patienten, während man noch Maßnahmen zu ihrer Heilung ergriff, lähmen oder gar ihr Ableben verursa-

chen konnten. Auch gab es Lichtquellen, die auf der Basis von menschlichem Fett funktionierten, sowie Kanäle, in denen das Blut abfließen konnte. Mit Horror vermischt, wurde medizinische Versorgung zur Groteske oder mutierte zum Kitsch.

Im Laufe seiner Künstlerresidenz bei De Ateliers (1985–1987) wurden Van Lieshouts Arbeiten immer minimalistischer, bis hin zur völligen Anonymität. Mithilfe von Alltagsgegenständen in Standardgröße entwickelte er modulare Skulpturen. Sein Werk *12 Stones–12 Crates* (1987), das heute zur Sammlung des Museum Boijmans Van Beuningen gehört, besteht aus 12 Bierkisten, die perfekt zwischen 12 Pflastersteinen eingefügt sind. Die Skulptur, die als Bett oder Couch genutzt werden kann, wurde als unlimitierte Edition konzipiert und unterminiert so allgemein

geschätzte Konzepte wie Urheber-
schaft und Einmaligkeit. Schon bald
inspirierten seine Skulpturen, die er in
Form von Readymades schuf, eine
Reihe von Möbeln mit harten Kanten:
schnörkellose, funktionale Stühle und
Schränke, die wie Massenprodukte
aussahen, tatsächlich aber von Hand
gefertigt waren. Auf diese folgten
wiederum weichkantige Variationen,
die in glasfaserverstärktem Kunst-
stoff ausgeführt waren, einem Mate-
rial, das zeitweilig zu Van Lieshouts
Markenzeichen avancierte.

Zu dieser Zeit führte die Kunst-
welt noch immer hitzige Diskussionen
über den künstlerischen Stellenwert
von Design, und Van Lieshouts Hal-
tung und Gebaren waren unüberseh-
bar die eines Handwerkers, womit er
die Idee des künstlerischen Genies
und der Einzigartigkeit des Kunst-
werks als Mythos entlarvte. Ab 1995

sah er sogar völlig davon ab, unter
seinem eigenen Namen zu arbeiten,
und gründete das *Atelier Van Lieshout*
(AVL), eine Werkstatt, in der 20 krea-
tive Köpfe damit beschäftigt sind,
seine stetige Produktion an Skizzen
in dreidimensionale Realitäten zu
übersetzen – was mitunter schon am
Tag, nachdem sie als Zeichnung zu
Papier gebracht werden, geschieht,
manchmal aber auch ein Jahrzehnt
oder länger dauern kann. In seinen
Anfangsjahren brachte das AVL Werk-
zeuge und Utensilien in großer Zahl
heraus – und zwar waren dies keine
trendigen Spielereien, die auf Hoch-
glanz poliert waren und Schickimickis
zum Kauf verführen konnten, sondern
ganz grundlegende Dinge, die man
zum Überleben braucht. Die von AVL
produzierten Mobilheime, Großka-
liberwaffen, Komposttoiletten und
Wasseraufbereitungssysteme sind

die Art Produkte, wie sie gern von Preppern oder Off-Grid-Libertären gekauft werden. Der logische nächste Schritt bestand dann darin, nicht nur das nötige Rüstzeug für eine autarke Community verfügbar zu machen, sondern tatsächlich eine solche zu gründen. *AVL-Ville* (2001) siedelte sich am Keileweg an, einem zu der Zeit verwahrlosten Teil des Rotterdamer Hafens. Der unabhängige Freistaat verfügte über eine separate Währung, eine eigene Verfassung und Flagge sowie eine Krankenstation und eine Werkstatt zum Bau von Waffen und Bomben, war aber auch in der Lage, sich selbst zu versorgen, wenn es um Energie, Nahrungsmittelproduktion und Wasseraufbereitung ging. Wieder einmal war Van Lieshout seiner Zeit voraus. Heutzutage findet der Wunsch nach Autarkie, die Vorstellung, sich außerhalb des konventionellen

ökonomischen Systems eine Existenz aufzubauen, großen Zuspruch bei Millennials und jüngeren Generationen. Die Prinzipien der Kreislaufwirtschaft und die Ausbeutung lokaler Ressourcen wurden in zeitgenössischen progressiven Kreisen zum Mantra. Zwei Jahrzehnte zuvor stieß *AVL-Ville* jedoch auf noch wenig Verständnis und wurde von den Behörden innerhalb eines Jahres geschlossen.

Obgleich *AVL-Ville* sein Potenzial im wirklichen Leben nicht voll ausschöpfen konnte, war Van Lieshout entschlossen, bis an die Grenzen zu gehen und das Thema Selbstversorgung noch radikaler auf die Spitze zu treiben. Das Ergebnis war *The Technocrat* (2004). Der Betriebsstoff für diese kolossale Biogasanlage wird nicht länger Komposttoiletten entnommen, sondern direkt aus den Därmen von 1.000 Teilnehmern gesaugt, während

diese auf einfachen Etagenbetten auf dem Bauch liegen. Der *Feeder* (2003) produziert die billigste Futtermasse, die am meisten Gas erzeugt – einen Nahrungsbrei, der den Probanden über einen mit dem Mund verbundenen Schlauch verabreicht wird. Dreimal täglich wird ihnen eine kräftige Dosis Alkohol verabreicht, sodass sie allezeit glücklich und fügsam bleiben. Diejenigen Teilnehmer, die nicht genügend Kot produzieren, werden in den *Grinder* (2009) befördert, wo sie in Nahrung verwandelt werden. Menschen sind hier auf ihren Verdauungstrakt reduziert und fungieren nur mehr als Rädchen in der Maschine. Es ist eine zynische Überspitzung der zeitgenössischen Gesellschaft, ein Kommentar über die Effizienz der allgegenwärtigen Spreadsheets, auf deren Basis alle erdenklichen Produktionspro-

zesse kalkuliert werden. *SlaveCity* (2005–2009) übertrumpfte dies um ein Weiteres, und zwar indem es die von *AVL-Ville* proklamierte Devise ‚ein Maximum an Freiheit und ein Minimum an Regeln‘ in ihr Gegenteil verkehrte. Präsentiert wurde ein Modell für eine geschlossene Gemeinschaft, die einen jährlichen Nettogewinn von 7 Milliarden Euro durch Sklavenarbeit erzielt, die von den Einwohner_innen zu leisten ist. Die unbezahlten Arbeiter_innen werden mit Alkohol und Sex belohnt, ihre Existenz ist jedoch vollständig auf den monetären Profit einer höheren Macht ausgerichtet, die abstrakt bleibt. Sie essen, schlafen und arbeiten nach streng reglementierten Zeitplänen, indes alle ihre Abfälle und schließlich auch sie selbst recycelt werden. *SlaveCity* lieferte eine dystopische Version der Philosophie einer konsequenten

Kreislaufwirtschaft. Nach dem Verständnis von AVL ist es nichts weniger als ein Naturgesetz, dass ein voll ausgereiftes Konzept wie *SlaveCity* die nächste Revolution einleiten wird. Dies kündigte sich bereits in der Serie *Monuments* (ca. 2010–2017) an, die ein Übergangsstadium repräsentiert. Das eindrucksvollste Beispiel der *Monuments* ist eine Figur auf einem Pferderücken, die eine Schlinge schwingt; das Werk ähnelt einer klassischen Reiterstatue. Die Reiterfigur weist bereits in die Richtung solcher Systeme und Ideologien, wie sie sich nachfolgend in *New Tribal Labyrinth*, *CryptoFuturisme* sowie *The End of Everything and the Beginning of Everything* materialisieren sollten.

In letzterer ist *The Pendulum* nicht die einzige Uhr. Zu derselben Serie gehört etwa auch die *Seven Digit Clock* (2018), auf der sich Datums- und Zeit-

146

angaben aus Vergangenheit und Zukunft wahllos abwechseln. *Back to the Future Clock* (2019) ist eine analoge Uhr, deren Zeiger sich immer wieder verlangsamen, schneller werden oder in einer verwirrenden Choreographie gar die Richtung ändern. Die *Naar de Kloten Klok* (2018) ist ein traditionelleres Zeitmessgerät: eine kolossale Sanduhr, die aussieht, als sei sie imstande, viele Stunden zu messen, deren Inhalt sich jedoch, wird sie auf den Kopf gestellt, in wenigen kurzen Sekunden komplett nach unten entleert.

Alle diese Uhren unterstreichen die einzige Gewissheit, die es im Leben gibt: das Verfließen der Zeit. Sie sind eine Form der Rebellion eines Künstlers, der an chronischem Zeitmangel leidet und der Wochenenden, Urlaubstage und sogar Schlaf als unwillkommene Unterbrechungen der

147

Arbeit erachtet. Am liebsten würde er die eigene Sterblichkeit überwinden und sich seinerseits in eine Bildhauermaschine verwandeln. In eben diese Richtung weist auch der Titel der Ausstellung in Dornbirn, *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World*, auch wenn ein Vorbehalt nichtsdestoweniger mit anklingt. Der Titel stellt nämlich einen direkten Bezug zu Walter De Marias *A Computer Which Will Solve Every Problem in the World / 3-12 Polygon* aus dem Jahr 1984 her, eine aus 75 Edelstahlstangen bestehende Bodenskulptur, die weder ein Computer ist, noch eine Lösung für irgendein Problem darstellt. Gleiches gilt für AVLs Uhr. Sie verheißt nutzbringende Veränderungen, schafft aber Chaos und Verwüstung und richtet verheerende Schäden an. Natürlich ist es durchaus möglich, dass sich aus all den Trümmern eine schöne

neue Welt aufbauen lässt, aber bevor wir ihrer ansichtig werden, müssen wir erst einmal an den Punkt gelangen, von dem an uns die Rückkehr an den Ausgangspunkt verwehrt ist. Nur dann wird ‚The End of Everything‘ zu ‚The Beginning of Everything‘ werden. Tick ... Tack ... Tick

Winkelwagen

2020

0:53 min.



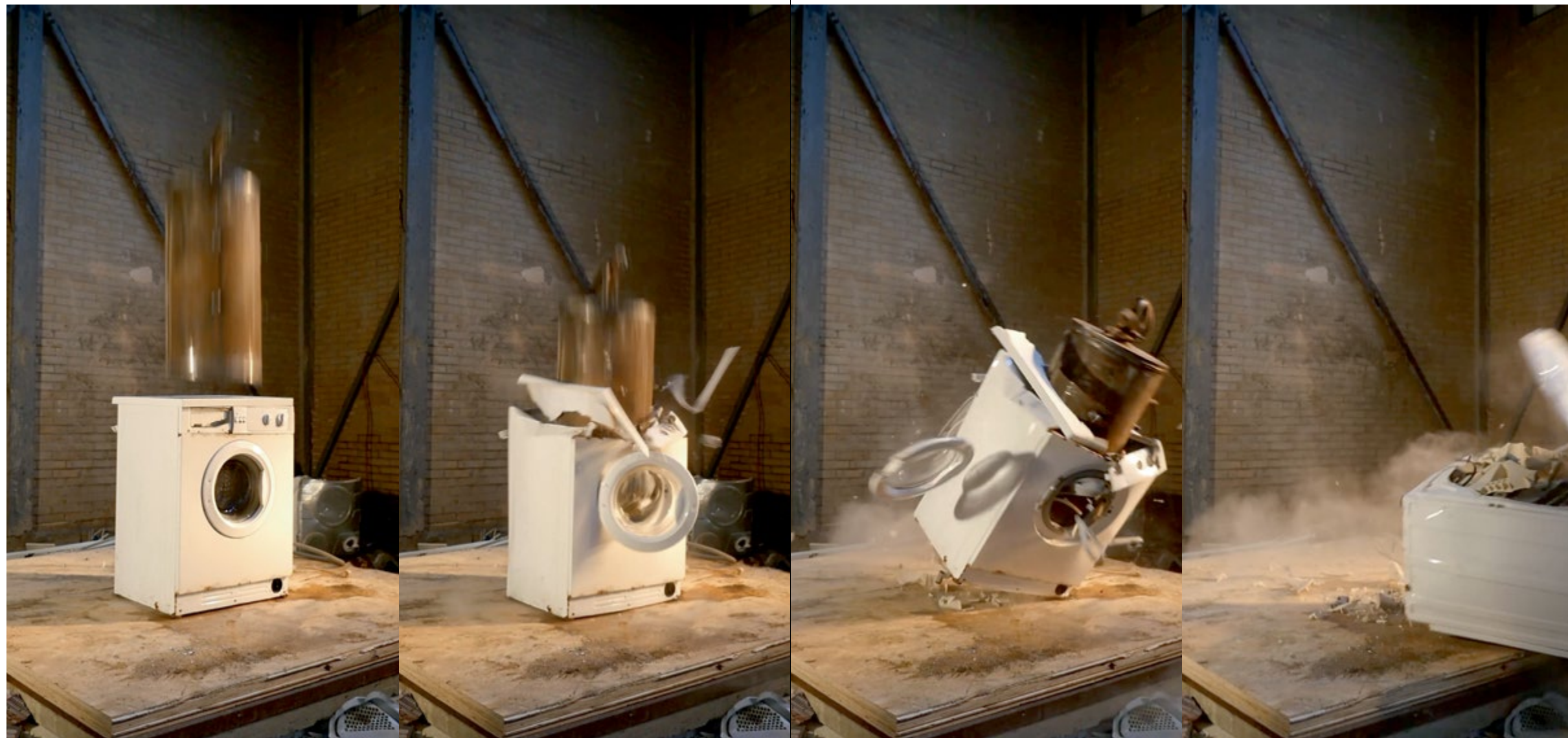
150

151

Wasmachine

2020

0:59 min.



152

153

Valhamer
2020
2:27 min.



154

155

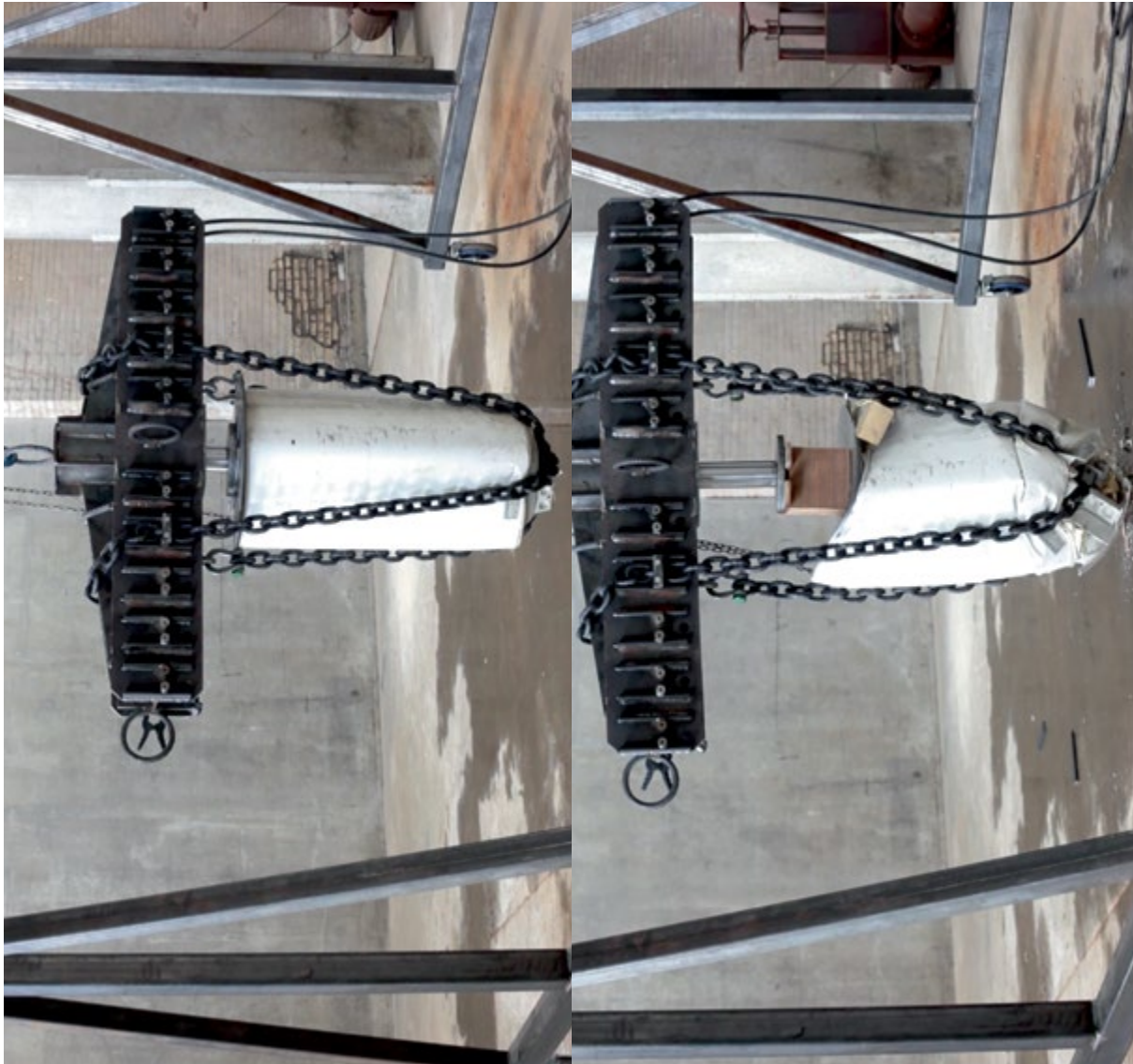
Gasflas
2020
3:08 min.



156

157

Bronco
2020
3:01 min.

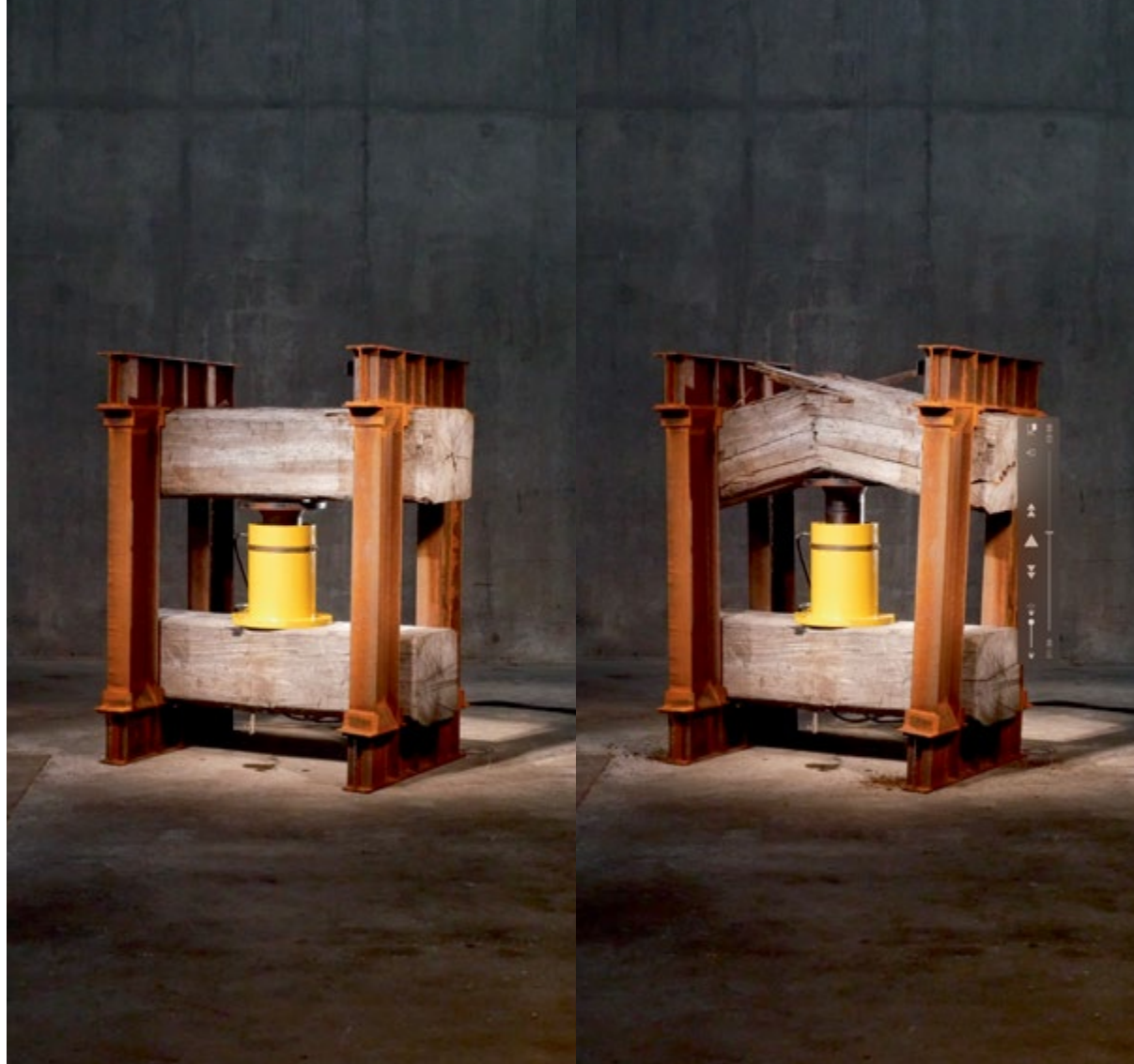


158



159

300 Tonnen
2017
2:56 min.



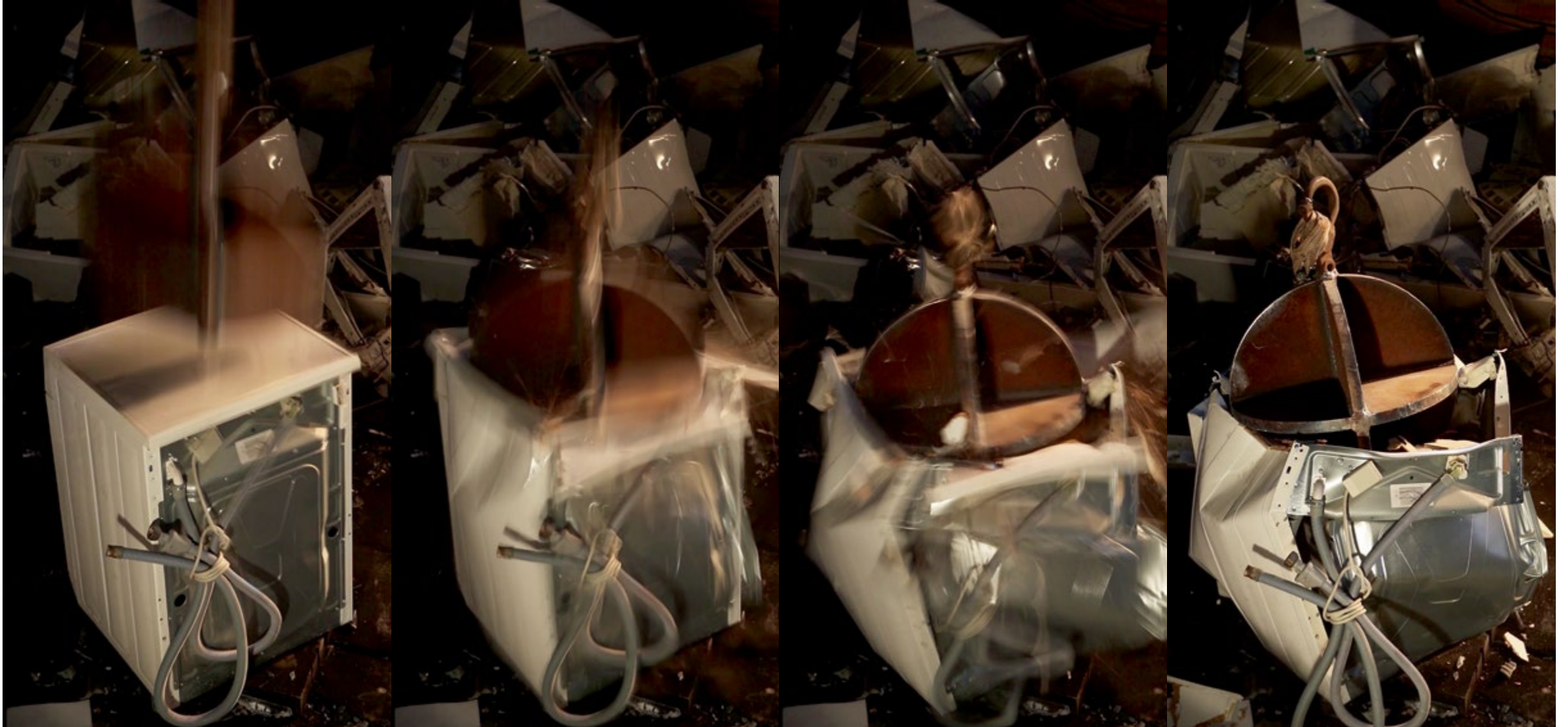
160



161



Valhamer
2020
2:27 min.



162

163

The Clock
Which Will Solve
Every Problem
in the World

Tick...Tock...Tick. The first thing you notice about *The Pendulum* (2019) – even before its intricate system of cogs, its robust appearance, its yellow colour scheme that screams danger – is its sound. It marks the passing seconds, hours and days, relentlessly chipping away at our most precious possession: life itself. It's a hypnotic pulse rather than a nervous ticking. The giant timepiece is like a hibernating bear, beautiful and perhaps even endearing, but lethal nonetheless. The sense of impending jeopardy is heightened every 15 minutes when the machinery sets a hammer in motion that strikes a gas cylinder sounding an industrial death knell. *The Pendulum* is an in-your-face memento mori inspiring contemplation and instilling humility. But it's also a call to action: to put your limited time on earth to good use. Not by fulfilling

any hedonistic desires, but by really making a difference. For Joep van Lieshout, sculptor of *The Pendulum*, this implies thinking big and taking even bigger steps. He prefers drastic shifts and violent turnarounds to gradual evolution. His style is more 'For Whom the Bell Tolls' than 'The Origin of Species'.

But the change heralded by *The Pendulum* isn't necessarily all good and productive. The clock is connected to a number of machines that can be activated once a day at specific times. Hydroform pumps, winches, presses, hammers and an assortment of hydraulic home-made and tweaked equipment that are normally used in workshops and at construction sites, are employed here to rip apart, blow up and otherwise demolish anything and everything from gas tanks to household appliances. Among the

168

sculptures in this exhibition many have been created using the results of these destructive forces such as: *Daalderop* (2016), *Le Balzac* (2017), *Mensch* (2017) and *Calgon* (2017). Transformed everyday items become abstract, dadaesque works of art. Their random shapes decided by mechanical activity instead of deliberate artistic intervention. Their authorship is beyond human, their forms timeless and their aesthetics the result of blunt force.

There is no escaping the cycle of destruction and creation, neither mentally nor physically. Van Lieshout likes to make his point monumentally, enlarging a straightforward concept, even a truism, to such an extent that it becomes life-changing. *The Pendulum's* counterweights – consisting of sandbags reminiscent of both dike reinforcement and trench warfare – are

169

connected to Kunstraum Dornbirn's roof. They make the exhibition space part of the installation *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World* (2020) which includes *The Pendulum*. Since the building's foundations are rooted in the earth, the clock is directly connected to the planet as a whole – like a timer on a giant bomb.

Visitors to the space witness an impending explosion, possibly making them passive accomplices. In a way, *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World* is comparable to Piero Manzoni's *Base for the World* (1961), a bronze pedestal that supposedly supports the earth. Whoever stands on it enjoys the quasi-acrobatic sensation of juggling the planet on their feet, like the turtle in Chinese mythology carrying the world on its back. Manzoni's play on proportion is ironic,

170

but Van Lieshout's work is playful in a perverse way or even nihilistic. We are tethered to a device that is counting down to annihilation. The series this clock belongs to has a telling name: *The End of Everything and the Beginning of Everything*. The idea for it took root during a visit to Art Basel, the world's most important art fair where blue chip dealers rub shoulders with the ultra-rich and genuine love of art is easily overshadowed by speculation and competition, pushing prices to ridiculous heights. The overheated art market is capitalism on steroids. Profits seem to be elastic and boundless while nobody questions the finiteness of growth.

Van Lieshout doesn't critique the perverse bubble economy by offering an alternative aimed at slowing it down or counteracting it. Instead he chooses to dramatically speed it up

171

to the point of systemic bankruptcy. *The End of Everything and the Beginning of Everything* is based on the socio-political theory of accelerationism that argues that capitalism needs to be intensified in order to increase its self-destructive tendencies and ultimately bring about its collapse. All resources must be exhausted and all products wasted before our addiction to perpetual growth is unmasked as unrealistic and unsustainable, and a new system can take its place.

As always with Van Lieshout, *The End of Everything and the Beginning of Everything* builds on previous series of works, which together constitute an increasingly coherent and complex body of work. These art works usually react to and reflect on social and political developments, and Van Lieshout has repeatedly proven to be way ahead of the pack. This lends his work

172

an air of prophecy, but his visions aren't necessarily benevolent or even unambiguous. The title *The Good, the Bad and the Ugly* (1998) has popped up more than once during Van Lieshout's career and fittingly so. All three adjectives are applicable to his work, often simultaneously.

This definitely holds true for *CryptoFuturisme*, the series overlapping *The End of Everything and the Beginning of Everything*. It was inspired by Italian Futurism, which – at the start of the 20th century – wanted to shake up Western culture and society by embracing technology and industry. Worshipping speed and strength, the Futurists considered war a hygienic means of purging outmoded conventions and conservative power structures. Many of them put their beliefs into practice during World War I and marched to their premature

173

deaths on the battlefields of the Dolomites. The movement's moral and artistic credibility collapsed when the remainder teamed up with Mussolini's fascists during the 1930s.

The futurists' combination of utopian innovation and (self-)destructive poor choices inspired *CryptoFuturisme*, which started in late 2015 and eerily foreshadowed Donald Trump's presidency and the international rise of populism. This series of works provides solutions to contemporary problems without taking basic morality into account, let alone contemporary political correctness. It is all about efficiency and getting the job done. So waste is turned into new food and energy is supplied by DIY nuclear reactors.

New Tribal Labyrinth (approx. 2010–2017) was developed before and partly in parallel to *CryptoFuturisme*,
174

but takes a different tack. This collection of works includes primordial farm buildings, saw mills and primitive blast furnaces. They constitute the simultaneously futuristic and prehistoric architecture of a society of subsistence farmers and workers who are the protagonists in a neo-industrial revolution. *New Tribal Labyrinth* is a celebration of the manufacturing industry of which the 19th-century Arts and Crafts movement is the prime historic example. It's an industry that we in the West have outsourced to low-wage countries, causing a disconnect between consumer and producer, dwindling technical know-how and artisan techniques, and resulting in a reduced appreciation of workmanship.

New Tribal Labyrinth's life is dictated by the rhythm of the seasons and mechanical processes, which are
175

marked by rituals involving archetypal, crude idols. The community's members are close to each other, but also to their means of production, they strive to become one with their machines and materials. There is a flipside to this romantic notion of a simpler, more harmonic existence. Work at the blast furnaces and on the farms is physically taxing and dangerous. Health, and eventually life, are sacrificed on the altar of production. Van Lieshout's series include dozens, if not hundreds of sculptures and installations. Where one series ends and the next begins can only be determined in retrospect and even then they often blend into each other. This lack of clear demarcation doesn't bother the artist. He sees all his works as props in an ever-expanding, imaginary film which is re-edited time and again, becoming increasingly

layered. Van Lieshout's universe is very much in and of the real world, but at the same time presents a parallel reality. He started building it while still in art school, where he produced large-scale utilitarian objects such as a boat, an organ and a blacksmith's fire. The life-size operating table from this period raised more than a couple of eyebrows. It sported built-in stilettos that paralyse or terminate patients while researching methods for curing them, lights fuelled by human fat and channels for draining away blood. Health-care blended with horror became grotesque, perhaps even kitsch. During his residency at De Ateliers (1985–1987) Van Lieshout's work became increasingly minimalist, to the point of anonymity. He made modular sculptures using standard sized, every-day objects. His *12 Stones – 12 Crates* (1987), which

is now in the Boijmans Van Beuningen collection, consists of 12 beer crates perfectly sandwiched between 12 paving tiles. The sculpture can be used as a bed or couch and was produced as an unlimited edition thereby undermining the widely treasured idea of authorship and uniqueness.

Soon after this, his ready-made sculptures inspired a line of hard edged furniture: no-frills, functional chairs and cupboards that looked mass produced but were in fact handmade. These were, in turn, followed by soft edged variations, executed in fibreglass, a material that became Van Lieshout's signature medium for a while.

At the time, the art world was still heatedly debating the artistic status of design and Van Lieshout ostentatiously posed as and acted like a craftsman, undermining the myth of

artistic genius and unicity. In 1995 he even stopped working under his own name altogether and founded *Atelier Van Lieshout* (AVL), a workshop that employs 20 creatives to translate his steady flow of sketches into three-dimensional realities, sometimes a day, sometimes a decade or more after they were drawn.

During its early years, AVL cranked out large numbers of tools and utensils, not shiny gadgets to seduce fashion sensitive consumers, but simple basics necessary for survival. AVL's mobile homes, large calibre guns, compost toilets and water purification systems are the kind of items preppers or off-the-grid libertarians would want to buy.

The logical next step was to not only produce the tools for a self-sufficient community, but to actually create one. *AVL-Ville* (2001) was founded

at the Keileweg, a then dilapidated part of Rotterdam's port. The independent free state had its own currency, constitution and flag, featured an infirmary and workshop for weapons and bombs, but was also self-supporting when it came to energy, food production and water purification. Once again, Van Lieshout proved ahead of his time. Nowadays, the ideal of self-reliance and the desire to operate outside the traditional economic system resonates strongly with millennials and younger generations. Circularity and sourcing materials locally have become the mantras of contemporary progressives. Two decades ago *AVL-Ville* met with less understanding and the authorities closed it down within a year.

Even though *AVL-Ville* couldn't keep fulfilling its real-life potential, Van Lieshout was determined to push

the self-sufficiency envelope and take things to their radical extreme. This resulted in *The Technocrat* (2003). The raw material for this massive biogas installation was no longer collected from compost toilets, but sucked straight from a 1.000 participants' intestines, as they lie prone on simple bunk beds. The *Feeder* (2003) produces the lowest priced, yet most gas-yielding bulk food, which the subjects are fed through a hose connected to their mouths. Three times daily a hefty dose of alcohol is administered to keep them happy and docile. Those participants not producing enough faeces go into *The Grinder* (2009) to be turned into food. Humans are reduced to their intestinal tracts and function as cogs in the machine. It's a cynical exaggeration of contemporary society and the spreadsheet efficiency that drives the latter's production

processes. *SlaveCity* (2005–2009) upped the ante once more as a turnaround of *AVL-Ville's* maximum freedom and minimum rules. It presented a model for a closed community in which the inhabitants' slave labour turns an annual net profit of €7 billion. The unpaid workers are rewarded with alcohol and sex but their existence is completely geared towards the financial gain of an abstract higher power. They eat, sleep and work according to strict schedules, all their waste, and eventually they themselves, are recycled. *SlaveCity* provided a dystopian version of the cradle-to-cradle philosophy.

In AVL terms it's practically a law of nature that a fully-fledged concept such as *SlaveCity* will provoke the next revolution. This was heralded by the somewhat transitional series *Monuments* (approx. 2010–2017). The most striking of these works is a

182

figure on horseback brandishing a sling, resembling a classical equestrian statue. The mounted figure leads the way to future systems and ideologies, which materialised in the form of *New Tribal Labyrinth*, *CryptoFuturisme* and *The End of Everything and the Beginning of Everything*. *The Pendulum* is not the only clock in the latter series. It also contains the *Seven Digit Clock* (2018), which displays random past and future dates and times. *Back to the Future Clock* (2019) is an analogue clock, but its arms frequently slow down, speed up or change direction in a bewildering choreography. The *Naar De Klotten Klok* (2018) is a more traditional timepiece: a massive hourglass that looks like it will measure plenty of hours, but which, when upended, spends itself in a few short seconds. All these clocks underline the only

183

certainty in life: the passing of time. They are a form of rebellion by an artist who perpetually lacks time and considers weekends, holidays and even sleep an unwelcome break from work. More than anything else, he would like to overcome his mortality and become a sculpting machine. The title of the installation in Dornbirn, *The Clock Which Will Solve Every Problem in the World*, points in this direction, but also indicates a reservation. It directly refers to Walter de Maria's 1984 floor sculpture *A Computer Which Will Solve Every Problem in the World / 3-12 Polygon*, which consists of 75 stainless steel rods and is neither a computer nor the solution to any problem. The same holds true for AVL's clock. It promises benevolent change, but creates confusion and wreaks havoc. Of course, a brave new world might be constructed from the

184

debris, but before we get to see that we have to go past the point of no return. Only then will 'The End of Everything' become 'The Beginning of Everything'. Tick... Tack... Tick

Edo Dijksterhuis
185



Künstler *Artist*

Joep van Lieshout, * 1963 in Ravenstein (NL)
 lebt und arbeitet seit 1987 in Rotterdam (NL)
lives and works in Rotterdam (NL) since 1987

Ausbildung *Education*

1987 Villa Arson, Nice (FR). 1985–1987
 Ateliers 63, Haarlem (NL). 1980–1985
 Academy of Modern Art, Rotterdam (NL)

Auszeichnungen *Awards*

- 2018 Rotterdam Promotie Prijs
- 2015 Harrie Tillie Award
- 2009 Stankowski Award
- 2004 Kurt Schwitters Award
- 2000 Wilhelmina-ring, Sculpture Award
- 1998 Mart Stam Award
- 1997 Anjerfonds-Chabot Award
- 1996 87. Katalogförderpreis,
 Alfried Krupp von Bohlen
 und Halbach-Stiftung
- 1995 Bolidt Floor Concepts, 1st prize
- 1992 Prix de Rome
- 1991 Charlotte Köhler Award

Letzte Einzelausstellungen *Recent solo exhibitions*

- 2020 The Clock Which Will Solve Every
 Problem in the World, Kunstraum
 Dornbirn, Dornbirn (AT)
 Let's Get Physical, AVL Mundo,
 Rotterdam (NL)
 The Good, the Bad and the Ugly, Carpenters
 Workshop Gallery, New York City, NY (USA)
- 2019 House of Transition, Fokus
 Favoriten, KÖR, Vienna (AT)
 Blast Furnace, Art OMI, Ghent, NY (USA)
 The CryptoFuturist and The New
 Tribal Labyrinth, Pioneer Works,
 New York City, NY (USA)
 RENEGADE, Gió Marconi, Milan (IT)
- 2018 Killing Time, Willem Twee,
 's-Hertogenbosch (NL)
 Kabinett with Galerie Krinzinger at
 Art Basel Miami Beach, FL (USA)
 Je Maintiendrai, CBK Zeeland,
 Middelburg (NL)
 Ferrotopia, NDSM-werf, Amsterdam (NL)
 De Grote Kunstshow, Theater
 Rotterdam, Rotterdam (NL)
 Lust for Life Lamps, Carpenters
 Workshop Gallery, London (UK)
- 2017 Fornication, Carpenters Workshop
 Gallery, Paris (FR)
 The End of Everything,
 Ruhrtriennale, Bochum (DE)
 ART Break, Hoek van Holland (NL)
 Poly Pluto Pluri, Galería OMR,
 Mexico City (MX)
- 2016 Der Hausfreund, Galerie
 Krinzinger, Vienna (AT)
 Man and Machine, Ruhrtriennale,
 Bochum (DE)
 Joep van Lieshout, SlaveCity,

De Pont, Tilburg (NL)
Joep van Lieshout, SlaveCity, Zuecca
Project Space, Venice (IT)
Joep van Lieshout, The Invisible Hand,
Parc Tournay-Solvay, Brussels (BE)
Miart, with Gió Marconi, Milano (IT)
Joep van Lieshout, Jousse
Entreprise, Paris (FR)

Letzte Gruppenausstellungen

Recent group exhibitions

2020 What is our Home?, IVAM, Valencia (ES)
Inner Spaces, MDD Museum, Deinze (BE)
Boijmans Drive-thru Museum, Boijmans
van Beuningen, Rotterdam (NL)
(Un)Real, Science Gallery, Rotterdam (NL)
Reality is not what it seems,
Jousse Entreprise, Paris (FR)
Recover/Uncover, Masa Galeria,
OMR, Mexico City (MX)
A Home is a home is a home is a home,
Jousse Entreprise, Paris (FR)
A Confrontation of Ideals, Anren
Biennale, Anren (CN)
State of Extremes, Design
Museum Holon, Holon (IL)

2019 Love in a Mist, Harvard Graduate School
of Design, Cambridge, MS (USA)
In the Age of Post-Drought, Transnatural,
Dutch Design Week, Eindhoven (NL)
Secret Society, AVL Mundo, Rotterdam (NL)
Vrijplaats bij MIJ, Museum IJsselstein (NL)
Mutant Nature, Carpenters
Workshop Gallery, Paris (FR)
Blast Furnace, Art OMI,
Ghent, NY (USA)
ArtZuid, Amsterdam (NL)
Dysfunctional, Carpenters Workshop
Gallery, Venice Biennale (IT)

Beelden in Leiden, Leiden (NL)
Tijdgenoten #6: Heterotopia, De
School, Amsterdam (NL)
De Naakte Waarheid (The Naked Truth),
Rijksmuseum Twenthe, Enschede (NL)
Freedom, De Fundatie, Zwolle (NL)

2018 Exposición Inaugural, Museo de Arte
Contemporáneo, Querétaro (MX)
BLOOT/Exposed, Museum
Kranenburgh, Bergen (NL)
Home Futures, The Design
Museum, London (UK)
Market Forces, HE.RO, Amsterdam (NL)
What's wrong with this picture?,
AVL Mundo, Rotterdam (NL)
Please Touch: Body Boundaries, Mana
Contemporary, Jersey City, NJ (USA)
World Capital of Design,
Chapultepec, Mexico City (MX)
Nothing New, Salone del Mobile,
Lensvelt, Milan (IT)
Back to the future?!, AVL
Mundo, Rotterdam (NL)
It's a Gift to be Simple, Edelkoort
Gallery, Paris (FR)
Punk Dans Kunst, SCHUNCK*, Heerlen (NL)

2017 Unpredictable, Fondazione
Golinelli, Bologna (IT)
Build Your Own House, Dio
Horia, Mykonos (GR)
Souvenirs: New New York Icons,
Storefront for Art and Architecture,
New York City, NY (USA)
Domaine du Muy, Le Muy (FR)
Façade, Middelburg (NL)
From DADA to Ta-Da, Fisher Parrish
Gallery, New York City, NY (USA)
The collection as time machine, Museum
Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)
ArtZuid 2017, Amsterdam (NL)

Gartenschau, König Galerie, Berlin (DE)
 Re-Evolution, Maxxi, Roma (IT)
 Angry Planet, Gallery of the National
 Library of Technology, Prague (CZ)
 Inaugural exhibition,
 Aeroplastics, Brussels (BE)
 Licht 2017, Graz (AT)
 Art Cologne with König Galerie,
 Galerie Krinzinger, Cologne (DE)
 Art Brussels, with Almine Rech Gallery,
 Galerie Krinzinger, Brussels (BE)
 Miart with Gió Marconi, Milan (IT)
 Art Basel with Galerie Krinzinger,
 Hong Kong SAR (CN)
 Eigenheim, curated by Christian Mosar,
 Krome Gallery, Luxembourg (LU)
 Onder ons, CIAP, Hasselt (BE)
 Art design, Teatro alla Scala, part
 of Fuorisalone 2017, Milan (IT)
 Happening, AVL Mundo, Rotterdam (NL)
 Three positions . Six directions, St. Agnes
 Chapel, König Gallery, Berlin (DE)
 2016 Der Sand aus den Uhren, LICRA, Vienna (AT)
 Carpenters Roissy, Paris (FR)
 Citadel'Arte, Diest (BE)
 L'inventaire, FRAC Normandie
 Rouen, Rouen (FR)
 Art Light, Carpenters Workshop
 Gallery, Paris (FR)
 Parcours 2016, Domaine du Muy, Le Muy (FR)
 Cause the Grass Don't Grow and the Sky
 Ain't Blue, Praz-Delavallade, Paris (FR)
 Ball, Paleis Soestdijk, Baarn (NL)
 Sèvres Outdoors 2016, Cité de
 la céramique, Sèvres (FR)
 Tribal, Carpenters Workshop
 Gallery, Paris (FR)
 Radical Seafaring, Parrish Art
 Museum, Water Mill, NY (USA)
 Utopian Dreams, TENT, Rotterdam (NL)

El Orden Natural de las Cosas,
 Fundación Jumex, Mexico City (MX)
 ta . bu, Maison Particulière, Brussels (BE)
 To the Son of the Man Who Ate the
 Scroll, Fondazione Prada, Milan (IT)
 Haar!, Centraal Museum, Utrecht (NL)
 Art Rotterdam, AVL Mundo, Rotterdam (NL)

Beteiligung an Biennalen
Participation in Biennials

Gwangju, Venice, Yokohama,
 Christchurch, Shanghai, São Paulo

Öffentliche und private
 Sammlungen (Auswahl)
Public and private art collections (selection)

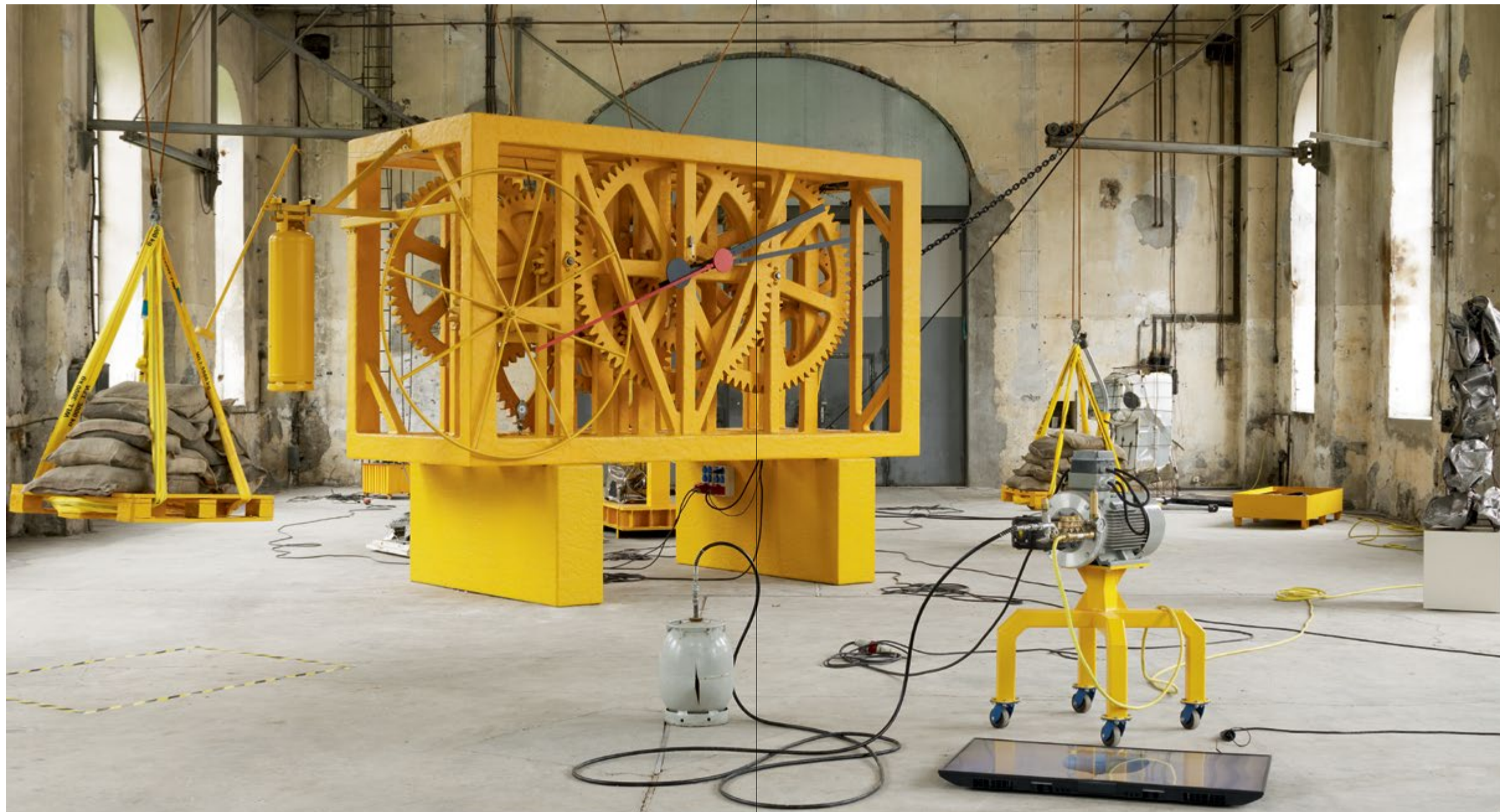
Centre Pompidou, Paris, FNAC, Paris (FR)
 Museum Boijmans Van Beuningen,
 Rotterdam (NL)
 Stedelijk Museum, Amsterdam (NL)
 Prada Foundation, Milan (IT)
 Ludwig Forum, Aachen (DE)
 Folkwang Museum, Essen (DE)
 K20 K21 Kunstsammlung Nordrhein-
 Westfalen, Düsseldorf (DE)
 Sammlung Essl, Klosterneuburg (AT)
 Sammlung EVN, Vienna (AT)
 MAK, Vienna (AT)
 Mumok, Vienna (AT)
 Migros Museum für
 Gegenwartskunst, Zurich (CH)
 MOMA, New York City, NY (USA)
 Walker Art Center, Minneapolis (USA)
 The Henry Moore Institute, Leeds (UK)

The Pendulum, 2019
Holz, Stahl *Wood, steel*
534 × 210 × 345 cm

Hydroform Pump, 2020
Mixed Media
130 × 70 × 130 cm

Le Balzac, 2017
Stahl, Waschmaschine
Steel, washing machine
140 × 95 × 177 cm

Calgon, 2017
Stahl *Steel*
62 × 55 × 220 cm



Mechanical Press, 2019
Metall *Metal*
110 × 190 × 255 cm



198

Winch, 2020
Mixed Media
79 × 136 × 107 cm



199

Hydraulic Equipment, 2020
Mixed Media
110 × 80 × 130 cm



Weight, 2020
Stahl Steel

Destruction
series, 2016
Videos

Daalderop, 2016
Mixed Media
115 × 100 × 205 cm

Mensch, 2017
Stahl Steel
84 × 57 × 192 cm



200

201

Volvo, 2020
Metall *Metal*
125 × 160 × 560 cm



202

Ausstellung *Exhibition*

Künstler *Artist*: Atelier Van Lieshout
Titel *Title*: The Clock Which Will Solve Every Problem in the World
Dauer *Duration*: 4.7.– 8.11.2020
Kuratierung *Curation*: Thomas Häusle
Produktion *Production*: Thomas Häusle, Roland Adlassnigg,
Milan Tak, Max Dekker (Atelier Van Lieshout)

Kunstraum Dornbirn
Präsident *President*: Gerald Matt
Leitung *Direction*: Thomas Häusle
PR & Vermittlung *PR & Art education*: Andrea Fink
Sekretariat *Administration*: Patricia Janisch
Ausstellungshalle *Exhibition space*: Jahngasse 9, 6850 Dornbirn, Österreich *Austria*
Büro *Office*: Marktstraße 33, 6850 Dornbirn, Österreich *Austria*
T +43 (0)5572 55044, office@kunstraumdornbirn.at
www.kunstraumdornbirn.at

203

Katalog *Catalogue*

Herausgeber *Editor*: Kunstraum Dornbirn, Thomas Häusle
Texte *Texts*: Edo Dijksterhuis, Thomas Häusle
Redaktion *Editing*: Andrea Fink
Übersetzung *Translation*: Sabine Bürger & Tim Beeby
Lektorat *Proofreading*: Michaela Alex-Eibensteiner, Anna Mirfattahi
Gestaltung *Grafic design*: proxi.me
Fotografie *Photography*: darkotodorovic.com
Produktionsberatung *Printing advisory*: Martin Köck, dth.at
Druck *Print*: dth.at

Mit freundlicher Unterstützung *With the kind support of*
Stadt Dornbirn, Land Vorarlberg, Republik Österreich, Dornbirner
Sparkasse Bank AG, Gebrüder Weiss, Galerie Krinzinger



Erschienen im *Published by*
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24, 1010 Wien *Vienna* Österreich *Austria*
www.vfmk.org

ISBN 978-3-903796-37-9

Alle Rechte vorbehalten *All rights reserved*
Gedruckt in Österreich *Printed in Austria*
2020 © Kunstraum Dornbirn, Atelier Van Lieshout, Verlag für moderne Kunst

Vertrieb *Distribution*
Europa *Europe*: LKG, www.lkg-va.de
UK: Cornerhouse, www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

*Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche
Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available on the Internet at dnb.de*

Tick
Tock

Tick

Tock

Tick

Tick

Tick

