

Museum  
Leuven

09.10.20  
→ 18.04.21

# THOMAS DEMAND

& Arno Brandhuber, Martin Boyce,  
Rirkrit Tiravanija, Caruso St John

# HOUSE OF CARD

## IN DIT DOSSIER

INLEIDING .....	3
MODEL .....	4
EMBASSY.....	5
MODEL STUDIES .....	7
MARTIN BOYCE.....	7
JOHN LAUTNER.....	8
SANAA.....	9
AZZEDINE ALAÏA .....	10
KVADRAT-PAVILJOENEN.....	12
NAGELHAUS .....	12
BLACK LABEL .....	14
UNTITLED 2013 (THOMAS DEMANDS HERE) .....	14
HET BOEK.....	15
DE WERKEN .....	16
PRAKTISCH.....	18
CONTACT.....	19
BIJLAGE 1: THOMAS DEMAND ON YELLOWCAKE	
BIJLAGE 2: THOMAS DEMAND ON MODEL STUDIES	

## INLEIDING

**Dit najaar pakt M uit met 'HOUSE OF CARD', een overzichtstentoonstelling van het werk van de Duitse kunstenaar Thomas Demand (1964) met bijdragen van Arno Brandhuber, Martin Boyce, Caruso St John en Rirkrit Tiravanija. Demand is een geschoold beeldhouwer, maar verwierf vooral bekendheid met foto's die zijn levensgrote maquettes uit gekleurd papier en karton vastleggen. Door de papieren constructies te vernietigen eens de foto genomen is, wordt hun enige bestaansreden het uiteindelijke fotobeeld.**

Demands werk is gebaseerd op historische of hedendaagse beelden die hij vindt in de media, in boeken of online. Door zorgvuldig geconstrueerde foto's te maken op basis van zelfgemaakte modellen, bouwt hij met zijn composities bewust een afstand in ten opzichte van de beelden die ze weergeven. De tentoonstelling in M is de eerste die expliciet aandacht besteedt aan de rol van architectuur in Demands werk. Ze biedt een overzicht van zijn uiteenlopende benaderingen van bouwen uit de afgelopen vijftien jaar. Zo zijn Demands werken rond het model, rond decor of scenografie, maar ook zijn gebouwen onlosmakelijk verbonden met architectuur. Tegelijkertijd toont 'HOUSE OF CARD' de verwantschap tussen Demands projecten en die van andere kunstenaars of architecten zoals Martin Boyce, Arno Brandhuber, Caruso St John en Rirkrit Tiravanija.

De titel 'HOUSE OF CARD' duidt op de precariteit van Demands praktijk als bouwer. Waar architectuur doorgaans rijmt met duurzaamheid, zoekt Demand eerder de grenzen op van het fragiele en het vluchtige, zoals in zijn gebruik van papier en karton.

### **Kunstenaars, architecten en modeontwerpers**

De kern van de tentoonstelling is zijn ongoing reeks van *Model Studies*, werken waarin het concept van het model centraal staat als de ruimte tussen creatief idee en uitvoering. In *Model Studies* neemt Demand afstand van zijn doorgaanse praktijk. Zo fotografeert hij voor het eerst niet zijn eigen zelfgebouwde schaalmodellen, maar die van andere kunstenaars, architecten en (mode)ontwerpers zoals John Lautner, SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa), Hans Hollein en Azzedine Alaïa.

### **Zelden getoond**

Naast de reeks 'Model Studies' biedt de tentoonstelling een overzicht van Demands architecturale interesses en ontwerpen van de voorbije vijftien jaar. Er zijn zelden getoonde projecten te zien, zoals 'Black Label' uit 2009, 'Embassy' uit 2007 (een samenwerking met de Duitse architect Arno Brandhuber), 'Nagelhaus' uit 2010 (een niet-gerealiseerd project in samenwerking met Caruso St John) en de Kvadrat-paviljoenen, een ontwerp van Demand dat momenteel gebouwd wordt naast het hoofdkwartier van textiegigant Kvadrat in Denemarken.

### **Nieuwe monografie**

Naar aanleiding van de tentoonstelling verschijnt een nieuwe monografie over het werk van Thomas Demand. Die wordt uitgegeven door M Leuven en MACK London, in een vormgeving van Julie Peeters. Het boek bevat essays van Maristella Casciato & Emily Pugh, Aude-Line Dulière, Karen Van Godtsenhoven, Valerie Verhack en Adam Caruso, en een gesprek tussen Thomas Demand, Hal Foster en David Chipperfield. Daarnaast realiseerden Martin Boyce, Arno Brandhuber en Rirkrit Tiravanija visuele bijdragen voor het boek.

Curator: Valerie Verhack

## MODEL

Een model zou je kunnen omschrijven als een instrument om complexiteit gefilterd weer te geven en zo beter hanteerbaar te maken. Modellen worden gebruikt op alle mogelijke terreinen: in de politiek, de geneeskunde, de financiële sector ... In die ruime betekenis van het woord staat het model centraal in het werk van Thomas Demand. In 'Model' (2000), een vroeg werk, maakt hij het concept voor het eerst in zijn oeuvre expliciet. Het is een foto van een schaalmodel dat op zijn beurt een schaalmodel voorstelt. Het werk vormt in die zin de voorbode van zijn latere 'Model Studies'.

'Model' is gebaseerd op een bestaand schaalmodel uit de jaren 30, dat ten dienste stond van de politieke propaganda in het Derde Rijk. Het stelt het Duitse paviljoen voor dat Albert Speer, de architect van Hitler, ontwierp voor de Wereldtentoonstelling van 1937 in Parijs. Daar zou het recht tegenover het paviljoen van de Sovjet-Unie komen te staan. Dit bracht Speer ertoe om het gebouw net wat hoger te maken dan dat van de overburen – zo zou het Duitse paviljoen letterlijk en figuurlijk boven alle andere uittorenen. Demand realiseerde 'Model' in het jaar van Expo 2000, de wereldtentoonstelling in Hannover, toen in Duitsland de bouw van dergelijke nationale paviljoenen in twijfel werd getrokken.

# EMBASSY

THOMAS DEMAND & ARNO BRANDLHUBER

In 'Embassy' (2007) beperkt Thomas Demand de constructie van de ruimte niet langer tot de foto. Het is de eerste installatie waarin hij zijn werk ook creëert voor een specifieke ruimtelijke setting die de betekenis van de beelden versterkt. 'Embassy' bestaat uit negen foto's die een portret schetsen van de ambassade van Niger in Rome, van de façade tot de gangen en het interieur. Op deze plek vond in 2001 een diefstal van blanco hoofdingspapier plaats om valse contracten mee te kunnen creëren. Hieruit zou moeten blijken dat Saddam Hussein als president van Irak uranium probeerde te verwerven van Afrika. Het waren deze valse documenten die later gebruikt zouden worden door de Amerikaanse president George W. Bush als pleidooi voor oorlog.

Voor de installatie van 'Embassy' werkte Demand samen met de Duitse architect Arno Brandhuber. Demands beelden zijn te zien in een constellatie van wanden die qua plaatsing het cameraperspectief volgen van de foto's die erop te zien zijn. Aan de hand van Brandhubers architectuur en van Demands beelden wordt de bezoeker doorheen een constructie geleid, een manipulatie van een ongekend stukje recente geschiedenis. Op die manier maakt het actuele topics zoals *fake news* erg tastbaar.

Meer info over de achtergrond van dit werk, vind je als bijlage bij dit dossier: Thomas Demand on 'Yellowcake'.



Thomas Demand, Embassy I, 2007, Copyright of the artist



Thomas Demand, Embassy VII.a, 2007, Copyright of the artist

## MODEL STUDIES

Sinds 2011 ontwikkelt Thomas Demand verschillende reeksen 'Model Studies', werken waarin het concept van het model centraal staat als de ruimte tussen creatief idee en uitvoering. In 'Model Studies' neemt Demand afstand van zijn gangbare praktijk. Zo fotografeert hij voor het eerst niet zijn eigen zelfgebouwde schaalmodellen, maar die van andere kunstenaars, architecten en ontwerpers. Vaak tonen deze projecten modellen die nooit gerealiseerd werden: ze illustreren een potentieel, een mogelijkheid.

Demands 'Model Studies' zijn geen nostalgische mijmeringen, maar documenteren de toevallige ontmoetingen van Demand met het werk van deze kunstenaars. Anders dan in het merendeel van zijn foto's, is het standpunt van de camera er niet langer frontaal en vanop afstand, maar net erg dicht bij de verschillende schaalmodellen. Dit resulteert in beeldenreeksen die abstract en resoluut tactiel ogen door de texturen en materialen die hij in beeld brengt.

'Model Studies I' (2011) op basis van het werk van de Amerikaanse architect John Lautner is in M samen te zien met de sculptuur 'Do Words Have Voices' (2011) van de Britse kunstenaar Martin Boyce. Deze plafondsculptuur refereert – net zoals Demands reeks – naar een architecturaal nalatenschap uit het verleden. In 2012 waren deze werken voor het eerst samen te zien in de Biënnale van Architectuur in Venetië. 'Model Studies II' (2015) heeft als uitgangspunt het werk van het Japanse architectenbureau SANAA. De reeks is te zien in een tweede zaal waar behangpapier door de herhaling van een vouwmotief, de ruimtelijke ervaring van de zaal wijzigt. Een derde zaal toont de laatste reeks 'Model Studies IV' (2020) die teruggaat op het werk van modeontwerper Azzedine Alaïa.

## MARTIN BOYCE

Met de Schotse beeldhouwer Martin Boyce (1967) deelt Thomas Demand een fascinatie voor architectuur. Tijdens de Architectuurbiënnale van Venetië in 2012 vulden ze samen één ruimte: Demand met 'Model Studies I', gebaseerd op architectuurmodellen van John Lautner, Boyce met 'Do Words Have Voices'. In M komen de beide werken weer samen.

'Do Words Have Voices' is een plafondinstallatie die de geschiedenis en erfenis van modernistisch design en architectuur onderzoekt. In 2011 werd onder meer dit werk bekroond met de befaamde Turner Prize. Het bestaat uit zes elementen die samen of apart getoond kunnen worden. Elk element is het resultaat van nauwgezet onderzoek en constructiewerk. Zelf zegt Boyce over 'Do Words Have Voices': "Het draait allemaal om het landschap. Ik ben geïnteresseerd in het fysieke landschap, maar ook in het psychologische landschap; in onze volgebouwde omgeving die we elke dag doorkruisen, en die maar af en toe tot ons doordringt en dan misschien een betekenisvolle resonantie oproept. Het werk is bedoeld om die zeldzame momenten te versterken."

## JOHN LAUTNER

John Lautner (1911-1994) was een Amerikaans architect die vooral bekend werd met zijn ontwerpen van gebouwen die functionele sculpturen lijken. Na een stage bij Frank Lloyd Wright begon hij een eigen praktijk in Los Angeles. De meeste van zijn projecten zijn dan ook tot stand gekomen in de staat Californië. Enkele maquettes van ontwerpen die nooit gerealiseerd werden, zijn bewaard gebleven in het Los Angeles Getty Research Institute. Tijdens een residentie aan het Getty Institute in 2013 kreeg Demand de kans om die maquettes te bestuderen en te fotograferen. Het leverde een reeks werken op die vooral focust op de sculpturale kwaliteiten van Lautners architectuur.



Thomas Demand, Segel #49, Model Studies I, 2011, Copyright of the artist, VG Bild-Kunst, Bonn



## SANAA (Sejima And Nishizawa And Associates)

SANAA is een architectenbureau uit Tokyo opgericht door Kazuyo Sejima en Ryue Nishizawa. Ze tekenden onder meer het Museum voor Hedendaagse Kunst in Kanazawa, het New Museum of Contemporary Art in New York en het glazen paviljoen bij het Toledo Museum of Art in Ohio. In het Nederlandse Almere ontwierpen ze De Kunstlinie, een schouwburg annex kunstencentrum. In 2010 werden Sejima en Nishizawa bekroond met de Pritzker Prize, de meest gerenommeerde architectuurprijs ter wereld.

Thomas Demand bezocht de studio van SANAA verschillende keren. In het atelier maken papier en karton deel uit van het dagelijkse denkproces. Architecturale maquettes geven meestal een abstracte, geïdealiseerde visie weer; het zijn gefilterde interpretaties van de werkelijkheid, die dicht aanleunen bij het utopische. Demands fotoreeks van de maquettes toont een abstract landschap van architectonische vormen, ontdaan van menselijke schaal of referenties, maar waarin de creatieve taal helder resoneert.



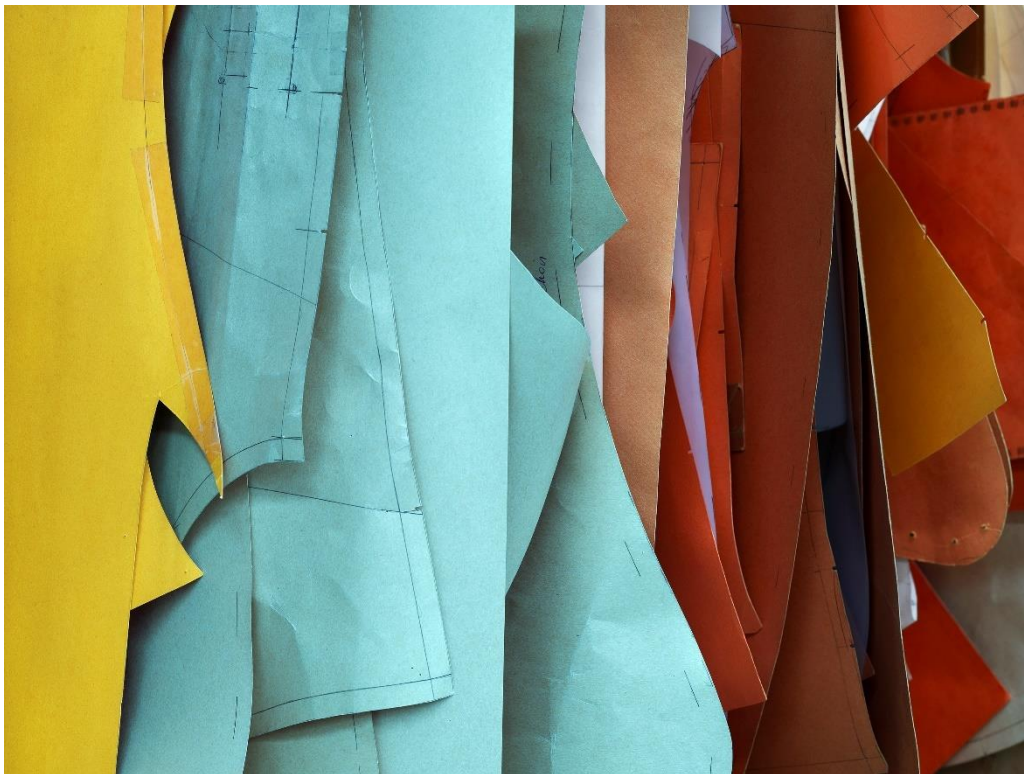
Thomas Demand, Model Studies II, Sphere 31, 2015, Copyright of the artist, VG Bild-Kunst, Bonn

## AZZEDINE ALAÏA

Thomas Demand fotografeerde de patronen waarmee Azzedine Alaïa (1940-2017), een Frans modeontwerper van Tunesische afkomst, zijn pasvormen maakte. De beelden zijn dus gebaseerd op materiële objecten, maar door de lens van Demand worden ze abstract – ze tonen iets, maar je herkent niet wat. Ze registreren of documenteren de werkelijkheid niet, maar verwijzen vooral naar zichzelf: ze zijn autofiguratief.

Alaïa werd een ingenieur of architect van de stof genoemd en stond bekend om zijn eindeloze zoektocht naar perfectie. Hij werkte soms wel vijf jaar aan het patroon van een jasje - en als dat dan eindelijk op de catwalk was getoond, nam hij het weer mee naar zijn atelier om er verder aan werken. Zijn technisch talent evenaarde dat van grote meesters als Balenciaga of Madame Grès, van wie hij de ontwerpen verzamelde en soms uit elkaar haalde om ze te imiteren of juist aan te passen.

Alaïa overleed drie jaar geleden, maar zijn collectie papieren patronen wordt bewaard in een opslagplaats buiten Parijs. Die doet dienst als een soort bibliotheek van modellen, waarop de medewerkers van zijn studio in Parijs zich nog steeds baseren. De instructies, afmetingen, stippellijnen en technische specificaties op het papier zijn stille getuigen van de hand van de meester, en tegelijk de garantie dat zijn bedrijf na zijn dood kon worden voortgezet. De soms wat beduimelde patronen met hun plooiën en perforaties, krullen en scheuren zijn relikwieën van een intens arbeidsproces en lijken klaar om op elk moment weer te worden opgepikt. Demand toont ze als ready-mades of objets trouvés uit de praktijk van een andere kunstenaar, bevroren in hun wordingsproces.



Thomas Demand, Model Studies IV, kinglet, 2020, Copyright of the artist, VG Bild-Kunst, Bonn



Thomas Demand, Model Studies IV, chaffinch, 2020, Copyright  
of the artist, VG Bild-Kunst, Bonn

## KVADRAT-PAVILJOENEN

Op uitnodiging van het textielbedrijf Kvadrat wiens hoofdkwartier gevestigd is in het Deense Ebeltoft tekende Thomas Demand een paviljoenencomplex (2020), dat momenteel gebouwd wordt. Het is de eerste keer dat echte gebouwen worden opgetrokken op basis van Demands ontwerpen. Zijn denkproces vertrok vanuit een even eenvoudig als metaforisch picturaal idee: de tent als gebouw in textiel. In samenwerking met het Britse architectenbureau Caruso St John, werkte hij deze denkpiste vervolgens uit tot drie paviljoenen. De drie gebouwen kregen de vorm van respectievelijk een gevouwen blad papier, een bord en een papieren hoedje. Het zijn alle drie gebruiksvoorwerpen die de logica van papier of karton volgen: materialen die in het verlengde liggen van Demands beeldende kunstpraktijk.

Terwijl de 'Kvadrat pavillions' momenteel gebouwd worden in Ebeltoft, documenteert de zaal in M het ontstaansproces ervan. Zo bevat de vitrine schetsen, papieren modellen van de gebouwen of postkaarten van tenten: een vorm van architectuur waar Demand zich enige tijd in verdiepte. Er zijn ook prototypes te zien van details uit het interieur waar hij volledig de hand in had, zoals deurklinken of lamparmaturen. Ten slotte toont een gipsen maquette de glooiingen van het landschap en de inplanting van de drie paviljoenen.

## NAGELHAUS

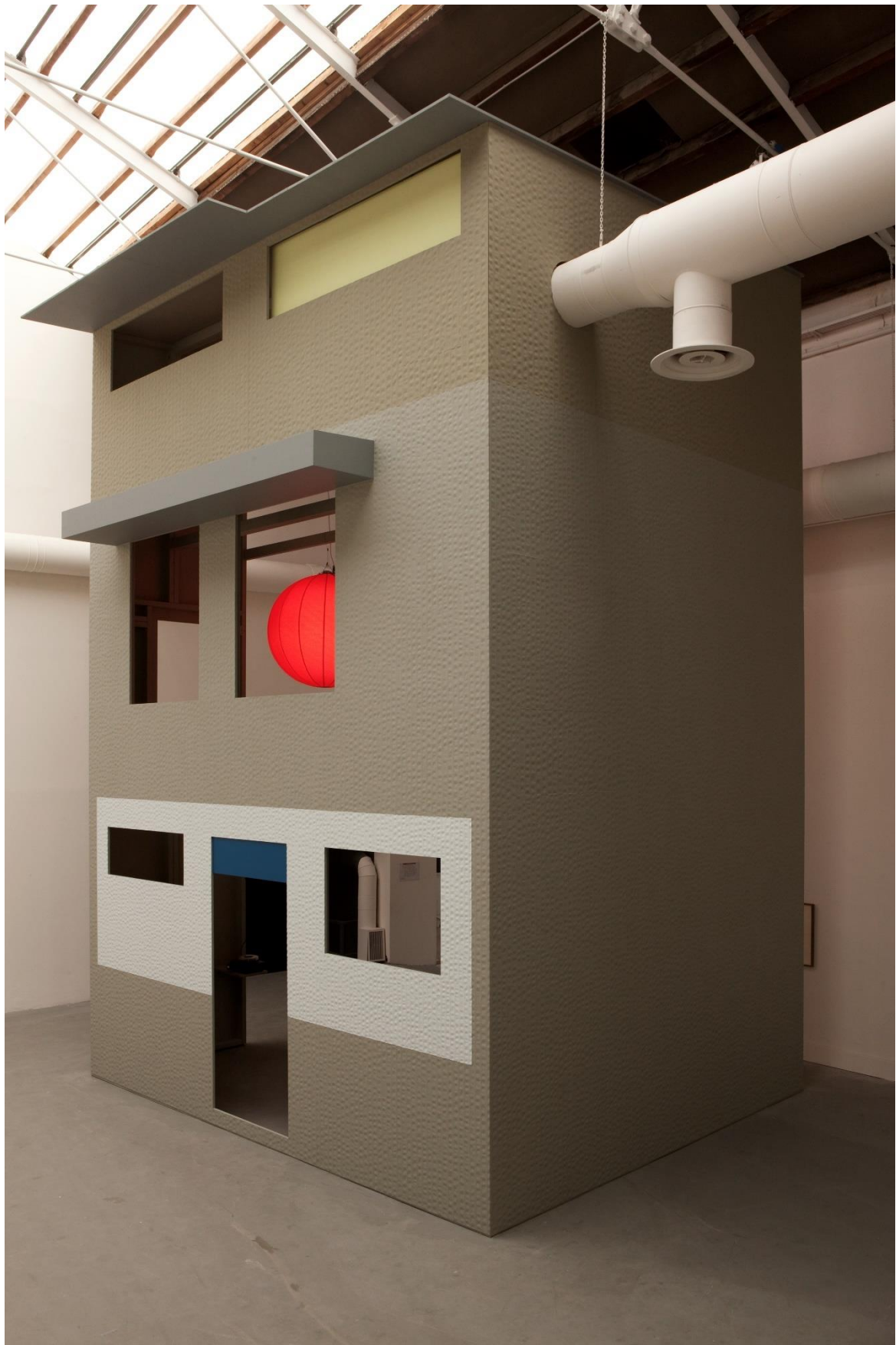
THOMAS DEMAND & CARUSO ST JOHN

Het architectenbureau Caruso St John werd in 1990 opgericht in Londen door Adam Caruso en Peter St John. Bij hun ontwerpen besteden ze grote aandacht aan de context waarin het gebouw terechtkomt en verwijzen ze veelvuldig naar architecturale tradities uit andere tijden en culturen. Daardoor kan je aan hun gebouwen geen specifieke stijl, vorm of ideologie toeschrijven.

Thomas Demand en Caruso St John ontwierpen samen 'Nagelhaus' (2010). Concreet verwijst deze term naar een huis in het Chinese Chongqing dat in 2007 het wereldnieuws haalde als 'the most stubborn nail in history', omdat de inwoners onverwacht hevige weerstand boden aan projectontwikkelaars die er een winkelcentrum wilden bouwen. Alle gebouwen in de omgeving werden afgebroken, het huis bleef helemaal alleen achter in een lege werfzone.

In 2008 wonnen Caruso St John en Thomas Demand een wedstrijd om de EscherWeiss-Platz in Zürich te hertekenen. Hun voorstel was om het *Nagelhaus* te reconstrueren onder een snelwegbrug, en om het de bestemming te geven van een restaurant dat 24 uur op 24 open is. De rechtse partij SVP trachtte echter de constructie tegen te houden, en het project werd zelfs het onderwerp van een referendum. Uiteindelijk werd het helemaal afgeblazen. Het huis lokte dus twee keer protest uit: in China was er verzet tegen de afbraak, in Zwitserland tegen de opbouw.

'Nagelhaus' was te zien op de Biënnale van Venetië (2010) en wordt nu opnieuw getoond in M. De installatie bestaat uit de reconstructie van het huis, een korte filmmontage van mediabeelden, illustraties van voorstellen voor het oorspronkelijke ontwerp en een slideshow met historische beelden van *Chinoiseries*, Oosters geïnspireerde paviljoenen op het Europese vasteland. De installatie werpt vragen op over vernieuwing en behoud, over protest en stedelijke ontwikkeling en over de westerse houding ten opzichte van China.



Thomas Demand, Nagelhaus, 2011, Copyright of the artist

## BLACK LABEL

*Black Label* (2009) is een project dat verwijst naar een gelijknamige bar in de stationswijk van Kitakyushu in Japan. Het café Black Label is verschillende keren van locatie veranderd door stadsontwikkelingen en neemt nu een bijzonder klein en veelhoekig perceel in dat het uitzicht van het café volledig bepaalt. Demand bouwde de bar na als schaalmodel in zijn studio en stelde de foto's ervan tentoon in de CCA Project Gallery in Kitakyushu, waar hij op dat moment in residentie verbleef. Tegelijkertijd hing hij een foto van de nagebouwde tentoonstellingsruimte van de CCA Project Gallery in het café Black Label, ter vervanging van een spiegel.

## UNTITLED 2013 (THOMAS DEMANDS HERE)

RIRKRIT TIRAVANIJA

Rirkrit Tiravanija is een Thais kunstenaar. Hij werd geboren in Buenos Aires (Argentinië) in 1961, en woont in New York (Verenigde Staten), Berlijn (Duitsland) en Chiang Mai (Thailand). Architectuur en structuren om in te wonen en sociale interactie op te zoeken, vormen de kern van zijn werk. Zijn installaties nemen vaak de vorm aan van ruimtes waarin je kan eten, koken, lezen of musiceren.

Vier jaar na Thomas Demand realiseerde hij een werk voor CCA Kitakyushu in het kader van zijn residentie. Tijdens de voorbereiding bezocht hij de bar Black Label, die ondertussen erg bekend was geworden bij bezoekers van het CCA. Hij raakte gecharmeerd door de plek en door de eigenares, Teruko Ikegami, die al haar gasten met grote hartelijkheid ontvangt. Hij besloot het werk van Demand als uitgangspunt te nemen, maar de focus te leggen op sociaal contact. Rirkrit Tiravanija: "Het werk is een combinatie van sculpturale en relationele elementen. Ik heb opnieuw gewerkt met locatie en bestaande modellen, door de observatie van het alledaagse leven en van de inwoners van Kitakyushu en omgeving."

In M zijn beide werken voor het eerst samen te zien.

## HET BOEK

Naar aanleiding van de tentoonstelling verschijnt een nieuwe Engelstalige monografie over het werk van Thomas Demand. Die wordt uitgegeven door M Leuven en MACK London, in een vormgeving van Julie Peeters. Het boek bevat essays van Maristella Casciato & Emily Pugh, Aude-Line Dulière, Karen Van Godtsenhoven, Valerie Verhack en Adam Caruso, en een gesprek tussen Thomas Demand, Hal Foster en David Chipperfield. Daarnaast realiseerden Martin Boyce, Arno Brandlhuber en Rirkrit Tiravanija visuele bijdragen voor het boek.

Paperback, 21 x 27.5 cm, 448 p.

Uitgave van M Leuven en MACK

Verkoopprijs: € 45

## INHOUD

- Foreword – EVA WITTOCX
- untitled 2013 (thomas demands here) – RIRKRIT TIRAVANIJA
- Thomas Demand. House of Card – VALERIE VERHACK
- Archaeology of Designs for Thomas Demand's Embassy – ARNO BRANDLHUBER
- The Model, Objet à Réaction Poétique – MARISTELLA CASCIATO and EMILY PUGH
- Script for an Unfinished Film – Martin Boyce
- Intense Artificiality, Artificial Intensity. A Conversation between DAVID CHIPPERFIELD, THOMAS DEMAND and HAL FOSTER
- A Colourful Toolshed. Azzedine Alaïa's Models as Seen by Thomas Demand - KAREN VAN GODTSENHOVEN
- Dumplings and Fries - AUDE-LINE DULIÈRE
- Flattened Time - ADAM CARUSO
- 'Can you make this into architecture?' Notes on Thomas Demand's Kvadrat Pavilions - VALERIE VERHACK

## DE WERKEN

Hieronder vind je een overzicht van de getoonde werken per zaal.

### Zaal 1.I

Thomas Demand, *Modell/Model*, 2000, C-print / Diasec, 164,5 x 210 cm

### Zaal 1.H

Arno Bradlhuber en Thomas Demand, *Embassy*, 2007, installatie

Thomas Demand, *Embassy I*, 2007, C-print / Diasec, 168 x 204 cm

Thomas Demand, *Embassy II*, 2007, C-print / Diasec, 228 x 320 cm

Thomas Demand, *Embassy III*, 2007, C-print / Diasec, 51 x 53,5 cm

Thomas Demand, *Embassy IV*, 2007, C-print / Diasec, 198 x 198 cm

Thomas Demand, *Embassy IV.a*, 2007, C-print / Diasec, 88 x 100 cm

Thomas Demand, *Embassy V*, 2007, C-print / Diasec, 224 x 164 cm

Thomas Demand, *Embassy VI*, 2007, C-print / Diasec, 168 x 204 cm

Thomas Demand, *Embassy VII*, 2007, C-print / Diasec, 180 x 232 cm

Thomas Demand, *Embassy VII.a*, 2007, C-print / Diasec, 74 x 90 cm

### Zaal 1.J

Martin Boyce, *Do Words Have Voices*, 2011, aluminium, staal, verf, messing, hout, elektrische componenten, fluorescerend licht, stof, giethars, papier

Thomas Demand, *Model Series I (John Lautner)*, 2011, ingelijste pigmentprints

### Zaal 1.K

Thomas Demand, *Fold*, 2015, UV print op behangpapier

Thomas Demand, *Model Series II (SANAA)*, 2015, ingelijste pigmentprints

Thomas Demand, *Model Series IV (Azzedine Alaïa)*, 2020, ingelijste pigmentprints



### **Zaal 1.L**

Thomas Demand en Caruso St John, maquette van het Kvadrat Paviljoen in Ebeltoft, Denemarken, 2020

Thomas Demand, ontwerpen voor het interieur en het meubilair van het Kvadrat Paviljoen in Ebeltoft, Denemarken, 2020

### **Zaal 1.M**

Thomas Demand en Caruso St John, Nagelhaus, 2010, installatie

Martin Mörck, Nagelhaus, illustraties

Thomas Demand, Nagelhaus, film

### **Zaal 2.A**

Thomas Demand, Black Label I, 2008

Thomas Demand, Black Label II, 2008

Thomas Demand, Black Label III, 2008

Rirkrit Tiravanija, untitled 2013 (thomas demands here), 2013, installatie

## PRAKTISCH

### **M LEUVEN**

Vanderkelenstraat 28  
3000 Leuven

+32 (16) 27 29 29

[info@mleuven.be](mailto:info@mleuven.be)

[www.mleuven.be](http://www.mleuven.be)

## PLAN JE ROUTE NAAR HET MUSEUM

### → **Met de fiets**

Alle fietsers zijn welkom. Je kan je fiets makkelijk en veilig achterlaten in de fietsenparking onder het Rector de Somerplein. Van daaruit is het nog twee minuten wandelen naar het museum.

### → **Met het openbaar vervoer**

Het museum bevindt zich op tien minuten wandelen van het station van Leuven. Kom je met de bus, dan is het Rector de Somerplein de dichtstbijzijnde halte. Stippel je route uit met Google Maps.

### → **Met de auto**

Het nieuwe circulatieplan leidt je in verschillende lussen naar Leuven en de parkings. Vermijd je liever het verkeer in de stad? Parkeer dan je auto op een van de randparkings en neem gratis de bus naar het centrum. Parkeer je liever dichtbij? Dan is er [parking Ladeuze](#), op twee minuten wandelen van het museum. Je vindt er ook 18 plaatsen voor personen met een beperking (hoogte parking: 1.90m). Klik [hier](#) voor meer informatie over het circulatieplan en alle parkeermogelijkheden.

## CONTACT

→ **Philippe Mertens**  
Medewerker Communicatie & Pers bij M Leuven  
[philippe.mertens@mleuven.be](mailto:philippe.mertens@mleuven.be)  
+32 (0) 476 50 72 61

→ [www.mleuven.be/demand](http://www.mleuven.be/demand)

→ **Beelden in hoge resolutie zijn te downloaden onderaan deze perspagina:**  
<http://prez.ly/1Hub>

Yellowcake,  
Revisited

Thomas Demand

On New Year's Eve 2000-2001 someone broke into the embassy of the country of Niger in Rome. The Republic of Niger is known to be an extremely poor country, and as a result the ambassador and her staff reside in an unglamorous apartment in the fifth story of a modest building originally built in the 1930s. The house is located in the Via Baimonti, a street in an outlying district of the Italian capital. The only indication that it serves any consular purposes is the flag hanging over the balcony railing. The perpetrators turned the rooms upside down, but took astonishingly little with them. According to the embassy staff all they stole was a cheap wristwatch, a bottle of Bulgari-brand perfume and some stationary. Because the theft was so minimal, the police decided not to take photographs of the crime scene. That the law enforcement authorities of a city where 680 thefts occur daily should show no great interest in the burglary of a few sheets of letter paper is certainly understandable. For me, however, the event was of great interest. I should explain that everything seen in the pictures here has to do with or is to be found on paper. Like most of my works, the starting point of these images are the life-sized cardboard sculptures in my studio, which I built for the project. Why, I asked myself, would someone take the risk of committing a robbery for

a few blank sheets

of paper?

A few months after the break-in, contracts were leaked to the Italian weekly magazine *Panorama* — which belongs to Silvio Berlusconi, at this time the country's prime minister — and later to other media sources, which were written on the same kind of paper that was stolen from the embassy. The content of the contracts was politically scandalous. They seemed to clearly prove that Saddam Hussein had ordered the purchase of 500 tons of "yellowcake". Yellowcake is the yellowish, powdery base product from which fuel rods for nuclear power plants and nuclear bombs are produced. Niger, along with Canada and Australia, is one of the most important producers of it. Proof of this kind of transaction would, of course, have been sensational, and yet doubts quickly arose over the authenticity of the papers. The most obvious of the numerous inconsistencies was that the foreign minister of Niger who had supposedly signed the contracts hadn't been in office for over 10 years when the documents were drawn up. In fact, completely independent of the authenticity of the contracts themselves, the story was already quite hard to believe. With some basic research the journalist Elisabetta Burba, who was first shown the papers, was able to calculate that the transport of 500 tons of yellowcake would require some 120 fully loaded tractor trailers. It seemed extremely improbable to her that the dictator of a country under an extensive UN embargo would honestly believe that he could sneak 120 gleaming tractor trailers from Niger through four countries and then transfer the load — unnoticed — onto ships that would bring it to Iraq.

The whole story was so obviously contrived that no journalist showed much interest and the contracts remained unpublished. Nevertheless, a year and a half later the documents suddenly re-emerged. The United States government, in search of convincing justification for an immediate military invasion of Iraq, released these papers to the international public. They cited British secret service sources and claimed that they now had the "smoking gun" they had been looking for — irrefutable evidence that Saddam Hussein was secretly building a nuclear arsenal and that he presumably already possessed a nuclear weapon. British prime minister Tony Blair, the U.S.'s most important ally, corroborated this assessment.

As was to be expected, the story quickly collapsed like a house of cards. The scandal that resulted was, in the best American journalistic tradition, dubbed “Nigergate” and made for headlines worldwide. One of the numerous side stories to this affair was accordingly known as “Plamegate” after Victoria Plame, the wife of long-serving diplomat Joseph C. Wilson. In the 1990s Wilson had worked in this part of Africa, and in 2002 he flew to Niger at the CIA’s request in order to investigate whether the transport with the 120 trucks would have been feasible. His assessment that such an undertaking would have been absolutely impossible did not fit into the U.S. government’s political agenda. It fit even less into their agenda that Mr. Wilson did not keep this opinion to himself, but rather published it in the *New York Times* for all to see. Immediately following his statements, it was plastered all over the press that Wilson’s wife, Mrs. Plame, worked for the CIA as well. The man responsible for this intentional indiscretion was, it would later turn out, Lewis Libby, vice-president Dick Cheney’s right-hand man. This succession of events has gone down as “Libbygate” in the files of American judicial history.

•••

I can of course only very briefly summarize this thick web of intertwined events here. Anyone interested in the details can refer to the numerous comprehensive accounts of the affair, which parliamentary and senate committees in both Italy and the U.S. have investigated and which have accordingly been very well documented. And yet strangely, almost nothing is known about the place where it all started, the offices of the embassy of Niger in Rome. When I began searching for material for a new work based on the episode, I assumed that the easiest way to start was to create a descriptive image of the crime scene. The story had attracted massive media attention. All I would have to do is order the newspapers and keep my eyes out for a photograph on which I could base a sculpture. This is how I had successfully completed many other projects. To my surprise, in the massive amounts of press material

there was not  
a single image  
of this location.

I asked press photographers and archivists to no avail. Apparently no journalist had ever been granted access to the rooms and no illustrator had ever attempted to draw them for readers.

I continued to investigate and tried contacting journalists who had at least worked on the story at the time. I spoke with a handful of well-known Italian authors, with an American journalist who had described the events in great detail for *Vanity Fair*, as well as with a few British and German journalists. An extremely interesting image emerged from all these different puzzle pieces: It turned out that the break-in itself was probably a sham, invented in order to cover up a modest corruption affair within the embassy. The main secretary, an Italian woman referred to as Madame Laura, wanted to make some extra money and thus gradually handed over the address book, stationary and all kinds of embassy documents to a person closely associated with the Italian secret service. This person came up with the idea of forging the contracts — though whether she did this with the help of the secret service (which in Italy is called Sismi) is still disputed. The intention was apparently to help shore up the masculine friendship between Berlusconi and Bush.

The person calculated that the story would be printed in a couple newspapers and would inspire public outrage against Saddam. That the whole thing would be resuscitated and finally have its original intended explosive effect a year later was not at all foreseeable for the individuals involved. After all, the break-in took place before September 11, 2001. It was a minor case of

forgery processed by some CIA back office. The CIA asked the French secret service if there might be something to the story. The French knocked on the doors of the British MI6. The British said they were taking the thing as seriously as the French. And so the CIA already had two allies that were a little uneasy. The affair had gathered some steam, mostly on the basis of hearsay.

...

Niger is a democratic country — according to the German aid organization German Agro Action (*Welthungerhilfe*) it is the fourth poorest in the world. The legally elected ruler does, however, not really fit into our conception of a tried and true democratic leader. The only significant source of income for Niger is the extraction of uranium. The uranium operations are entirely owned by the French, which is why the French secret service was involved. The French took over the uranium mines when they freed the country from colonial rule. I spoke with someone who was there. Anyone wishing to go there has to travel three days through the desert and then across the entire Sahel region — assuming he or she is granted permission. There are two military posts and otherwise nothing. There are no people walking about, everything is dead. But when you arrive everything is suddenly just like in France — three, four supermarkets, champagne, oysters, pâté. Every day seven to eight airplanes arrive with the latest newspapers and everything a Frenchman might need to feel at home in a foreign country. They have built a kingdom in the middle of the desert. Uranium is relatively profitable, and the mines are internationally monitored. It would be impossible to secretly divert 120 tractor trailers.

Everything that I have described here I picked up from newspapers, conversations with journalists and a few books that have recently appeared on the subject. I always

base my work

on information and

photographs that

are accessible to

everyone.

Here too I had the feeling that everyone must know the story to some extent or another. That these specific images were lacking seemed strange to me. This is why I wanted to get into the embassy and have a look at the rooms. So I went there, took the elevator to the fifth floor and rang the bell. The door opened a crack and an older woman asked me what I wanted. I claimed to want to apply for a visa, as I thought this would be a good pretext to be invited in. Unfortunately I was mistaken. She disappeared for a second, came back, handed the form to me and closed the door. I decided to let sleeping dogs lie, gave up trying to enter the office and tried instead to establish contact with a few of the journalists who had first covered the story. As is generally well known, journalists don't like being asked a lot of questions. But since I didn't have the faintest idea how to get into the embassy, I wanted to get some tips from a professional.

The particularities of domestic politics in Italy are to blame for the fact that *La Repubblica* in Rome maintains a maximum security area for its journalists, who are subject to great risk especially when the mafia is involved. This, however, was a story that had long since been covered and so it wasn't too difficult to be admitted to the office of Carlo Bonini, the first man to make the association between the embassy break-in and the forgeries. I explained my objectives and asked him for advice. Should I go to the embassy and say I wanted to photograph the natural wonders of Niger for a calendar and that I needed permission to do so? He laughed in my face and said that Niger had absolutely nothing worth seeing. It was a massive desert — I wouldn't get very far with that kind of story. My next idea:

would it be possible

to bribe someone?

He replied that that's what he would probably do and that it might work in a detective story, rarely in real life. The question was, he said, who would I bribe? The woman who opened the door was none other than Madame Laura, the secretary who had sold the papers. She still worked there. In fact she was the only one who still worked there. All other embassy employees had been replaced immediately after the affair. In other words, it was quite clear that Madame Laura was working for the secret service. Even if I were to agree upon a sum with her, I would have to assume that when it came time to hand over the money the police would be waiting for me. And then I'd be in some pretty hot water, especially since an embassy was considered foreign territory. Bonini concluded that this would not be a good idea. I suggested a private detective. Would he be able to recommend me one? He predicted I wouldn't find one willing to do the work. I was out of ideas. He at least had some sympathy and offered one last possibility: "Why don't you just go there and tell them that you want to make a life-size cardboard sculpture of their offices? They'll be so surprised that they'll think it's just a cover. Maybe you'll get to speak with her for a few minutes." It sounded plausible enough.

So I drove out to the Via Baimonti again and rang the bell. Once again Madame Laura opens the door. She recognizes me and goes to close the door, but I have a thick book of my work in hand that I shove through the crack in the door while calling out, "It's an art project. Can I please talk to the Ambassador?" Madame Laura hears the word "art" and — maybe this kind of thing is possible in Rome — actually proceeds to let me in, though only into the first room.

...

I am allowed into the foyer and she lets me have a seat on a leather sofa in the bare white room. According to Carlo Bonini I had already made it further than any journalist. I sit and wait, able to hear hushed negotiations going on somewhere. In front of me is a flag hanging limp. Over the passage to the embassy office hangs a picture — the only picture I've seen here. It is the official portrait of the president of Niger.

Madame Laura comes back, picks up the catalogue and shakes her head. She only leaves again after I assure her that I can wait all day if necessary but that I must speak with the ambassador. She says that this probably won't be possible. I look around some more, study the electrical outlets, the door knobs and other details. Finally Madame appears again and says with an acerbic smile I can now speak with the consular representative. It turns out that the ambassador is almost never in the embassy, as she is mostly in Niger. As a result the consular representative is responsible for everything.

...

I am led into a darkened office which consists of two connected rooms. The blinds have been lowered because of the sun, and the fluorescent lights are on. In the corner of the back room sits a small man on a chair with a cup of coffee, strong cigarettes and a telephone on the table in front of him. He waits there and asks in French what it is that I want from him. I attempt to explain to him in German, English and horrendous Italian. That the communication is so difficult is an advantage — I'm buying time. I discreetly look around, attempting to imprint the objects in the room on my memory. I notice the fax machine is the same one I have. The envelopes on the extravagant tables have an official, pale color and look as if they'd never been opened. Meanwhile I attempt to explain to him what my intentions are. He picks up the catalogue and looks through it. I explain to him that it is a catalogue of my exhibition at the Museum of Modern Art in New York. He opens it and I see that he doesn't have a clue what he's looking at. This is a

good thing, since I have a long and winding way ahead to actually to explain to him what I'm intending to do:

make a life-size

model of his entire office,

including the chair

in which he is sitting,

out of cardboard.

He doesn't seem to really understand why it is that people take photographs. The man seems quite cultured, but I notice that the art of photography is quite foreign to him — how much more so my eccentric model constructions. And yet despite all the complications and communication problems at some point he understands what it's all about. He closes the book and says, to my absolute shock, in fluent English: "The republic of Niger does not have any interest in what you do, please leave this room".

...

Fortunately I had already seen everything I wanted to. It was, incidentally, extremely trivial. But then what did you expect? In the end most places that are considered meaningful because something important once happened there are trivial. In this case it was a completely unspectacular apartment, built during Mussolini's time, which nowadays serves a poor, unknown African country as a consular office and happens to be the setting of the first event in one of the most deceitful episodes in recent history. Of course there are no evil intentions to be seen there, no conspiracies or falsehoods, and these things aren't to be seen in my photographs either. I hope nevertheless that the images provide an evocative impression of the rooms.

Maybe the most intense way of immersing oneself in a setting like this is to attempt to recreate and describe it. The sensual and abstract, the logic between the objects and what the camera records, that which is preconceived and that which is invented and that which is real and what really happened all go into this imaginative process, which in turn leads to an accessible environment or a connection in an unpredictable manner. In this way this group of pictures is both a documentation and a narration, reportage and illustration.

...

After visiting this double room which radiated an order foreign to me and yet consisting of familiar objects, it became clear to me that I had to keep going. And so I asked to see the ambassador again, this time through official channels — the foreign minister in the capital, Niamey. After a few months I received a polite letter (on embassy stationary!) which posed a series of mistrustful but harmless questions that I would have to answer in advance. I overcame this hurdle as well and after a few more weeks and countless phone calls I was cordially offered an appointment. And so I managed to enter the embassy a second time. I took a seat near the ambassador's coffee table and tried to comprehend the situation, but above all to be polite. At this point I had already completed my work. I had long since internalized the surroundings. I was actually finished.

The ambassador spoke English. I commenced to explain to her the occasion for my project — the Biennale in Venice, the theme of which that year was Africa and where this series was to be shown for the first time. I argued that it was more apt for a European artist to show the



consular offices of an African state in Europe than to journey to Africa with a camera. That made sense to her. More difficult to explain was why I had chosen the Republic of Niger of all places. She found that strange and emphasized that her government was above all interested in ways of revealing to people the beauty and wonders of Niger, and that she would of course not support anything that would create a negative image of the country. At this point I asked whether the fact that most recently Niger was associated with a scandal called "Yellowcake" was good or bad for her nation's image. The atmosphere immediately changed.

Clearly incensed, she began an outraged defense. Niger had been shamelessly betrayed. Her country had clearly done nothing wrong (in fact it hadn't), and had never had the chance to prove its innocence to the world. No one would have dared do something like that to Canada or Australia. Niger simply didn't have the same influence. After this, a long conversation unfolded about the damage to the country's image that would result from the fact that in the Google world Niger would be associated with this affair alone for the indefinite future. A turn in the discussion that I, considering the special circumstances of my visit, found pretty extraordinary.

## Thomas Demand, *Model Studies*, 2011

**“Does this mean I have to give up brie?”** John Lautner had written these words on a copied list of dietary restrictions, given to him by Dr Mauer, for whose father he also built a house. The architect’s handwriting looks rather square, with many diverging energies, large letters and dynamic diagonals – not what I expected from a 80–something– year–old architect, who presumably had a life of drawing some rather eccentric buildings behind him. This, amongst countless other notes of less or more relevance to the history of architecture, can be found in the vaults of the Getty Research Institute in Los Angeles, which looks after Mr. Lautner’s professional bequest. Part of this collection are 12 models made by Lautner and his studio since 1960 that were mostly used to study and work on his audacious projects. These models are all a little run–down and certainly not fabricated to impress or convince a client, even if they played that role at times, too. In other words, they are working tools, and on those rough models; in fact, I tried to avoid making images of architecture. It’s the sculptural presence and the traces of someone’s practice, of understanding and remodeling, which raised my attention. Given the temporary purpose of the models, their material components are equally cheap and fading: cardboard, aluminum and found objects, indications of vegetation made with a colored pencil, comments and traces of discarded alternatives. One of them is just the landscape, no house left (Concannon House) and another one only the roof (Hope House) and that wasn’t built in that shape either. But such information is pointing to the referential aspects of these models, for instance; one could compare them with the incarnation as an actual house or muse about the what–ifs. However, I’d like to ride this horse towards another claim. In my view, the images in this book are like distant cousins to the images made by students of the Wchutemas school of architecture (1920–27), for which it was mandatory to photograph their rather unelaborated drafts as an exercise. It was of course part of the foundation for a Soviet avant–garde architect to understand how much the image of a work of architecture is an essential aspect of the building itself. Lautner, coming literally, geographically and probably politically from the other end, didn’t make much of that correlation; somewhere in his notes I found a nebulous equation that read, **“the image is the reality, therefore there is no reality”**. Let’s assume this means as one soon finds out when studying Lautner’s work, drawing wasn’t one of his many talents. So I like to imagine that this man–with a notoriously powerful handshake and no fear of large

gestures in concrete—would have inspired himself with these modest cardboard objects, which have since weathered over time and have now become the concern of conservatorial efforts at the Getty. **“Architecture should be really odd.”** Frankly, I wasn’t a fan of Mr. Lautner’s buildings when I started looking into the 70 boxes of the bequest, but I knew that the opinion about his work is split between avid admiration and spiteful damning. The argument I heard repeatedly from both sides was that his work is ‘cinematic’. It would describe the weakness of a hollow gesture made for James Bond as much as the splendor of a surrounding that lets the inhabitant feel like a film star. But ‘cinematic’ also means that the camera moves, or the actor moves through a space when filmed, rather than stands still. And I realized that was why I didn’t get the point of his architecture until I stood inside one of his buildings myself: it doesn’t photograph well, and even a master of that trade like Julius Shulman seemed to have trouble representing the particular quality of the designs in his photographs. Wherever you stand in these constructions you experience space in a different way, even if the idea seems to be simple and straightforward. The collection of images in this book doesn’t try to fix that problem. Instead I decided to focus just that (unlike most architecture) reality is a flexible concept. The Cubists reminded us that space and shape can be described in ways other than the mimetic representations proposed over centuries by Brunelleschi’s perspective. Picasso’s cardboard guitars (between 1912–1914) come to mind, and their freedom in rethinking a commonly known volume might find a distant echo in some of the spatial concepts shown here. Above all, I would like to express my gratitude to The Getty Research Institute, which generously invited me as a scholar in 2010/2011 to come and see what’s in their vaults. Except for the Goldstein Office model (which belongs to the Foundation) all the objects were introduced to me by Albrecht Gumlich from the GRI, who keeps fighting to prevent time from taking its damaging toll onto their holdings. Frederike Seifert, Naomi Mizusaki and Vina Rostomyan were all as instrumental as they were inspiring and indispensable in putting this book together. I want to thank the Lautner Foundation for its openness to this project, and most notably the dapper Mr. Frank Escher for his first-hand information and procurement. Finally, the book finds itself in the reader’s hands mostly because of the patience, vision and trust of the team at Ivory press, namely Iñaki Domingo and Elena Foster.

(899 words)

Demand, Thomas, *Model Studies*, n.p., 2011, in: *Thomas Demand. Model Studies*, Ivory Press, London