

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN



LANNOO

The ex
was th
on mak
art wi
it on s
- produ
progres
through
recuper
neutral
and suc
caught
mantra
is the

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN
MISTRESS OF THE HORIZON

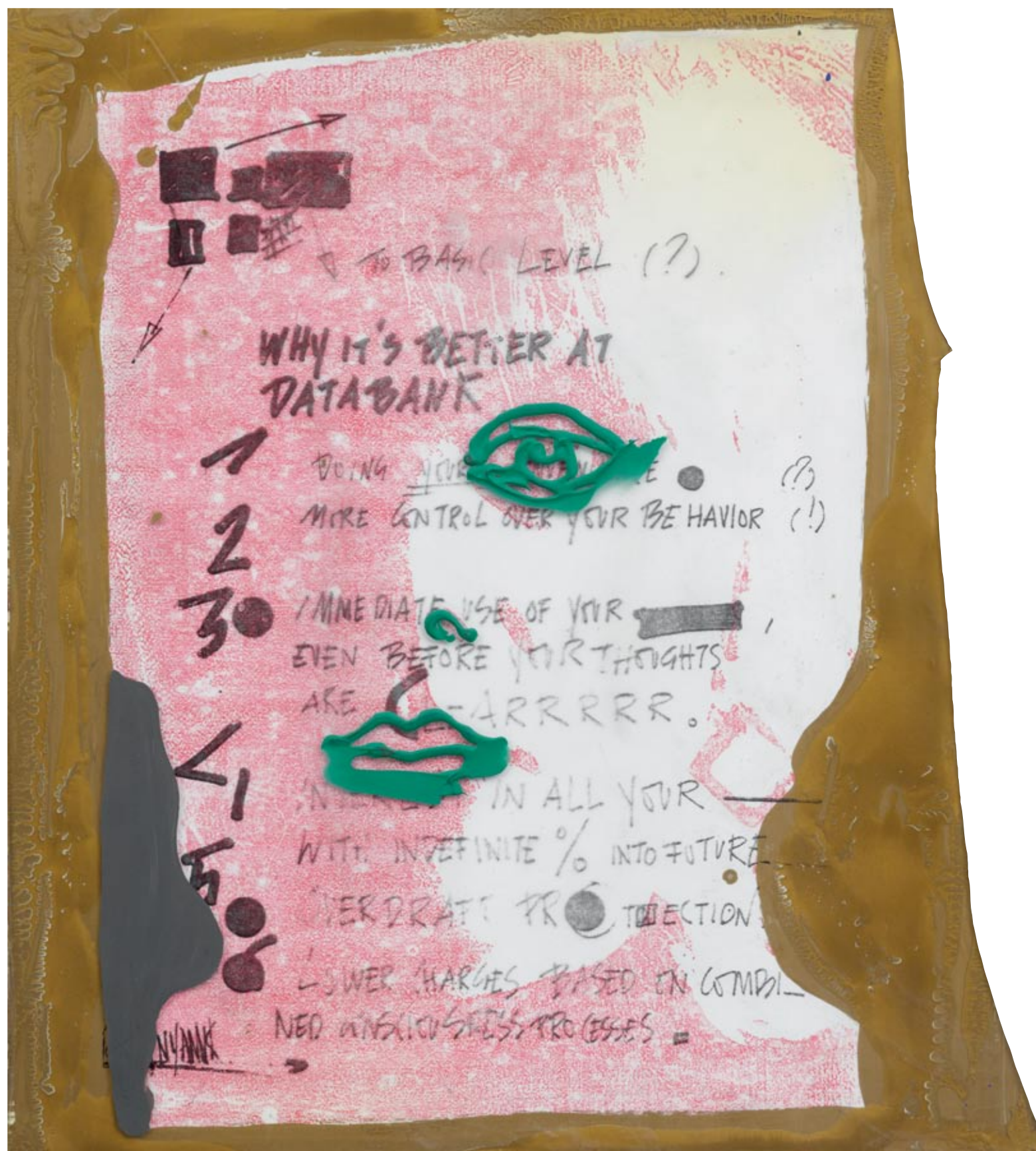


ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

MISTRESS OF THE HORIZON

contributions by

Dirk Snauwaert
Hamza Walker
Phillip Van den Bossche
Ludwig Seyfarth



Why it's better at databank, 1979

44.5 x 40 x 0.4 cm

paint and print on 2 layers of plexi and magnetic board

CONTENTS

p. 7	DIRK SNAUWAERT Introduction
p. 9	HAMZA WALKER Electric Lady Land
p. 26	ABSTRACT Start Is the Smart Art
p. 60	WOMAN Is it Strong to Belong to the Wrong?
p. 102	MAN / WOMAN The Specimen Space
p. 120	MAN Asymmetry, Obsessed
p. 125	PHILLIP VAN DEN BOSSCHE Thinking about something means transmitting part of yourself to the thing you are thinking about
p. 136	INTERIOR What-Where Connection
p. 161	LUDWIG SEYFARTH Self-portrait as a Brain. Metaphorical Approaches to the Work of Anne-Mie Van Kerckhoven
p. 182	EXTERIOR Opportunities in Human Realty
p. 203	Exhibitions
p. 204	Publications
p. 207	Nederlandse vertalingen

INTRODUCTION

To survey Anne-Mie Van Kerckhoven's oeuvre is to enter an idiosyncratic world scattered with scraps and sketchy images drawn from art; it is to be confronted with abstractions, citations and clusters of ideas akin to the paradigms of occult philosophies, advanced science and technology. An extremely ambitious project thus takes shape that goes beyond a sensitive, aesthetic representation of the world and endeavors to confront the boundaries of the logical and the transparency of the rational with the obscure, its unthinkable opposite that undermines all norms. It is a dialectic project that is not easily described or grasped, for the techniques and images incorporated are dense and multiform, the ideas and concepts expressed challenging. To explore Van Kerckhoven's work is like a journey of discovery, an adventure trip along the hotspots and flashpoints of the counterculture of the past forty years.

The sheer ambition of this undertaking compels us to return to its origin, the formative years of her generation. Only then can one begin to understand the peculiar combination of a surreal and an informal idiom, the incorporation of pop aesthetics and icons of popular culture, the presence of emblems, feminist analyses of gender roles and recurrent evocations of technological and mechanical processes. A comprehensive list of these formal ingredients would read like an encyclopedic critique of knowledge and power, dominance and subversion. And herein lie the traces of the contestations of the 60s and 70s, the questioning of the established rules of art and all those allied to its values and institutions; herein lies the source of an interdisciplinary agility whereby useful concepts and images are borrowed in order to break down existing barriers and rigidities. If the introduction of an excessive subjectivity is the antithesis of the rationale of progress – as in the duality of Deleuze and Guattari's 'body without organs' and 'desiring machines' – we come close to the principles onto which the perceptive artists of Van Kerckhoven's generation unleashed their imaginations. Hamza Walker's observation that Van Kerckhoven's training in graphic design pervades her oeuvre at once touches upon its elusive quality. It partially explains the juxtaposition, on equal terms, of descriptive and disjointed elements, of images and words, as in the language of illustration and advertising. Not only does this put the drawings from the early years into the broader context of the tradition of prints and book illustrations – as well as that of the decadents of the Secessionist art movements and Surrealism – but it also sheds a different light on the selfconscious amalgamation of installations, paintings, performances, books, music and printing that constitutes the core of her work. The punk aesthetic that followed the psychedelics of the early years was a parody and inversion of a commercial product aesthetic, a rebellious indictment of the assimilation of the protest and youth culture into the mainstream. Yet no distinction can be made in this aesthetic either between experimentation with media such as music videos, fanzines and posters on the one hand and supposedly fine work on the other. The notions of autonomous and non-autonomous art no longer apply. Media and advertising images have become an inexhaustible source of material for experimentation, for distorting and perverting meanings and connotations in accordance with the counterculture's logic of inversion, whereby convention and the norm are subverted. The provocative, brazen and bold images, forms and colors all arise from the subversive nature of the counterculture, which strips images and information of their normality and conventionality through exaggeration and inversion, ridding them of their rhetorical and manipulated aspects. Inversion is a commonly applied strategy in the fundamental questioning of society's values and rules. It is an age-old, proven technique for undermining authority, tradition and convention, and one readily adopted by the avant-garde in its predilection for all that ran counter to the bourgeois outlook on life. It is an attitude, moreover, that also permeates the work of Van Kerckhoven. The most radical among the avant-garde were committed to an artistic project that encompassed every dimension of existence and thought, and that should therefore embrace every possible mode of expression. Van Kerckhoven's own project comes very close to this ideal. Seen in this light, it is the legitimate – and arguably ultimate – continuation of the historical avant-garde, providing further indication of just how closely related the ideals of counterculture and avant-garde are.

Dirk Snauwaert, Director Wiels Contemporary Art Centre, Brussels



Mastering the Horizon
 Light on Working Distance, 2011
 121 x 170 x 0,1 cm, digital print on PVC

Electric Lady Land

Hamza Walker

Associate Curator and Director of Education for The Renaissance Society at The University of Chicago

In 2008, The Script Factory offered a three-day workshop in Brussels. Led by two British screenwriters, it was designed for those interested in developing stories for television. Anne-Mie Van Kerckhoven was invited for this workshop by MEDIA Desk Belgium, a European organization linked to the Flemish Audiovisual Fund (VAF), in association with its partner, Script Factory. The ad piqued a long-standing curiosity about television's narrative mechanics, notably open serials, where day-in-day-out reality is grist for the mill of soap opera fantasy. Van Kerckhoven enrolled without looking for anything specific to her own art practice, which has always been engaged with new media and mass media critique. Toward the end of the workshop, the participants were divided into small groups, each giving treatment to a story set in a Brussels apartment. Equipped with a bare-bones *mise en scene* and freshly acquired lessons in plot and character development, the groups came up with scenarios that took on lives of their own. Van Kerckhoven was not as interested in the final product as she was the idea of a narrative formula catering to our psychological and emotional needs. Two years later, she retooled the workshop assignment into a conceptual ribosome from which she developed *Mastering the Horizon*, a series of sixteen digital prints.

Mastering the Horizon is the fourth body of digital prints Van Kerckhoven has executed within the past three years. Previous bodies of prints include *REG*, 2010, *JEM*, 2009, and *Palet*, 2008. In style, scale, and number, these are images that shamelessly flaunt their seamless means of production. Scanner, screen, and ink jet printer, however, are at the service of prints legible first and foremost as collage. Her signature pictorial elements—images of women, planes of vibrant color, and blocks of text—are discretely layered or juxtaposed, crafting a space where, in fine phantasmagoric fashion, any and everything can happen. At minimum, the digital revolution makes history's wholesale liquidation visually palpable, relieving our imaginations of that heavy lifting. *Mastering the Horizon* puts to rest questions such as, what if Photoshop had a Hieronymus Bosch effect; and what would the results look like if that version of Photoshop were made available to a Constructivist in Hugh Hefner's employ? The conditions that made collage an indispensable mode of expression a century ago obviously remain in effect. The difference between now and then is one of degree as present-day turbo-capitalism warrants heralding in toxic day-glo fashion. In entertaining the irreparable separation of signifier and signified, the fate of the image can be summed up by William S. Burroughs' favorite quote, "Nothing is true, everything is permitted." If these prints are any indication, in our libidinally fueled, hi-tech, market driven world that fate is a *fait accompli*. Indeed, by the time any serious critique of mass media began to be formulated, the fragmentation and re-contextualization of exhausted photo-based imagery was already a mainstay of the avant-garde's arsenal. Under digital auspices, collage has become symptomatic of how much we relish a culturally-induced schizophrenia. The combination of image and text, not to mention a disposition for flatness, betrays Van Kerckhoven's training in graphic design. Van Kerckhoven, however, had no intention of pursuing graphic design professionally. She chose it as a field of study because of what she perceived as its interdisciplinary nature. In that regard, Van Kerckhoven's flirtation with intermedia arguably began with text and image, which remain at the heart of her practice. The digital prints exist within a highly heterogeneous output that includes drawing, painting, video, writing, interactive computer animations, and performance (she is a founding member of the noise band Club Moral). In 1978, at the behest of her friend, the computer scientist Luc Steels, Van Kerckhoven produced a computer animation on the theme of artificial intelligence, making electronic media a part of her practice since the outset of her career. Electronic media, however, inform her aesthetic well outside the mere production of videos and computer animation. Her use of neon-colored perspex, her vivid, unmodulated palette, and, at times, the rudimentary directness of her illustration, are an emulation of electronic media in the spirit of its effects. Composed in all-over fashion, the prints that make up *Mastering the Horizon* facilitate the eyes' movement from element to element, creating a sense of distraction that is indeed televisual. Whereas *Mastering the Horizon* was inspired specifically by the Script Factory

workshop, it, along with the other bodies of prints, evolved directly out of *Headnurse: A Sex and Technology Project*, an earlier umbrella project conducted from 1995 to 2004. The digital prints are a direct descendant of *Headnurse's* initial 1995 project *Moral Re-Armament*, which was the first project to make extensive use of Van Kerckhoven's collection of pre-sexual revolution soft pornography. By subjecting appropriated images to a system of classification, and combining them with phrases of text taken from an article on thermodynamics, *Moral Re-Armament* forthrightly announced Van Kerckhoven's conceptual materials and methodology. On the one hand, *Moral Re-Armament* belongs to a critique of media established in the early Eighties and exemplified by the likes of, say, Richard Prince. On the other hand, *Moral Re-Armament* marks a turn from a feminist to a post-feminist media criticism. Concurrent with Vanessa Beecroft's first performances, *Moral Re-Armament*, by indulging the male gaze, signaled indifference toward one of feminism's well-trodden ethical positions. In the case of *Moral Re-Armament*, a media critique was problematized rather than supplied.

Headnurse has come to a close, but the digital prints maintain *Moral Re-Armament's* conceptual trajectory. *Moral Re-Armament's* imagery, however, belonged to more nebulous multi-media installations, while the digital prints subsequent to *Headnurse* have become a strand of image production in and of themselves. Composed on a computer, and commercially printed, the images are every bit a manufactured product. Although they signify a realm of infinite cut-and-paste possibilities, the digital prints, despite the difference in facture, do not exist in opposition to the drawings and paintings, since they are stylistic siblings. No less expressive than the more traditional media, the digital prints convert the registration of affect into formal effects. In lieu of a gestural index, the prints rely on color, shape and the arrangement of elements for their expressive capacity. No matter how bright and busy, the prints are above all slave to the rectangle, which is to say, they are a highly formal affair.

Outside of formal relationships, the ensemble of otherwise incommensurate elements is resistant to any logical meaning in a manner strikingly reminiscent of the work of David Salle. To the extent formal concerns dictate the distortion of textual and figurative elements, the prints' illegibility is intentional. They are rationally irrational constructs. The immaterial realm which they signify is not simply that of the computer but that of the mind in general. They are arenas of thought accommodating a highly orchestrated cultural mash-up between the formal and the anti-formal. As a cycle of work, *Mastering the Horizon* exhibits a formal structure across the body of prints with the recurrence of such elements as the black circle and the two magazine articles, "The Clip Joint Broads," and "State Government Steps In...." This is in addition to the rectilinear, geometric structure undergirding their compositions. Over, through, and under those structures lay washed-out psychosexual flotsam and jetsam, with soft pornography functioning as shorthand for repressed drives and desires. In that regard, they speak less to a conscious structure and more to the unconscious infrastructure belonging to Structuralism. For Structuralism, the structure of language reflects the structure of the mind. Van Kerckhoven uses soft pornography for the purposes of allowing repressed desires and drives to take on the structures of language as exhibited by the text and formal visual components. Importantly, Structuralism, in emphasizing a rigorous formal analysis of cultural production, marks the passage from a history to a science of culture. For Van Kerckhoven, however, a science of culture has to square itself with the culture industry.

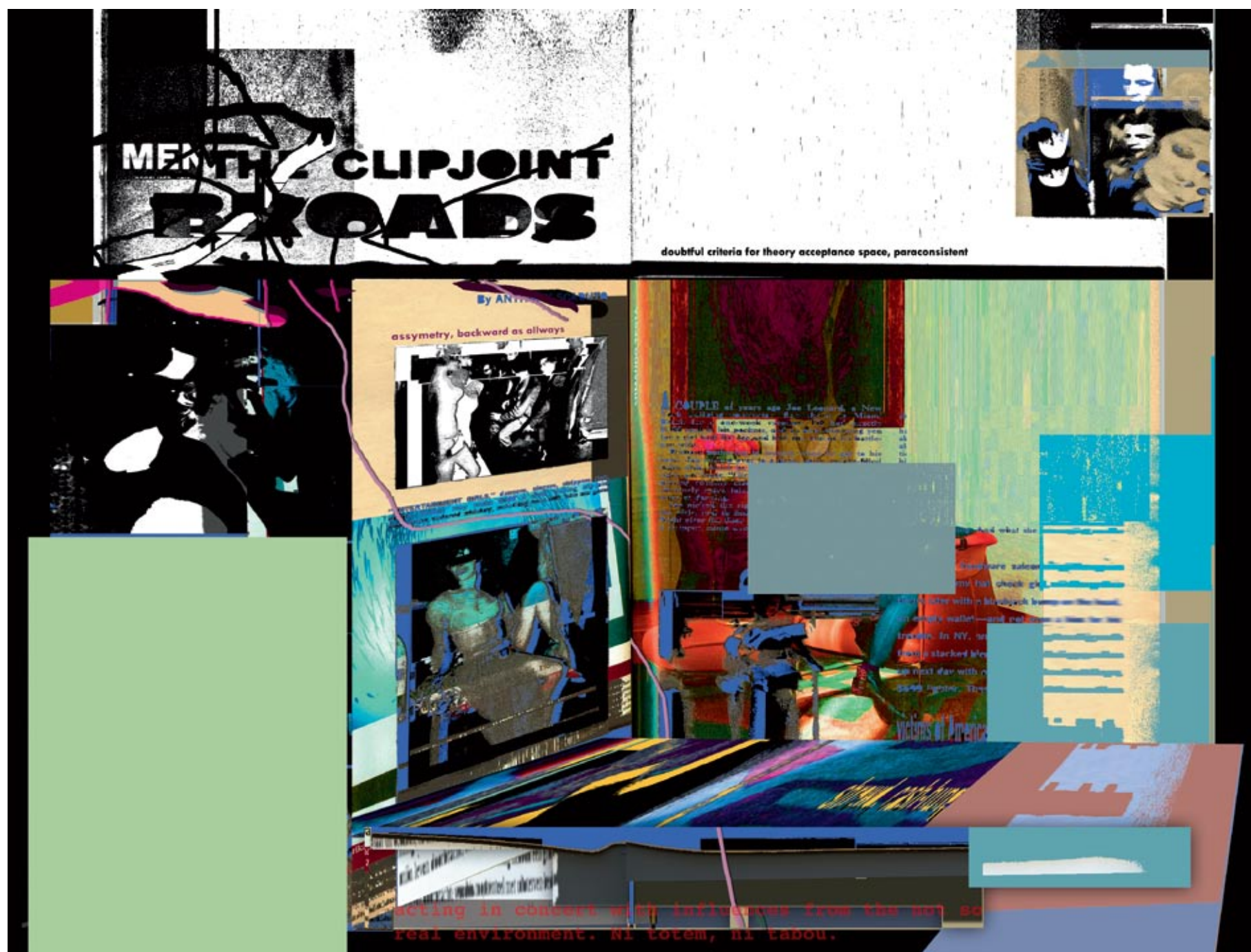
As much as it is art, television, in its technological, economic, and psychological guises, is also science. It is a site where the unconscious is consciously produced, and conspicuously so. Given the trademark synthesis of disparate visual and textual elements in Van Kerckhoven's work, an affinity with television is only natural; it is, likewise, a medium built on the principles of collage and montage. It is notable, however, that Van Kerckhoven, as a visual artist, decided to enroll in a screenwriter's workshop. She refers to the sixteen digital prints in *Mastering the Horizon* as fictional characters. In this respect they are figurative/narrative/linguistic constructions in

addition to being works of visual art. This is telling of the degree to which she sees no difference between various modes of signification, whether they are visual or textual, abstract or representational. In these works, they are all graphics. They all have equal weight as information, and all function as language, particularly her appropriated imagery.

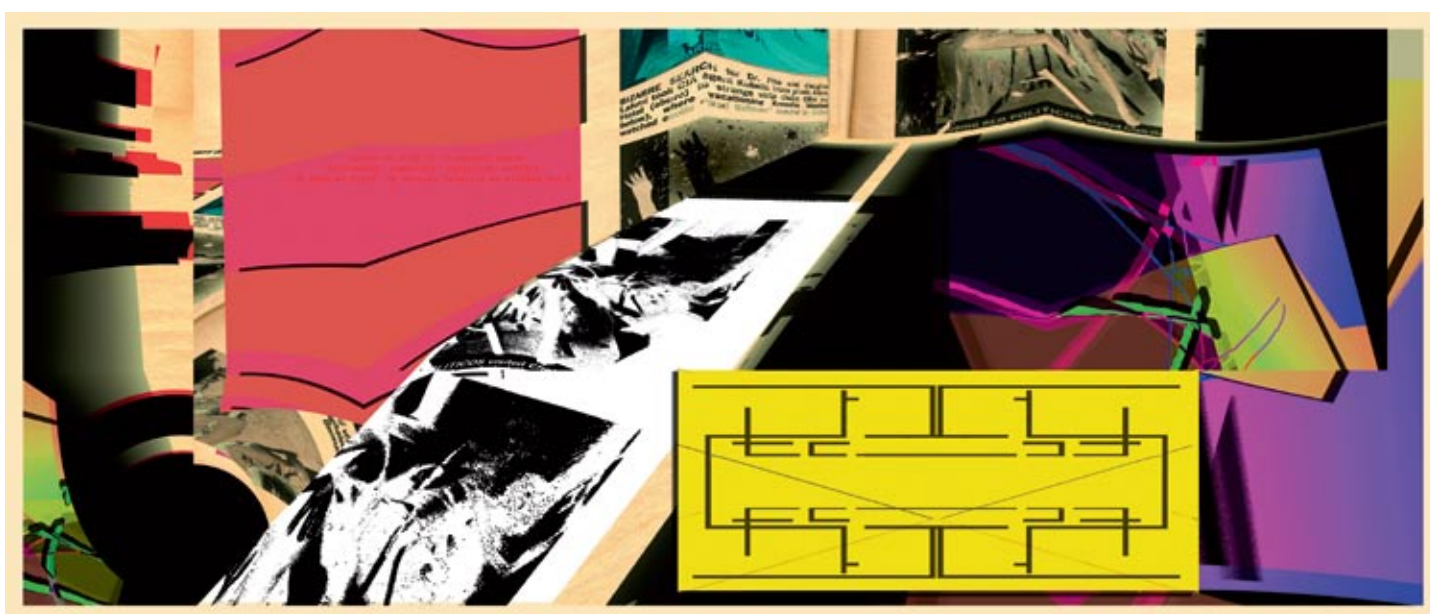
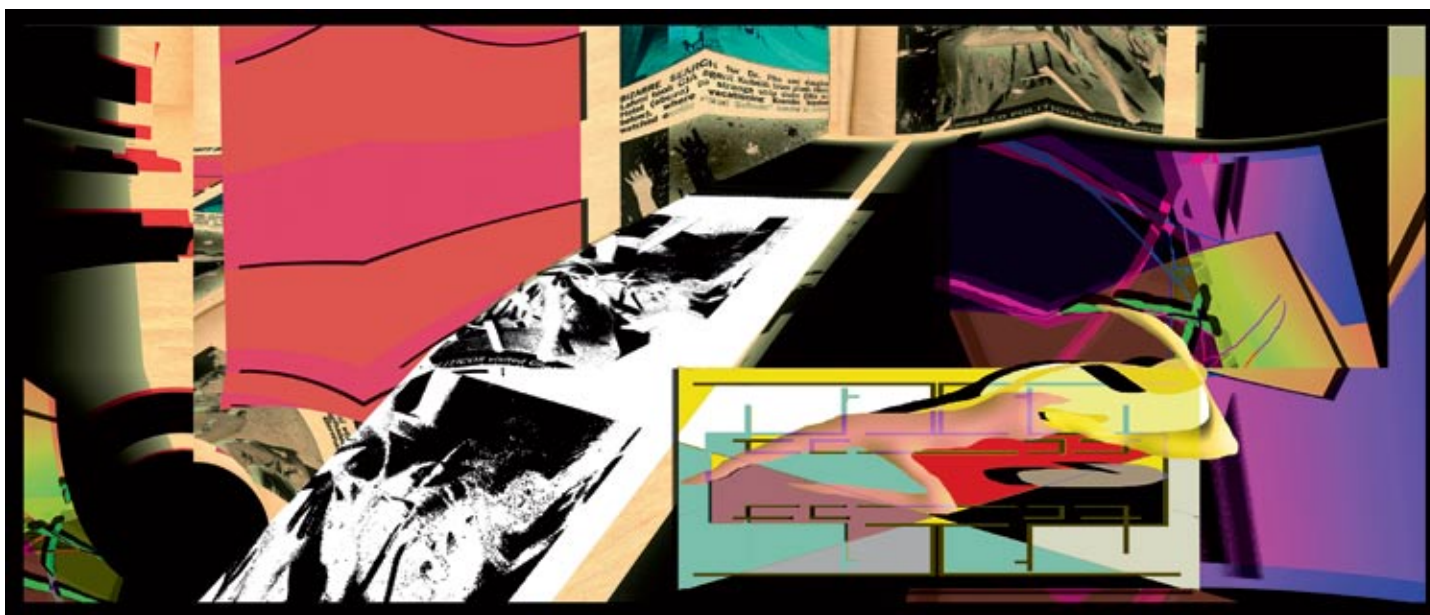
Although her pornographic source material has a thriving present day incarnation, it still belongs to a past, making it remote. We are far less accountable to these images than to their present day successors. Moral aspersions cast upon Van Kerckhoven's appropriated images are suspended since this form of exploitation comes across as an historical fixture rooted in place by our socioeconomic order. Our culture is awash with exploitative images of women, which function symbolically insofar as these images conform to established codes of meaning, making them a language. These images are not only a means of address; they are the means through which the unconscious is capable of expressing itself.

The science of culture is both a mode of analysis belonging to Structuralism, and the province of "the hidden persuaders," i.e. those culture industry engineers, market research analysts, designers, stylists, creative directors, etc. whose work 'speaks to our unconscious.' Not only is an unconscious infrastructure being invoked by mass media imagery, it is also being *produced* in the form of that very same imagery. Van Kerckhoven's digital prints are a closed circuit. They present an unconscious infrastructure that is a pure technocratic construction and at the same time the object of Structural analysis. The human nature under observation within that closed circuit offers up an unconscious that is wholly a cultural product. The digital prints are an expression of a technologized culture that has realized itself fully, that has become a second Nature.

Born of a positivism that favors a scientific way of understanding the world, Structuralism is also wed to a belief in social progress. In mapping Structuralism on to the culture industry's status quo machinations, Van Kerckhoven is revealing that science, as the province of both camps, is not necessarily synonymous with social progress. It all depends on how science is used. The culture industry may have colonized consciousness, but Van Kerckhoven's formalism would reduce its products to yet another language out of which she can produce. If culture has proven to be a cage whose bars are of our own making, then according to Van Kerckhoven, emphasis should be put solely on the making. She, for one, has rolled up her shirt sleeves.



Mastering the Horizon
Ni Totem, Ni Tabou, 2011
 99 x 131 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon

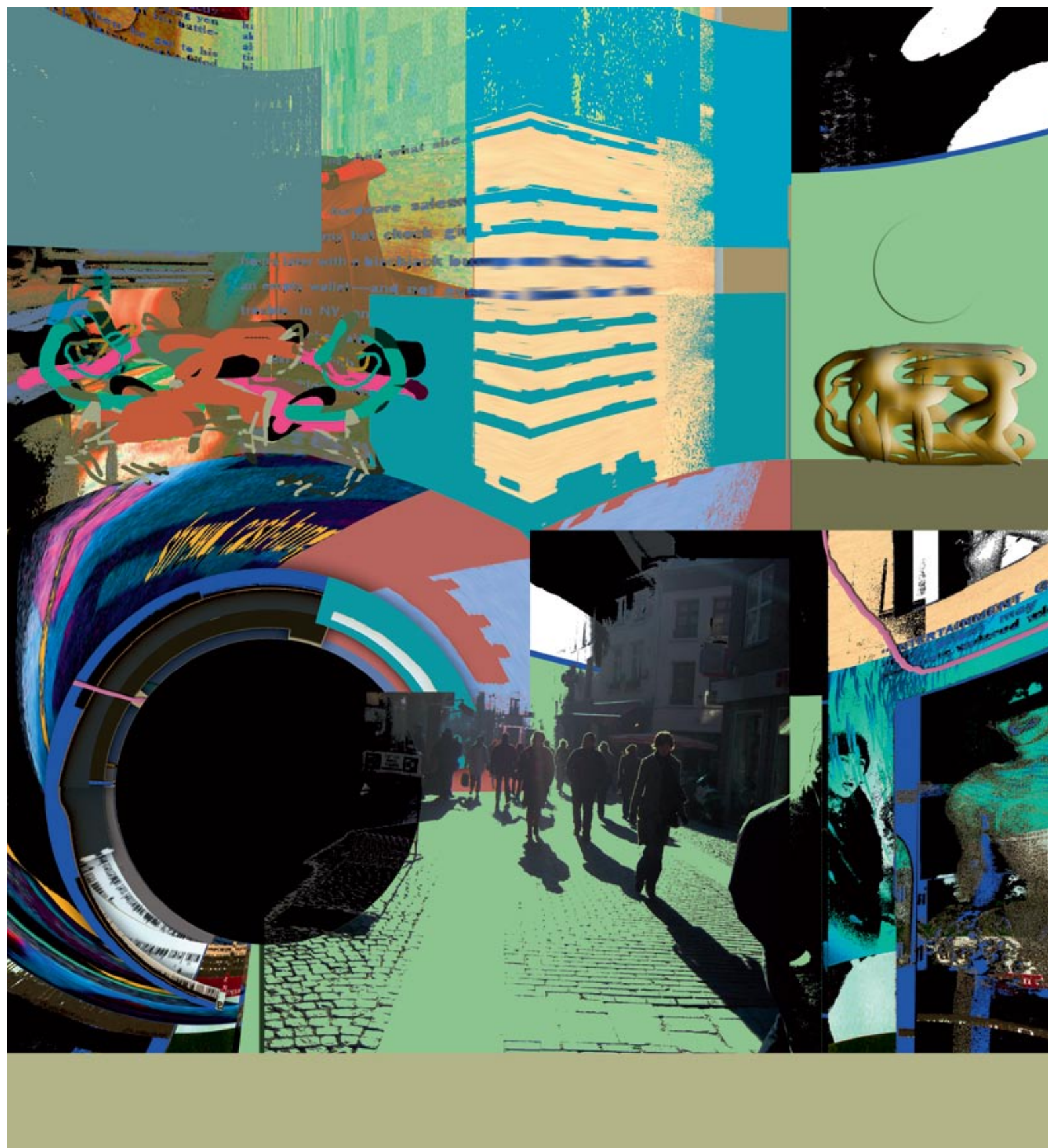
New Red-Panty-Brunette, 2011, 75 x 177 x 0,1 cm, digital print on PVC

Mastering the Horizon

Bizarre Search, 2011, 75 x 177 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon
State Government Steps In, 2011
123 x 176 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon
Mystic Kids, 2011
 100 x 91.44 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon
A-flat Scenario, 2011
123 x 300 x 0,1 cm, digital print on PVC

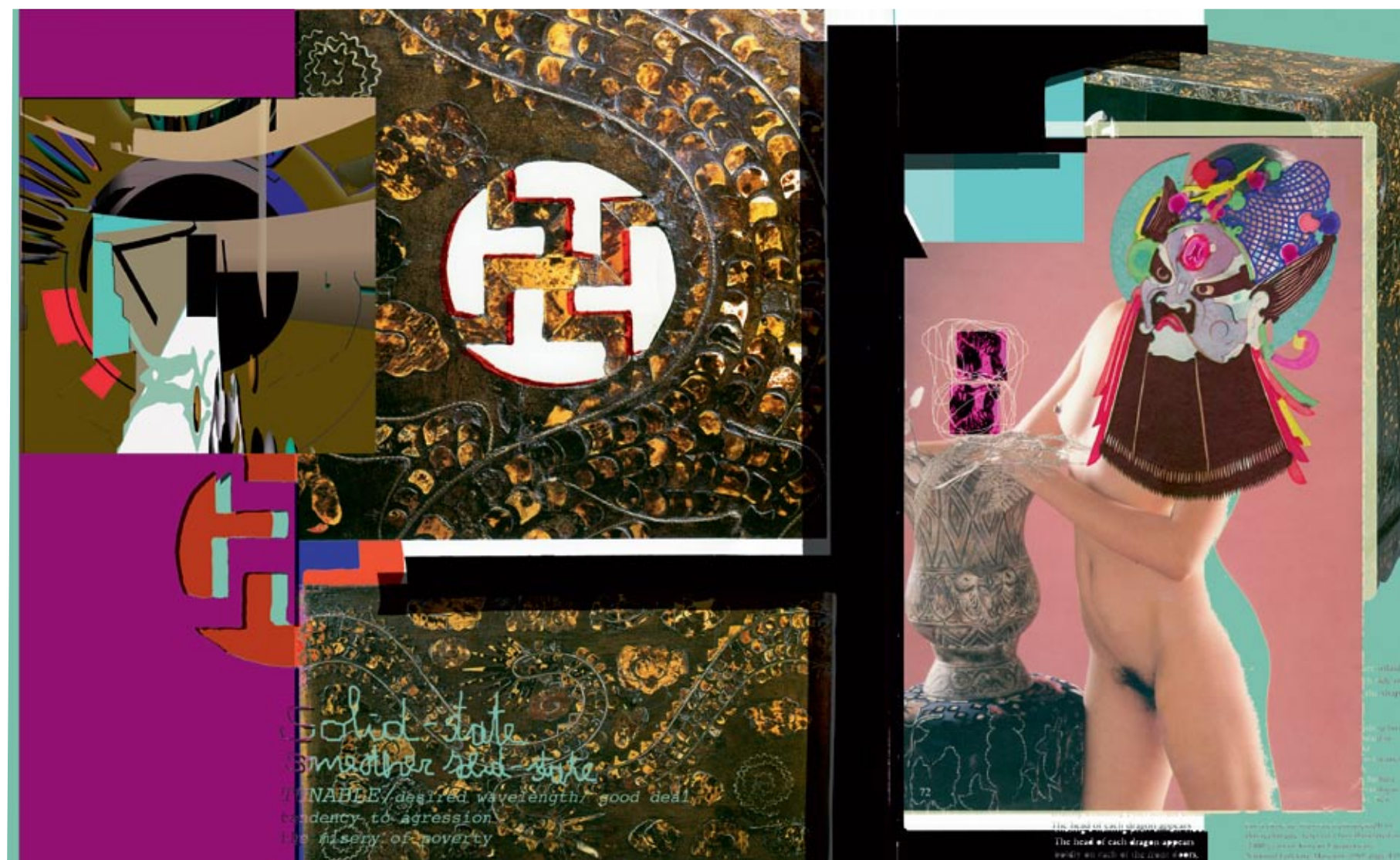
17



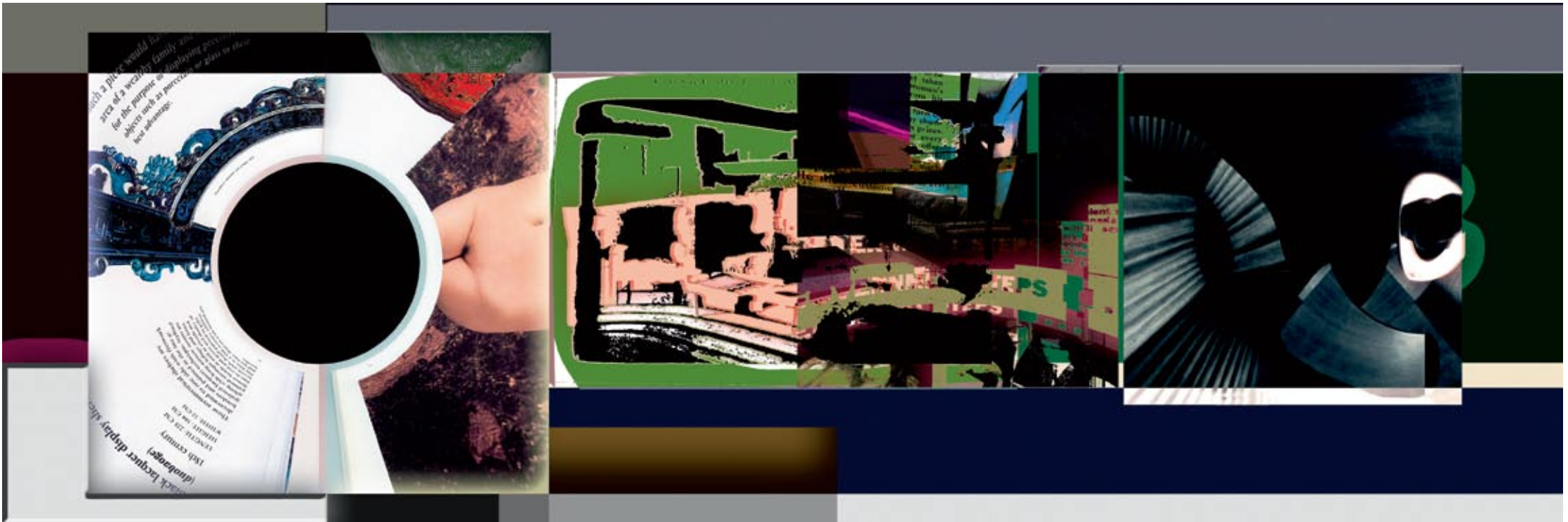
Mastering the Horizon
The Clipjoint Broads, 2011
 100 x 150.67 x 0,1 cm, digital print on PVC



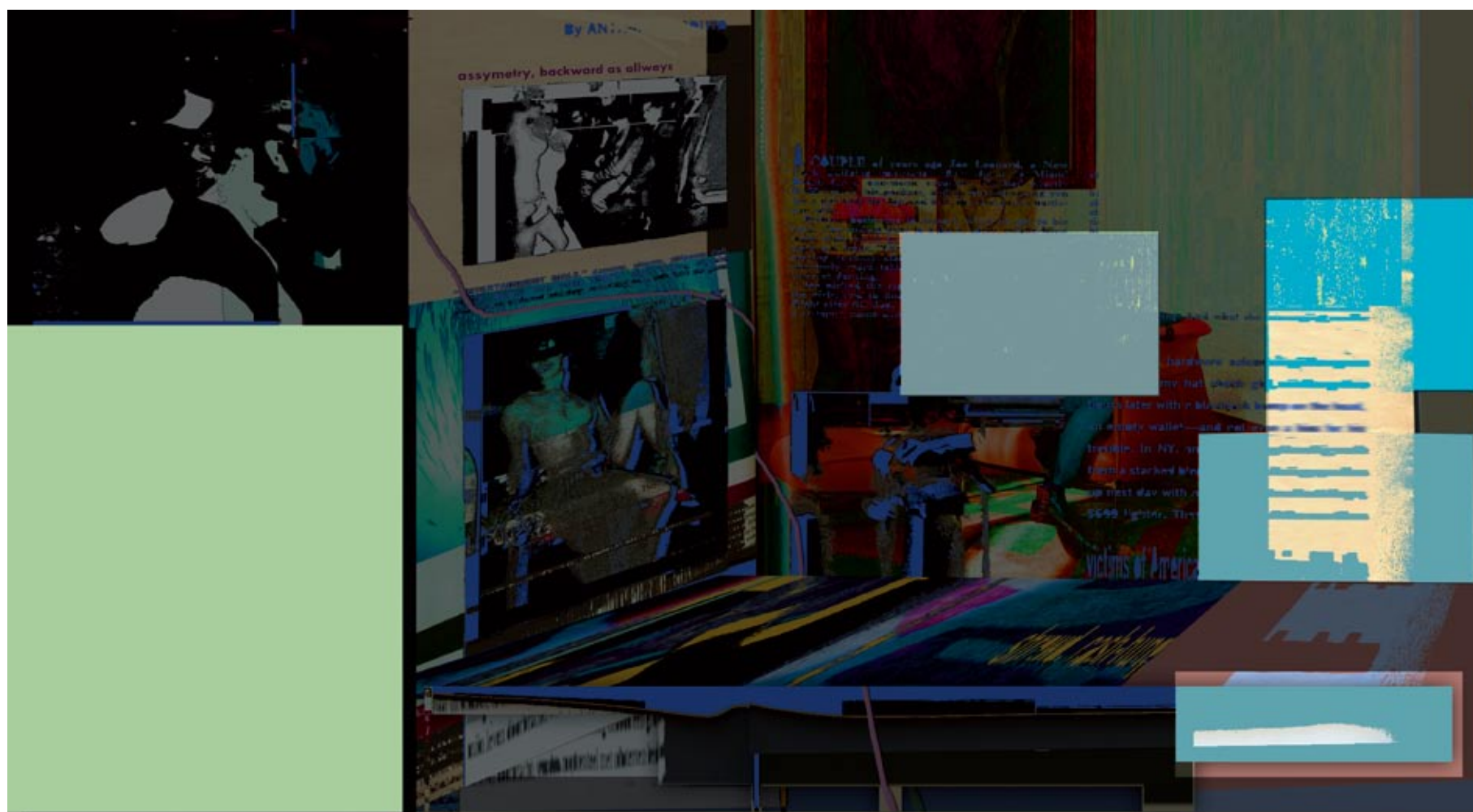
Mastering the Horizon
Doubtful Criteria, 2011
123.01 x 184.99 x 0,1 cm, digital print on PVC



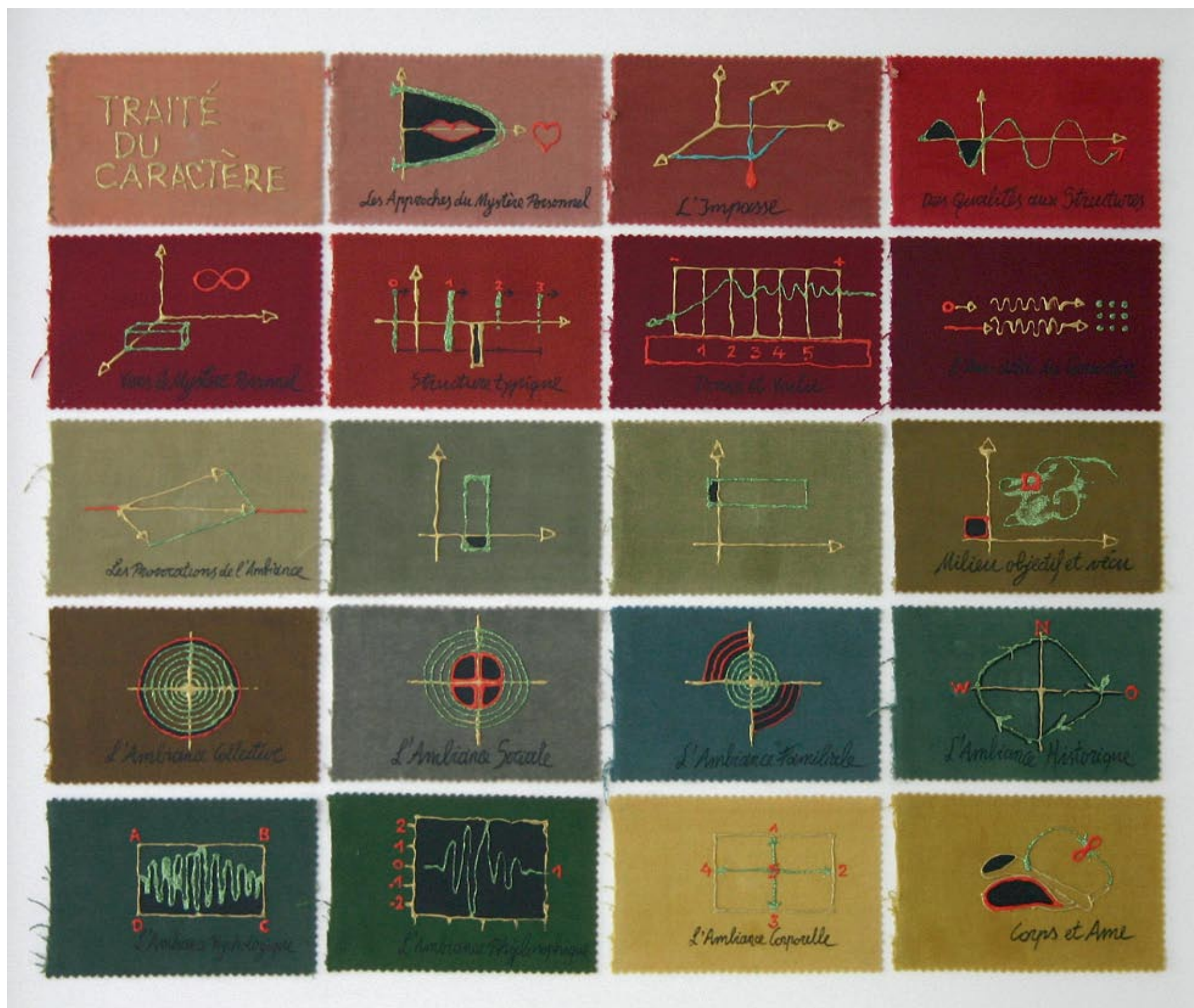
Mastering the Horizon
Some Other Solid State, 2011
 123 x 201 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon
Floors May Be Stained, 2011
 100 x 300 x 0,1 cm, digital print on PVC



Mastering the Horizon
Assymetry, Backward, 2011
 100 x 183,01 x 0,1 cm, digital print on PVC



Traité du Caractère A, 1998
77.5 x 88.5 x 3.5 cm, acrylic paint and marker on fabric

ABSTRACT

Start Is the Smart Art

A. Method:

1. Capture the provided possibilities
2. Capture some elements to use.
3. Find criteria for stopping repetitions.

B. Working-out:

1. Egoism as the general and necessary form of experience of the confirmation of the will to live.
There are moments on which it is important enough to know that all elements and circumstances are available to reach a goal, as it is to fulfill the task for real.
2. Egoism as confirmation as the source of all evil.
The biggest lightning in the smallest body can never compare to the light of my eyes behind my eyelids.
3. Egoism as confirmation as the source of all ugliness.
Is one fighting the self-evident for fear of the uncomplicated? personally I find it difficult to lie down in easy beds. As a raft I would feel, slowly heading straight towards the waterfall. Rather the pain for struggle and incompleteness, than the fall into the nothingness of convenience. At least the end will be a liberation at last.

C. Resolution:

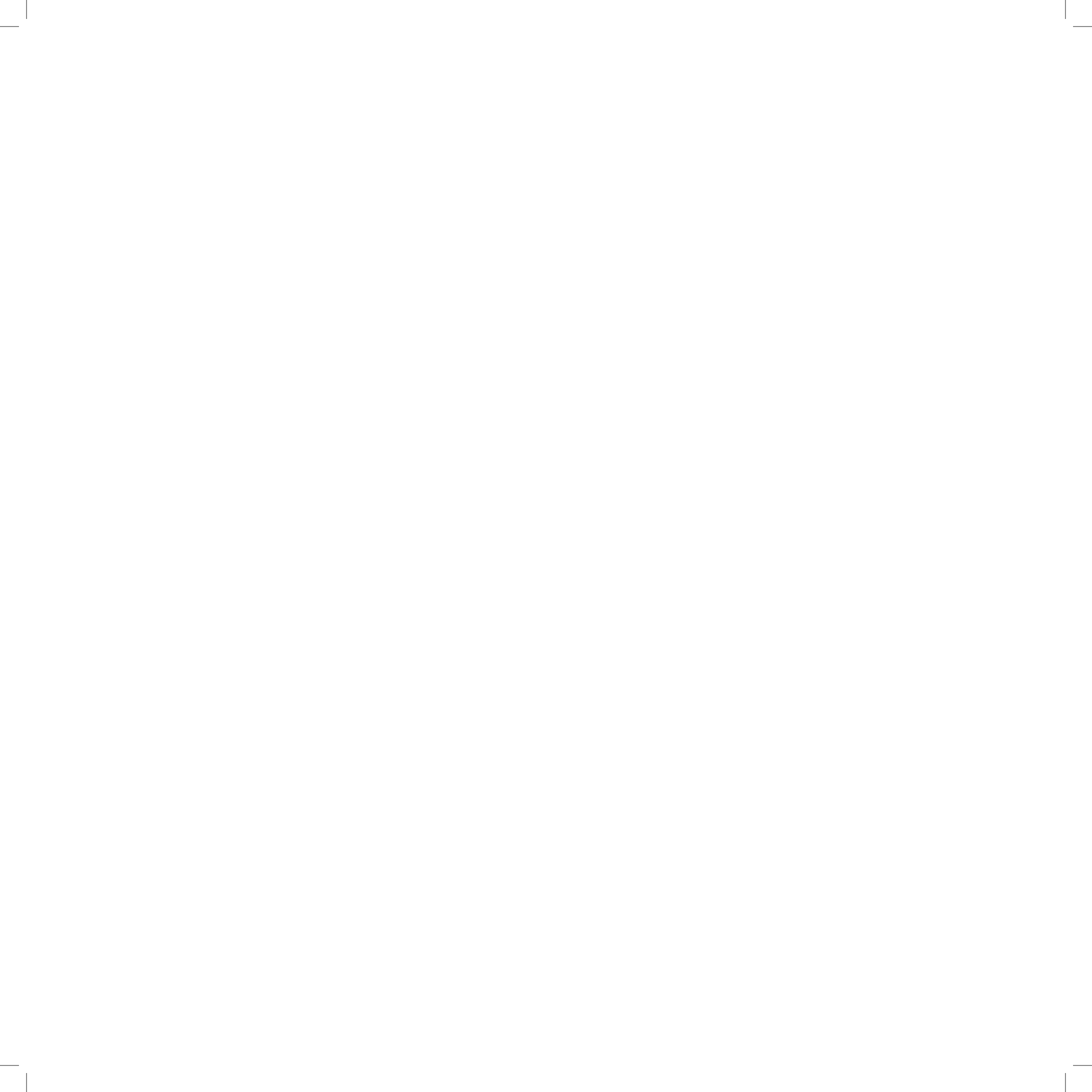
Art, verdict and comment.

AMVK (1981)



Traité du Caractère B, 1998

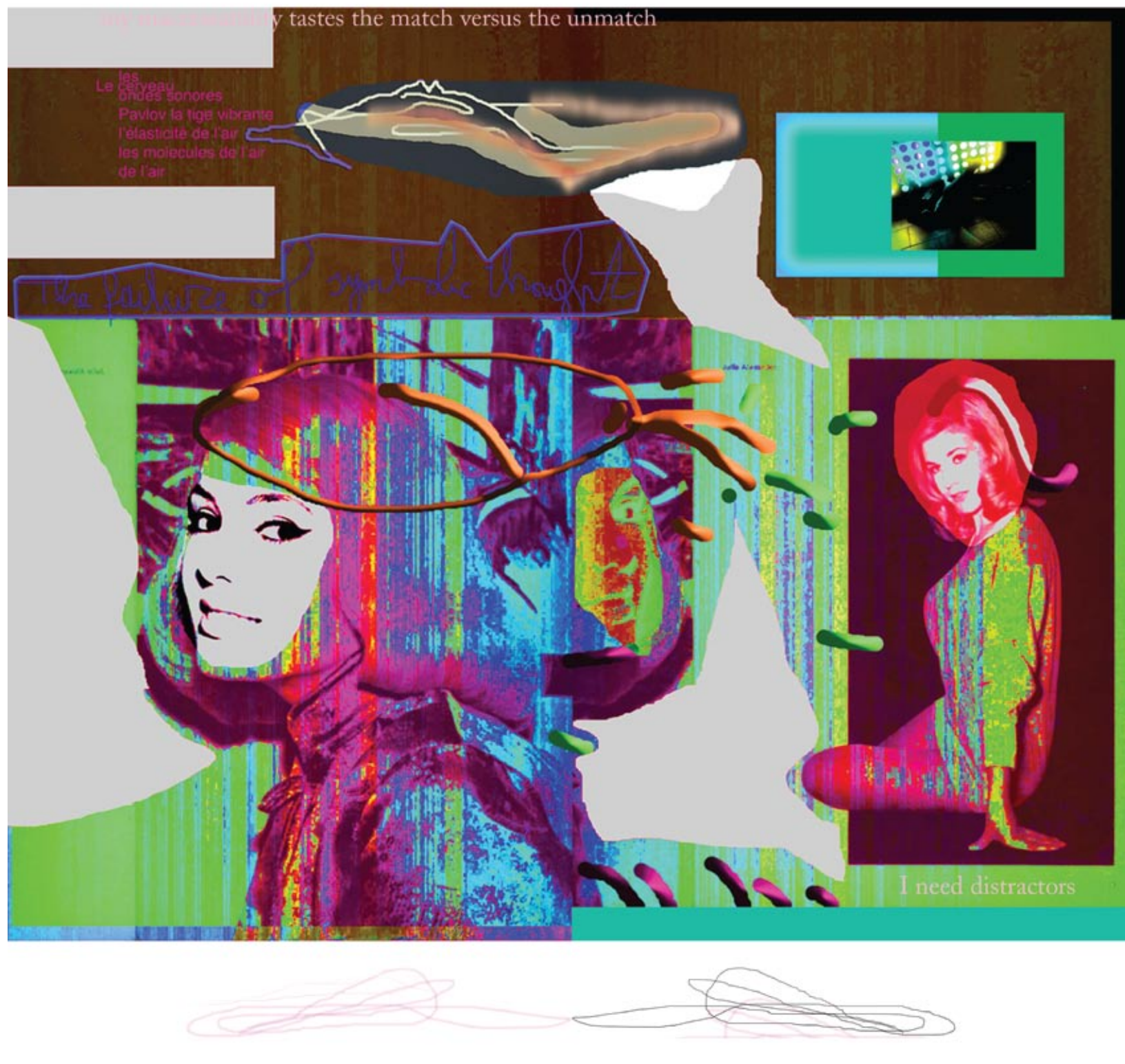
77.5 x 88.5 x 3.5 cm, acrylpaint and marker on fabric





Nothing More Natural / exhibition view Wiels Contemporary Art Centre, Brussels, 06.09.2008-02.11.2008

What-where connection



Palet

The Failure of Symbolic Thought, 2008

100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
No Way Out?, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
Time and its Discontents, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
Against Technology, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
That Thing We Do, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
The Age of Nihilism, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
Palet 10, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC

The shifts of attention and the size of the stimuli are aware of the non-rationality of strategy in general. Eye-fixation knocks knocks and mental rotation is amongst us.



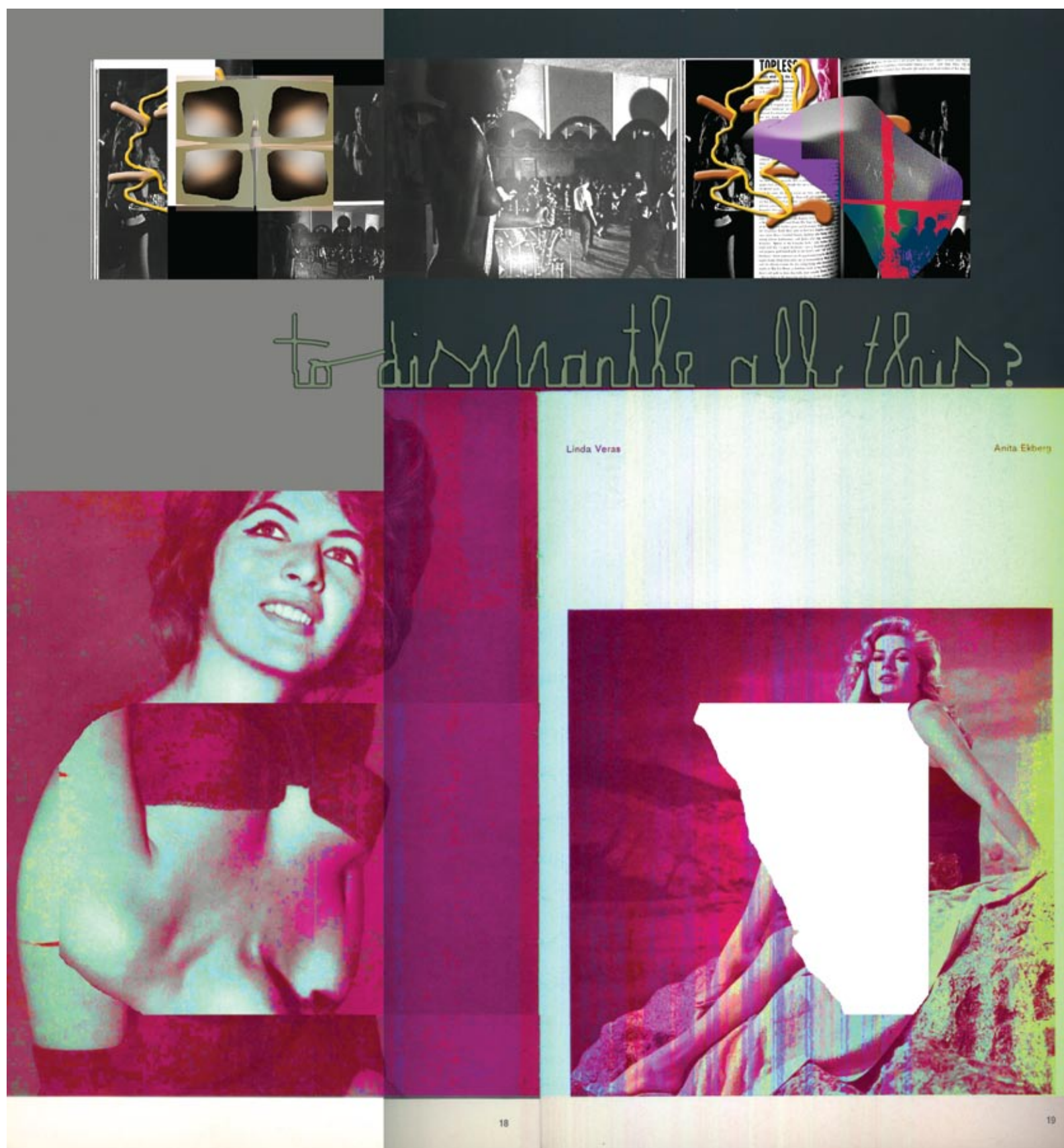
Palet
Why We Hate Star Trek, 2008
100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
Whose Unabomber?, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
How Postmodernism..., 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
To Dismantle All This?, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Palet
How Ruinous Does it Have to Get?, 2008
 100 x 100 x 0,1 cm, digital print on PVC



Shadow meets Mirror. Parallelepipeda / exhibition view Museum M, Leuven 29. 01. 2010.- 25. 04. 2010



JEM
This Is The Voice Of Freedom, 2009
 102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



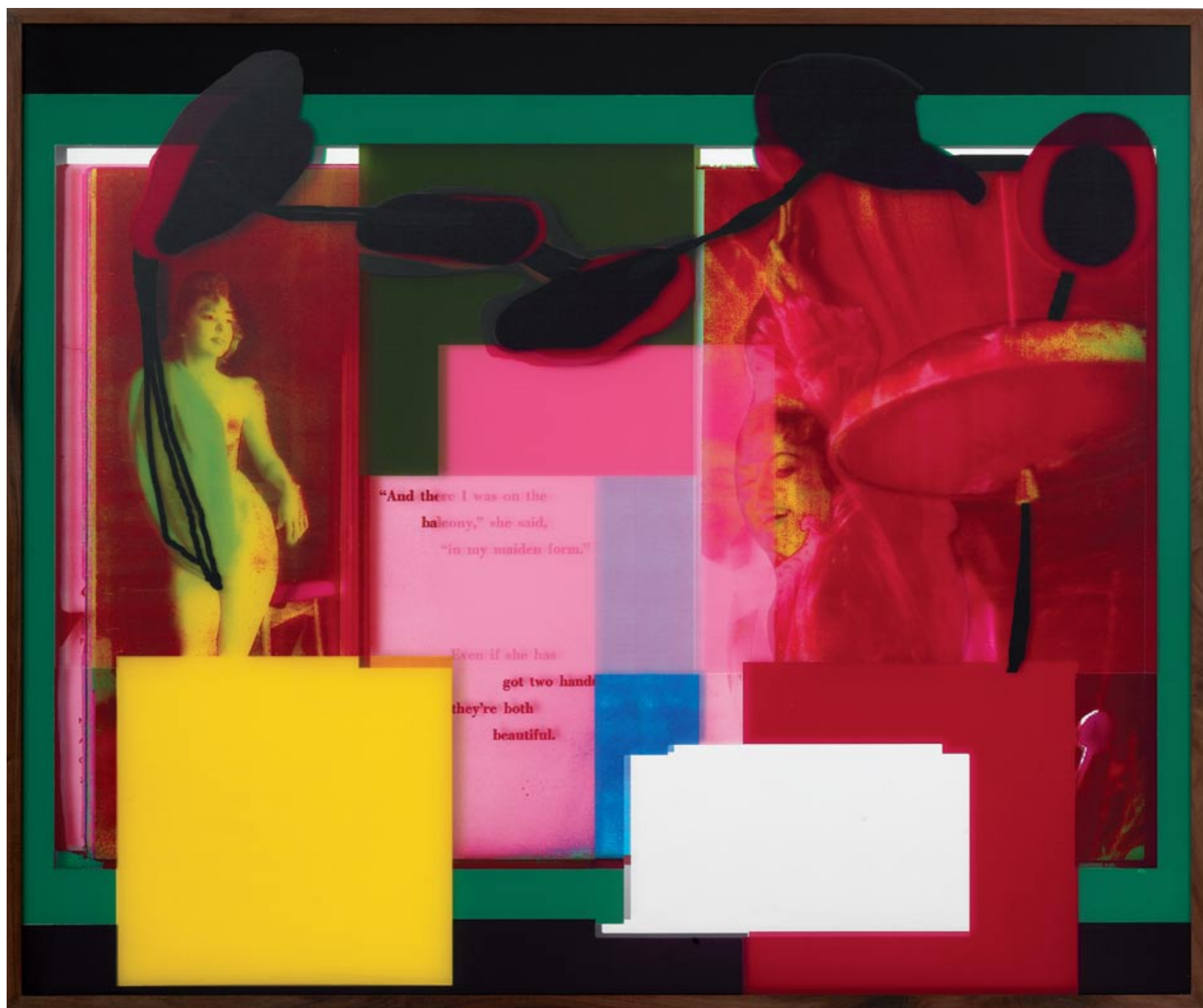
JEM
From Sink To Bed, 2009
 102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM
If She's Done A Good Day's Work, 2009
 102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM
Crazy Mixed-up Kid, 2009
 102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM

In My Maiden Form, 2009

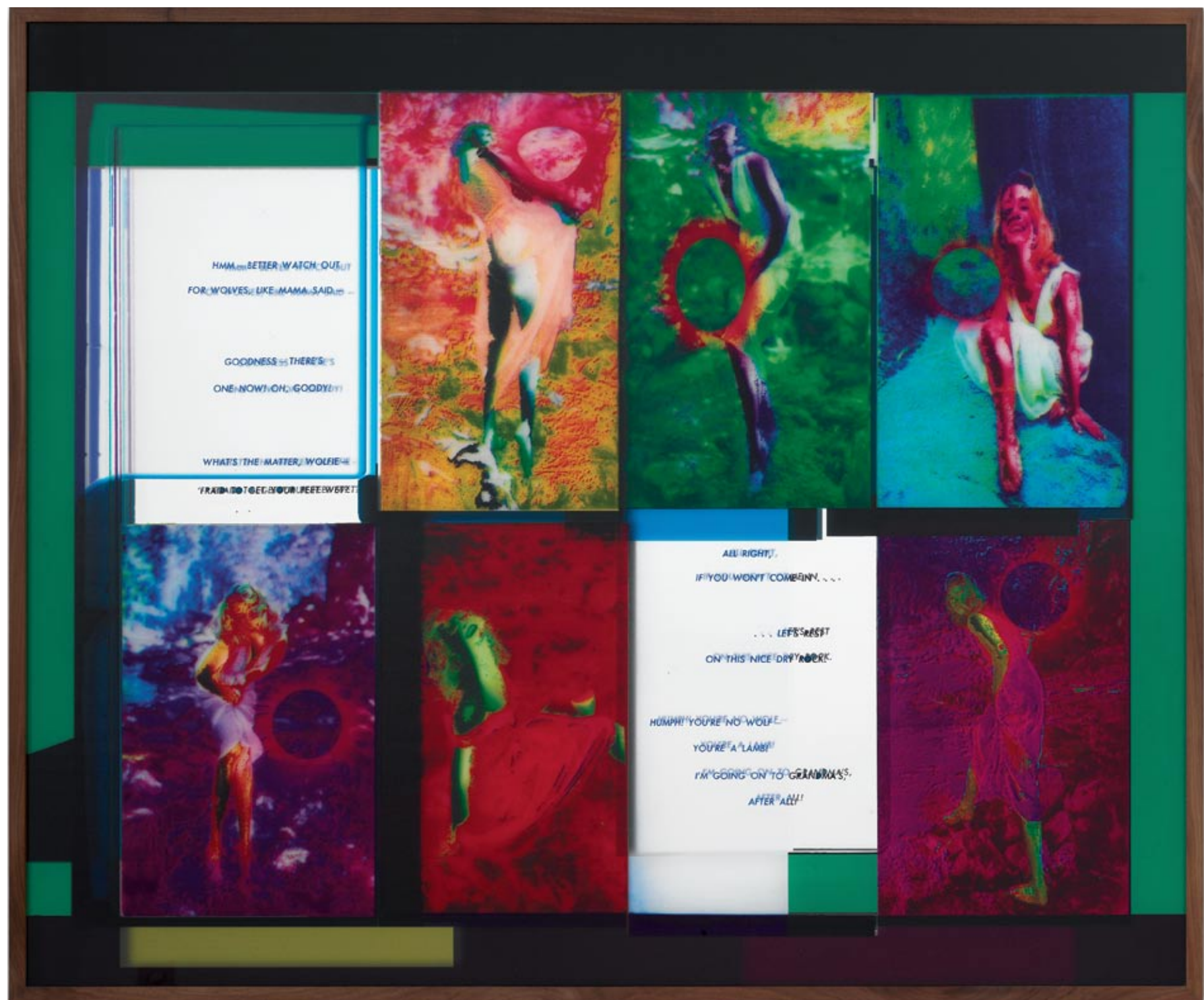
102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM

Slug'em And Leave'em, 2009

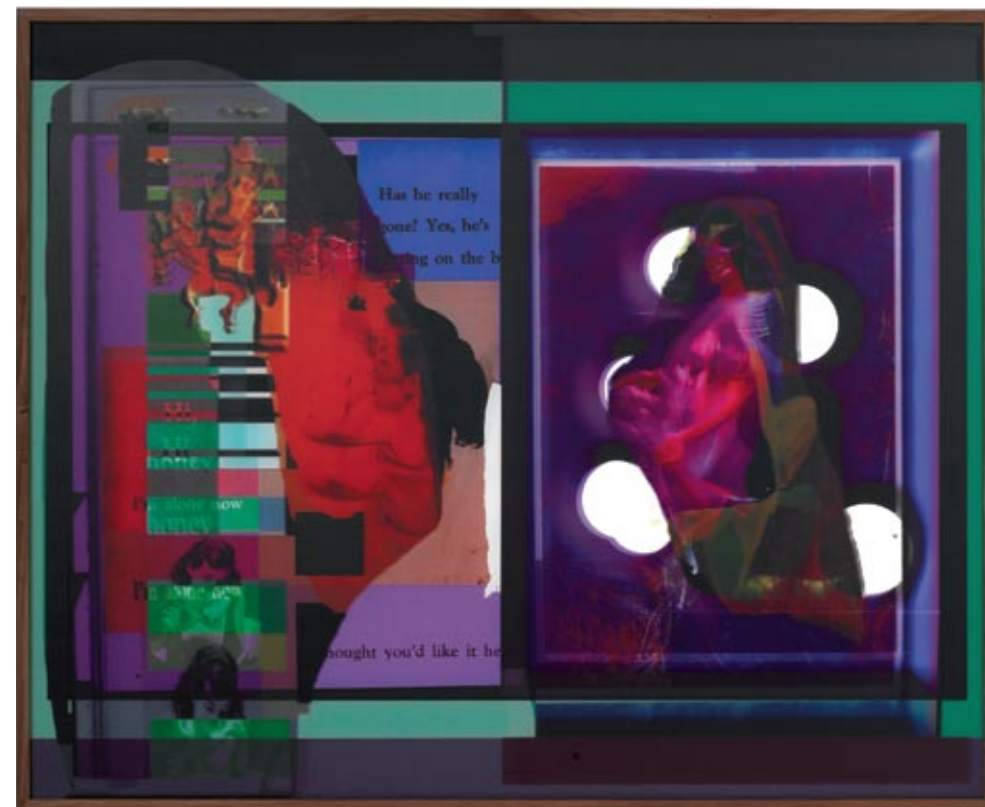
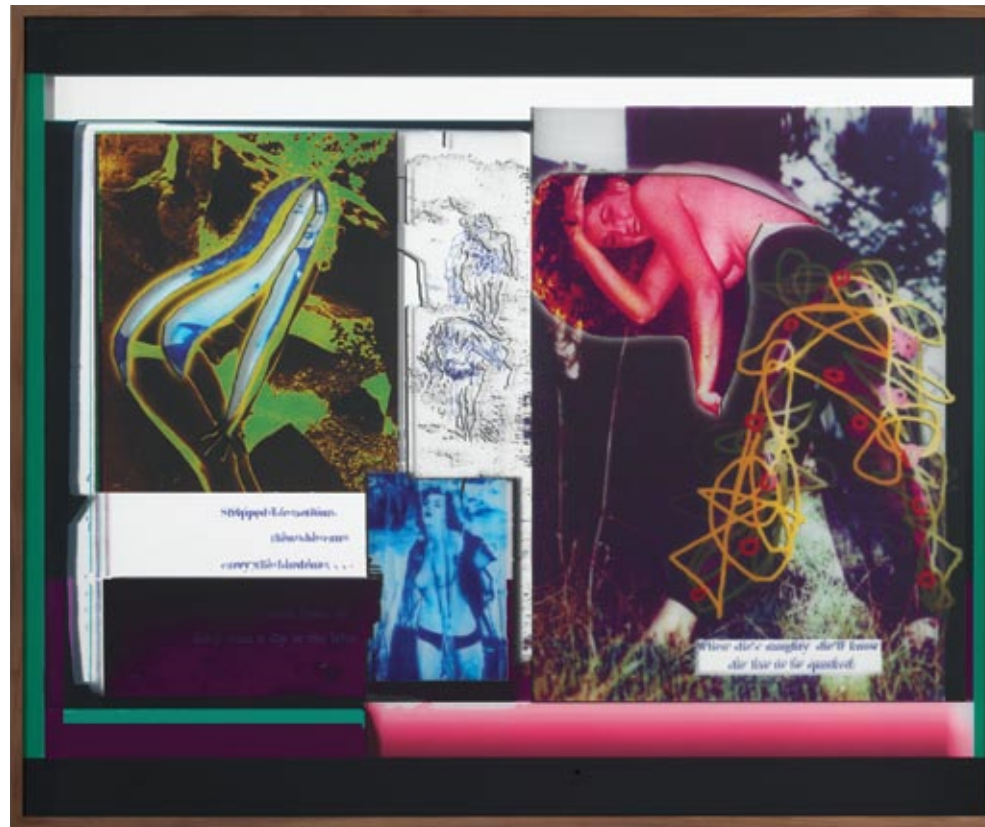
102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM

Better Watch Out, 2009

102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



JEM

Stripped For Action, 2009,

102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame

Hi Honey, 2009,

102.5 x 122 x 6.5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Lensless Character Of Observation, 2010

102,5 x 133,5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Revolution In Optics, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Optical Pumping, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Red Shift, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Expanding Universe, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG
Killing Younger Selves, 2010
 102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame
Reflecting Subjects, 2010
 102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Can We Change The Past?, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, computerprint (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame

Reflecting Objectives, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



REG

Black Holes Ain't Black, 2010

102.5 x 133.5 x 5 cm, digital print (double sided) on plexi, gesso, mirror in wooden frame



Integral Is Extended, 1995
47 x 45.5 x 8 cm, acryl paint and plexi on wood

WOMAN

Is it Strong to Belong to the Wrong?

(Ode to Minorities, a reactionary sonnet)

As a symbol of my motivation I always cool my anger on artists.
As a safeguard for my politics I subject all foreigners to an appraisal.
As a repression unto your motivation my expertise only works on homosexuals.

As an obsession my motivation tends increasingly passionately towards artists.
As a system my politics tend increasingly aggressively towards foreigners.
As a delusion my motivation tends increasingly melancholically towards homosexuals.

As a liberal I, your safety, register the artist as an absolute motivation.
As a cosmopolitan I, your safety, register the foreigner as a political delusion.
As a racist I, your safety, register the homosexual as a motivated disbeliever.

Numbed
I dissociate myself from all
That is normal, and I offer you,
Without reservation at any given time,
Specimens of all that is abnormal.

AMVK (1983)



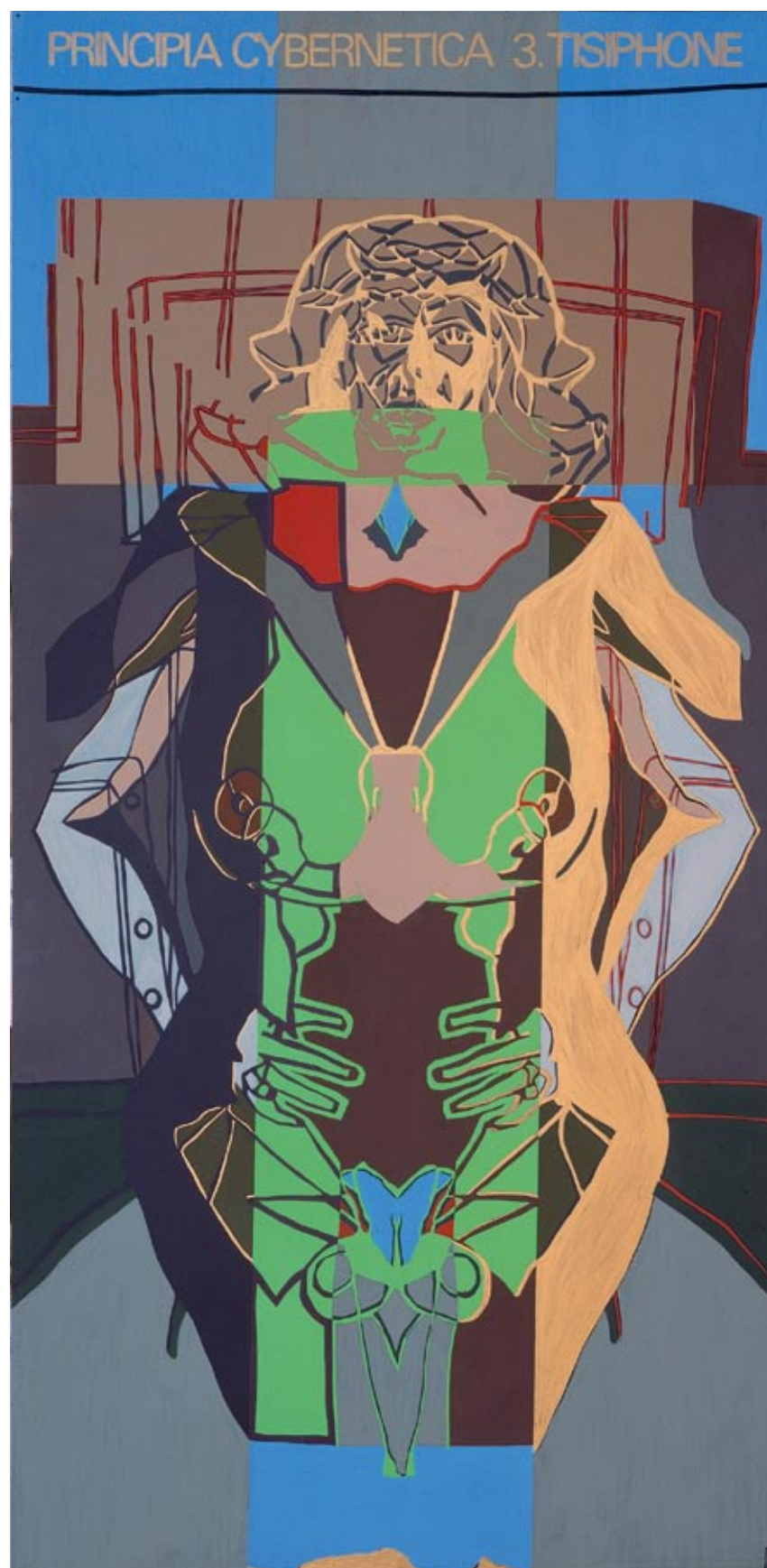
Atman/Wombman, 1988
 370 x 244 x 0,3 cm, paint and plastic foil on trovicel with iron hinged joints



The three Erinyes
Principia Cybernetica 1. Alecto, 1991
 244 x 122 x 3 cm, paint and plastic foil on trovicel on wood



The three Erinyes
Principia Cybernetica 2. Megaera, 1991
 244 x 122 x 3 cm, paint and plastic foil on trovicel



The three Erinyes

Principia Cybernetica 3. Tisiphone, 1991

244 x 122 x 3 cm, paint and plastic foil on trovicel on wood



Little Zohar, 1991

244 x 122 x 0,3 cm, photograph from installation view



Nieuwsoortig, 1996
29.5 x 20.6 x 0,3 cm, paint and felt tip on plexi



Shanghai Démoiré
All flowers blossom together, 2007
 32 x 24 cm, collage on paper
Happiness appears on the end of plum twigs, 2007
 32 x 24 cm, collage on paper



Shanghai Démoiré
Gold and jade fill the house, 2007
 32 x 24 cm, collage on paper
Harmonious and perfectly satisfied, 2007
 32 x 24 cm, collage on paper





GETTING RICH IN ALL SEASONS

AMVK SH 6 2007

Shanghai Démoiré
Getting rich in all seasons, 2007
 32 x 24 cm, collage on paper



Race Religion Genius, 1993
32 x 72,25 x 2.7 cm, paint and plexi on aluminium



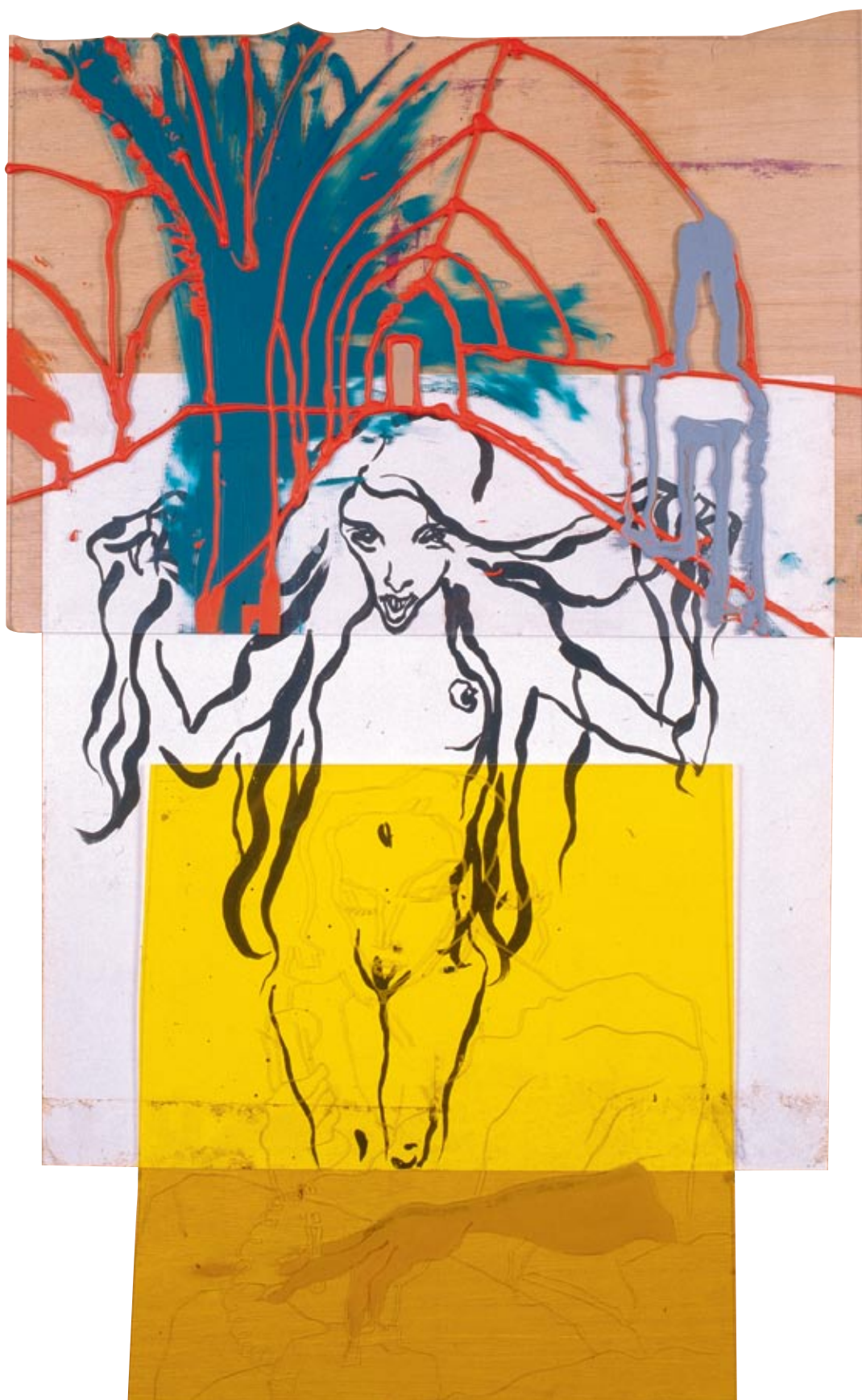
Faust Formula Finitude, 1993
32 x 62,76 x 2,7 cm, paint and plexi on aluminium



Treasures from the West
Nostalgia Again, 1993
 96 x 65,5 x 6 cm, mixed media on darvic and plexi on wood



Treasures from the West
Guilt Chamber, 1993
 83 x 50 x 6 cm, mixed media on darvic and plexi on wood



Treasures from the West
Structured Challenge, 1993
 90 x 54.5 x 6 cm, mixed media on darvic and plexi on wood



Treasures from the West
Targets over Short and Long Distance, 1993
 96 x 50 x 6 cm, mixed media on darvic and plexi on wood



Teacup, 1996
50 x 53 x 0,3 cm, paint on plexi



Floating, 1999
50 x 38,5 x 0,2 cm, paint, print and marker on pvc, magnetic



Stabat Mater (Erection), 1990
150 x 200.5 x 0.3 cm, paint on forex on wood



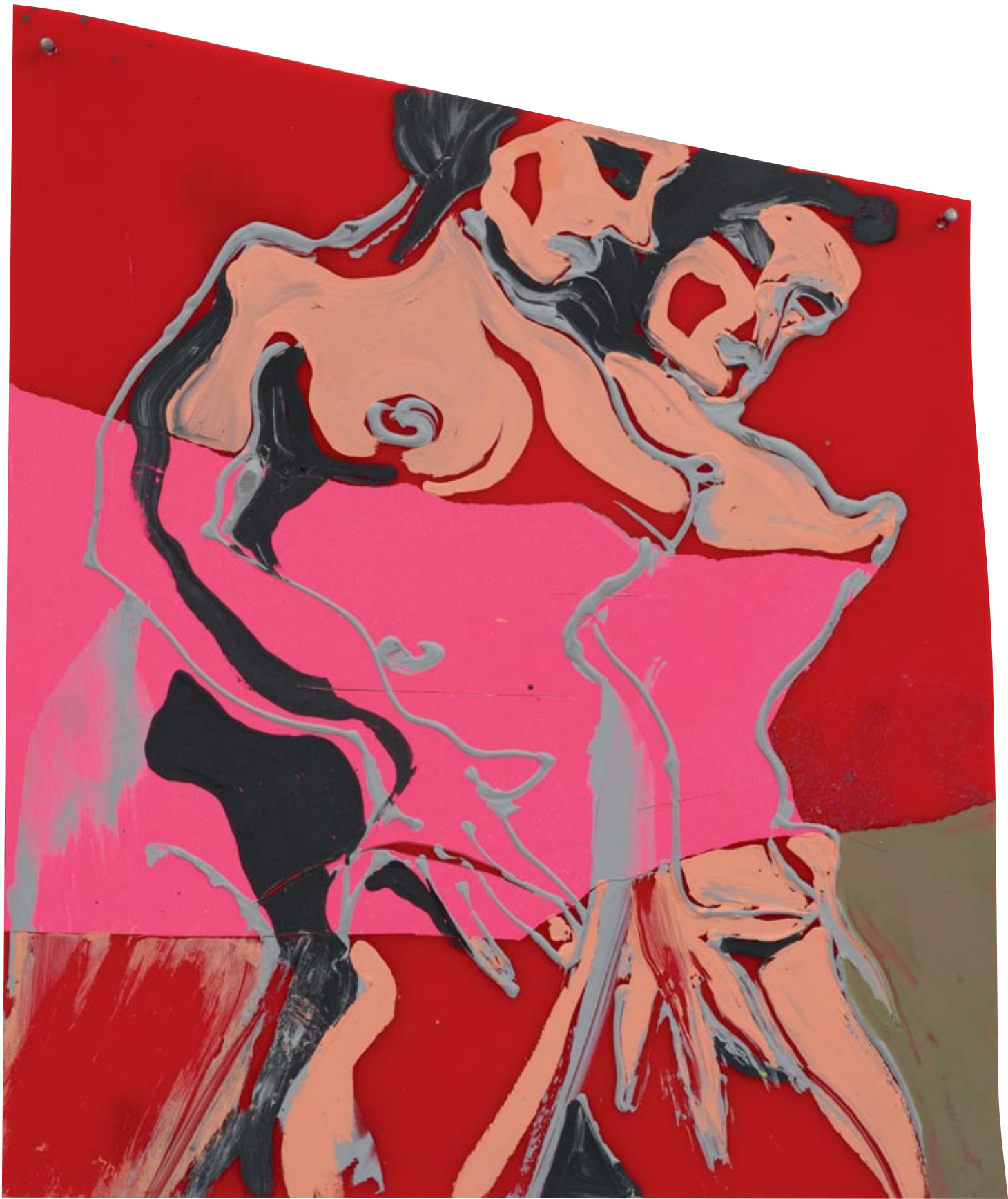
Mona Lisa, 1989
90 x 80 cm, paint on plexi



No Future, 1991
210 x 300 x 0,3 cm, paint and plastic foil on trovicel



Prober 5, 1998
50 x 50 x 0,2 cm, paint on pvc, magnetic



Mirrorimage, 2004
40 x 30 x 0,3 cm, paint and paper foil on plexi



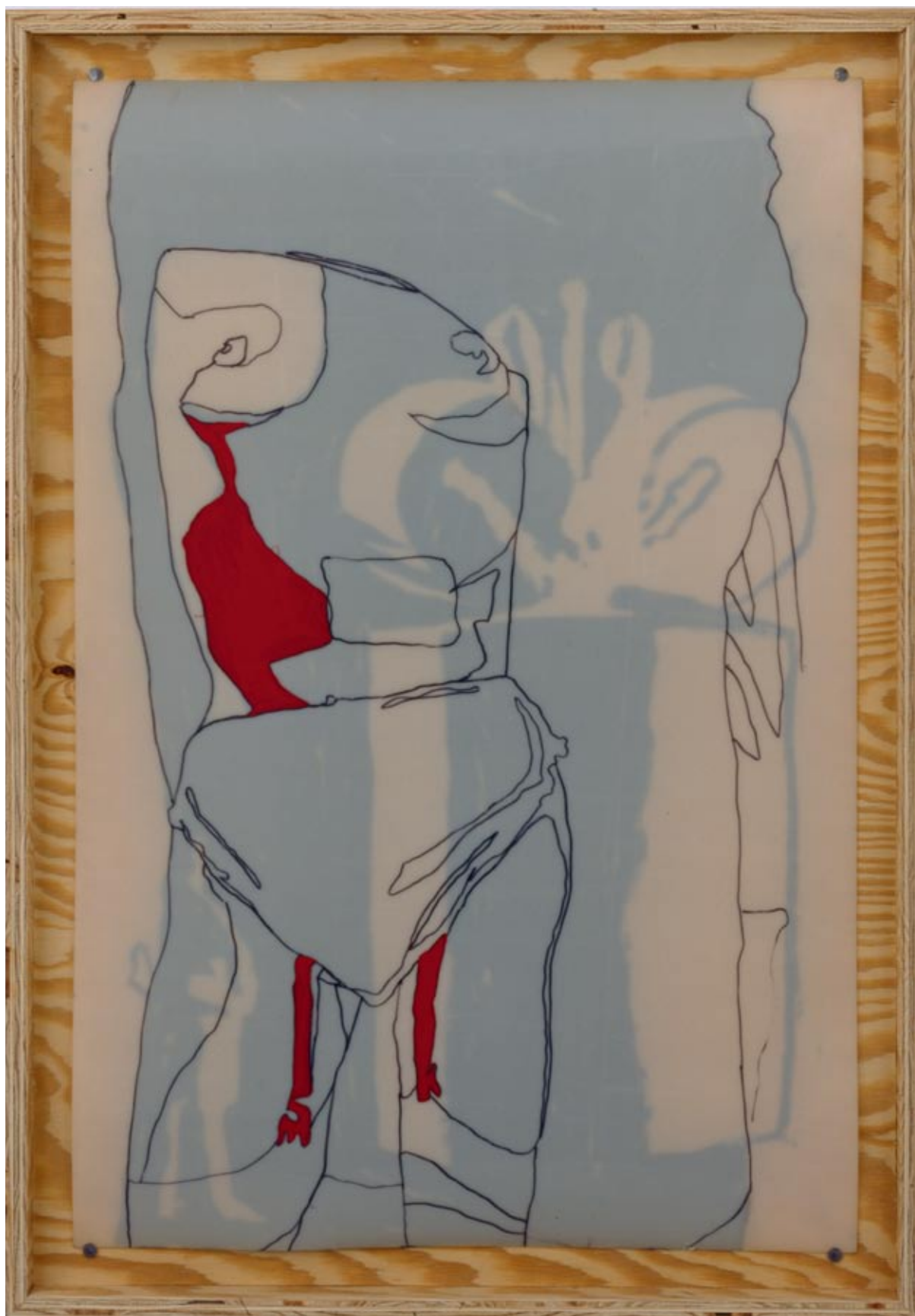
Man-Attitude-Light, 1998
30 x 45 x 3 cm, paint on pvc on aluminium



Gloomy, 1999
82.7 x 47.3 x 0,5 cm, paint on plexi on pvc



On the Terrace, 1992
50 x 50 x 3 cm, paint and marker on pvc on iron



Undress, 1996
100 x 70 x 5 cm, synthetic paint on plexi on pvc on wood



Some Chair, 1996
100 x 70 x 5 cm, synthetic paint on plexi on pvc on wood



Violence & The Sacred
,and we know that his testimony is true. (Joh. 21:24), 1995
101 x 155 x 6.5 cm, plexiglass and pvc on wood



Violence & The Sacred
Love and Commandments, 1995
101 x 155 x 6.5 cm, paint on trovicel, plexiglass, acryl on wood



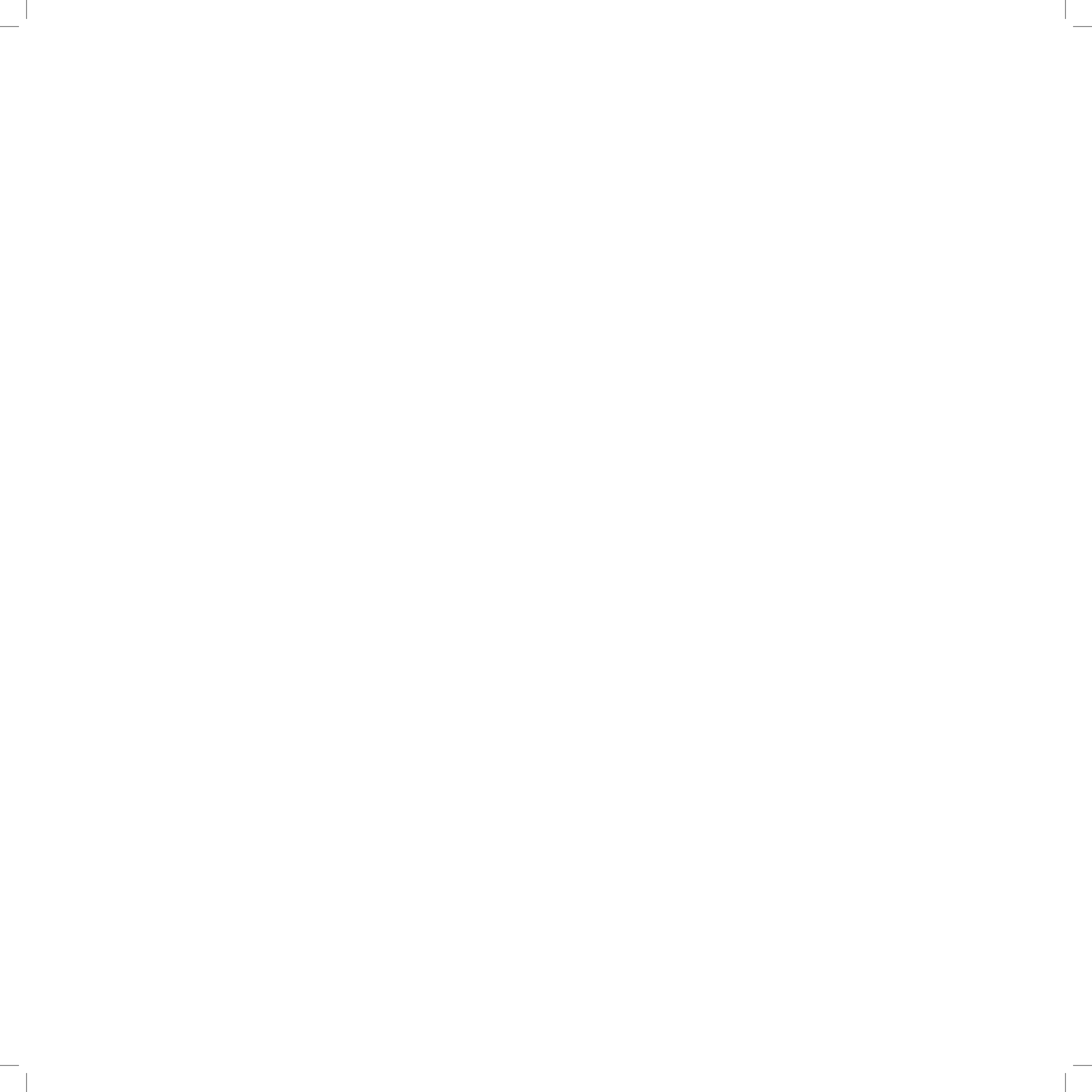
Violence & The Sacred

Way of the Cross and Crucifixion, 1995

101 x 155 x 6.5 cm, felt tip on paper, plexiglass, acryl on wood



Violence & The Sacred
The Empty Grave, 1995
124.5 x 179.5 x 5.8 cm, pastel and felt tip on trovicel, plexiglass, acryl on wood





Violence & The Sacred
Disbelief and Belief, 1995
135 x 181 x 8.2 cm, paint on trovicel and plexiglass on wood



Bénédiction, 2000
104.5 x 84.7 x 3.5 cm, acrylpaint on fabric



C'était le matin et Montmartre était endormi, 2000
 67.5 x 86.8 x 3.5 cm, acrylpaint on fabric



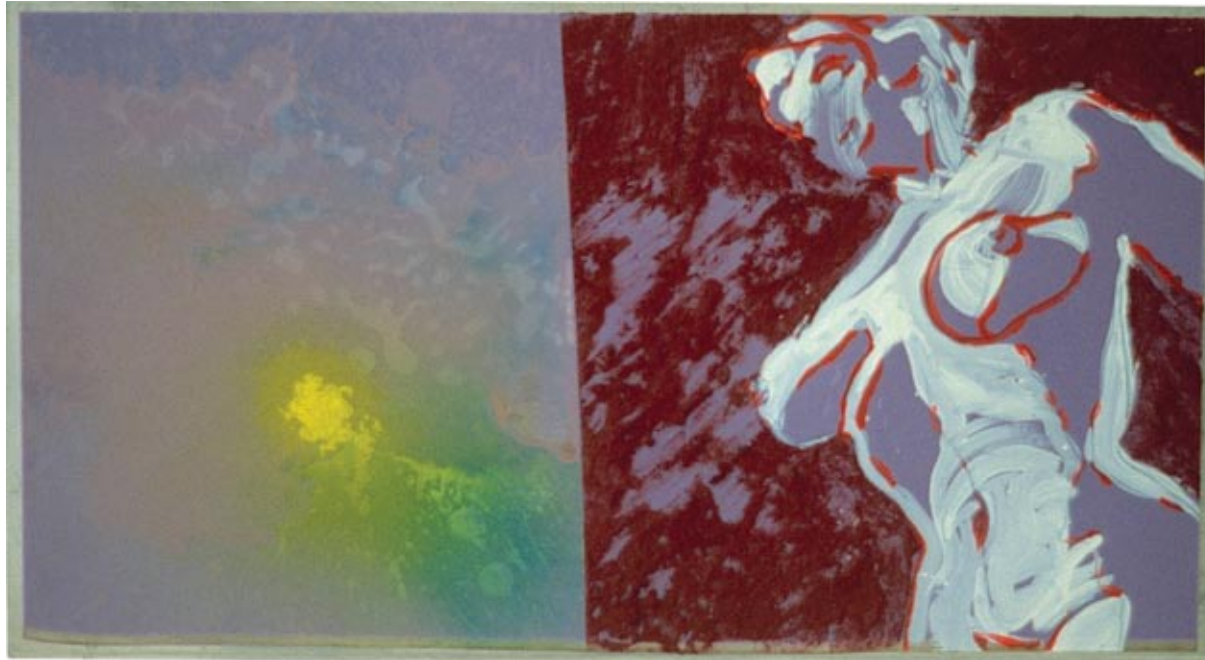
7 Days of the Week

Sunday, 1990

ca. 41 x 74 x 3 cm, paint and plexi on aluminium

Monday, 1990

ca. 41 x 74 x 3 cm, paint and plexi on aluminium



7 Days of the Week

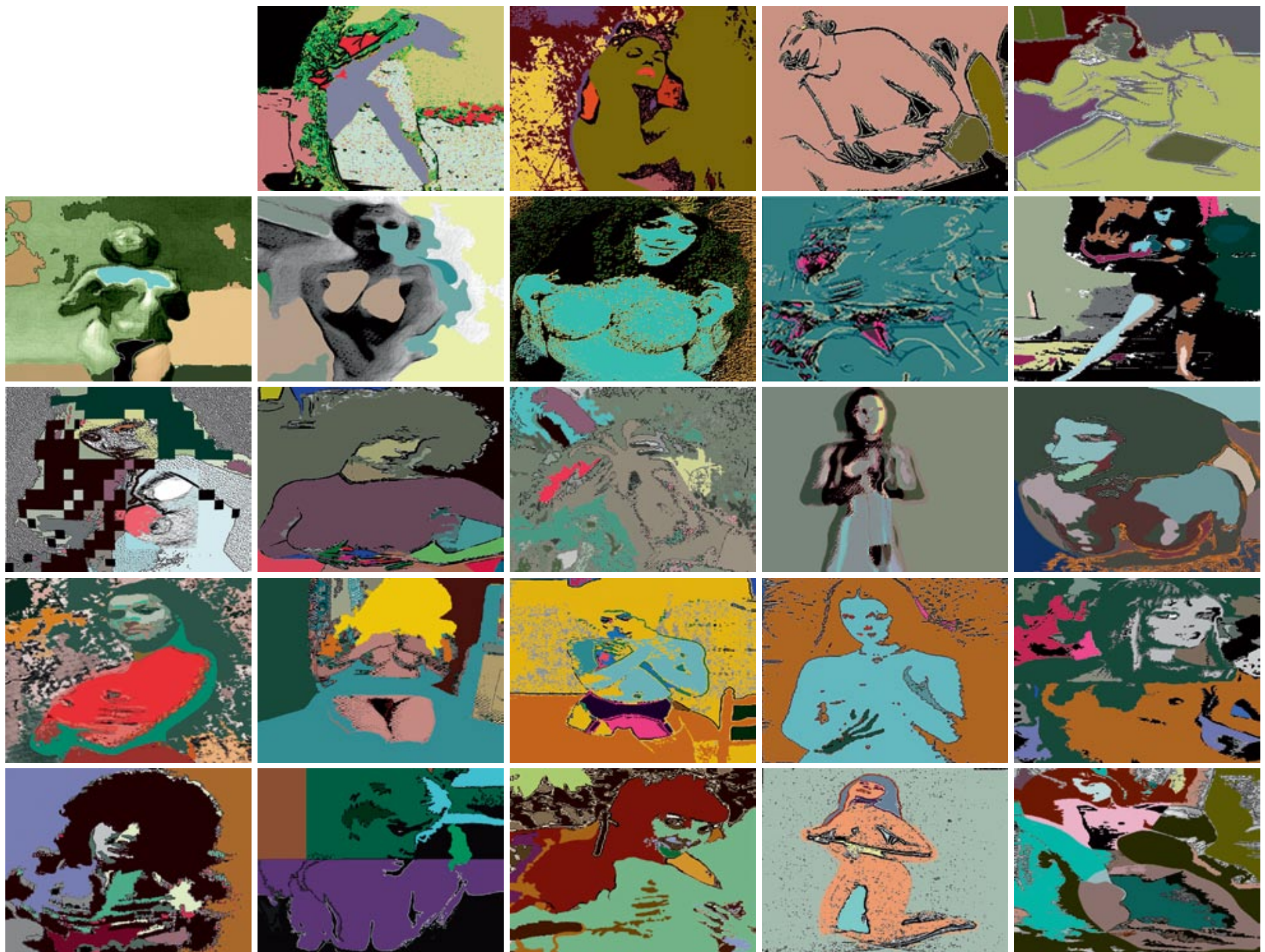
Tuesday, 1990

ca. 41 x 74 x 3 cm, paint and plexi on aluminium

Wednesday, 1990

ca. 41 x 74 x 3 cm, paint and plexi on aluminium

96 *Eroticized Concepts*
variable dimensions
digital images



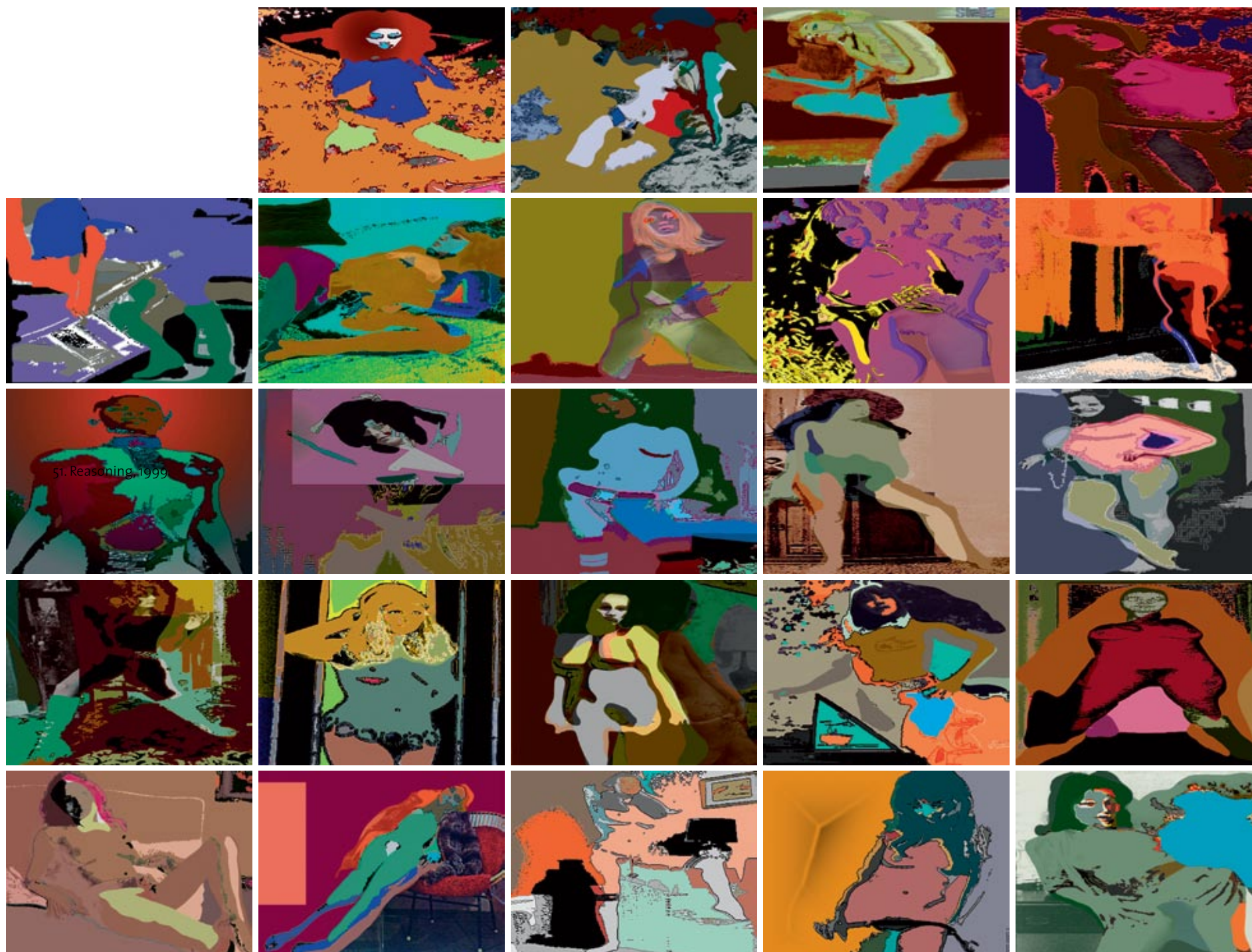
05. Telescope, 1998
10. Impulseprogram, 1998
15. Brain.Intern, 1998
20. Connectionistic, 1998

01. Abstract concepts, 1998
06. Instrument, 1998
11. Toy, 1998
16. Complex systems, 1998
21. Networks, 1998

02. Logical reasoning, 1998
07. Expertise, 1998
12. Biological components, 1998
17. Thermodynamical, 1998
22. Knowledge, 1998

03. Analyse, 1998
08. Simulation, 1998
13. Parallellism, 1998
18. Non-equilibrium, 1998
23. Head, 1998

04. Process, 1998
09. Industrystates, 1998
14. Irrelevant, 1998
19. Waves of activation, 1998
24. Domain, 1998



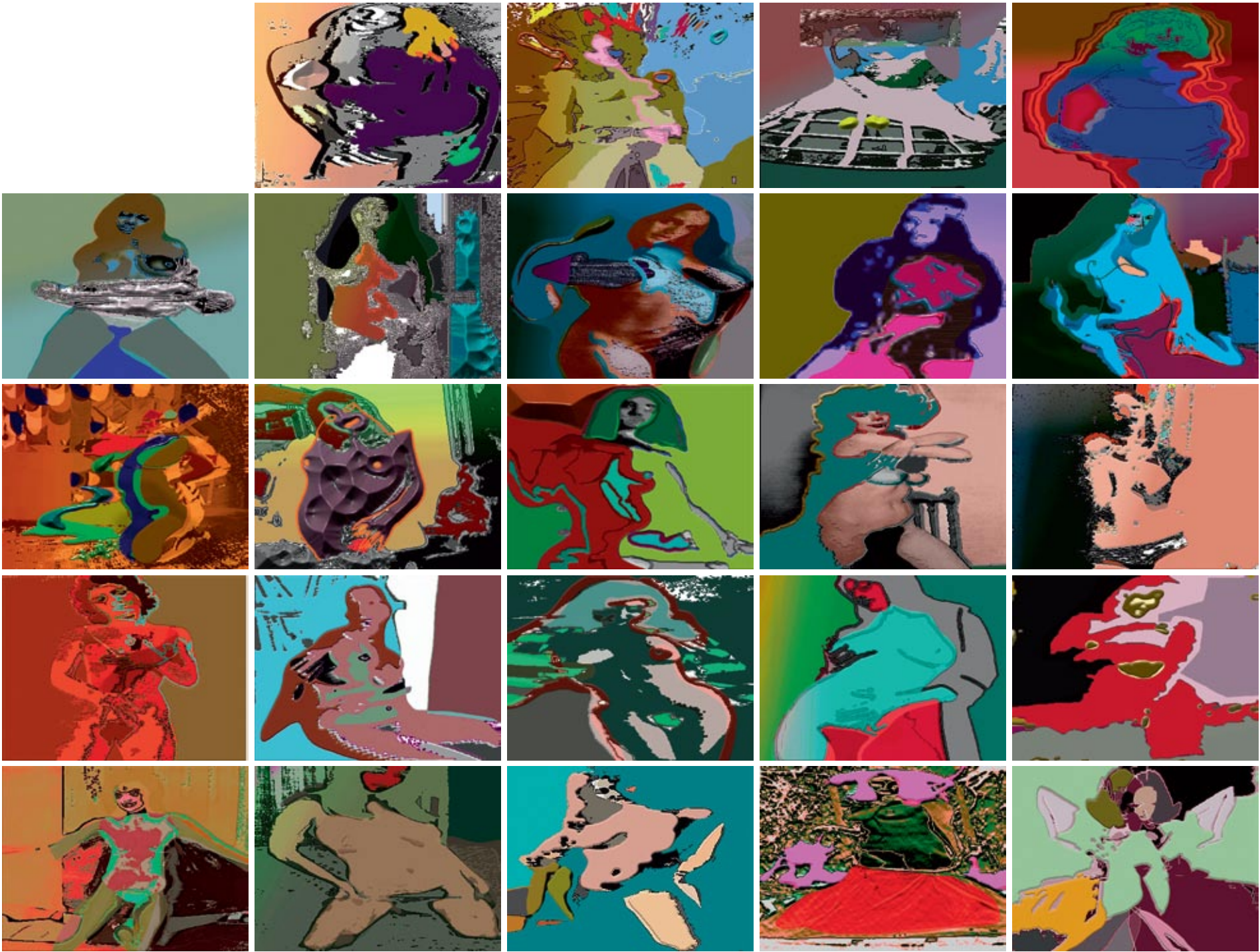
53. Measurements, 1999
 58. Searchareas, 1999
 63. Order of size, 1999
 68. Metaknowledge, 1999

49. Imperfect, 1999
 54. Marginalia, 1999
 59. Incomplete, 1999
 64. Fundamental, 1999
 69. Introspection, 1999

50. Ungrounded, 1999
 55. Problematic, 1999
 60. Mistakes, 1999
 65. Representation, 1999
 70. Important insights, 1999

51. Reasoning, 1999
 56. Opponent, 1999
 61. Partial information, 1999
 66. Formal logic, 1999
 71. Concrete theories, 1999

52. Body, 1999
 57. Limited time, 1999
 62. Count, 1999
 67. Human memory, 1999
 72. Limitations, 1999



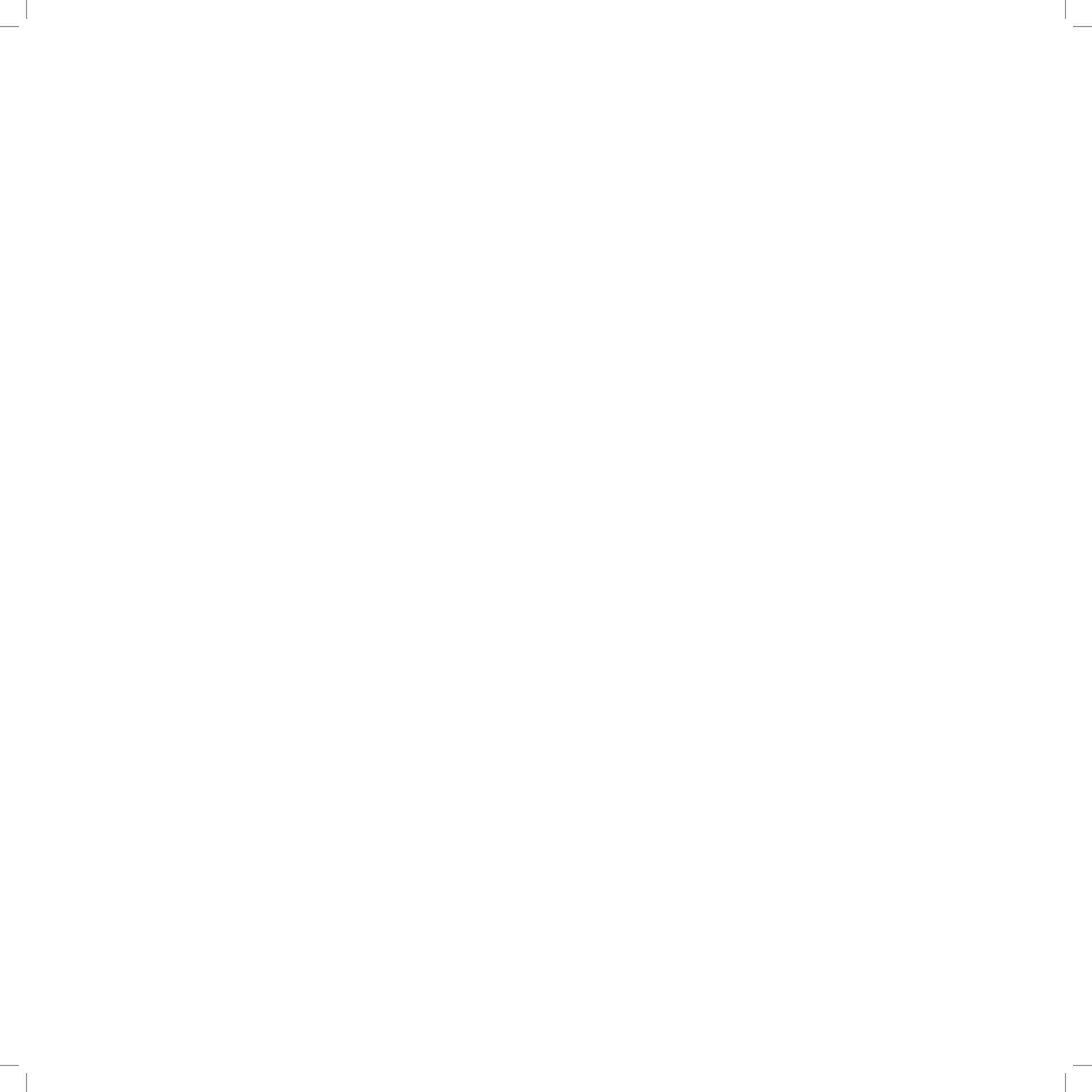
77. Big steps, 2000
82. Economical importance, 2000
87. Autonomous, 2000
92. Application, 2000

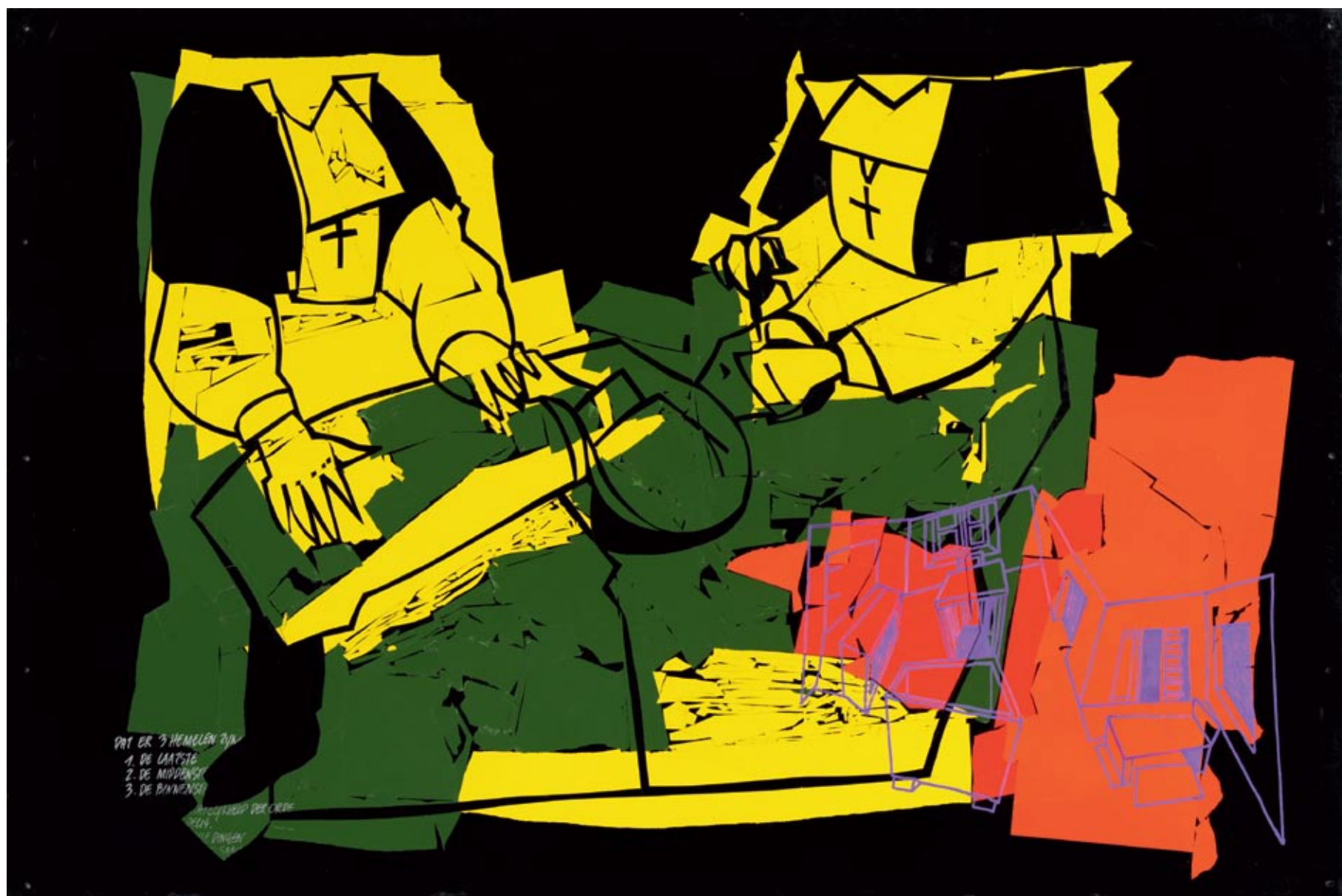
73. Foundations, 2000
78. New concepts, 2000
83. Some sectors, 2000
88. Sharpening, 2000
93. Constructions, 2000

74. Uncertain facts, 2000
79. Material, 2000
84. Positive evolution, 2000
89. Directions, 2000
94. New species, 2000

75. Strategies, 2000
80. Scarse, 2000
85. Professions, 2000
90. Wakefulness, 2000
95. Support, 2000

76. Dissolve, 2000
81. Available, 2000
86. Improve, 2000
91. Restriction, 2000
96. Fascinating, 2000





Man in the Animal

1. Nuns, Interior (A-side), 1983

100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic

MAN / WOMAN

The Specimen Space

- A. Under hypnosis one can attain a certain perfection by considering ill fortune as a principle, this once only.
- B. It is merely a matter of interpreting morality as a calamity and of correctly assessing its impact on others. This one does twice.
- C. At this stage appears the devil who incorporates death as a motif. Three times one undergoes this.
- D. When religion appears on the scene, concentration is nowhere to be found and by accident, one begins to debate all and anything. Four times.
- E. Taboo eventually turns into virtue, elevating every failure to abstract notion. Fivefold this is.
- F. The soul is the goal and its appearance at this moment is typical, for she cares for the drama of sin. This is the six.

AMVK (1988)



Man in the Animal

1. Man, Chicken (B-side), 1983

100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic



Man in the Animal

2. Magnetismus, Man (A-side), 1983

100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic



Man in the Animal

2. Centaur, Nuns (B-side), 1983

100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic



Man in the Animal

3. Chicken, Centaur (A-side), 1983

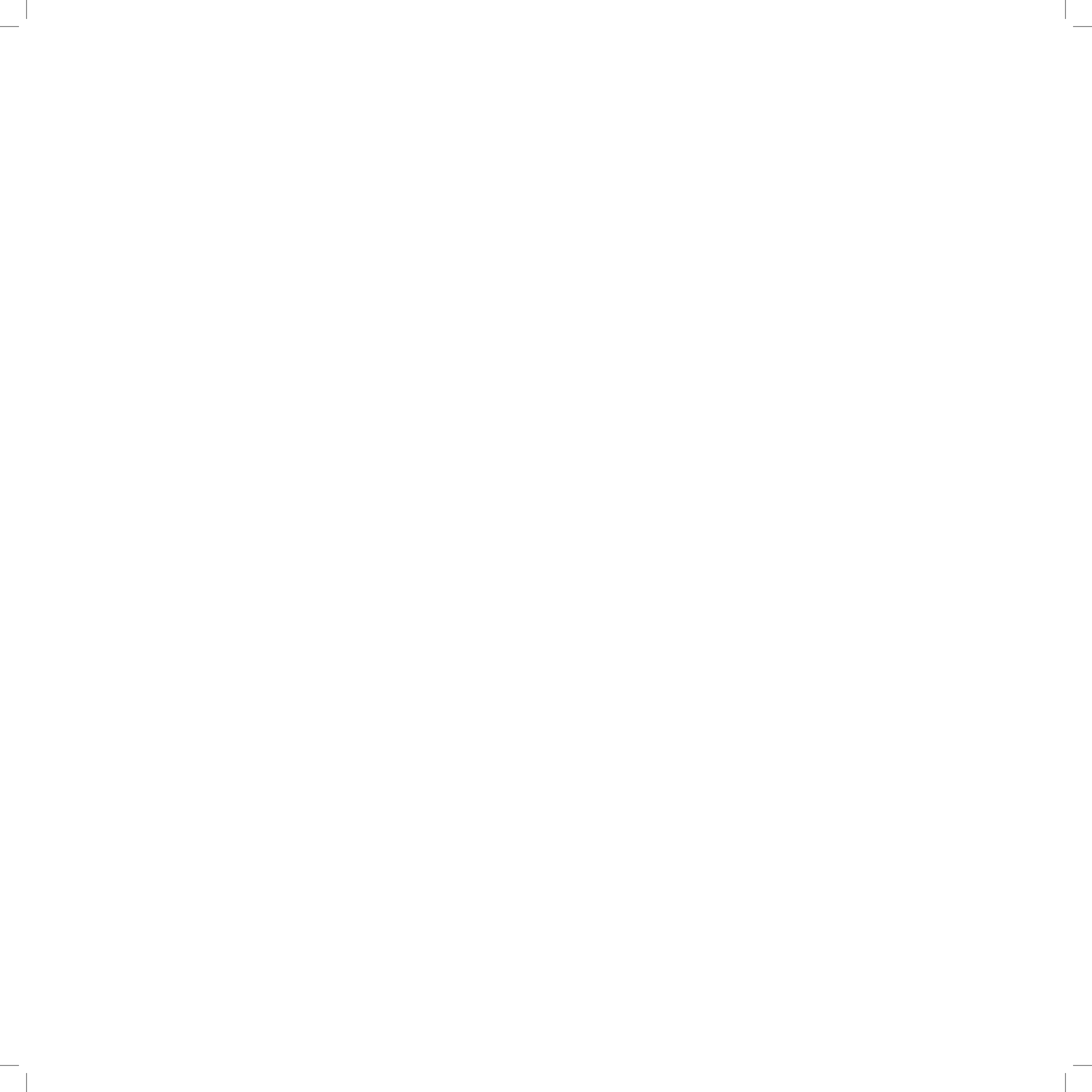
100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic



Man in the Animal

3. Interior, Magnetismus (B-side), 1983

100 x 150 x 0,2 cm, paint and plastic foil on darvic





3 Altars: Earth, Sun, Moon, 1989
3x (127 x 245 x 122 x 4 cm), paint and plastic foil on trovicel on wood



Axiom of Maria the Jewess (B-side), 1988
 300 x 125 x 0,3 cm, plastic foil on pvc on aluminium



Axiom of Maria the Jewess (A-side), 1988
 300 x 125 x 0,3 cm, plastic foil on pvc on aluminium



HDTV

'T are Prairies as Waving Seas, 1991

82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame



HDTV

Street, 1991

82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

Kapitein Zeppos & Ariane Despinalle, 1990

67 x 123 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

Smiling Couple, 1991

82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

HDTV

Lynch & Rossellini, 1991

82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

Les Nuits de Raspoutine, 1991

82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

2 Grandmothers, 1991

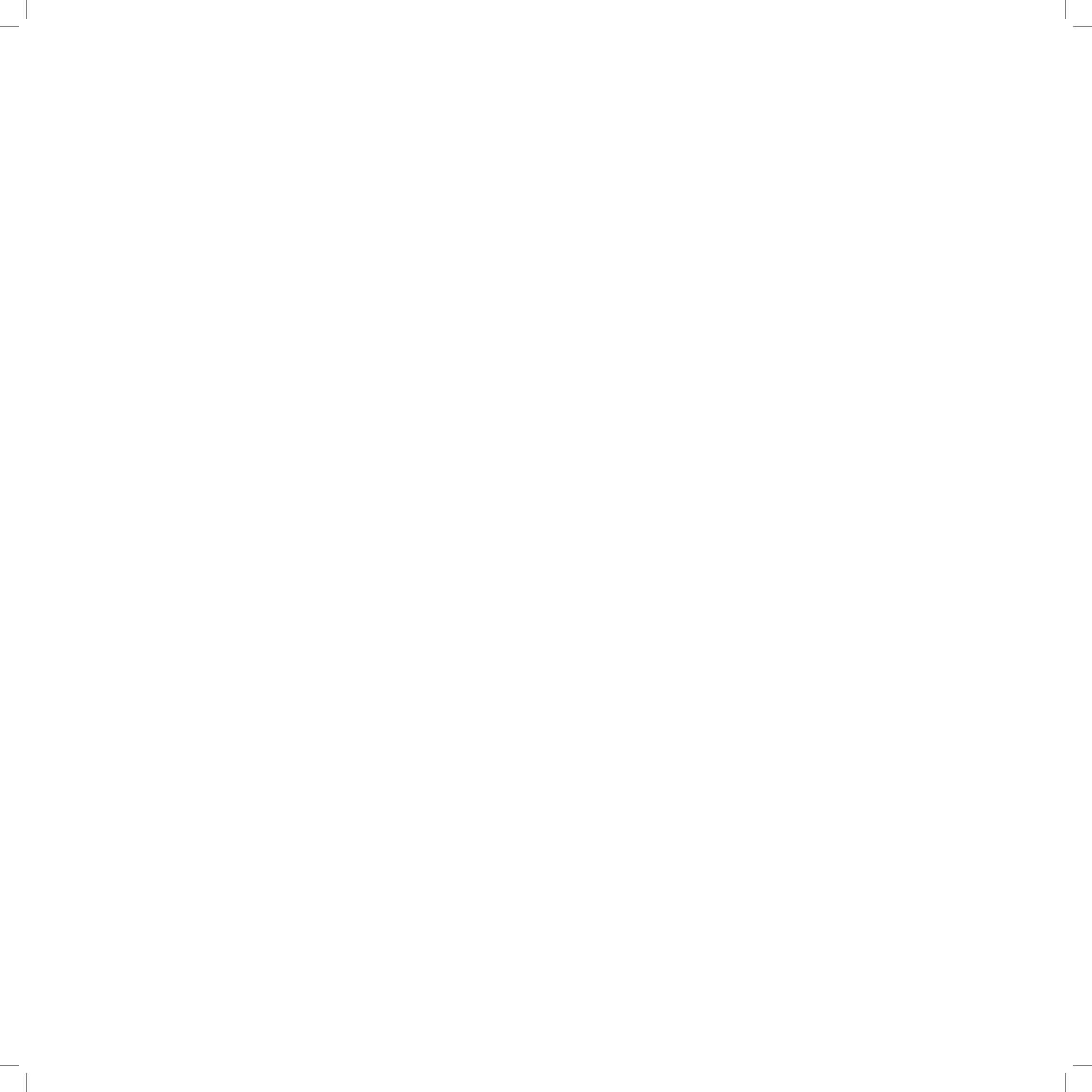
82 x 138 x 2.5 cm, paint on forex in wooden frame

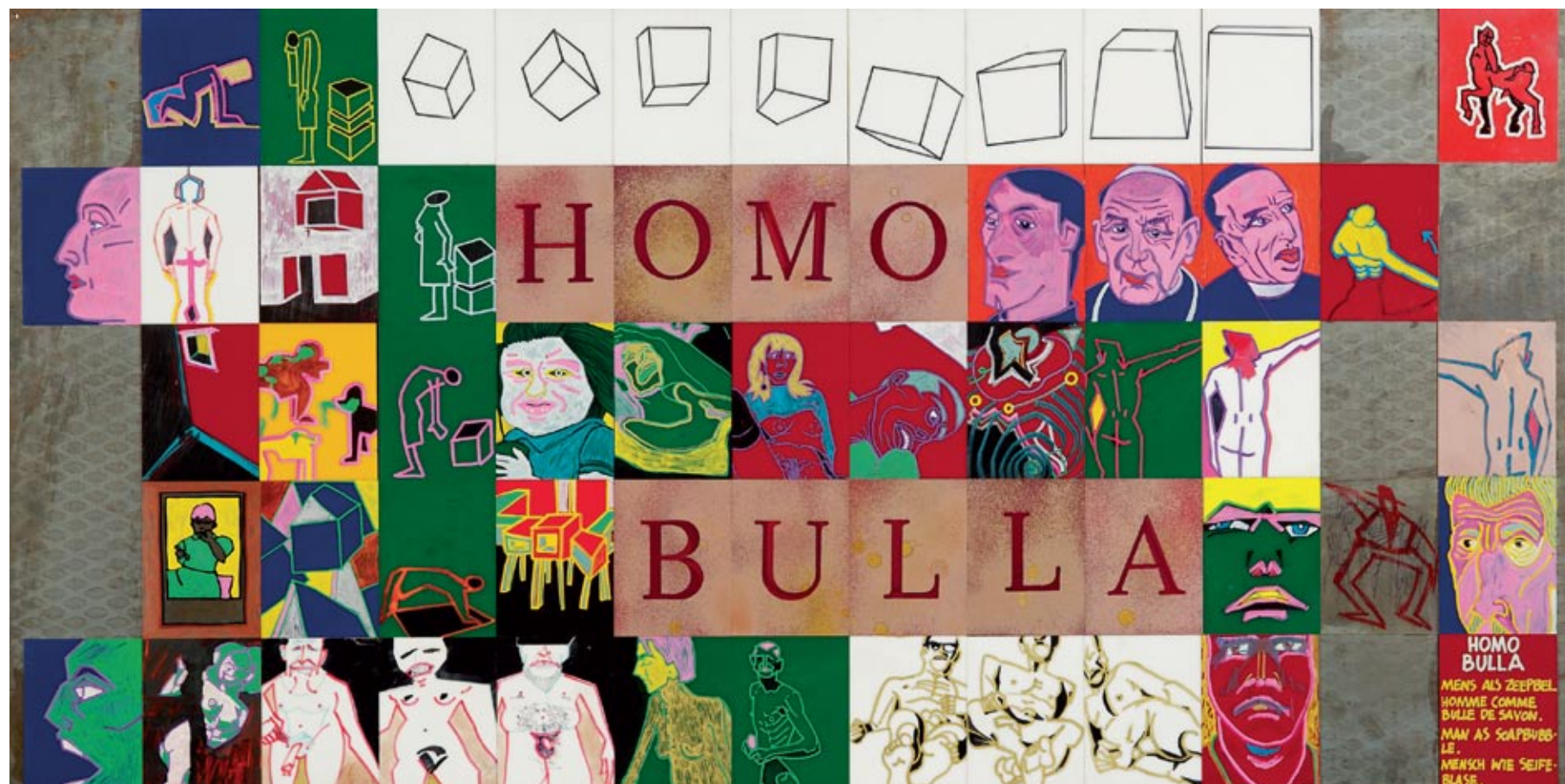


Santo/Santa, 1993
29 x 21 x 2.5 cm, paint and print on PVC and plexiglass on aluminum



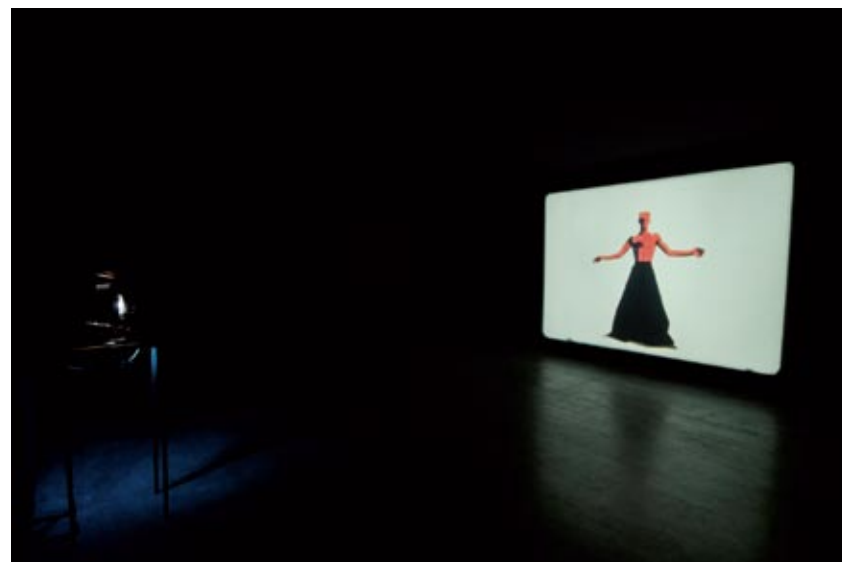
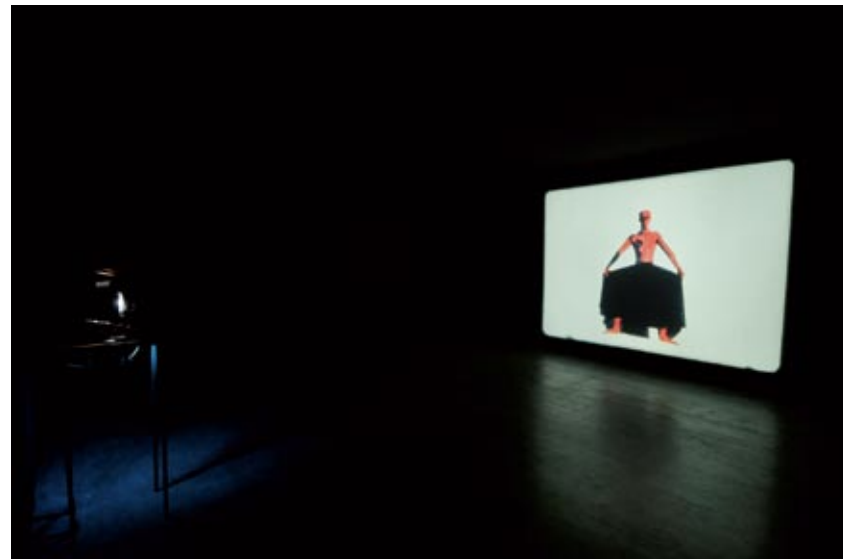
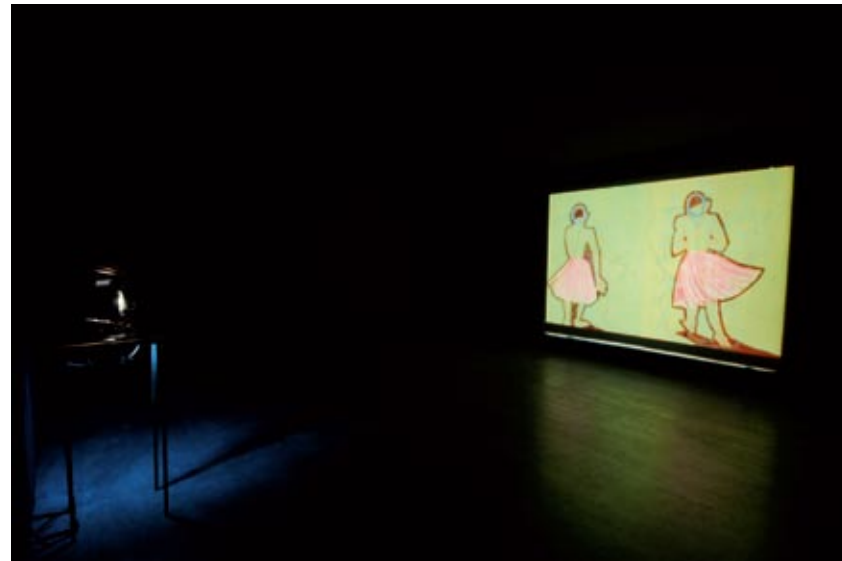
Callas with Husband, 1997
60 x 60 x 2 cm, paint on plexiglass and plastic on wood





The Four Extremities
Homo Bulla, 1984
 100 x 201 x 0,8 cm, acryl and plexi on iron





Nothing more Natural / exhibition view Wiels
 Contemporary Art Centre, Brussels, 06. 09. 2008-02. 11. 2008

MAN

Asymmetry, Obsessed

A. Orientation and Program

- 1. Experimental stations
- 2. Disembodied intellects
- 3. A local brand of rationality
- 4. Controlled observation
- 5. Existing circumstances

- 1. Norm 2. Idiom 3. Ideology
- 4. Structure 5. System
- 6. Chronology 7. Obsession

- 1. Allure 2. Campaign
- 3. Structure 4. Misery

- 1. Pattern 2. Measure of time
- 3. Vision
- 4. Total disorientation

- 1. Advice 2. Assortment
- 3. Apparatus (Preparation)

- 1. Adult 2. Filth
- 3. Concentration

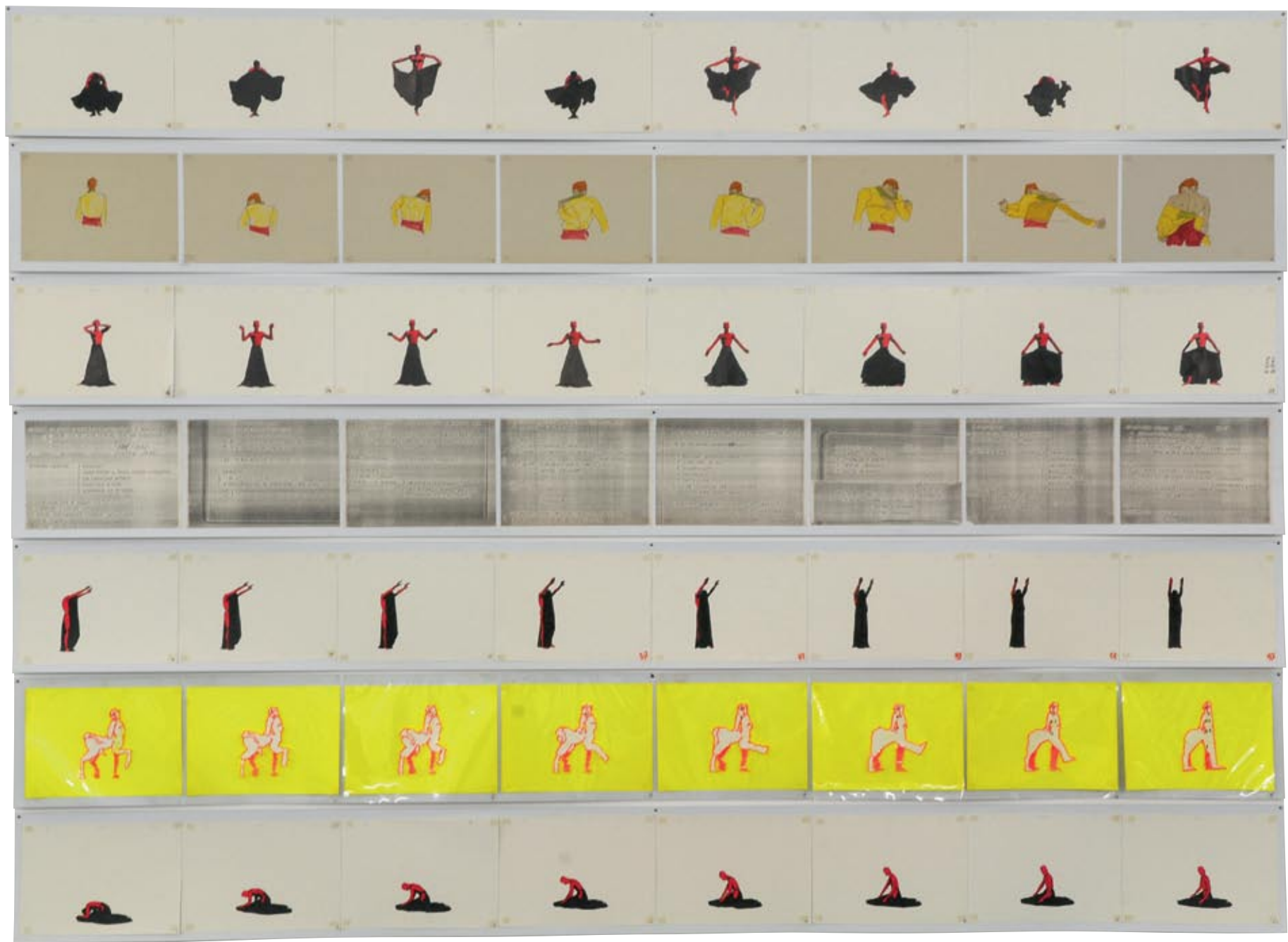
- 1. Specialization (Norms)
- 2. Normalization (Ideologies)
- 3. Particularism (Aspirations)

B. Solutions and Strategy:

5 machines:

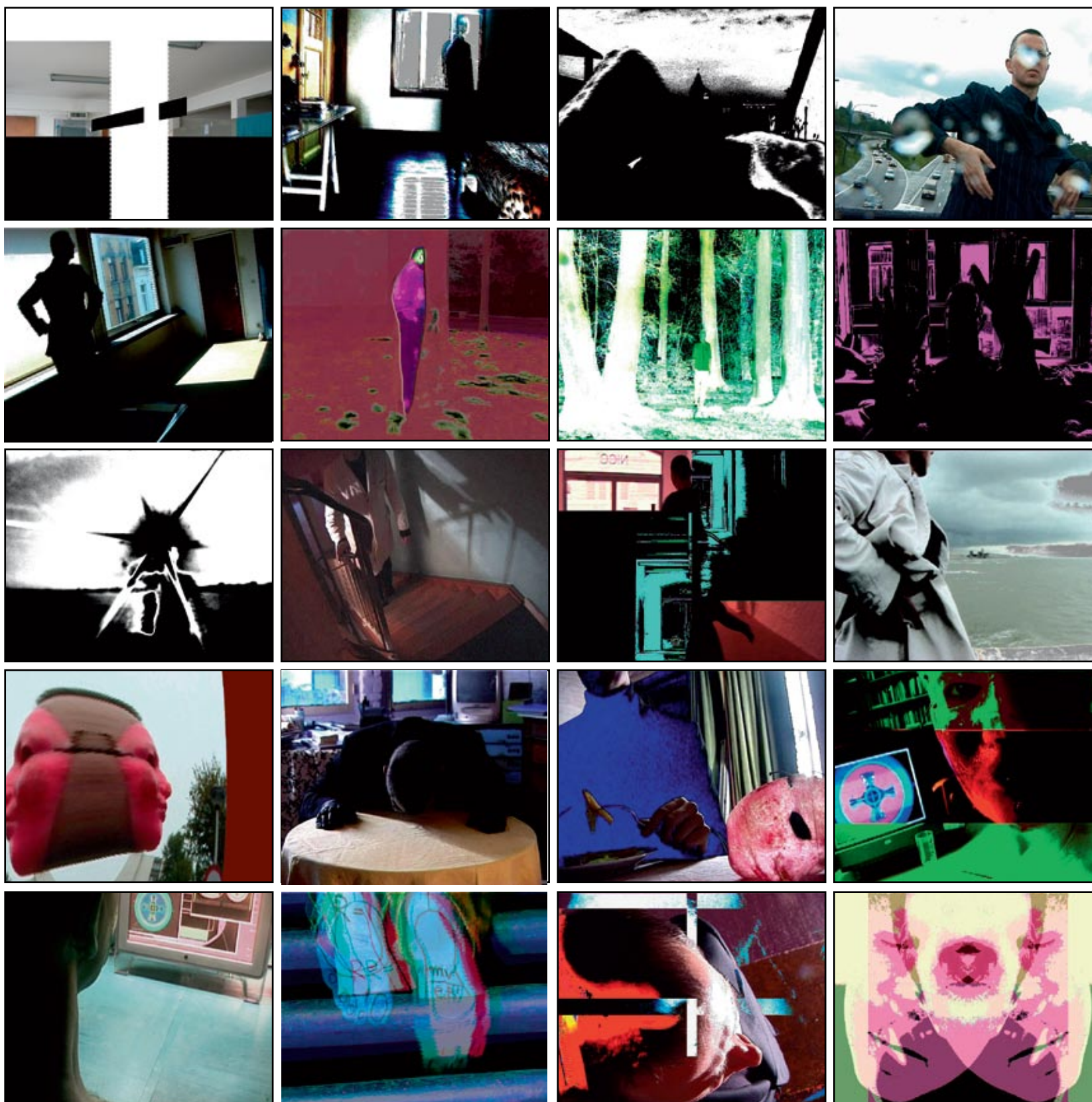
- 1. General: BRAIN TESTER (brain-absorption control)
- 2. Preparations: PRECISION ANALYZER (self-awareness measurement)
- 3. Separation: PROBLEM DETECTOR (disorientation coefficient)
- 4. STRUCTURE DEVICE (influence and predictability analysis).
- 5. EVOLUTION MONITOR (methodical thruth programming).

AMVK (1981)



Stills from “The 4 Extremities”, 2008

“The 4 Extremities” is a 16mm animation based on the spiritual exercises of Sint-Ignatius of Loyola, and structured on four dances of Marc Vanrunxt.



Stills from “Deeper”, 2003

“Deeper” is a computer-animation, result of a collaboration with dancer Marc Vanrunxt.



EZFK / exhibition view Kunsthalle Bern, 28. 01. 2005–26. 03. 2005



The Devil is a Busy Man, 1990
244 x 122 x 3 cm, paint and plastic foil on forex on wood

Thinking about something means transmitting part of yourself to the thing you are thinking about

Phillip Van den Bossche
Director of Mu.Zee, Ostend

It would be quite possible for someone to write a science fiction novel on Anne-Mie Van Kerckhoven's art. Each drawing would be an individual story, bringing together ideas composed of various fragments. I refer here to science fiction not so much as a genre, or in the literal sense of science-based fiction, but rather as a performative mental space, a reservoir filled with ambivalent signs. In this novel the artist is a pearl diver. She is constantly engaged in writing and drawing a highly personal meta-narrative, doing what Hannah Arendt has described as '*perlenfischerei*': 'What guides this thinking is the conviction that although the living is subject to the ruin of time, the process of decay is at the same time a process of crystallization, that in the depth of the sea, into which sinks and is dissolved what once was alive, some things 'suffer a sea-change', and survive in new crystallized forms and shapes that remain immune to the elements, as though they waited only for the pearl diver who one day will come down to them and bring them up into the world of the living – as 'thought fragments' as something 'rich and strange', and perhaps even as everlasting *Urphänomene*'.¹

When we extend the metaphor of an underwater world and try to follow the diver, we swim with her through various collages of ultrasonic sound waves, color fields and words. Our body becomes liquid and we change gender, depending on the currents of visual noise. Moving onward, we are sucked into the black depths and sound is transformed into architecture. In one room we swim through an exhibition of paintings by Jan Gossaert. In the audioguide we hear a concert by Club Moral. Further on, a naked Marcel Duchamp is playing chess with a camouflaged pin-up from the thirties that has been cut out of a magazine. She moves two-dimensionally with the surging of the water, but the thought is too fleeting to capture. Below the surface of the sea, references are swallowed by a particle accelerator. Sentences swim past repeatedly in snipped schools and vanish into a luminous fissure with other parts of the story. It is as if we resurface on the other side. The blue of the sky is blinding and it transforms before our eyes into a pixelated image composed of squares. It is not the blue of the sky but the reflection of a part of our body that is enlarged more and more on a scanner and mutates into a high-definition computer image made up of millions of pixels.

Anne-Mie Van Kerckhoven's artistic position is often, and rightly, interpreted through references to cyber-technology, philosophy, feminism and sexuality as opposed to the pornographic component of our contemporary visual culture. The scanner shows the skin of the paint and the indentations down to the finest detail. In her visual work she takes cuttings from and quotes scientific studies, historical manuscripts and 20th-century literary sources. She combines all these signs and extracts in a performatively activated field. It is both a conceptual framework and a bulletin board with political and individually liberating undertones and emotional values. Coherence and incoherence go hand in hand. 'Thinking about something means transmitting part of yourself to the thing you are thinking about,' wrote the Dutch author Carry van Bruggen in her 1927 novel *Eva*.

The collage technique is a constant, a recurring method that she uses at the drawing board and on the computer. It is not Dadaist word-play, but visual writing using both hands and ten fingers, and in Anne-Mie Van Kerckhoven's case it goes beyond the sheet on which she draws. The arrangement into series, the composition of installations and the film and video productions made up of stills are reminiscent of an all-encompassing collage technique that includes the compilation of exhibitions – the scenography involved in combining several narratives in an exhibition space.

The collage consumes its ingredients. What conclusions does this suggest in relation to our contemporary (visual) culture? From *ex-votos* in the form of a painting to the fragmented technological body: there are no stable factors, but several flows of information (positive and negative, female and male) arise alongside one another, swap positions and flow into one another. I also see a link with the American philosopher Judith Butler's notion of 'gender trouble', which she defines as 'the mobilization, subversive confusion, and proliferation of genders, and therefore identities'.² It is no more

than the beginning of an answer. Or, as the artist herself explains, using a comparison with music: 'It's kind of like bebop, where there are always two things going on at the same time, always fighting, always harmonizing'. Seventy percent of the music since Bach may well be wholly or partially based on the collage technique.

The various elements in Anne-Mie Van Kerckhoven's compositions put each other out of joint. I am thinking of her graphic drawing style combined with colored accents. What is color? The question is raised time and again, always differently, in every drawing and every computer animation. What is an oracle? What is a vision? Where is the human figure? And in between, like islands, quotations float and sentences twist, forming transient networks. Indirectly, it revolves around rooms and an architecture that cannot be pinned down, perhaps set in landscapes, perhaps not. What is ubiquitous in her work is the floor, as a stage, as an area for thought and as a network. To once again paraphrase Judith Butler: each of our selves forms a 'network' that we, as free and autonomous individuals, cannot control from a fixed centre; instead, we are exposed to uncontrollable changes to our selves that do not originate in our autonomous selves, but elsewhere in the network we are formed of.³ The floating floor or the colored chessboard as a network. Someone should invite Anne-Mie Van Kerckhoven to create a classical ballet performance – bearing Michael Clark and others in mind, of course. Everything starts with the floor plan, the floor on which we make trails, leave traces, get up, lie down, fall, move, transmit...

1 Hannah Arendt, "Introduction," *Illuminations*, essays by Walter Benjamin, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 51.

2 <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/biography/>

3 Kunneman, Harry, 'Judith Butlers nieuwe mensbeeld', in: *Vrij Nederland*, April, 3, 2009.



Mirror, 1987
200 x 200 x 0,3 cm, plastic foil and paper on darvic with aluminium



The Divine Trinity/Sex/Arthistory, 1989
114 x 154 x 0,1 cm, plastic foil on pvc



The Divine Trinity/Sex/Arthistory, 1989
 122 x 244 x 0,3 cm, paint and plastic foil on forex



Mitralfailure, 1990
 75 x 46.8 x 0,4 cm, paint and plexiglass on pvc



Infundibular Stenosis, 1990
82.1 x 55 x 0,4 cm, paint, plexiglass and photo paper on pvc



Eisenmengers Complex, 1993
66 x 55 x 0,4 cm, paint, plexiglass and photopaper on trovicel



Acute Rheumatic Myocarditis, 1992
68 x 53 x 0,4 cm, paint, plexiglass and photopaper on pvc



Attributes and Substance, 1993
150 x 99.5 x 6 cm, paint and plexiglass on wood

INTERIOR

What-Where Connection.

1.

The shifts of attention and the size of stimuli are aware of the non-rationality of strategy in general.

Eye fixation knocks, knocks and mental rotation is amongst us.

The naive versus the sophisticated, depth versus the picture plane. Clockwise or counterclockwise my hand reaches out, I see it. I want you.

Right versus left, our phantom hands melt together. In spite of the gravitational upright I start to fold mentally.

The expected versus the unexpected. Mental practice - distance and time. Your neck. Is it expansion or contraction, the right versus the wrong?

2.

Too down-to-earth is common fate: cubical stimuli arouse, together with target stimuli. Gravitational upright, my inaccessibility tastes the match versus the unmatch.

Multistable or not, I start to transform mentally. I rotate to the depth, a non-analogous rotation.

Arrays, I need distracters to overcome this fluid state. My mental practice cannot bear this degree of instability. The positive versus the negative, nonrational, too many levels of description. Naked, all too naked.

3.

Four years earlier: my introspective program was merely bounds to itself. I kept statistics on the programs of my own behavior. They provided deductive power, they knew what they knew, they drew ad hoc conclusions.

To get a flavor of the power of reflection you can to study the architecture of reflection. You will find internal errors triggered and you will subject yourself to an objectively oriented revolving interpretation.

Before-and-after methods do not safeguard us from inconsistent, uncertain and incomplete behavior.

4.

Graceful degradation. Subset. Fighting hostile feelings, I fear the cycle of unpleasant things.

Alienated I long for fixations. But there is only emptiness.

AMVK (1991)



Patient, 1992
 120 x 283 x 6 cm, paint and plastic foil on trovicel on wood



Den Haan, 1992
120 x 283 x 0,3 cm, paint and foil on trovicel



Instinct, Etc...., 1994
60 x 60 x 2.5 cm, paint and plexiglass on wood



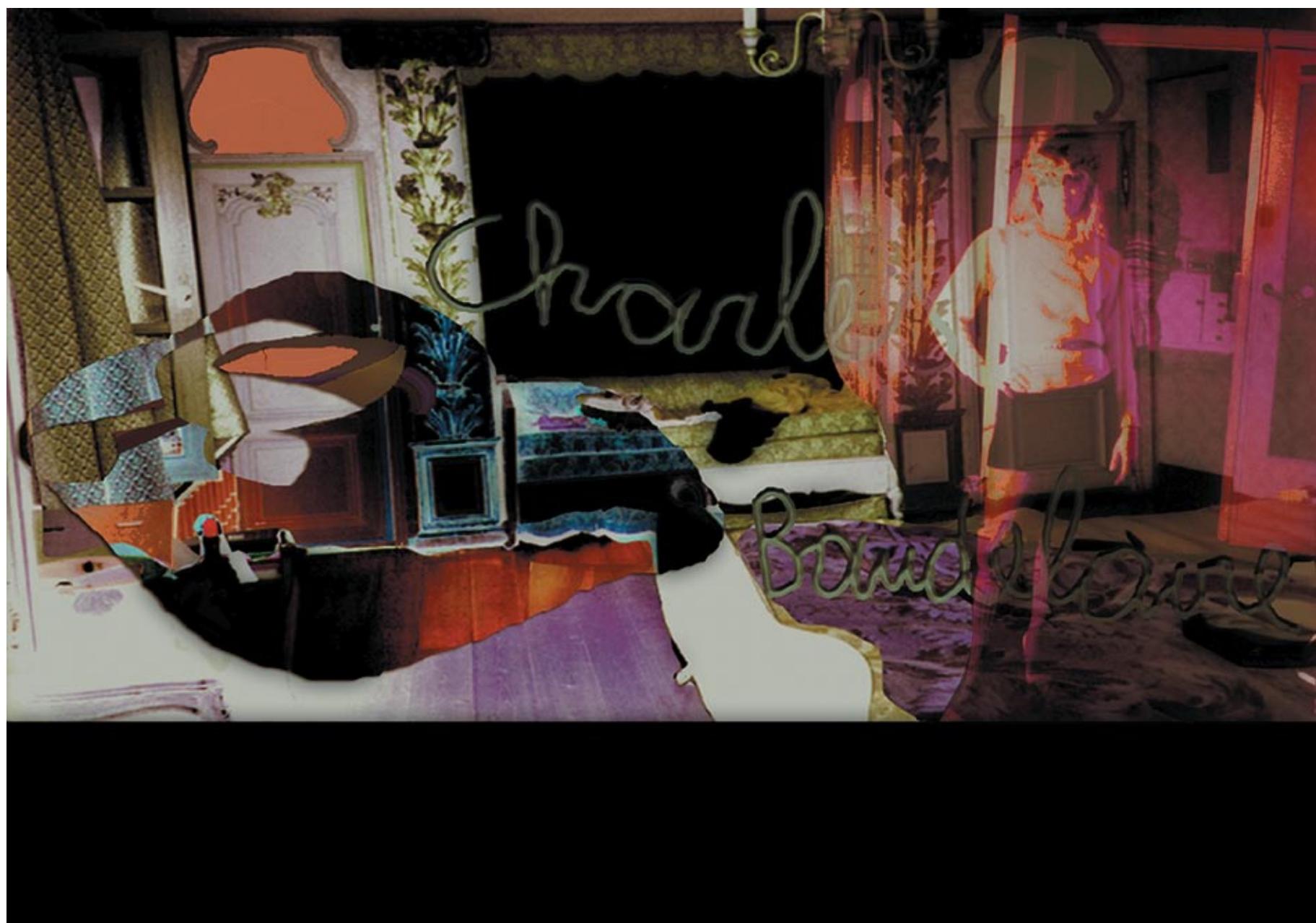
Man, 1989
24,6 x 21 cm, paints on pvc



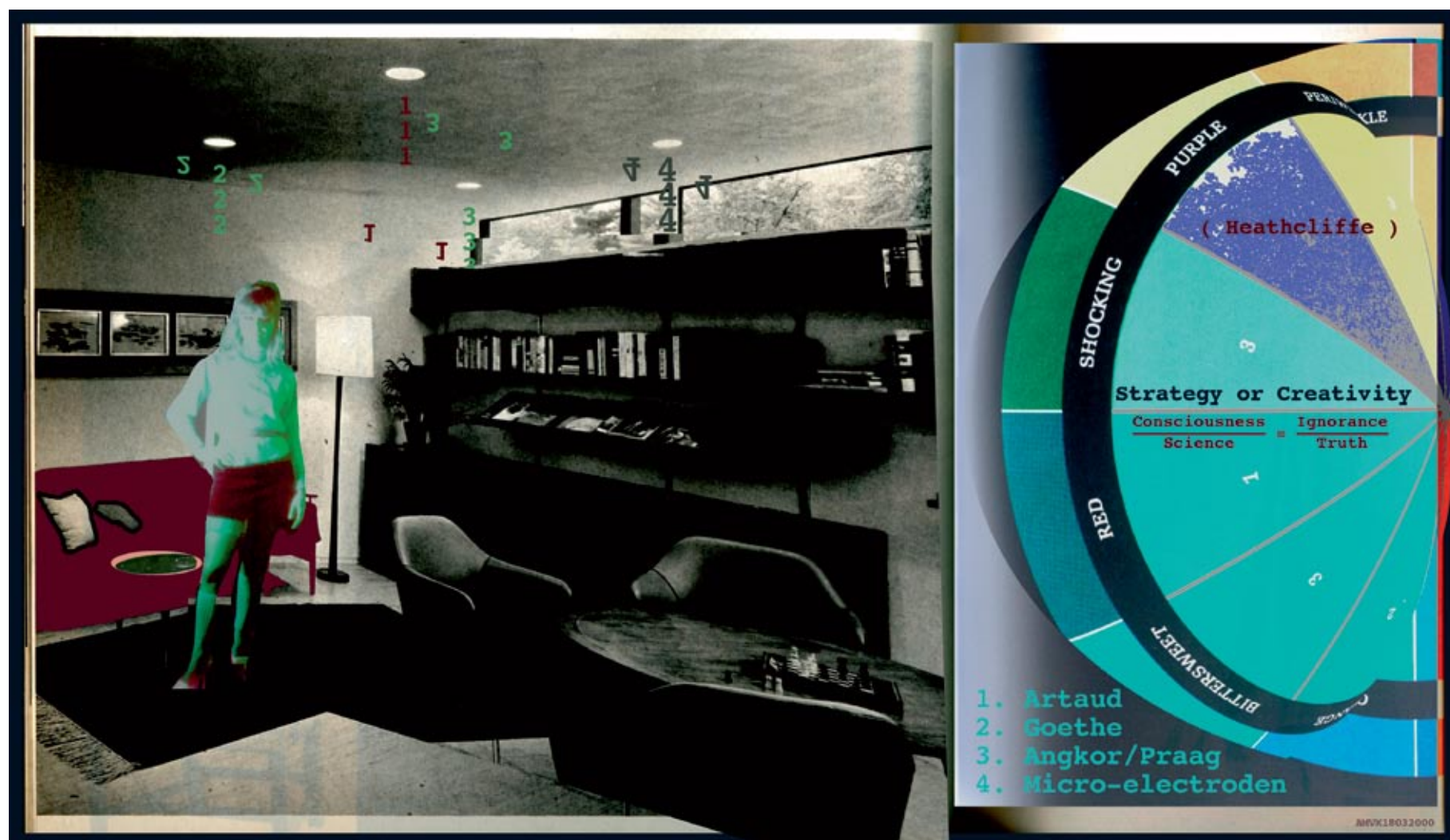
Philosophical rooms
Nietzsche, 1999
 variable dimensions, digital image



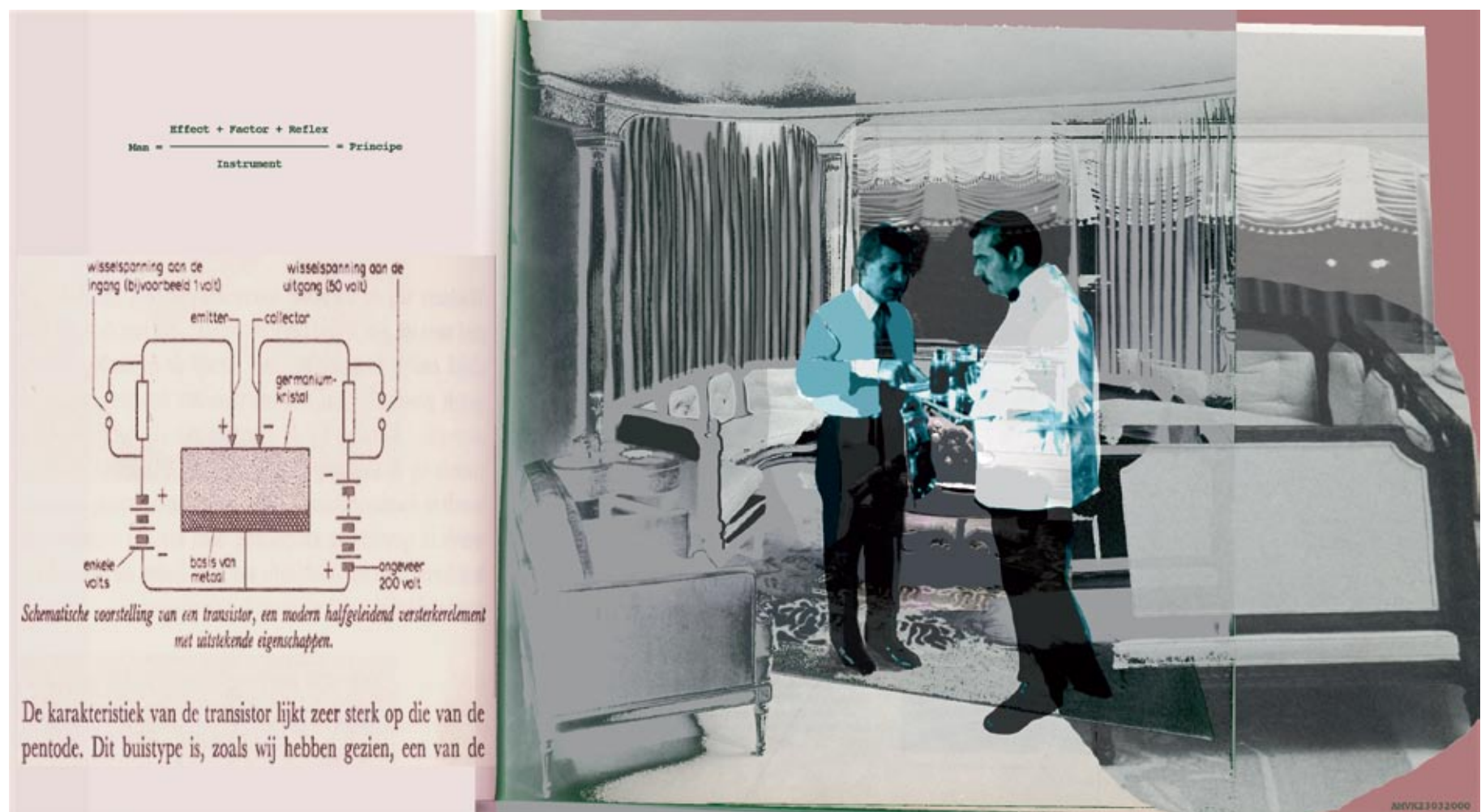
Philosophical rooms
Leibniz, 1998
 variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Baudelaire, 1999
variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Heathcliff, 2000
 variable dimensions, digital image



Philosophical rooms

Jvk, 2000

variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Camus, 2000
variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Houellebecq, 2001
variable dimensions, digital image



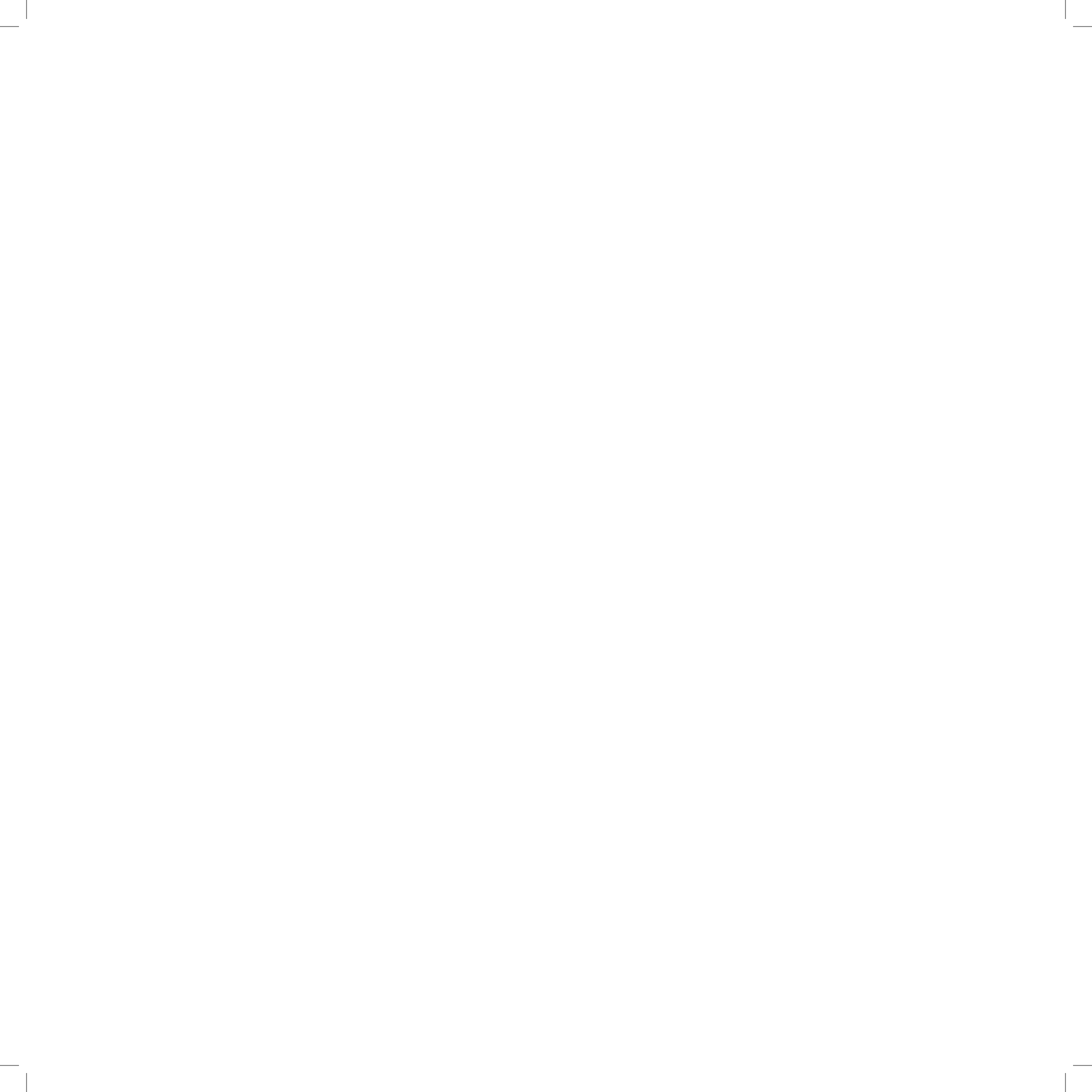
Philosophical rooms

Deleuze, 2001

variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Dennett, 2001
 variable dimensions, digital image

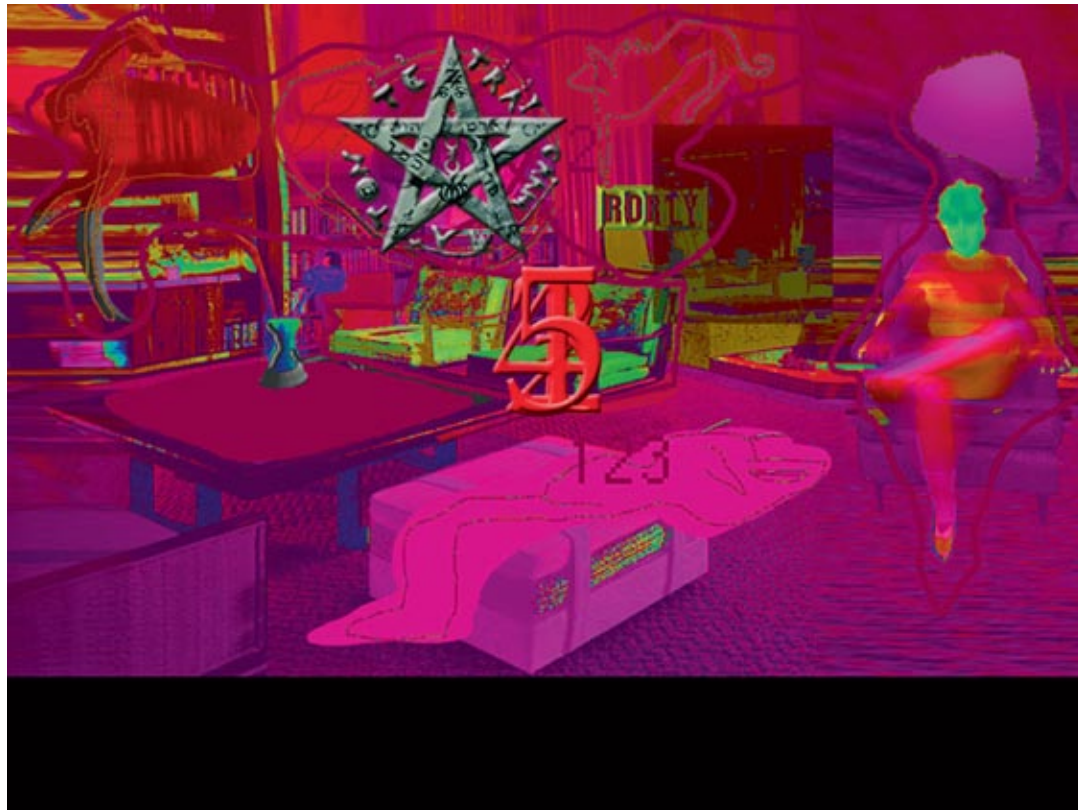




Elasticity at Home! / exhibition view Objectif Exhibitions, Antwerp, 03. 03. 2006-10. 03. 2006



Philosophical rooms
Rorty, 2001
 variable dimensions, digital image



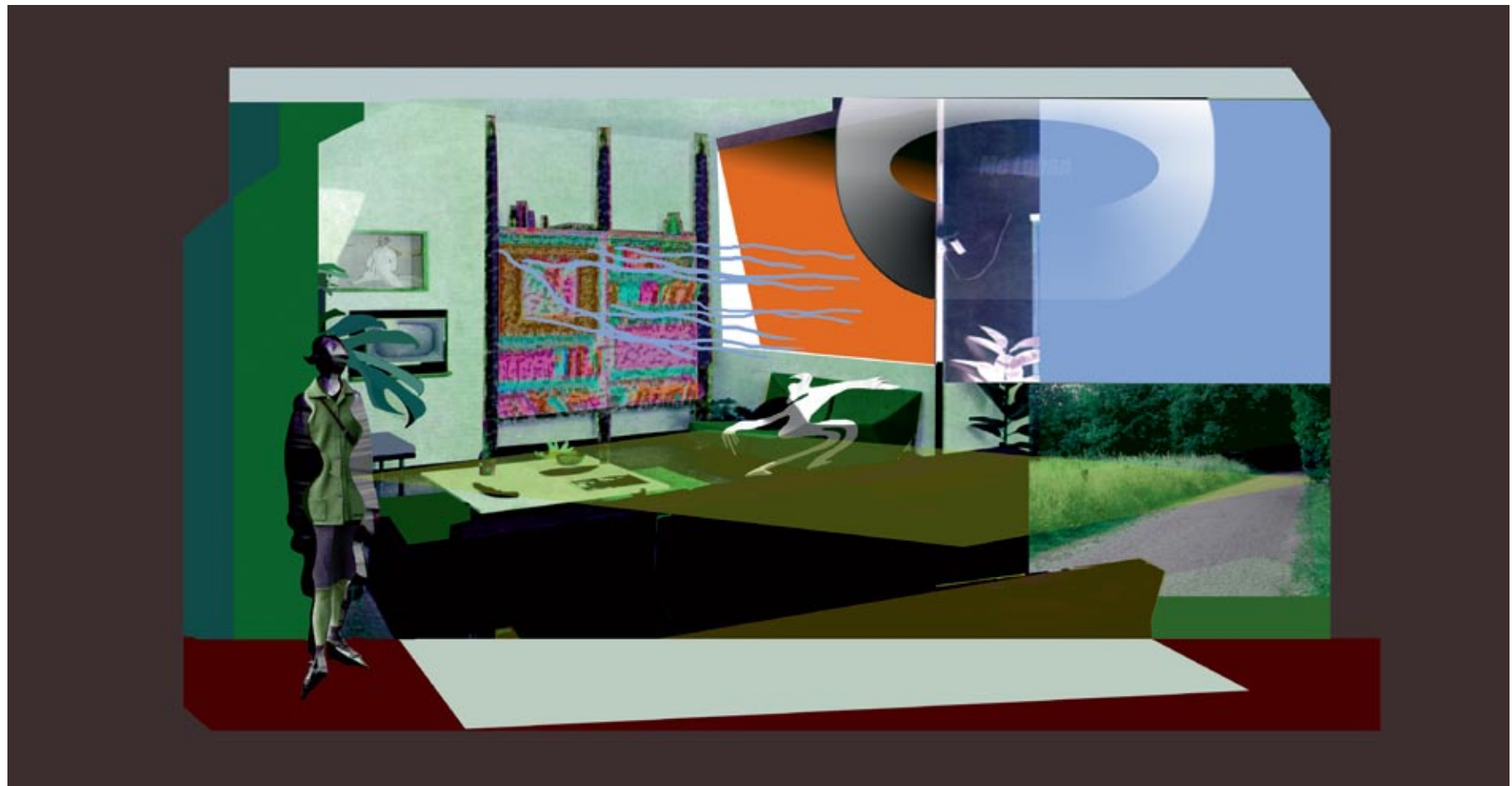
Philosophical rooms

Rorty 5 (Bataille), 2003

30 x 40 x 3 cm, computerprint, plexi and forex

Rorty 11 (Deleuze), 2004

30 x 40 x 3 cm, computerprint, plexi, trovicel and magnetic layer



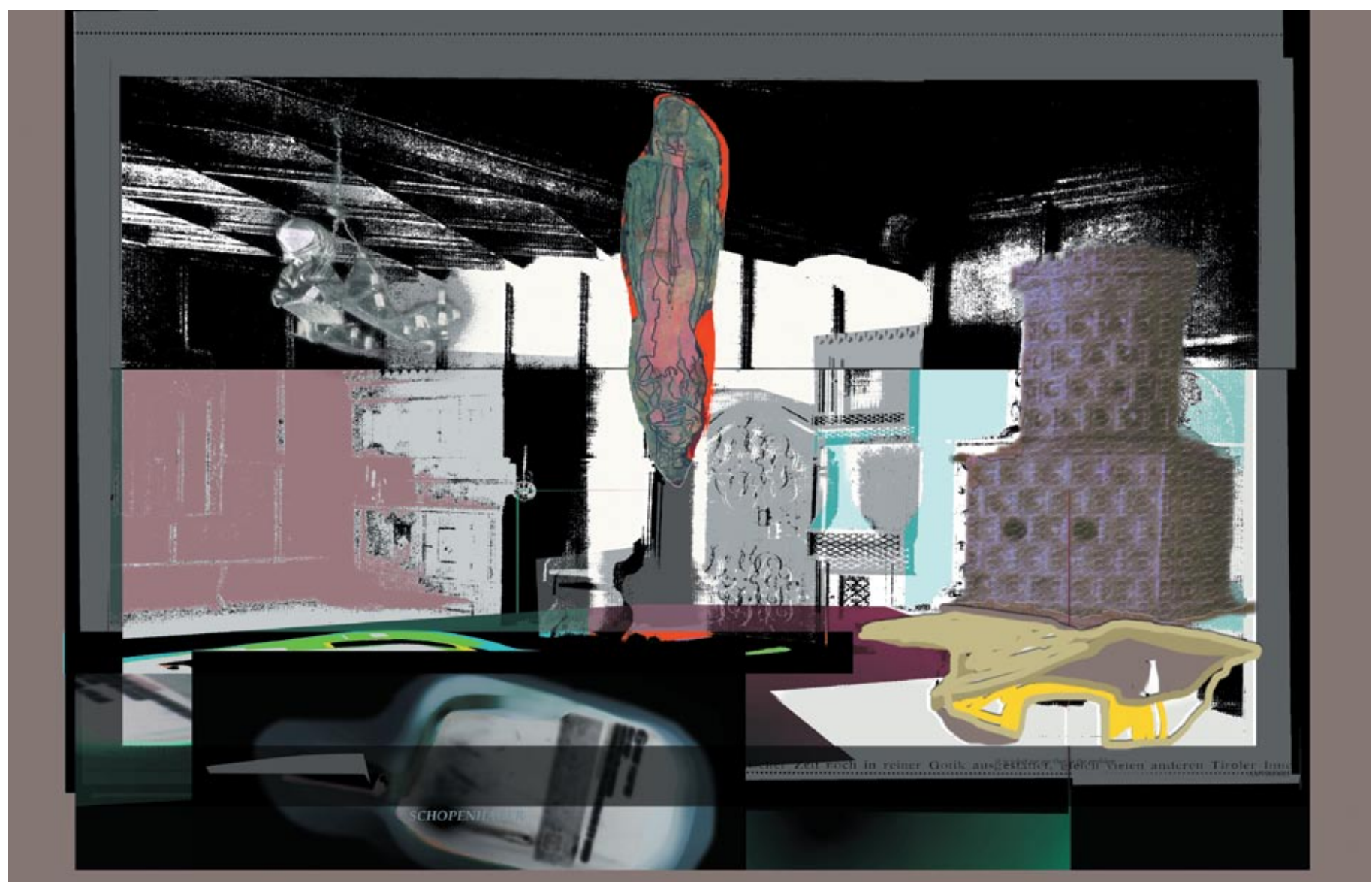
Philosophical rooms
Mc Luhan, 2001
 variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Grimm, 2002
variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
DeSadeFreudKant, 2002
 variable dimensions, digital image



Philosophical rooms
Schopenhauer, 2003
 variable dimensions, digital image



Komfort über alles / Installation view Salon O, Leiden, 22. 02. 1981
9 x 13 cm, photograph from installation view



Philosophical rooms
Maeterlinck, 2003
 variable dimensions, digital image



Sweet Violence, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

Self-portrait as a Brain

Metaphorical Approaches towards the Work of Anne-Mie van Kerckhoven

Ludwig Seyfarth
Art critic

“I never knew where the interest came from, but I always had two obsessions: one, naked women, and the other, artificial intelligence; everything synthetic.”¹

Anne-Mie Van Kerckhoven refers here to two areas that are generally not associated with one another: nudity and artificiality. A love for both one might expect from Helmut Newton or Jeff Koons – or, if from a woman, then perhaps Bettina Rheims. But unlike these artists, AMVK is not interested in displaying the naked female body directly. Instead, she uses images from soft porn magazines, which she manipulates digitally.

Even in her scrutiny of clichés of femininity and the social construct of gender, her approach has, over the past thirty years, differed fundamentally from that adopted by other male and female artists to whom gender has played a role in their tentative adoption of varying identities. Jürgen Klauke, whom AMVK admires greatly, went down this path as early as the 1970s. And the reference-packed role play of Cindy Sherman in her self-portrait photography has become a prototype for postmodern concepts of identity and has almost achieved the same level of notoriety as Madonna’s continual chameleon-like transformations in her music videos.

In the history of the self-portrait from Rembrandt to Beckmann, it was commonplace to stage oneself in masquerades, to assume different roles. However, self-portraiture has taken on a new facet since the 1970s, when artists began to actively and assertively play with appropriated images, thereby radically rejecting the conventional notion that any staging of the female body is a projection of male desire. As Isabelle Graw put it, “artistic appropriation became a legitimate, in this case feminist motivated, countermeasure.”² In her description of the work and the social role of the artist in the contemporary art market, Graw relies on the concept of appropriation as proposed by Judith Butler in her feminist theory on the social construction of gender, where she also formulates arguments against the naturalization of heterosexuality. The concept of appropriation raises the question of the legitimacy of property, including in the sense of authorship. As Marx asserted: “Appropriation which appropriates nothing is a contradiction in terms.”³ Inevitably, this notion was central to the strategy adopted in the 1980s in Appropriation Art, primarily by female artists such as Louise Lawler and Sherrie Levine.

Ultimately, all art is appropriation, if only through the application of the knowledge and the skills acquired during the artist’s own artistic education and development. In advanced capitalism, artistic appropriation in the collective mind constitutes an endless antithesis to the alienated relationship that most people have with their work and their visual environment. Similarly, the feminist struggle against the fetishization of the female body is concerned with the transformation of an alienated relationship into an appropriated one: my body is mine.

The method whereby one artistically appropriates what one does not own socially or economically is radicalized in Appropriation Art: “That which Marx believed should be abolished, in order to achieve real appropriation, was now one of the inevitable preconditions that could at least be artistically appropriated.”⁴

The appropriating abolition of alienation was described by Kant as “man’s emergence from his self-imposed immaturity”⁵ Or, in Freud’s psychoanalytic terms: “Wo Es war, soll Ich werden” [Where id was, there ego shall be].⁶ Appropriation is an active action, not a quasi-religious inspiration that the genius receives from the outside. The Kantian demand to use one’s own reason implies that the notion of genius is replaced with the modern concept of creativity, which the artist her/himself possesses.⁷ Successful appropriation is successful creativity and thus successful assimilation of something foreign (the Other) into oneself.

Feminist concepts of appropriation, stripped bare of male connotations, also stand in the tradition of enlightened creativity. It is in any case almost paradoxical that appropriation is on the one hand a self-assertive and self-assuring concept, while on the other it is related to postmodern subject theories akin to Lacan's concept of the mirror stage, where the formation of an identity is seen as a permanent process of misconception. As in Rimbaud, the Other is Me.

The fact that the work of AMVK has not been wholly embraced by feminist art history is no doubt due to its not fitting in with the aforementioned feminist appropriation discourse. Rather, it calls into question the modern concept of appropriation and assimilation of the foreign (or the Other) as the foundation of creativity. Already in the 1970's, long before many of her colleagues who achieved fame as media artists, AMVK began to explore the notion of artificial intelligence. This brought her to the classical dualism of body and spirit, which in turn prompted the art magazine *Monopol* in 2007 to accuse her of "old-school feminism."⁸ To AMVK, technical devices and machines are like synthetic organs, extensions of the body, a perspective that essentially concurs with the views of Marshall McLuhan. Yet she feels there is a strong contrast between the American concept of artificial intelligence – which is concerned mainly with the digital simulation of cognitive functions and human language – and the established European tradition of the robot, the machine-man, stretching from La Mettrie's nihilistic *L'homme machine* (rejected by both the Church and the Enlightenment) to the notion of the Golem. AMVK always sees herself in relation to synthetic concepts of spirit and body, including her own collection of reworked images of naked women.

The multiple postmodern identities that Cindy Sherman portrays as prototypes and where she is always an 'other' nonetheless create a recognizable image that ultimately touches upon the fame of historical characters or references from film history. Here, appropriation is also a conscious inscribing of oneself into (art) history. At first glance, such recognizability would appear to be absent from the work of AMVK. Her trademark has never been repetition and variation, but rather a combination of heterogeneous elements. The handmade drawings, images on PVC or Plexiglas, as well as computer-generated images and films, often seem to bear evidence of different artists' hands, not unlike the Surrealists' exquisite corpse.

Linearly encircled, seemingly bodiless figures and objects are placed alongside irregular, rounded fields of color that are reminiscent of auras or the shapes of thoughts. Citations from philosophical or pornographic texts stand side-by-side with recognizable objects and abstract forms. AMVK treats the image-space as an interior furnished with figures, objects, forms and texts alike. One might assume that these are memories of real, lived-in spaces, perhaps even an empty hotel in which Van Kerckhoven spent most of her childhood and youth. But her image-spaces are also cognitive spaces whose inventory might consist in archived thoughts or memories.

In 1978, she first collaborated with Luc Steels, who at that time was a musician and literary scholar. He subsequently became a pioneering European researcher into artificial intelligence and, since 1983, has headed the Artificial Intelligence Laboratory at Brussels university (VUB). Steels was aware of AMVK's passion for Wittgenstein and De Sade, and the focus in her drawings on the transition from body to machine. He asked her to create an animation film to accompany his PhD thesis, whereby his computer simulation of human language would be visualized. The project became AMVK's first film. Yet she had always been skeptical of the purely rational and asexual approach that is typically adopted in research into Artificial Intelligence. This found expression in her digital manipulation of images of naked women, with black contour lines and subsequently color. It was thanks to Steels that, already in 1980, she was occasionally able to work on one of the world's biggest computers.

The structure of the rooms – which the artist either draws or creates digitally – can only be understood fully when placed in the context of the 'architecture' of the

processing and storage of digitally encoded information. Yet, the visual language that Van Kerckhoven develops with the aid of a computer is not fundamentally different from that in her analog drawings and films. A low-tech impression pervades, and there is a conscious reduction of the materials used. This may be seen as a rejection of assimilation, a near-appropriation that is however subordinated to Van Kerckhoven's mode of representation, through the digital technology which she at once naturalizes. The computer, the machine, is and always will be an alien. For over thirty years, Anne-Mie Van Kerckhoven's work has exuded a sense of strangeness or otherness that she cannot or will not resolve. Even the images from the porn magazines remain strange; representations of femininity remain detached, dissociated from her own person. Her fascination with representations of naked women would appear to be a kind of appropriation of the male gaze onto the female body, which she transmutes into a kind of artificial intelligence.

Van Kerckhoven's work can be hard to access because many familiar visual metaphors, which are often described as psychic processes, do not apply here. This also holds for the mirror-and-projection metaphor in Jacques Lacan's theory of identity, which defined the discourse of early video art. Examples are rife in video art of the 1960s and 70s of artists performing in front of the camera as if it were a mirror, or of the screen being used as a mirror. In 1976, Rosalind Krauss even went so far as to label video a genuinely narcissistic medium.⁹

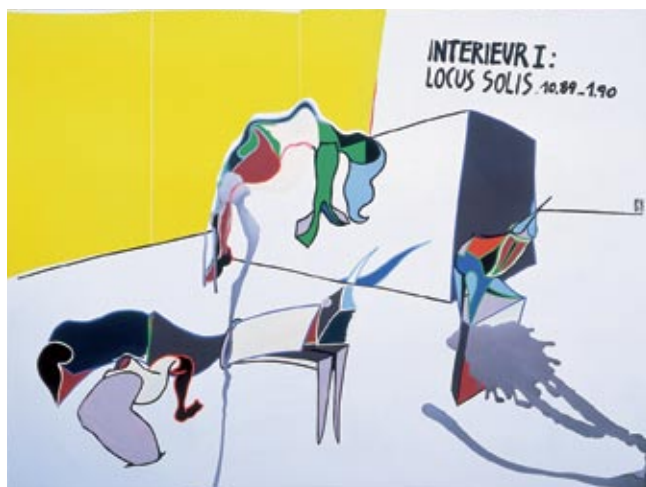
Although AMVK's work contains an element of self-representation or self-portraiture, it is characterized by other parameters than transposing herself into various identities and roles. Van Kerckhoven herself says that, in her art, she strives to be "a thousand women at once."¹⁰ This implies that her work is to be understood not so much as an imaginary mirror projection, but rather as an expression of an endless reproduction or fragmentation. To this extent, the fundamental concept of identity underscoring her work is akin to Jean Baudrillard's notion of the "fractal subject" and exhibits the essential qualities of fractal objects: "A fractal object is signified in such a way that all information that signifies this object is enclosed in the tiniest detail."¹¹ Hence, the projection plane of the fractal subject is not the mirror but rather the (video) screen:

"Once we lived in the imaginary of the mirror, the separation and the staging of the I of the otherness and alienation. Nowadays, we live in the imaginary of the screen, interface and reproduction, morphing and networking."¹²

Accordingly, the fractal subject experiences its libido not from the projection of the self in the mirror but from "being connected to itself"¹³; "what is longed for is no longer the total ideal image, but rather the formula for an endless genetic reproduction. Endless adaptation of the human to himself."¹⁴

Baudrillard's reflections also concern those artists who project themselves (to some extent) into the world of media images, multiplied, de-centered, like the aforementioned Cindy Sherman and Madonna. Both seem to display a seemingly infinite kaleidoscope of outward appearances. Van Kerckhoven, on the other hand, presents us with a kaleidoscope of her emotional and cognitive conflicts with the world, an image of her brain rather than her body. This corresponds with the nature of the projection which, according to Baudrillard, replaced the mirror projection: "What humans recognize, or believe to recognize, on the screens of their word processors is nothing but the process of their brains."¹⁵

Van Kerckhoven thus provides a kind of continuous diary of the mapping of her disputes with the world, with her position as a woman, with philosophy, history, psychoanalysis, with cultural environments, with comics, pop music and punk, and, last but not least, with the mass media. But she does not project herself into the image worlds of the media; she does not assimilate herself, but rather sees her art as a permanent resistance to the superior power of the media. "I have no choice, it's a mechanism of survival. I feel constantly provoked by the mass media. But this didn't



Interior I, Locus Solis, 1989

150 x 200 x 6 cm, paint and plastic foil on forex on wood

appear out of the blue. The mass media serves the people's needs. It's like a machine for communication. It shows, in subversive, often obscene ways, how people think and how they are. And this whole machine, this system, shapes the people."¹⁶

This machine was already described unequivocally in 1951, the birth year of Anne-Mie Van Kerckhoven: "We live in an age in which legions of highly educated professionals dedicate themselves to the task of getting inside the collective public mind with the object of manipulating, exploiting, and controlling."¹⁷ With these words, Marshall McLuhan introduced his first masterpiece on media theory, *The Mechanical Bride*, in which, for the most part, he analyzes the manipulative effects of advertising and how to defend the self against the flood of media images. McLuhan uses a literary metaphor, referencing Edgar Allan Poe's story *A Descent into the Maelström*, in which a man recounts his surviving a shipwreck and a whirlpool, against all the odds. As he was being dragged down, he observed the objects around him and an idea occurred to him that made him conclude that he "must have been delirious – for I even sought amusement in speculating upon the relative velocities of their several descents toward the foam below." By behaving like the objects that ascended rather than descended, he was able to save himself from drowning. By analogy, in *The Mechanical Bride*, McLuhan attempts to "set the reader at the center of the revolving picture created by these affairs where he may observe the action that is in progress and in which everybody is involved."¹⁸

Perhaps the image of the man who tries to save himself from drowning is an adequate metaphor for the struggle for survival that AMVK conducts with her art. Only, hers continues ad infinitum, while Poe's short story concludes with the rescue of the man from the deadly whirlpool. Goya already represented artistic activity as a desperate attempt to defend oneself. The famous forty-third aquatint in his series entitled *Los Caprichos* (1798) shows a man either sleeping or resting at his desk, as he is approached from behind by owls, bats and a giant cat – or is the print merely a representation of the man's imagination? Does Goya show us an ambivalent allegory of the creativity of the mind, the rationality of the creative process, or is the image to be interpreted as a moralistic and enlightened "encouragement" to use our razón (reason) and to keep it alert and, in so doing, to resist the temptation of the irrational and to prevent it from assailing us? Depending on the interpretation, the title of the etching, *El sueño de la razón produce monstruos*, is translated either as "the dream of reason produces monsters" or as "the sleep of reason produces monsters". In both cases, the etching is regarded as a prefigurative allegory of modernism.

Van Kerckhoven's work could be seen as a contemporary paraphrasing of the allegories put forward in 1793 by Goya and in 1951 by McLuhan (in a reference to Poe's text from 1841). Like Goya's, Van Kerckhoven's work deals with a persistent spiritual struggle for survival and with the relationship of the ego(s) to its (their) environment(s) that requires careful balancing in order to prevent a mental or physical downfall.

The formal resistance that Anne-Mie Van Kerckhoven's work offers becomes retrospectively apparent when looking at her drawings since the 1970s. They contain a continual sense of tension that is, however, quite different from the formal conflicts that appear in much other modern art. Van Kerckhoven's artistic methods are not geared to aggravating conflicts in order to attain a dialectic resolution, but rather attempt to maintain a state of tension and imbalance, day after day.

This Sisyphean task that AMVK imposes upon herself also requires an effort on the part of her audience. Her work is not about postmodern game-playing, double entendres and sovereign choices regarding identity. It is certainly no coincidence that her work is attracting greater attention as young artists are growing increasingly bored with postmodern irony. Not rarely does the work of thirty-or-so-year-old artists contain references or responses to AMVK's interiors. What the artist designed on paper twenty or thirty years ago or subsequently manipulated by computer is today translated into a physical reality.

1 <http://www.artnet.de/magazine/features/quest/questo6-07-07.asp>, 7. June 2007.

2 Isabelle Graw: "Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art", in: Louise Lawler and Others, *Exhib. Cat. Museum für Gegenwartskunst Basel*, 2004, p. 62.

3 Karl Marx, "Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie [Introduction to the Critique of Political Economy]", in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Band 13, Berlin 1981, p. 619.

4 Isabelle Graw: "Dedication replacing appropriation..." (see footnote 2), p. 62.

5 Immanuel Kant, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung" (1784). Available on the Internet at DigBib.Org and Wikisource.

6 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), Studienausgabe Bd. 1, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, p. 516.

7 On Appropriation, creativity and genius see Robert Pfaller: *The Filthy Sacred and Pure Reason* (Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft), in: *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?; Spectacle, Pleasure Principle or the Carnavalesque*, ed. by Sönke Gau und Katharina Schlieben, cat. Shedhalle Zürich, Berlin 2008, p. 118 ff.

8 Barbara Gärtner, "Simpel zweigeteilt: In Berlin nervt Anne-Mie Van Kerckhoven mit Old-School-Feminismus", in: *Monopol*, May 2007, p. 116.

9 Rosalind Krauss, "Video – The Aesthetics of Narcissism", in: *October* 1, 1976, p. 50-64. See also her article "Slapstick und Selbstentblößung – Rollenspiele vor der Kamera", in: *Video Performance - Modelle der Selbstbetrachtung*, Exhib. cat. Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster 2008 (to be published).

10 Anne-Mie van Kerckhoven – *The Headnurse-Files*, Exhib. cat. NAK Aachen/Kunsthalle Bern 2004, p. 93.

11 Jean Baudrillard, "Videowelt und fraktales Subjekt", in: *Ars Electronica* (Ed.) *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, p. 113.

12 *Ibid.*, p. 130.

13 *Ibid.*, p. 119.

14 *Ibid.*, p. 113.

15 *Ibid.*, p. 117.

16 artnet.de (see footnote 1)

17 Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Corte Madera, CA 2002 (1951). Citation found in the German, "Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen" (1951), Amsterdam 1996, p. 7

18 *Ibid.*



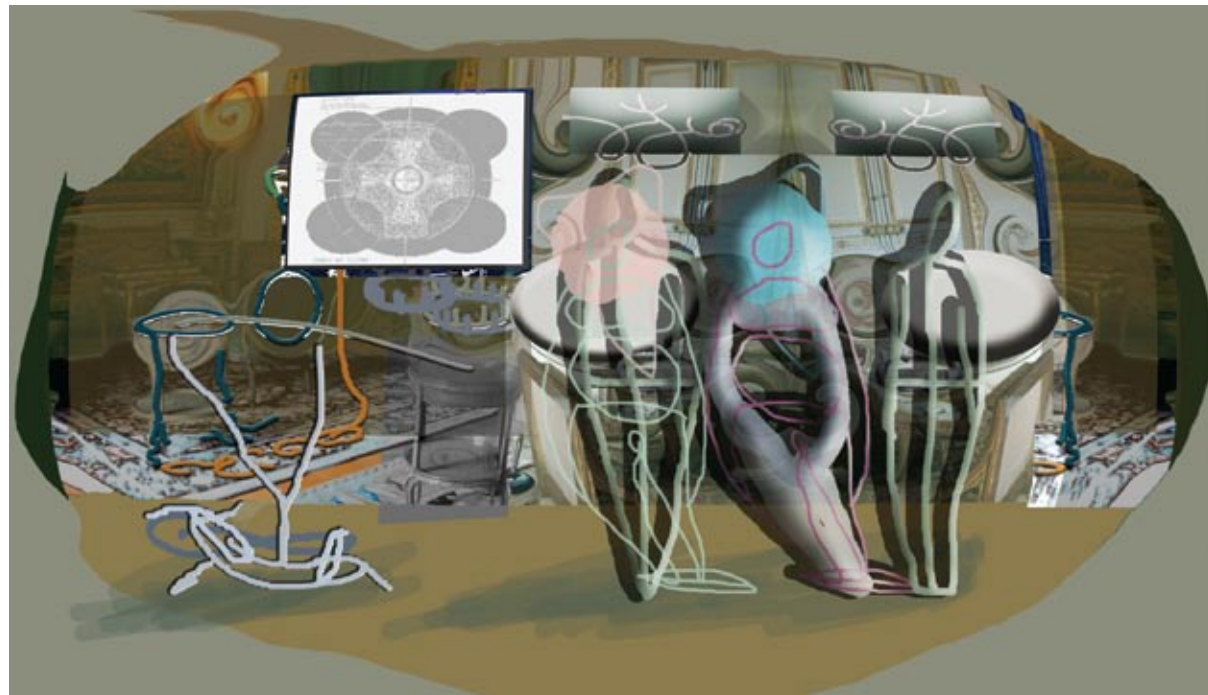
Slaapkamer Dice, 2005
 39 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



Blackstar, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

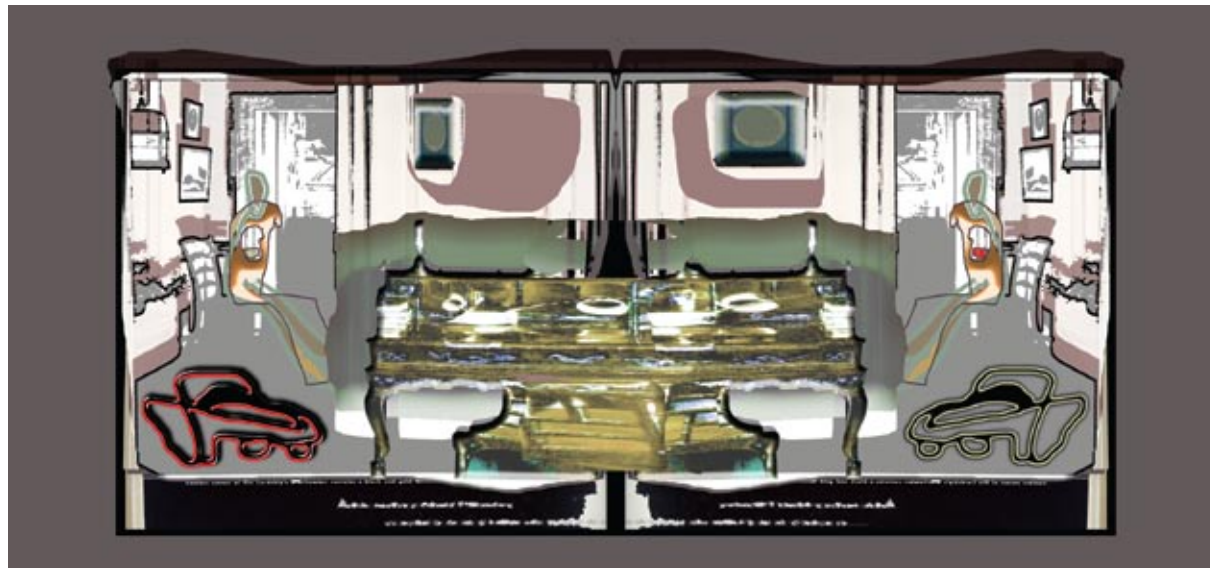


'T are Times as Waving Seas, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



Up with the Hearts!, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

Move, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



Rewritten, it was Later to Become, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

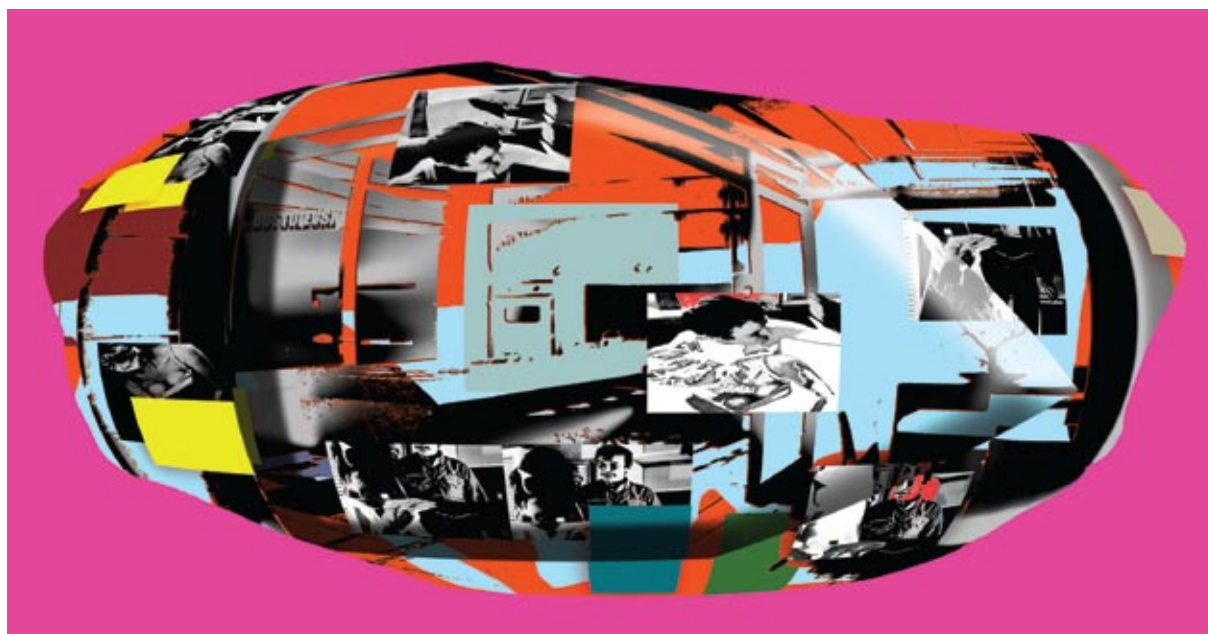
Chippendale (2 Angels in the House), 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



Arthur Danto, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



Mansion or Manson, 2005
 35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

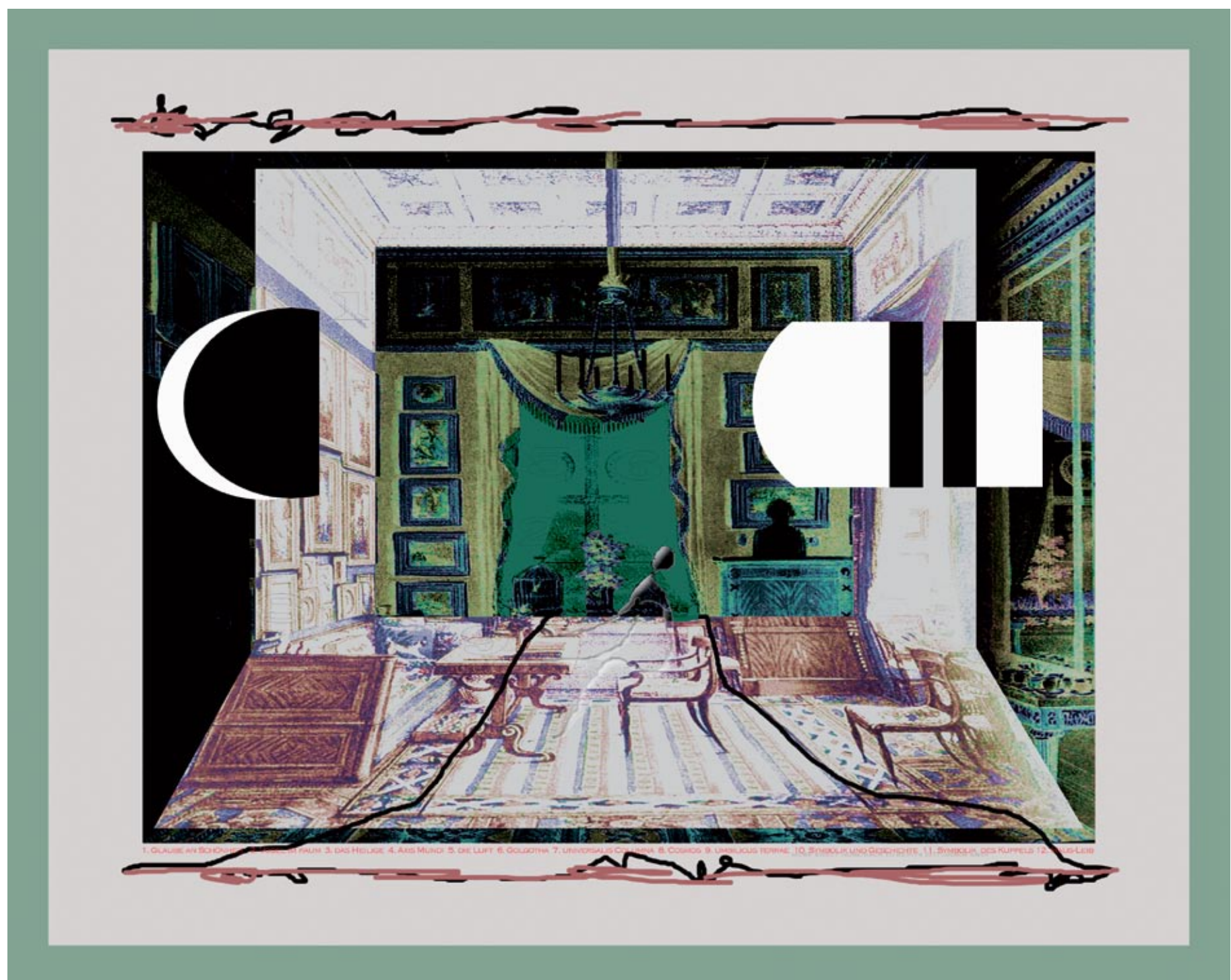


New Dostoievski, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox

Mennes and Budha, 2005
35 x 75 x 14,5 cm, lambda print mounted in plexiglass lightbox



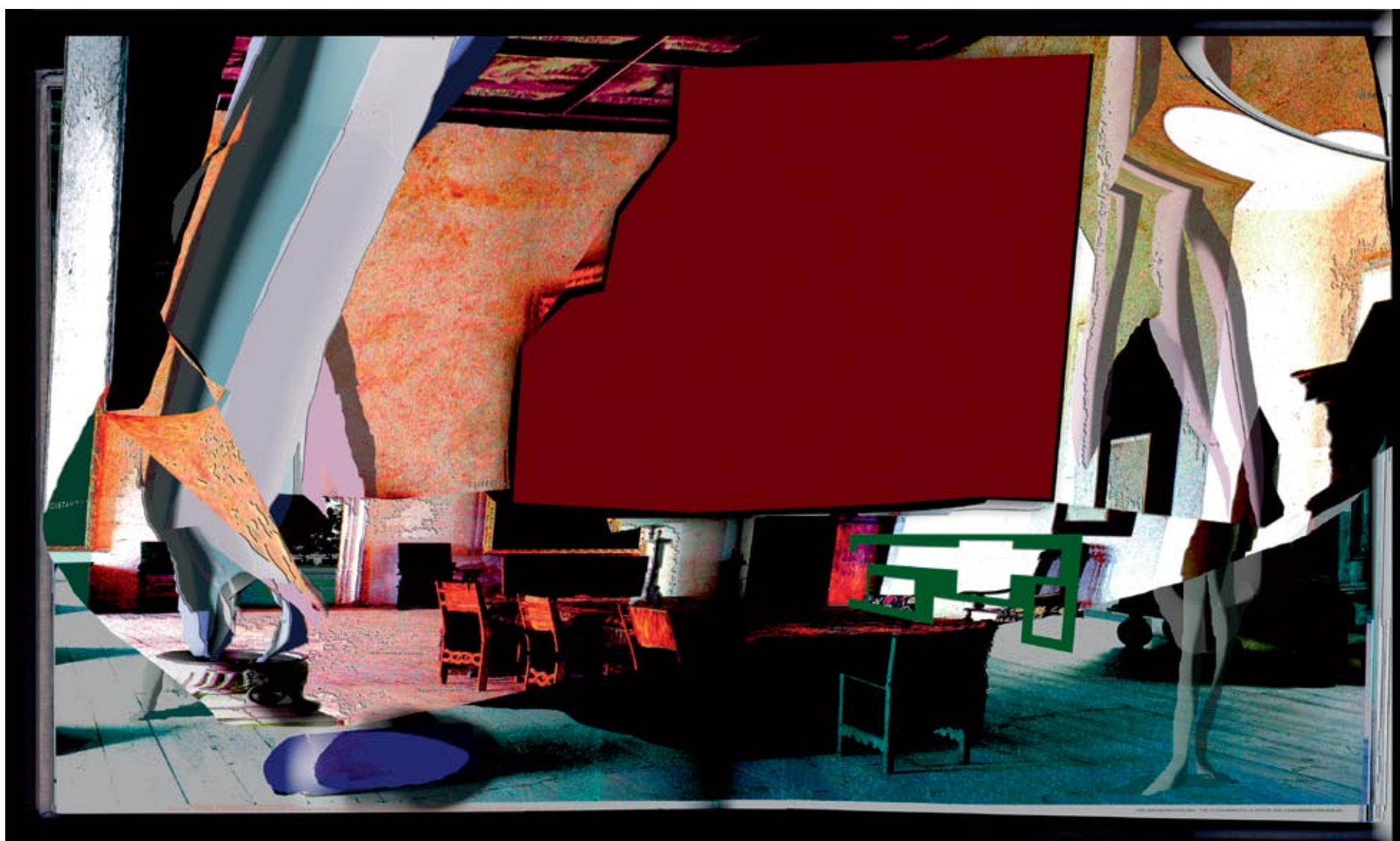
Bedstorie Bed, 2006
 89 x 151 x 14 cm, lambda print mounted in lightbox



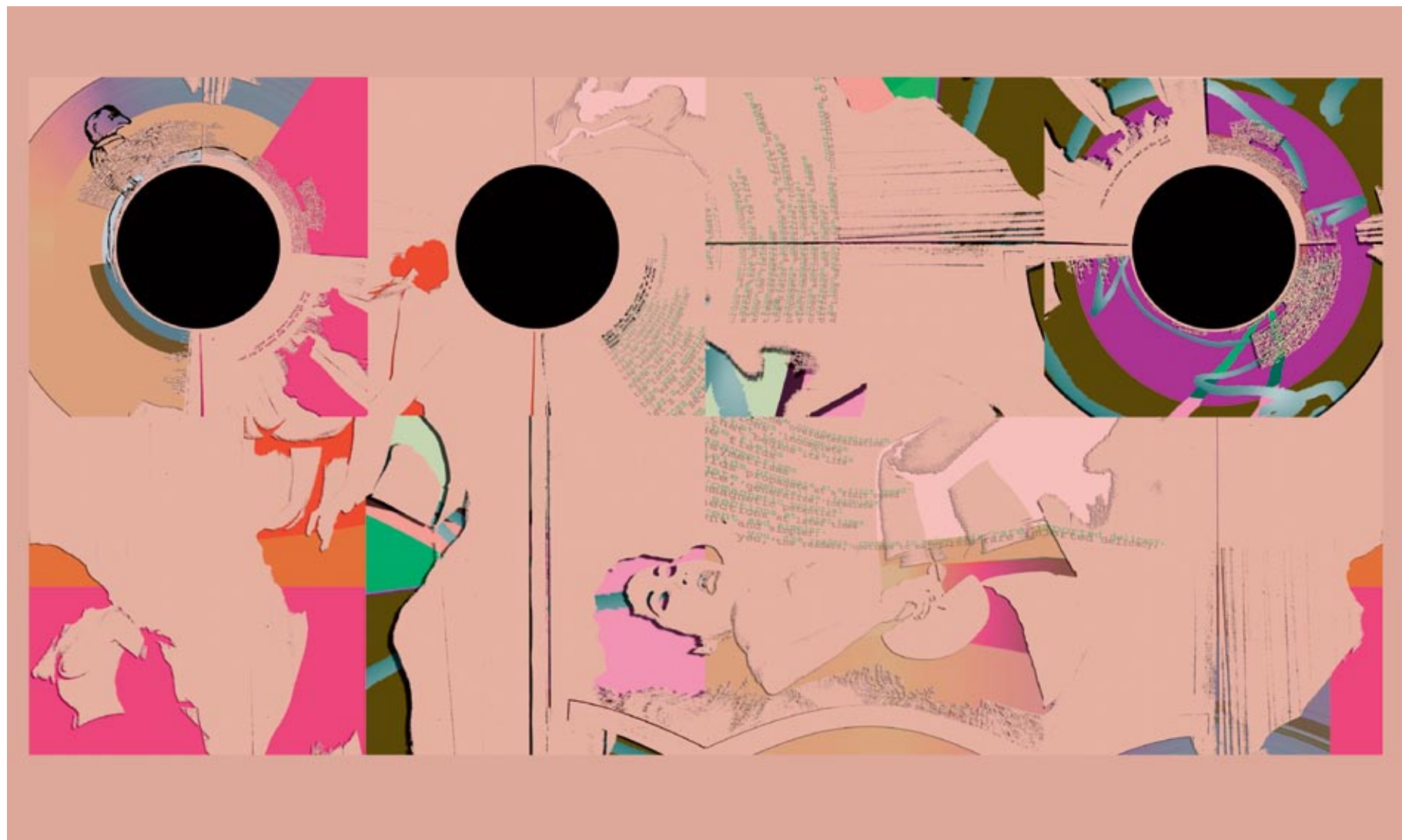
Back in Berlin, 2006
57 x 72 x 14 cm, lambda print mounted in lightbox



The Mag Interior, 2006
78 x 123 x 14 cm, lambda print mounted in lightbox



12 Punishments of Matter, 2006
86 x 145 x 14 cm, lambda print mounted in lightbox



Nonzero/Pastime
Space the Field, 2011
 variable dimensions, digital image



Nonzero/Pastime
 Postdeterminant 2011
 variable dimensions, digital image



Nonzero/Pastime
Fragile, 2011
 variable dimensions, digital image



Naughty Child, 1992
29 x 21 cm, paints, pencil and print on plexi and pvc on aluminum

EXTERIOR

Opportunities in Human Realty

A.

The mistress of the horizon
adds the effect to the factor and the
reflex, becomes thus an instrument which
we for the sake of convenience
label the principle.

B.

Exterior
The attributes of art
add the very act of counting to the
machine and the conflict. One
obtains an assimilation generally
referred to as science.

C.

The ceremony of purification of the Self
adds laziness to obsession and hope.
The net sum is a relaxation that
tends to manifest itself
in the form of predictions.

D.

A dog (the friend, the slave) devours
the personage and adds baggage to
needles and chronology. This equals
bread and is interpreted by you and me
as the measurement of time.

E.

A female bather seen from the back
finally adds Sorting and Propagating
to Combining. This yields
Elimination and this, my dear friends,
is elasticity.

AMVK (1992)

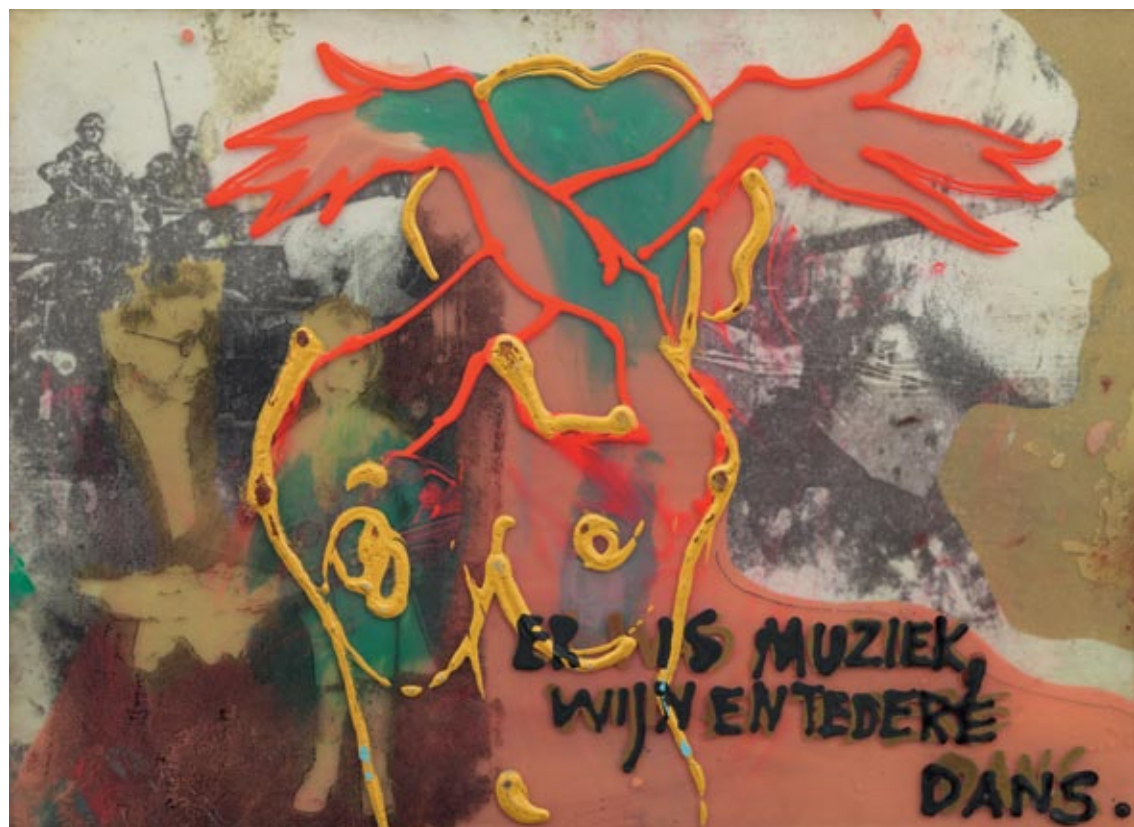


Petit Mal, 1992
35 x 47 x 0,4 cm, paint, print and plexiglass on aluminum



Adore me, First, 1992
27 x 37 x 0,4 cm, paint, print and plexiglass, magnetic

Exhausted, I Sink, 1992
31 x 43 x 0,4 cm, paint, print and plexiglass, magnetic



There is Music, Wine and Loving Dance, 1992
27 x 37 x 0,4 cm, paint, print and plexiglass, magnetic

Mistress, I'm Thirsty, 1992
31 x 43 x 0,4 cm, paint, print and plexiglass, magnetic



Ectoplasma, 1991

2x (190 x 90 x 4.4 cm), paint and plastic foil on trovicel on wood with iron hinged joints



Resistir, 1991
 2x (190 x 90 x 4.4 cm), paint and plastic foil on trovicel on wood with iron hinged joints



The Word Became Flesh (a door to nowhere), 1991
202 x 82,5 x 4,4 cm, paint and plastic foil on trovicel on wood



Alter Ego, 1991
200 x 80 x 4.4 cm, paint and plastic foil on trovicel on wood



HDTV

Good Dogs, 1990

67 x 123 x 4.4 cm, paint on forex in wooden frame

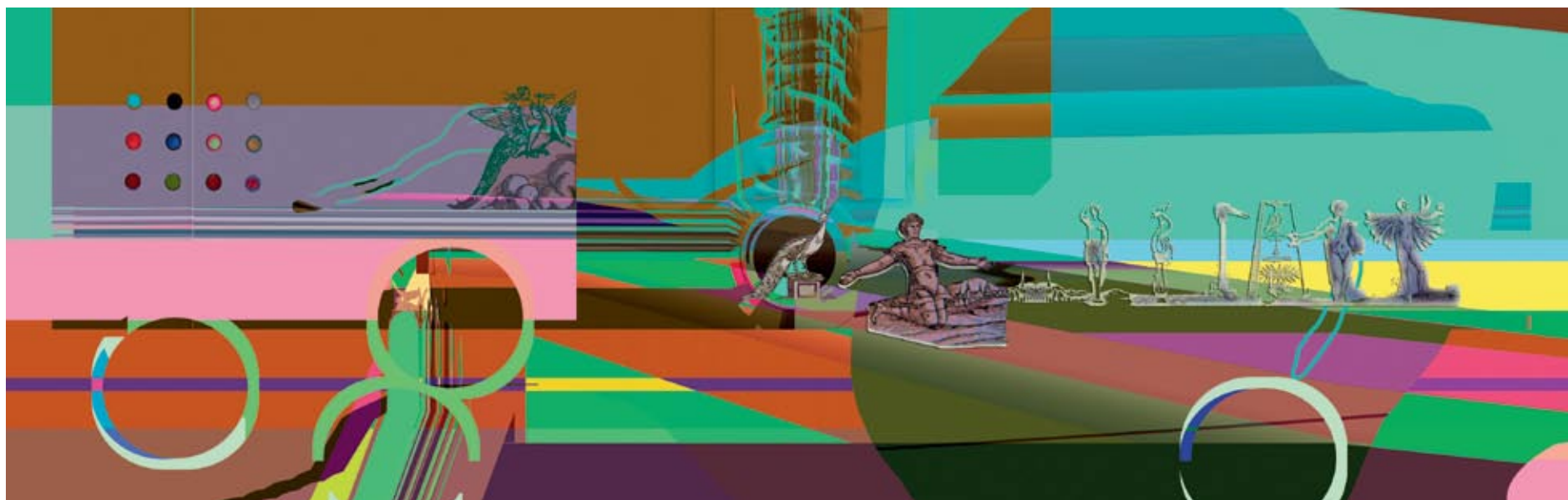


5. Effect, 4. Factor, 3. Reflex, 2. Instrument, 1. Principle, 1991
 122 x 244 x 0,3 cm, paint and plastic foil on forex





Insights and Panoramic Views
Wisdom and Astonishment, 2011
 286 x 1009 cm, digital image



Insights and Panoramic Views

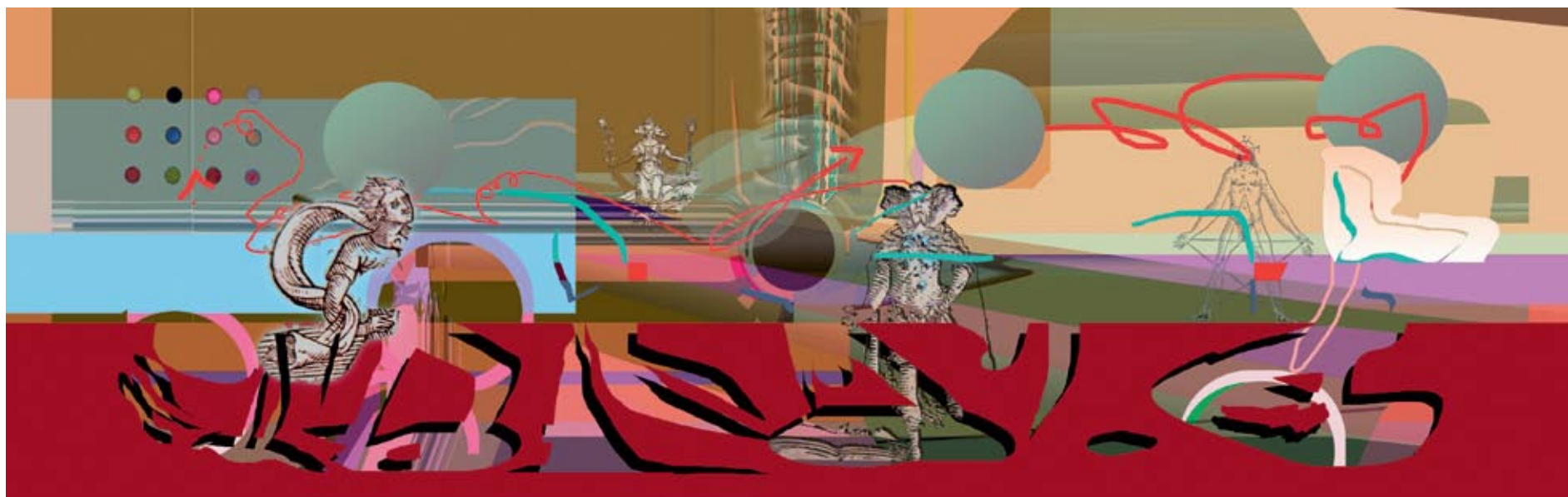
Beauty equals Power, 2011

286 x 911 cm, digital image

Insights and Panoramic Views

People, Conquest and Tradition, 2011

286 x 911 cm, digital image



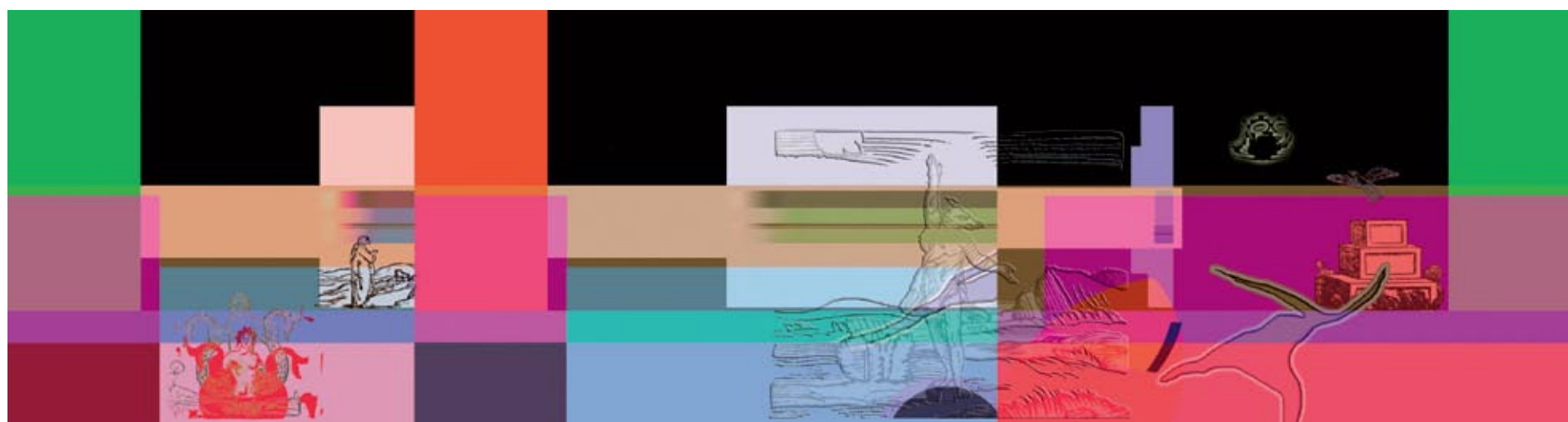
Insights and Panoramic Views
Many Worlds make a New City, 2011
 286 x 911 cm, digital image

Insights and Panoramic Views
In Power everything comes together, 2011
 286 x 911 cm, digital image



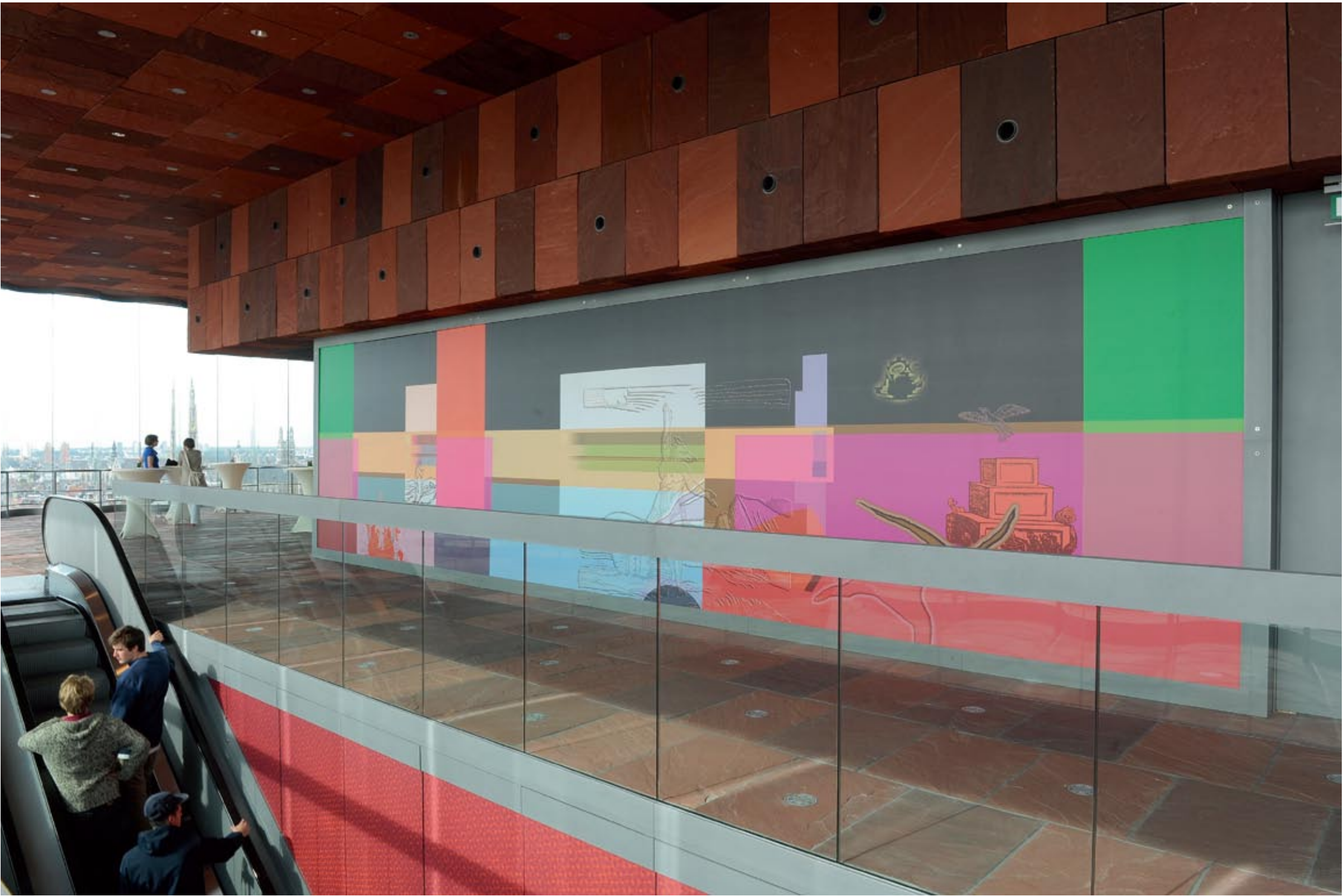
Insights and Panoramic Views
Insights and Panoramic View, 2011
 286 x 911 cm, digital image

Insights and Panoramic Views
Conscious Flight towards New Worlds, 2011
 286 x 911 cm, digital image



Insights and Panoramic Views
Promise of Peace and Beauty, 2011
 286 x 911 cm, digital image





Exhibitions

Publications

Translations

Colophon

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

°1951, Antwerp (Belgium)
Lives and works in Antwerp

Solo exhibitions (selection)

- 2011
‘In a Saturnian World’, The Renaissance Society, Chicago (US)
‘Inzichten en Vergezichten. Een Hedendaagse Ommegang voor MAS’, Plantin Museum, Antwerp (BE)
‘Inzichten en Vergezichten / Insights and Panoramic Views’, MAS, Antwerp (BE)
‘For Jo Baer, about liberation, perception, and self-determination’, The Artist’s Institute, New York (US)
- 2009
‘Nothing More Natural’, FRAC Pays de la Loire, Carquefou (FR)
‘On Mars the Rising Sun is Blue’, Zeno X Gallery and Zeno X Storage, Antwerp (BE)
‘Nothing More Natural’, Kunsthalle, Nürnberg (DE)
- 2008
‘Nothing More Natural’, Wiels, Brussels (BE)
‘Nothing More Natural’, Kunstmuseum Luzern, Luzern (CH)
- 2007
‘Über das Ich’, DAADgalerie, Berlin (DE)
‘Explodes from within’, Galerie Barbara Thumm, Berlin (DE)
- 2006
‘Veerkracht thuis!’, Objectif _Exhibitions, Antwerp (BE)
- 2005
‘EZFK: Europäisches Zentrum für Futuristische Kunst’, Kunsthalle, Bern (CH)
- 2004
‘How reliable is the brain?’, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen (DE)
- 2003
‘Anti-Sade’, Zeno X Storage Borgerhout, Antwerp (BE)
‘Deeper’, Kunsthalle Lophem, Loppem (BE)
‘In Dreams’, Galerie Barbara Thumm, Berlin (DE)
- 2000
‘RE-PAIN’, L’école supérieure d’art, Grenoble (FR)
‘Probers’, Galerie Barbara Thumm, Berlin (DE)
- 1999
‘Nursing Care, in Melancholy Stupor’, MuHKA, Antwerp (BE)
- 1998
‘Headnurse’, Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1997
‘Eclips’, Galeria Dels Angels Barcelona, Barcelona (ES)
- 1996
‘Eclips / Interior with Video’, Argos, Brussels (BE)
‘Morele Herbewapening’, Kunsthalle Lophem, Lophem (BE)

- 1993
‘Paradogma’, Maldoror Galerie, Den Haag (NL)
‘Belgisch Spleen, Parbleu’ in collaboration with Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1991
‘Een Bloem Van Smarten Was Haar Mond’, Galerie Transit, Leuven (BE)
‘Met Onder Andere Een Hard Lichaam’, Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1990
‘The 5th Force’, Gallerie Lydia Megert, Bern (CH)
‘Shangri-Lah’, Sequenz, Frankfurt (DE); Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1989
‘Goddelijke 3-1 heid / Sex / Kunstgeschiedenis 1900-45’, Kunst-Zicht, R.U.G., Ghent (BE)
‘Verdeel en Heers’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)
- 1988
‘De O-optie en het cijfer 8’, Montevideo, Antwerp (BE)
‘Parallele Werelden’, Kunstcentrum Carlos Demeester, Roeselare (BE)
- 1987
‘L’Age d’Or N° 2+ 3’, The Performace Space, Sydney (AU)
‘Hard op de Tong 6x6x6’, Beursschouwburg, Brussels (BE)
‘L’Age d’Or N° 2+ 3’, Bar Europa, Shaffy Theater, Amsterdam (NL)
- 1985
‘De Mens in het Dier - een Kwestie van Hormonen’, Time Based Arts, Amsterdam (NL)
‘Transport’, Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1984
‘Force Mental’, De Warande, Turnhout (BE)
‘Hersens Met Horens’, Club Moral, Antwerp (BE)
‘De 4 Uitersten’, Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1983
‘39 Steps of Hitchcock Versus 19 Enochian Keys’, Production Hair, London (UK)
‘Hoeren en Profeten’, Nieuwe Workshop, Brussels (BE)
- 1982
‘Le Mal, La Morale et Sentimental’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)
‘Industriële Typen’, Zeno X Gallery, Antwerp (BE)
- 1981
‘Komfort Über Alles!’, Salon O, Leiden (NL)
- 1980
‘The green moments make it all so acceptable’, The L.A. Museum of Art, Los Angeles (US)
- 1979
‘Future: Logic = Art: Science’, Art Something, Amsterdam (NL)

Group exhibitions (selection)

- 2011
‘Contour. 5th Biennal of Moving Image’, Mechelen (BE)
- 2010
‘Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art’, S.M.A.K., Ghent (BE)
‘The More I Draw’ – Drawing as a Concept for the World’, Museum für Gegenwartskunst, Siegen (DE)
‘Parallelepipeda’, M Museum, Leuven (BE)
‘Animism’, Kunsthalle Bern (CH)
- 2009
‘Das Gespinst. Die Sammlung Schürmann’, Museum Abteiberg, Mönchengladbach (DE)
‘A Story of the Image: Old and New Masters from Antwerp’, National Museum of Singapore, Singapore (SG)
‘Rebelle. Art and Feminism 1969-2009’, Museum of Modern Art, Arnhem (NL)
‘A Story of the Image: Old and New Masters from Antwerp’, Shanghai Art Museum, Shanghai (CI)
- 2008
‘No Leftovers’, Kunsthalle Bern (CH)
‘Manifesta’, various locations, Trento (IT)
- 2007
‘If I can’t dance, I Don’t Want To Be Part Of Your Revolution - Edition II’, M HKA, Antwerp (BE)
‘Reflecting another space’, The Agency Gallery, London (UK)
- 2005
‘Tussen Huid en Orgasme’, Hallen van het Belfort, Bruges (BE)
‘Visionair België. C’est arrivé près de chez nous’, Centre for Fine Arts, Brussels (BE)
- 2004
‘DEAR ICC: Aspecten van de actuele kunst in België 1970-1985’, MuHKA, Antwerp (BE)
‘Dream Extensions’, S.M.A.K., Ghent (BE)
- 2003
‘Gelijk het leven is’, S.M.A.K., Ghent (BE)
‘Phantom of Pleasure’, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (AU)
- 2002
‘Attachment +’, Bruges (BE)
- 2000
‘Die verletzte Diva’, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (AT)
- 1999
‘Trouble Spot. Painting’, MuHKA / NICC, Antwerp (BE)
- 1997
‘Iop.Iop’, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (NL)

1993
‘Vierkant’, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (BE)
‘Retrospective of Belgian Video Installations’, MuHKA, Antwerp (BE)
‘Paradise Regained?’, Cultureel Centrum, Berchem (BE)

1990
‘Ponton 90’, Temse (BE)

1989
‘Prime Time’, W 139, Amsterdam (NL)

1988
‘Confrontatie-Confrontaties’, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (BE)
‘Festival van de Instabiele Media’, V2, Den Bosch (NL)

1987
‘Manifest’, V2, Den Bosch (NL)
‘4X 25/sec’, Cultureel Centrum Strombeek-Bever (BE)

1988
‘European Media Art Festival’, Osnabrück (DE)

1986
‘Anti-Chambres, Ghent (BE)
‘Op-Cit’, Beursschouwburg / De Markten, Brussels (BE)

1983
‘Marchandises’, Montevideo, Antwerp (BE)

1982
‘Actuele Beelding’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)

1980
‘Bizarts’, Warande, Turnhout (BE)

Solo publications (selection)

2011
‘Inzichten en Vergezichten – Insights and Panoramic Views’, MAS Museum aan de Stroom, Antwerp (BE)

2009
‘Über das Ich (Willkür und Transzendenz) (and a lot of fun)’, Berliner Künstlerprogramm / DAAD, Berlin (DE)

2008
‘Nothing More Natural’, Wiels, Brussel (BE), Kunstmuseum Luzern, Luzern (CH), Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg (DE), FRAC des Pays de la Loire, Carquefou (FR)

2005
‘AMVK - EZFK: The Headnurse-Files’, Kunsthalle Bern, Bern (CH)

1999
‘Beauty, therapeutic use of’, MuHKA, Antwerp (BE)

1995
‘Tegen de keer 3 x’ - ‘A Rebours 3 x’, Het Vlaams Cultureel Centrum De Brakke Grond, Amsterdam (NL)

1989
‘Verdeel en Heers – Divide and Rule’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)

1985
‘De Mens in het Dier - The Man in the Animal’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)

Group publications (selection)

2011
‘Media Art and Digital Culture in Flanders Belgium’, BAM, Flemish Institute for visual audiovisual and media art, Ghent (BE)

2011
‘When will they finally see the power of drawing’, Geukens & De Vil Contemporary Art, Antwerp (BE)

2011
‘Multiple / Readings’, MER. Paper Kunsthalle, Antwerp (BE)

2011
‘Ensor en de hedendaagse kunst - Hareng Saur - Ensor and contemporary art’, S.M.A.K. - MSK Gent, Ghent (BE)

2010
‘The Good, The Bad & The Ugly’, Cultuurcentrum Mechelen De Garage, Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen (BE)

2010
‘Liedeke Kruk – Portraits’, Roma Publications, Amsterdam (NL)

2010
‘The More I Draw - Drawing as a Concept for the World’, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen (DE)

2010
‘Coup de Ville’, WARP, Sint-Niklaas (BE)

2010
‘The Art of the Loom collection - 32 Tapestries’, DEWEER gallery, Ottegem (BE)

2010
‘Animism - Volume I’, Extra City - Kunsthall Antwerp & M HKA Antwerp (BE)

2010
‘Parallelepipeda boek’, Acco Leuven (BE), Den Haag (NL)

2010
‘een kleine ritselende revolutie - poëzie in dubbeltijd’, Brugge Plus, Bruges / Wiels, Brussels (BE)

2009
‘Jeugdzone. Over opus één en opus min één’, LLS 387 Ruimte voor actuele kunst, vzw, Antwerp (BE)

2009
‘Rebelle: Art & Feminism 1969-2009’, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem (NL)

2009
‘A Story of The Image - Old & New Masters from Antwerp – Love Child’, Shanghai Art Museum, Shanghai (CN)

2008
‘Manifesta 7’, The European Biennial of Contemporary Art, Trentino - South Tyrol (IT)

2008
‘Public 38 / Projects for a small world’, Public, Toronto (CA)

2007
‘Objectif_Exhibitions’, (Monographic Projects)
Objectif_Exhibitions, Antwerp (BE)

2006
‘Het Belgische kunstboek: 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans’, Lannoo, Tielt (BE)

2006
‘W139 IN POST CS 22.11.2004 - 30.04.2006 - Amsterdam. Report of an Ongoing Journey’, Roma Publications, Amsterdam (NL)

2006
‘Interior Decoration and the Supernatural’, FRONTforyou #7, Antwerp (BE)

2006
‘Checkpoint Charley: A project of the 4th Berlin Biennial for Contemporary Art’, KW Institute for Contemporary Art, Berlin (DE)

2004
‘Working Ethics from a certain Flanders’, Krinzinger Projekte, Vienna (AT)

2004
‘Dream Extensions’, S.M.A.K., Ghent (BE)

2004
‘W139 Prime Time’, W139, Amsterdam (NL)

2004
‘Art et Savoir: de la connaissance à la connivence’, L’Harmattan, Paris (FR)

2003
‘Comme des Garçons - 40 views of an icon’, Comme des Garçons, Tokyo (JP)

2003
‘Phantom der Lust: Visionen des Masochismus in der Kunst’, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum belleville, Graz (AT)

2003
‘Synesthetics. Pop & Art in Belgium’, Cultuurcentrum, Mechelen (BE)

2001
‘Beeldende kunst – Collectie Vlaamse Gemeenschap, aanwinsten 1996 / 1997 / 1998’, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Brussels (BE)

2001
‘Belgisch Atelier Belge - Dertien kunstenaars over hun identiteit / Treize artistes à propos de leur identité’, Passage 44/ Dexia Bank, Brussels (BE)

2000
‘Modell, Modell...’, NAK (Neuer Aachener Kunstverein), Aachen (DE)

2000
‘The World on its head’, San Francisco Art Institute, San Francisco (US)

2000
‘Epifanie. Actuele Kunst en Religie’, Parkabdij Heverlee & S.M.A.K., Ghent (BE)

2000
‘Le livre philatélique belge 2000 - Les timbres ont une histoire...’, Lannoo, Tielt (BE)

2000
‘Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts’, Kunstverein München, München (DE)

1999
‘Trouble Spot. Painting’, MuHKA / NICC, Antwerp (BE)

1999
‘Zich ophouden bij... Een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap’, Brugse Hallen, Bruges / Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (BE)

1999
‘Trattenendosi’, Antichi Granai, Zitelle (IT) / S.M.A.K., Ghent (BE)

1998
‘De Kritische Elegantie’, Museum Dhondt Dhaenens, Deurle (BE)

1998
‘De Ferraris & Conscience – STILLS’, De Vlaamse Gemeenschap, Brussels (BE)

1998
‘Formule 2’, Nieuw Metropolis, Amsterdam (NL) / Künstlerhaus Bethanien, Berlin (DE)

1997
‘Re-Ushering in Sacrality’, Galerie D’Eendt / Mondriaan Stichting / het Prins Bernhard Fonds, Amsterdam (NL)

1997
‘Chris Marker - Silent Movie - Selected Memories’, Centre for Fine Arts, Brussels (BE)

1996
‘Fertile Ground’, VZW ‘t Elzenveld, Antwerp (BE)

1996
‘De Ambtenares in beeld’, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Boudewijnlaan 30, Brussels (BE)

1995
‘Sequenz: Magazine für audiovisuelle Projekte’, Sequenz, Frankfurt (DE)

1995
‘Art and Electronics’, Hong Kong Arts Center, Hong Kong (CN)

1994
‘Ceci n’est pas une pomme. Arte contemporaneo en Belgica, 400 anos en Europe’, Fundacion Carlos de Amberes, Madrid (ES)

1993
‘Vierkant’, S.M.A.K., Ghent (BE)

1993
‘Retrospectieve van Belgische video-installaties’, MuHKA, Antwerp (BE)

1993
‘Paradise Regained?’, Cultureel Centrum, Berchem (BE)

1993
‘Wunschmaschinen – Sensualität’, Fotogalerie WUK, Vienna (AT)

1991
‘Individu: duiding. Verboden verbindingen en twijfelachtige verbanden’, KMSK / Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)

1990
‘Ponton, Temse’, S.M.A.K., Ghent (BE)

1990
‘Audio Art festival’, Gemeentemuseum, Den Haag (NL)

1990
‘De Uitputting van de Muze’, W139, Amsterdam (NL)

1988
‘Confrontatie & Confrontaties’, MuHKA, Antwerp & S.M.A.K., Ghent (BE)

1982
‘Actuele Beelding’, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (BE)

1981
‘Prijz Perspectieven 81 - La Jeune Peinture Belge’, Centre for Fine Arts, Brussels (BE).

Artist publications

- 2007
‘Urewut’, Anti-Sade Press, Borgerhout (BE)
- 2006
‘I’ll rob you’, Anti-Sade Press, Borgerhout (BE)
- 2004
‘Rorty, the HeadRoom’, AMVK, Antwerp (BE)
- 2002
‘Foto-Rama’, Imschoot uitgevers, Ghent (BE)
- 1992
‘Belgisch Spleen’, AMVK (BE)
- 1991
‘Een bloem van smarten was haar mond’, with Danny Devos Galerie Transit, Leuven (BE)
- 1980
‘Public Annemy Nr. 1/ =basic’, AMVK, Antwerp (BE)
- 1980
‘Komfort über Alles / Public Annemy Nr. 2’, AMVK, Antwerp (BE)
- 1980
‘A Woman looks at a Man’s World’, AMVK, Antwerp (BE)
- 1979
‘Paradogma’, Maldoror, Den Haag (NL) & AMVK, Borgerhout (BE)
- 1979
‘Hersens met Horens’, Club Moral, Borgerhout (BE)
- 1978
‘Future: Logic = Art: Science’, AMVK, Antwerp (BE)
- 1976
‘7 Zeefdrukken’, AMVK & Panter Pers (BE)

INLEIDING Het hele werk van Anne-Mie Van Kerckhoven overschouwen is zich begeven in een idiosyncratische wereld, bezaaid met brokstukken en schetsmatige voorstellingen uit de kunst, is geconfronteerd worden met abstracties, ideeënclusters en citaten, gaande van occulte filosofieën tot geavanceerde wetenschappen en technologische concepten. Een uiterst ambitieus project tekent zich af, eentje dat geen genoegen neemt met een gevoelige, esthetische voorstelling van de wereld, maar dat zich tot taak heeft gesteld de grenzen van het logische en transparante van het rationele te confronteren met het obscure, zijn ondenkbare, normenondergravende tegenpool. Een dialectisch project dus, dat zich niet snel laat beschrijven noch ordenen. Zo dicht en veelvormig de technieken en voorstellingen zijn en zo uitdagend de ideeën en concepten die ze erin verwerkt, een kennisname met haar werk is meer een tocht door een oeuvre, dat op zich een avontuurlijke reis is langs de interessevelden en brandpunten die de tegencultuur de afgelopen veertig jaar hebben gemerkt.

Om de ambitie van zo'n project te kunnen situeren, moeten we terug naar de bron, naar de formatiejaren van haar generatie, in de hoop dat het teruggaan tot de eerste manifestaties inzicht geeft in het waarom van de vermenging van een surreële en informele vormtaal, van popesthetiek en iconen uit de populaire cultuur, de aanwezigheid van emblemata, de feministische analyses van genderrollen en de vaak opduikende evocaties van technologische en machinale processen. Met het louter opsommen van de vele vormen zou een encyclopedie kunnen worden gevuld over het omgaan met kritische ideeën over kennis en macht, dominantie en subversie. Hierin herkennen we de schaduw van de contestatie van het jaar 1968, van het in vraag stellen van zowel de regels binnen de kunst als het hele maatschappelijke veld dat die waarden en instellingen verdedigt. Ook de interdisciplinaire beweeglijkheid, het ontlenen van bruikbare concepten en beelden uit andere disciplines om de beperkingen en verstarring te doorbreken, vindt er haar oorsprong. Als het introduceren van een excessieve subjectiviteit als tegenpool van het vooruitgangsrationalisme fungeert – bijvoorbeeld door het 'orgaanloze lichaam' van Deleuze & Guattari tegenover hun 'machines désirantes' te zetten – dan zitten we dicht bij de uitgangspunten waar alerte kunstenaars van Van Kerckhovens generatie hun verbeelding op loslieten.

Ook met de vaststelling dat de opleiding 'publicitair tekenen' een bepalende invloed heeft op het hele werk van Anne-Mie Van Kerckhoven, legt criticus Hamza Walker de vinger op een van de onverklaarbare aspecten van haar werk. Dit duidt voor een stuk het naast elkaar bestaan en op gelijke voet staan van beschrijvende en losse elementen, zowel van beeld- als van tekstpassages, iets wat de basis vormt van illustraties en publiciteit. Het plaatst niet alleen de tekeningen uit de beginjaren in het bredere kader van de traditie van prenten en boekillustraties, van de decadenten uit de Sezessionbewegingen en het surrealisme, maar het werpt ook een ander licht op de complexoze versmelting van installaties, schilderijen, performances, boeken, muziek en drukwerk, die de grote kern vormen van haar werk. De punkesthetiek die op de psychedelische beginjaren volgt, is een directe persiflage

en omkering van een commerciële productesthetiek, een rebels protest tegen de inlijving van de protest- en jeugdcultuur bij de massacultuur. Maar ook in deze esthetiek kan geen onderscheid gemaakt worden tussen de experimenten met muziekvideo's, fanzines, affiches en het zogenaamde vrijere werk. De noties 'autonome kunst' en 'niet-autonome kunst' zijn hier niet meer van toepassing; de beschikbare beeldarsenalen van media en publiciteit zijn verworpen tot een grabbelton om mee te experimenteren, de betekenissen en connotaties te vervormen en te perverteren, volgens de omkeringslogica van de tegencultuur, die de conventie of norm omverwerpt. Het kiezen van provocatieve, onrustige en schrille beelden, vormen en kleuren zijn terug te voeren tot dit subversieve klimaat van de tegencultuur, waar het gebruikelijk was voorstellingen en informatie, door een excessief toepassen van overdrijving en omkering, van hun normaliteit en conventionaliteit te ontdoen, hen te ontdoen van hun retorische en gemanipuleerde kwaliteiten. Het toepassen van de omkeringsstrategie is een kenmerk van alle invraagstellingen van de maatschappelijke waarden en regels. Het is een elementaire, oude techniek van subversie van autoriteit, traditie en conventie, een techniek die gekoesterd werd door de avant-gardekunstenaars in hun voorkeur voor alles wat een burgerlijke levensvisie tegensprak, een attitude die we in het hele werk van Anne-Mie Van Kerckhoven aantreffen. Onder de radicale avant-gardisten bestond het ideaal om een artistiek project uit te bouwen dat alle dimensies van het bestaan en het denken omvatte en dus in alle mogelijke disciplines en vormen uitgedragen moest worden, een ideaal dat nauw aansluit bij het project dat we herkennen bij Van Kerckhoven. Het beschouwen van haar ambitieuze project als de legitieme – en misschien ultieme – voortzetting van de historische avant-garde is nog maar eens een bewijs hoe klein de afstand altijd is geweest tussen de idealen van tegencultuur en avant-garde.

Dirk Snauwaert, Directeur Wiels, Centrum voor hedendaagse kunst, Brussel

Electric Lady Land

Hamza Walker
Associate Curator en Director of Education van
The Renaissance Society in The University of Chicago

In 2008 organiseerde The Script Factory een driedaagse workshop in Brussel. Twee Britse scenarioschrijvers leidden de workshop, die zich richtte tot iedereen die verhalen voor televisie wilde schrijven. Via MEDIA Desk Belgium, een organisatie die verbonden is aan het Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF) en samenwerkt met Script Factory, ontving ook Anne-Mie een uitnodiging voor de workshop. De advertentie voor workshop van The Script Factory prikkelde haar jarenoude nieuwsgierigheid naar de verteltechnieken van de televisie en van feuilletons in het bijzonder, waar de realiteit dag in, dag uit het koren op de molen van de soapverbeelding is.

Van Kerckhoven schreef zich in zonder verwachtingen ten aanzien van haar eigen artistieke werk, dat altijd verband heeft gehouden met nieuwe media en kritiek op de massamedia. Toen de workshop op z'n einde liep, werden de deelnemers opgedeeld in groepjes. Elk groepje diende een verhaal uit te werken dat zich afspeelde in een Brussels appartement. Gewapend met enkele basisrekwisieten en een kakelverse dosis kennis over de ontwikkeling van verhaallijnen en personages, kwamen de groepen op de proppen met scenario's die een heel eigen leven gingen leiden. Van Kerckhoven was niet half zo geïnteresseerd in het eindproduct als in het idee van een narratieve formule die tegemoetkomt aan onze psychologische en emotionele behoeften. Twee jaar later hertaalde ze de workshopopdracht in een conceptueel ribosoom waaruit *Mastering the Horizon* ontstond, een reeks van zestien digitale afdrukken.

Mastering the Horizon is de vierde reeks digitale prints die Van Kerckhoven de voorbije drie jaar heeft uitgewerkt. Vorige reeksen zijn onder meer *REG 2010*, *JEM 2009* en *Palet 2008*. Qua stijl, schaal en aantal zijn dit beelden die schaamteloos pronken met hun productiemiddelen. Scanner, scherm en inkjetprinter staan echter ten dienste van prints die bovenal een collage zijn. De picturale elementen die zo typisch zijn voor haar – afbeeldingen van vrouwen, vlakken met hevige kleuren en tekstblokken – vormen discrete lagen over of naast elkaar. Ze creëren een ruimte waar in de beste fantasmagorische traditie alles mogelijk is. De digitale revolutie maakt de uitverkoop van de geschiedenis op z'n minst visueel verteerbaar, zodat onze verbeelding alvast van die zware last is bevrijd. *Mastering the Horizon* onderdrukt vragen als 'Wat als Photoshop een Hieronymus Bosch-effect zou hebben?'. Hoe zou het eruitzien als die Photoshopenversie in handen kwam van een constructivist in dienst van Hugh Hefner? De modaliteiten die van de collage een eeuw geleden een essentiële expressievorm maakten, gelden uiteraard nog steeds; het enige verschil tussen toen en nu is de hevigheid: het hedendaagse turbokapitalisme schettert in een vergiftigd fluo. Als die prints een vingerwijzing zijn in onze door wellust gedreven, hoogtechnologise en marktgerichte wereld, dan is dat lot een fait accompli. Want tegen de tijd dat de eerste echte kritiek op de massamedia werd geformuleerd, was het in de avant-garde al lang gebruikelijk om op oude foto's gebaseerd beeldmateriaal te fragmenteren en in een nieuwe context te plaatsen. Onder digitale auspiciën is de collage symptomatisch geworden voor hoezeer we genieten van een cultureel opgewekte schizofrenie.

De combinatie van beeld en tekst en niet het minst haar voorliefde voor vlakken verraden dat Anne-Mie een opleiding als grafisch ontwerper genoot. Het was echter nooit haar bedoeling om daarvan haar beroep te maken. Ze studeerde grafisch design enkel en alleen omdat die opleiding volgens haar een multidisciplinair karakter had. Vandaar dat Van Kerckhovens eerste intermediale experimenten te maken hadden met tekst en beeld. Nog steeds vormt dat de kern van haar werkwijze. De digitale prints maken deel uit van een bijzonder heterogeen oeuvre; zo zijn er tekeningen, schilderijen, video's, geschriften, interactieve computeranimaties en performances (ze is stichtend lid van de noiseband Club Moral). In 1978

maakte ze in opdracht van haar vriend en computerwetenschapper Luc Steels een computeranimatie met als thema artificiële intelligentie, waaruit blijkt dat ze van bij het begin van haar carrière elektronische media gebruikte. Elektronische media spelen echter een veel grotere rol in haar kunst dan louter voor de productie van video's of computeranimatie. Door het gebruik van neonkleurig plexiglas, een levendig, ongemoduleerd kleurenpalet en een soms rudimentaire directheid in de illustraties heeft haar werk eenzelfde uitwerking op de geest als de elektronische media. Door hun globale opmaak leiden de prints van *Mastering the Horizon* het oog als vanzelf van element naar element, waardoor een soort verstrooiing ontstaat zoals bij de televisie.

Terwijl *Mastering the Horizon* specifiek was geïnspireerd door de workshop van The Script Factory, vloeiende het samen met andere reeksen prints rechtstreeks voort uit *Headnurse: A Sex and Technology Project*, een overkoeplend project dat liep van 1995 tot 2004. De digitale prints stammen rechtstreeks af van het eerste project in het kader van *Headnurse*, namelijk *Morele Herbewapening* uit 1995. Daarin maakt ze voor het eerst volop gebruik van haar softpornocollectie uit het tijdperk van voor de seksuele revolutie. Door de toegeëigende beelden te classificeren en te combineren met tekstfragmenten uit een artikel over thermodynamica, maakte *Morele Herbewapening* meteen haar conceptuele materiaal en methode duidelijk. Enerzijds behoort *Morele Herbewapening* tot de mediakritische werken zoals die in de vroege jaren 1980 ontstonden en waarvan onder meer Richard Prince een toonaangevend voorbeeld is. Anderzijds markeert *Morele Herbewapening* ook de overgang van een feministische naar een postfeministische mediakritiek. Net door de mannelijke blik toe te laten, gaf *Morele Herbewapening*, simultaan met de eerste performances van Vanessa Beecroft, blijk van onverschilligheid tegenover een van de bekendste ethische feministische standpunten. Bij *Morele Herbewapening* werd geen kritiek geleverd op de media, maar werd de kritiek net in vraag gesteld.

Hoewel *Headnurse* niet langer loopt, blijven de digitale prints het conceptuele traject van *Morele Herbewapening* trouw. De beeldcomponent van *Morele Herbewapening* maakte evenwel deel uit van vagere multimedia-installaties omdat de digitale prints die volgden op *Headnurse* zijn uitgegroeid tot een reeks van beeldproducties op en van zichzelf. Ze zijn gemaakt met de computer en op commerciële schaal geprint, zodat de beelden op zich een gefabriceerd product zijn. Hoewel ze een wereld van schier eindeloze cut-&-pastemogelijkheden impliceren, zijn digitale prints ondanks hun verschillende makelij geen tegenpolen van schilderijen en tekeningen. Het zijn immers stilistische broertjes. Even expressief als de traditionele media zetten ze het geregistreerde affect om in formele effecten. In plaats van uit een tekentaal puren de prints hun expressieve kracht uit kleur, vorm en de schikking van de elementen. Hoe helder en druk ook, de prints zijn slaaf van de rechthoek; ze zijn met andere woorden zeer vormgebonden van aard.

Op die formele relaties na tart het ensemble van ongeschijnlijk onverenigbare elementen elke andere logica, op een manier die herinneringen oproept aan het werk van David Salle. Voor zover vormoverwegingen de vervorming

van figuratieve en tekstelementen niet dicteren, is de onleesbaarheid van de prints opzettelijk. Het zijn rationeel irrationele constructies. De immateriële wereld waarvoor ze staan is niet enkel deze van de computer, maar die van het brein in het algemeen. Het zijn arena's van de gedachten waarin een uitermate georkestreerde culturele mash-up tussen het formele en antiformele huist. De cyclus *Mastering the Horizon* toont een formele structuur boven een reeks prints met wederkerende elementen, onder meer een zwarte cirkel en twee tijdschriftartikels 'The Clip Joint Broads' en 'State Government Steps in...'. Daarenboven ondersteunt een rechtlijnige, geometrische structuur de composities. Erboven, erdoorheen en eronder schuilt uitgeblust psychoseksueel menselijk wrakhout met zachte porno die fungeert als een stenografie van onderdrukte driften en begeertes. In dat opzicht richten ze zich niet zozeer tot een bewuste structuur dan wel tot de onbewuste infrastructuur, behorend tot het structuralisme..

In het structuralisme vormt de structuur van de taal een afspiegeling van de taal van de geest. Van Kerckhoven gebruikt zachte porno om onderdrukte verlangens en begeertes om te zetten in een taalstructuur, wat blijkt uit de tekst en formele visuele componenten. Belangrijk is dat het structuralisme, dat een strenge, formele analyse van de culturele productie beklemtoont, vooral de overgang van een historische naar een wetenschappelijke benadering van cultuur illustreert. Voor Van Kerckhoven moet een wetenschappelijke benadering van cultuur zich afstemmen op de cultuurindustrie.

Hoezeer televisie ook kunst is, toch is dit medium in zijn technologische, economische en psychologische hoedanigheid ook wetenschap. Het is een plek waar het onbewuste bewust en zichtbaar wordt opgeroepen. Gezien de typische synthese van ongelijksoortige visuele en tekstuele elementen in haar werk, is haar affiniteit met televisie vanzelfsprekend; ook dat is immers een medium dat is gebaseerd op de principes van collage en montage. Niettemin is het opmerkelijk dat Van Kerckhoven, toch een beeldend kunstenaar, besliste om deel te nemen aan een workshop voor scenarioschrijvers. Ze verwijst naar de zestien digitale prints van *Mastering the Horizon* als fictieve personages. In dat opzicht zijn ze behalve uitingen van beeldende kunst ook figuratieve/narratieve/linguïstische constructies. Het illustreert treffend dat voor haar de verschillende manieren om een betekenis over te brengen op gelijke voet staan, of die nu tekstueel, visueel, abstract dan wel figuratief zijn. In deze werken zijn het allemaal grafische voorstellingen. Hun informatieve karakter is even belangrijk en alle functioneren als een taal, vooral haar appropriated beeldwerk.

Hoewel haar pornografische bronmateriaal een succesvolle hedendaagse gedaanteverandering heeft ondergaan, is en blijft het materiaal uit het verleden. En dat schept een afstand. We hebben het gevoel ons minder te moeten verantwoorden voor die beelden dan voor hun hedendaagse opvolgers. Morele bezwaren die over Van Kerckhovens toegeëigende beelden worden geopperd, worden terzijde geschoven omdat deze vorm van 'exploitatie' overkomt als iets wat van oudsher ingebakken zit in onze socio-economische orde. Onze cultuur staat bol van beelden waarin vrouwen gebruikt worden en die, voor

zover ze overeenstemmen met de gangbare betekenis-codes, een symbolische functie hebben en als het ware een taal worden. De beelden zijn niet alleen een manier van aanspreking, ze zijn een middel waarmee het onderbewuste zich kan uitdrukken.

De wetenschap in cultuur beperkt zich niet tot de analysemethode van het structuralisme, maar is evengoed het actieterrein van de 'verborgen verleiders'. Dat wil zeggen van de ingenieurs, marktonderzoekers, ontwerpers, stylisten en regisseurs in de cultuurindustrie wier werk 'appelleert aan ons onderbewustzijn'. Niet alleen wordt een onbewuste infrastructuur door de beeldvorming in de massamedia *opgeroepen*, ze wordt ook door diezelfde beeldvorming *gecreëerd*. Van Kerckhovens digitale prints zijn een gesloten circuit. Ze vertegenwoordigen een onbewuste infrastructuur die een zuiver technocratische constructie is en tegelijk het onderwerp vormt van structurele analyses. De mens die in dat gesloten circuit wordt geobserveerd, offert een onderbewustzijn op dat een volledig cultureel maaksel is. De digitale prints vormen een uitdrukking van een technologisch geworden cultuur die zichzelf ten volle heeft ontplooid, die een tweede natuur is geworden.

Voortkomend uit een positivisme dat streeft naar een wetenschappelijke manier om de wereld te begrijpen, behelst het structuralisme tevens een geloof in sociale vooruitgang. Door het structuralisme te plaatsen op de op een status quo gerichte machinaties van de cultuurindustrie, onthult Van Kerckhoven dat de wetenschap – het vakgebied van beide – niet noodzakelijk synoniem is met sociale vooruitgang. Het hangt allemaal af van hoe wetenschap wordt gebruikt. De cultuurindustrie mag dan wel het bewustzijn hebben ingepalmd, Van Kerckhovens formalisme reduceert de voortbrengselen ervan tot nog een andere taal waaruit ze zelf put. Als cultuur een keurslijf is dat we zelf hebben gemaakt, dan moeten we volgens van Kerckhoven enkel de nadruk leggen op het maaksel. Zij heeft in elk geval de mouwen opgestroopt.

Denken aan iets... dat is een deel van jezelf uitzenden naar dat, waaraan je denkt

Phillip Van den Bossche
Directeur Mu.ZEE, Oostende

Iemand zou een sciencefictionroman over het beeldend oeuvre van Anne-Mie Van Kerckhoven moeten schrijven. Elke tekening zou een apart verhaal vormen en uit verschillende fragmenten opgebouwde gedachten bundelen. Hierbij denk ik niet aan science fiction als genre of in de letterlijke betekenis van 'wetenschapsfictie', maar science fiction als een performatieve denkruimte, een reservoir gevuld met ambivalente tekens. De kunstenares is in die roman een parelduikster. Ze schrijft en tekent voortdurend verder aan een hoogstpersoonlijk 'metaverhaal' en doet wat Hannah Arendt als 'Perlen-fischerei' heeft

omschreven: ‘What guides this thinking is the conviction that although the living is subject to the ruin of the time, the process of decay is at the same time a process of crystallisation, that in the depth of the sea, into which sinks and dissolves what once was alive, some things “suffer a sea change” and survive in new crystalized forms and shapes that remain immune to the elements, as though they waited only for a pearl diver who one day will come down to them and bring them up in the world of the living – as “thought fragments”, as something “rich and strange”, and perhaps even as *Urphänomene*.’¹ Als we de metafoor van een onderwaterwereld voortzetten en proberen om de duikster te volgen, dan zwemmen we samen met haar doorheen verschillende collages van ultrasonische geluidsgolven, kleurvelden en woorden. Ons lichaam wordt vloeibaar en we wisselen van geslacht, afhankelijk van de beeldende ruis- en noisestromingen. Verderop worden we meegezogen naar een zwarte diepte en transformeert geluid in architectuur. In de ene kamer zwemmen we door een tentoonstelling met schilderijen van Jan Gossaert. Op de audioguide weerklinkt een optreden van Club Moral. Wat verder speelt een naakte Marcel Duchamp schaak met een gecamoufleerde pin-up uit de jaren dertig. Ze is uitgeknipt uit een tijdschrift. Tweedimensionaal beweegt ze op de deining van het water, maar de gedachte is te kort om vast te houden. Referenties worden onder de zeespiegel door een deeltjesversneller opgeslorpt. Zinnen zwemmen telkens weer in verknipte scholen voorbij en verdwijnen met andere deelverhalen in een lichtgevende spleet. We komen, zo lijkt het, aan een andere kant opnieuw boven water. Het blauw van de hemel is verblindend en transformeert voor onze ogen in een met vierkanten samengesteld pixelbeeld. Het is niet het blauw van de hemel maar de weerspiegeling van een fragment van ons lichaam dat op een scanner steeds verder wordt uitgevergroot en muteert in een uit miljoenen pixels samengesteld en haarscherp computerbeeld...

De artistieke positie van Anne-Mie Van Kerckhoven wordt vaak en terecht met verwijzingen naar cybertechnologie, filosofie, feminisme en seksualiteit versus de pornografische component van onze hedendaagse beeldcultuur geduid. De scanner toont de verfhuid, de inkepingen tot in de kleinste details. In haar beeldend oeuvre knipt en citeert ze uit wetenschappelijke studies, historische manuscripten en twintigste-eeuwse literatuurbronnen. Ze brengt al deze tekens en fragmenten samen in een performatief geactiveerd veld. Het is een denkkader én uitzendbord met politieke en individueel bevrijdende ondertonen en gevoelswaarden. Coherentie en incoherentie gaan samen. ‘Denken aan iets... dat is een deel van jezelf uitzenden naar dat, waaraan je denkt’, schrijft de Nederlandse schrijfster Carry van Bruggen in haar roman *Eva* uit 1927.

De collage als techniek is daarbij een constante, een terugkerende werkmethode die ze zowel aan de tekentafel hanteert als achter de computer. Het is geen dadaïstisch jeu de mots maar een beeldend schrijven met twee handen, met tien vingers, en het gaat bij Anne-Mie Van Kerckhoven verder dan het tekenblad. Ook de indeling

in series, de opbouw van installaties, de uit stills samengestelde film- en videoproducties doen denken aan een allesoverkoepelende collage-techniek, tot en met het uitwerken van tentoonstellingen – de scenografie bij het samenbrengen van verschillende narratieven in een tentoonstellingsruimte.

De collage consumeert haar ingrediënten. Welke conclusies kunnen we hieraan met betrekking tot onze hedendaagse (beeld)cultuur koppelen? Van *ex voto*’s in de vorm van een schilderij tot het gefragmenteerde technologische lichaam: er zijn geen stabiele factoren; verschillende informatiestromen (positief en negatief, vrouwelijk en mannelijk) ontstaan naast elkaar, wisselen van positie en vloeien door elkaar. Ik denk ook aan een koppeling met het begrip ‘gender trouble’ van Judith Butler, dat de Amerikaanse filosofe verder definieert als ‘the mobilization, subversive confusion, and proliferation of genders, and therefore identities.’² Het is niet meer dan een begin van een antwoord. Of zoals de kunstenaar zelf verklaart door een vergelijking met muziek te maken: ‘It’s kind of like bebop, where there are always two things going on at the same time, always fighting, always harmonizing.’ Zeventig procent van de muziek sinds Bach is misschien wel gedeeltelijk of geheel gebaseerd op een collagetechniek.

De verschillende fragmenten in de composities van Anne-Mie Van Kerckhoven lichten elkaar uit hun voegen. Ik denk aan haar grafische tekenstijl gecombineerd met kleuraccenten. Wat is kleur? Telkens opnieuw en telkens anders is er de vraag, in elke tekening of computeranimatie. Wat is een orakel? Wat is een visie? Waar staat de menselijke figuur? En daartussen, als eilanden, zweven citaten, kronkelen zinnen waarmee tijdelijke netwerken worden gevormd. Indirect draait het om kamers en een architectuur die zich niet laat vastpinnen, al dan niet in landschappen. Alomtegenwoordig in haar oeuvre is de vloer, als podium, als denkveld en netwerk. ‘Ons zelf vormt een “netwerk” dat we niet als vrij en autonoom persoon vanuit een vast centrum kunnen beheren’, om Judith Butler opnieuw te citeren. ‘In plaats daarvan zijn we blootgesteld aan oncontroleerbare veranderingen van ons zelf die niet uitgaan van ons autonome zelf, maar die elders in het netwerk dat wij zijn ontspringen.’³ De zwevende vloer, het ingekleurde schaakbord als netwerk. Iemand zou Anne-Mie Van Kerckhoven moeten uitnodigen om een klassieke balletuitvoering te maken – Michael Clark indachtig én verder wel te verstaan. Alles begint met de plattegrond, de vloer waarop we sporen trekken, sporen achterlaten, opstaan, liggen, vallen, bewegen, uitzenden...

Zelfportret als brein Een metaforische benadering van het werk van Anne-Mie Van Kerckhoven

Ludwig Seyfarth
Kunstcriticus

‘Ik heb nooit geweten waar die belangstelling vandaan kwam, maar ik ben altijd door twee dingen gefascineerd geweest: naakte vrouwen enerzijds en artificiële intelligentie anderzijds, al het synthetische.’

Anne-Mie Van Kerckhoven noemt hier twee domeinen die doorgaans niet met elkaar in verband worden gebracht: naakte vrouwen en kunstmatigheid. Een voorliefde voor beide is iets wat je veeleer verwacht van Helmut Newton of Jeff Koons – en als het al een vrouw is die zoiets zegt, dan iemand als Bettina Rheims. In tegenstelling tot die kunstenaars is Anne-Mie Van Kerckhoven evenwel niet geïnteresseerd in de directe enscenering van het naakte lichaam. Ze gebruikt zachtpornografische afbeeldingen uit tijdschriften die ze bewerkt met de computer.

Ook de manier waarop ze clichés over vrouwelijkheid en de sociale constructie tussen de geslachten benadert, verschilt al ruim dertig jaar grondig van de aanpak van andere kunstenaars. Die laatsten veraanschouwelijken de genderproblematiek door zelfenscenering en door het aannemen van verschillende gedaanten. Jürgen Klauke bijvoorbeeld, van wie Anne-Mie Van Kerckhoven een groot bewonderaarster is, sloeg deze weg al in de jaren 1970 in. De fotografische zelf-ensceneringen van Cindy Sherman, waarin ze rollenspelen boordevol verwijzingen opvoert, zijn uitgegroeid tot het prototype van de postmoderne identiteitsbeleving en genieten een bijna even grote bekendheid als de constante gedaanteverwisselingen van Madonna in haar videoclips.

In de geschiedenis van het artistieke zelfportret - van Rembrandt tot Beckmann - is het gebruikelijk dat men zich verschillende rollen en houdingen aanmeet. Vanaf de jaren 1970 kreeg het zelfportret er echter een dimensie bij, dankzij kunstenaars die bewust en eigenhandig gekozen *images* autonoom bewerkten en daardoor radicaal een einde maakten aan de traditie dat vrouwelijkheid als een mannelijke projectie wordt geënceneerd. ‘Artistieke toe-eigening werd een legitiem en in dit geval door feministische motieven ingegeven uitgangspunt’, schrijft Isabelle Graw.² Bij haar beschrijving van het werk en de sociale rol van vrouwelijke kunstenaars in de hedendaagse kunstwereld gaat Graw uit van het concept ‘*appropriation*’ (toe-eigening) dat Judith Butler ontwikkelde in haar feministische theorie over de sociale verhoudingen tussen de geslachten en waarin ze tevens argumenten opwierp tegen de naturalisatie van heteroseksualiteit. Het begrip ‘toe-eigening’ - of ‘appropriatie’ - roept vragen op in verband met de legitimiteit van het eigendom, ook in de zin van auteurschap. Zelfs Marx schreef al: ‘Een toe-eigening waarbij men zich niets eigen maakt, is een contradictio in subjecto.’³ Op die onvermij-

1 Hannah Arendt, ‘Introduction’, *Illuminations, essays by Walter Benjamin*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 51.

2 <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/biography/>

3 Harry Kunneman, ‘Judith Butlers nieuwe mensbeeld’, in: *Vrij Nederland*, 4 april 2009.

delijkheid spitste zich in de jaren 1980 de strategie van de Appropriation Art toe, die overwegend werd beoefend door vrouwelijke kunstenaars als Louise Lawler en Sherrie Levine.

Uiteindelijk is kunst nooit iets anders geweest dan een toe-eigening, een zich-eigen-maken, bijvoorbeeld van de kennis en vaardigheden die de kunstenaar verwerft tijdens zijn opleiding. In het geavanceerde kapitalisme vormt artistieke toe-eigening in de collectieve verbeelding een steeds groter tegenwicht voor de ‘vervreemding’ die de meeste mensen ervaren tegenover hun werk en visuele omgeving. Op diezelfde manier voeren feministen strijd tegen het tot fetisj verheffen van het vrouwenlichaam: de ‘vervreemde’ relatie moet worden omgezet in een ‘toegeëigende’: mijn lichaam is van mij.

Die methode, waarbij men zich artistiek toe-eigent wat men sociaal of economisch niet bezit, wordt in Appropriation Art ten top gedreven: ‘Datgene wat volgens Marx nog moest worden afgeschaft om tot een echte toe-eigening te komen, werd een van de onmisbare voorwaarden die men zich ten minste artistiek kon toe-eigenen.’⁴

Loskomen van de vervreemding door appropriatie werd door Kant omschreven als ‘bevrijding van de mens uit de onmondigheid die hij aan zichzelf te wijten heeft’.⁵ In de psychoanalyse van Freud luidde het dan weer: ‘Wo Es war, soll Ich werden.’ (Waar het id was, moet het ego komen).⁶ Toe-eigening is een actieve daad, geen ‘inspiratie’ die het genie als een soort goddelijke ingeving van buitenaf ontvangt. Kants oproep om de eigen rede te gebruiken impliceert dat de opvatting over genialiteit plaatsmaakt voor het ‘moderne’ concept creativiteit, die de kunstenaar zelf ‘bezit’.⁷ Een geslaagde appropriatie is geslaagde creativiteit en in die zin ook een succesvolle assimilatie waarbij het ‘vreemde’ eigen wordt.

Ook de feministische opvatting over *appropriation* past in de traditie van de verlichte creativiteit die ontstaat wordt van de mannelijke connotatie. Toch is het bijna paradoxaal dat toe-eigening enerzijds de notie van zelfhandhaving en zelfverzekerdheid inhoudt en anderzijds verband houdt met postmoderne subjecttheorieën die, in navolging van Jacques Lacans opvatting over het spiegelstadium, de vorming van een ‘identiteit’ definiëren als een continu verkenningproces. Het Ik is – net zoals bij Rimbaud – een ander.

Dat het werk van Anne-Mie Van Kerckhoven in de feministische kunstgeschiedenis tot nog toe weinig aandacht heeft gekregen, is wellicht omdat het niet in het hierboven beschreven feministische appropriatiediscours past. Het stelt integendeel de hele moderne opvatting over toe-eigening en assimilatie van het vreemde als basis voor creativiteit ter discussie.

Al in de jaren 1970 - veel vroeger dan tal van haar collega-kunstenaars die onder het label ‘mediakunstenaars’ bekend werden - boog ze zich over het probleem van de kunstmatige intelligentie. Ze kwam uit bij het klassieke dualisme lichaam–geest, wat haar in het blad *Monopol* het verwijt opleverde oubollig feminisme van de oude school aan te hangen.⁸ Technisch gereedschap of machines

zijn voor Van Kerckhoven synthetische organen, verlengingen van het lichaam, zodat ze eigenlijk de opvatting van Marshall McLuhan deelt. Niettemin bestaat volgens haar een groot verschil tussen het Amerikaanse concept van artificiële intelligentie, dat zich vooral richt op het digitaal simuleren van cognitieve functies en spraak, en de oude Europese traditie van de robot, de menselijke machine. Een traditie die reikt van La Mettries door de Kerk en de verlichting verguisde nihilistische werk *L’homme machine* tot de legendarische Golem. Anne-Mie Van Kerckhoven plaatst zichzelf altijd in relatie tot de synthetische concepten over geest en lichaam, waartoe ze ook de door haar verzamelde en bewerkte afbeeldingen van naakte vrouwen rekent.

De veelvuldige postmoderne identiteiten die Cindy Sherman als prototype opvoert en waarin ze steeds ‘iemand anders’ is, creëren net zo goed een beeld, een herkenbaarheid die mede te danken is aan de historische of uit de filmgeschiedenis stammende bekendheid van haar onderwerp. De toe-eigening is een bewust meegaan in die (kunst)geschiedenis. Van Kerckhovens projecties bezitten een dergelijke herkenbaarheid op het eerste gezicht niet. Herhaling en variatie zijn nooit haar handelsmerk geweest, integendeel. Van in den beginne combineert ze in haar werkwijze schijnbaar heterogene elementen. De handgemaakte tekeningen, afbeeldingen op pvc of plexiglas of met de computer bewerkte beelden en films wekken vaak de indruk meerdere geestelijke vaders te hebben, zoals het *cadavre exquis* van de surrealisten. Lineair omliggende, ogenschijnlijk lichaamloze figuren en objecten prikken naast onregelmatige, ronde kleurvlakken die doen denken aan aura’s of gedachtevormen. Citaten uit filosofische of pornografische teksten staan als gelijke naast herkenbare objecten en abstracte vormen. Als visuele ruimte gebruikt Anne-Mie Van Kerckhoven vaak een interieur dat als het ware door figuren, dingen, vormen en teksten bemeubeld wordt. Je vermoedt dat daarachter herinneringen aan echte, werkelijk ervaren plaatsen schuilen, zoals het lege hotel waarin Van Kerckhoven een groot deel van haar kinder- en jeugdijaren doorbracht. Haar visuele ruimtes zijn tegelijk cognitieve ruimtes waarvan de inhoud kan bestaan uit de erin gearchiveerde gedachten of herinneringen.

In 1978 werkte ze voor het eerst samen met Luc Steels, die toen voornamelijk bekendheid genoot als musicus en literatuurwetenschapper. Hij ontpopte zich tot een van de pioniers in het onderzoek naar kunstmatige intelligentie in Europa en leidt sinds 1983 het Artificial Intelligence Laboratory van de Vrije Universiteit Brussel. Steels was op de hoogte van Van Kerckhovens passie voor Wittgenstein en De Sade en de transitie van lichaam en machine in haar tekeningen. Hij vroeg haar of ze voor zijn doctoraat een animatiefilm wilde maken om zijn computersimulatie van de menselijke taal met tekeningen te veraanschouwelijken. Dat werd Anne-Mie Van Kerckhovens eerste film. Toch stond ze altijd sceptisch tegenover de zuiver rationele en aseksuele benadering van de onderzoekers van kunstmatige intelligentie. Haar scepsis uitte zich daarin, dat ze beelden van naakte vrouwen digitaal bewerkte, zwart omliggende en later ook van kleuren voorzag. Dankzij

Steels kreeg ze al omstreeks 1980 de kans geregeld beelden te bewerken met een van de toentertijd krachtigste computers.

De structuur van de door de kunstenaar getekende of digitaal vormgegeven ruimtes kan pas ten volle worden begrepen wanneer die wordt gelinkt aan de ‘architectuur’ van de verwerking en opslag van de digitaal gecodeerde informatie. De beeldspraak waarvan Van Kerckhoven zich met behulp van de computer bedient, verschilt niet wezenlijk van die in haar analoge tekeningen en films. Altijd wekt die de indruk van lowtech, lijkt het alsof de gebruikte middelen bewust beperkt worden gehouden. Dat kan tevens worden geïnterpreteerd als een weigering tot assimilatie, een voorbijgaande appropriatie, als een voorstellingswijze waarbij ze zich onderwerpt aan de digitale techniek en deze in zekere zin naturaliseert. De computer, de machine, is en blijft een vreemde. Al ruim dertig jaar worstelt Anne-Mie Van Kerckhoven met een terughoudendheid die ze niet kan of wil overbruggen. Ze bewaart afstand tot de afbeeldingen uit de pornomagazines, de voorstellingen van vrouwelijkheid die ze niet zelf vastlegt of aan haar eigen persoon verbindt. Haar fascinatie voor naakte vrouwen lijkt eerder te berusten op een soort appropriatie van de mannelijke kijk op het vrouwelijk lichaam, die ze dan als een artificiële intelligentie vooropstelt.

Haar werk is moeilijker toegankelijk omdat de meeste visuele metaforen waarmee psychische processen worden beschreven er niet op van toepassing zijn. Dat geldt onder meer voor de metafoor van spiegel en projectie die de basis vormt van Lacans concept over identiteitsvorming en in de vroege videokunst een van de thema’s was. In de jaren 1960-1970 stond de videokunst bol van zelfsceneringen, waarbij de kunstenaars zich voor de camera gedroegen als voor een spiegel of waarin het beeldscherm gemonteerd werd als een spiegel. Rosalind Krauss ging in 1976 zelfs zover om de video te interpreteren als een oprecht narcistisch medium.⁹

Hoewel ook Van Kerckhovens werk een soort zelfportret of zelfscenering is, volgt het niet dat patroon van een projectie van zichzelf in diverse identiteiten en rollen. Van Kerckhoven zelf stelt dat ze in haar kunst een rol wil spelen ‘waarin ze duizend vrouwen tegelijk is’.¹⁰ Dat impliceert dat haar werk niet zozeer als een imaginaire spiegelprojectie moet worden opgevat maar wel als de voorstelling van een oneindige reproductie of versplintering. Het identiteitsconcept dat aan haar werk ten grondslag ligt, is dan ook veeleer verwant met Jean Baudrillards opvatting over het ‘fractale subject’ en vertoont de essentiële eigenschappen van een fractaal object: ‘Kenmerkend voor een fractaal object is dat alle informatie die het object definieert, besloten ligt in het kleinste afzonderlijke detail.’¹¹ Daarvan uitgaande is het projectievlak van een fractaal subject geen spiegel, maar een (video)beeldscherm:

‘Ooit leefden we in de onechte wereld van de spiegel, in het spanningsveld en egocentrisme van het anders-zijn en de vervreemding. Nu leven we in de onechte wereld

van het beeldscherm, van de interface en verveelvoudiging, van de commutatie en netwerkvorming.¹²

Lust wordt bij het fractale subject dan ook niet opgewekt door een zelfprojectie in een spiegel maar door het feit dat hij 'met zichzelf verbonden is.'¹³ Het fractale subject 'verlangt niet langer naar een volmaakt ideaalbeeld van zichzelf maar naar een formule voor eindeloze genetische reproductie. Een eindeloze conformiteit van de mens met zichzelf.'¹⁴

Baudrillards opvattingen zijn ook van toepassing op kunstenaars die zich in de door mediabeelden gecreëerde wereld projecteren en vermenigvuldigen. Denk bijvoorbeeld aan de al vernoemde Cindy Sherman en Madonna. Ze presenteren ons een schier eindeloze caleidoscoop van uiterlijke verschijningen. Bij Van Kerckhoven daarentegen schuilt het caleidoscopische in de emotionele en cognitieve benadering van de wereld en is die veeleer een afspiegeling van haar geest dan van haar lichaam. Ook dat beantwoordt aan de projectie die, aldus Baudrillard, in de plaats is gekomen van de spiegelprojectie: 'Dat wat de mens op een display of computerscherm herkent of meent te herkennen, is niets anders dan een proces in zijn brein.'¹⁵

Van Kerckhoven presenteert als het ware een logboek waarin ze haar kijk op de wereld, haar positie als vrouw, op de filosofie, geschiedenis, psychoanalyse, culturele omgevingen, stripverhalen, popmuziek, punk en vooral op de massamedia in kaart brengt.

Ze projecteert zichzelf niet in de visuele wereld van de media, assimileert zich niet, maar beschouwt haar kunst als een continue poging om zich ondanks de overmacht van de media staande te houden: 'Ik heb geen andere keuze, het is een overlevingsmechanisme. Ik voel me continu geprovoceerd door de massamedia. Maar die zijn niet uit de lucht komen vallen. De massamedia geven de mensen wat ze willen. Het is als een apparaat om met elkaar te communiceren. Op een bijzonder gevaarlijke manier toont het hoe mensen denken en zijn. En dat hele apparaat, het systeem, kneedt de mens.'¹⁶

Dat systeem werd in 1951, het geboortjaar van Anne-Mie Van Kerckhoven, voor het eerst duidelijk omschreven: 'We leven in een tijdperk waarin voor het eerst duizenden hoogopgeleide individuen er hun beroep van hebben gemaakt in te grijpen in het publieke collectieve denken om het te manipuleren, uit te buiten en te controleren.'¹⁷ Met die woorden leidde Marshall McLuhan in 1951 zijn eerste belangrijke theoretische werk over de massamedia in. In dat werk, *The Mechanical Bride*, analyseert hij vooral het manipulatieve effect van reclame en legt hij uit hoe men kan vermijden in de maalstroom van mediabeelden te worden meegesleurd. McLuhan gebruikt een literaire metafoer en verwijst naar Edgar Allan Poes verhaal *A Descent into the Maelström*, waarin een schipbreukeling erin slaagt zich uit een schijnbaar uitzichtloze situatie te redden. In een reusachtige draaikolk die hem met immense kracht naar beneden zuigt, bedenkt hij ineens iets wat hemzelf totaal onzinnig lijkt, namelijk 'dat hij er een soort genoeg in schept om te raden met welke verschillende valsnelheden alles naar beneden wordt

gezogen in het ruime sop'. Door zich te gedragen als een object dat boven komt drijven, redt de zeeman zichzelf van de verdrinkingsdood. Op een gelijkaardige manier probeert McLuhan in *The Mechanical Bride* de lezer 'tot het middelpunt van een door krachten in beweging gezet beeld te maken van waaruit hij het verloop van de huidige gebeurtenissen kan gadeslaan waarin elkeen verwikkeld is.'¹⁸

Misschien is het beeld van de zeeman die vecht tegen de verdrinkingsdood een adequate metafoer voor de 'overlevingsstrijd' die Van Kerckhoven via haar kunst voert. Alleen is het een eeuwigdurende strijd en niet één die zoals in Poes verhaal definitief beslecht wordt door de redding uit de gevaarlijke draaikolk. Zelfs Goya stelde kunst al voor als een vertwijfelde poging tot verweer. De beroemde plaat 43 uit de etsenreeks *Los Caprichos* (1798) toont een man die slaapt of rust op een schrijftafel en in de rug bedreigd wordt door uilen, vleermuizen en een reusachtige kat – of is dit slechts een voorstelling van zijn innerlijke gedachten? Toont Goya ons een zinnebeeld van de ambivalente creativiteit van de geest, van het irrationele artistieke scheppingsproces, of moet de ets worden geïnterpreteerd als een moraliserende en verlichte aanmaning om de *razón* (de rede) te gebruiken, op scherp te houden, zodat het verschrikkelijke irrationele niet de bovenhand kan krijgen en we aan de beproeving kunnen weerstaan? In de titel van de ets, *El sueño de la razón produce monstres*, dient *sueño* in het eerste geval te worden vertaald als 'droom', in het laatste als 'slaap' – beide vertalingen zijn gangbaar en allebei interpreteren ze Goya's ets als een vooruitziende vingerwijzing naar het modernisme.

Van Kerckhovens werk is misschien een hedendaagse herformulering van de symbolen die Goya in 1793 en McLuhan in 1951 (teruggrijpend op Poe uit 1841) hebben aangereikt. Net zoals bij Goya handelt het werk van Van Kerckhoven over een niet-aflatende geestelijke overlevingsstrijd en de relatie van het Ik/de Ego's tot zijn/hun omgeving die zorgvuldig in balans moet zijn om niet mentaal of lichamelijk ten onder te gaan.

Het formele verzet in haar werk wordt retrospectief duidelijk wanneer men haar tekeningen vanaf de jaren 1970 als een samenhangend geheel bekijkt. In al haar werk is een visuele spanning aanwezig die evenwel helemaal anders is dan de formele spanning in veel andere werken in de moderne kunst. Van Kerckhoven wil in haar kunst conflicten niet op de spits drijven of een dialectische oplossing bieden, maar een toestand van spanning en evenwicht in stand houden en steeds opnieuw afwegen – een taak die elke dag van vooraf aan begint.

De sisyfusarbeid die Van Kerckhoven zichzelf oplegt vergt ook een inspanning van de toeschouwers. Met post-moderne spelletjes, dubbele bodems of een soevereine keuze tussen (identiteits)opties heeft haar werk niets te maken. Het is geen toeval dat Van Kerckhovens werk langzamerhand op meer belangstelling kan rekenen net wanneer veel jonge vrouwelijke kunstenaars de post-moderne ironie beu worden. Wie de tentoonstellingen

van de nu dertigjarige kunstenaars onder de loep neemt, zal in hun ruimtelijke installaties heel wat verwijzingen ontdekken naar Van Kerckhovens interieurs. Wat de kunstenaars twintig of dertig jaar geleden op papier zette of later met de computer uitwerkte, wordt vandaag psychische realiteit.

- 1 <http://www.artnet.de/magazine/features/quest/quest06-07-07.asp>, 7 juni 2007.
- 2 Isabelle Graw: 'Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art', in: Louise Lawler e.a., tentoonstellingscatalogus Museum für Gegenwartskunst Basel, 2004, p. 62.
- 3 Karl Marx, 'Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie', in Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 13, Berlin 1981, p. 619.
- 4 Isabelle Graw: 'Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art', in Louise Lawler e.a., tentoonstellingscatalogus Museum für Gegenwartskunst Basel, 2004, p. 62.
- 5 Immanuel Kant, 'Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?' (1784). Vrij op het internet op DigBib.Org en Wikisource.
- 6 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), Studienausgabe Bd. 1, 5de druk, Frankfurt a.M. 1974, p. 516.
- 7 Over appropriatie, creativiteit en genie, zie Robert Pfaller, 'Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft', in *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?/ Spectacle, Pleasure Principle or the Carnavalesque?*, uitgegeven door Sönke Gau en Katharina Schlieben, cat. Shedhalle Zürich, Berlin 2008, p. 118 e.v.
- 8 Barbara Gärtner, 'Simpel zweigeteilt: In Berlin nervt Anne-Mie Van Kerckhoven mit Old-School-Feminismus', in *Monopol*, mei 2007, p. 116.
- 9 Rosalind Krauss, 'Video – The Aesthetics of Narcissism', in *October* 1, 1976, p. 50-64. Zie ook haar bijdrage 'Slapstick und Selbstentblößung – Rollenspiele vor der Kamera', in *Video Performance - Modelle der Selbstbetrachtung*, tentoonstellingscatalogus Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster 2008.
- 10 Anne-Mie Van Kerckhoven, *The Headnurse-Files*, tentoonstellingscatalogus NAK Aachen/Kunsthalle Bern 2004, p. 93.
- 11 Jean Baudrillard, 'Videowelt und fraktales Subjekt', in: Ars Electronica (uitg.), *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, p. 113.
- 12 Ibid., p. 130.
- 13 Ibid., p. 119.
- 14 Ibid., p. 113.
- 15 Ibid., p. 117.
- 16 artnet.de (zie voetnoot 1).
- 17 Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Corte Madera, CA 2002 (1951). Citaat vanuit het Duits, 'Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen' (1951), Amsterdam 1996, p. 7.
- 18 Ibid.

Start Is the Smart Art

A. Werkwijze:

- 1. Vastleggen van de vooropgestelde mogelijkheden.
- 2. Vastleggen van de te gebruiken elementen
- 3. Criteria voor het stopzetten van herhalingen.

B. Uitvoering:

- 1. Het egoïsme als de algemene en noodzakelijke verschijningsvorm van de bevestiging van de wil tot leven. Er zijn momenten waarop het even belangrijk is te weten dat alle elementen en omstandigheden voorhanden zijn om een doel te bereiken, als het belangrijk is de taak ook in het echt te vervullen.
- 2. Het egoïsme van de bevestiging als bron van alle kwaad. De grootste bliksem in het kleinste lichaam kan nooit vergeleken worden met het licht van mijn ogen onder mijn oogleden.
- 3. Het egoïsme van de bevestiging als bron van het lelijke. Vecht men tegen het vanzelfsprekende uit angst voor het probleemloze? Ikzelf vind het moeilijk me in gemakkelijke beddingen neer te vleien. Als een vlot zou ik me voelen, traag afstevend op de waterval. Liever de pijn om strijd en onvolledigheid, dan de val in het niets van de gemakzucht. Het einde is dan tenminste een bevrijding.

C. Resolutie

Kunst, oordeel en commentaar.

AMVK (1981)

Is it Strong to Belong to the Wrong?
(Ode aan minderheden, een reactionair sonnet)

Als symbool van mijn motivatie koel ik steeds mijn woede op kunstenaars.
Als bewaking van mijn politiek maak ik een expertise op van alle buitenlanders.
Als repressie op uw motivatie functioneert mijn expertise slechts bij homofielen.

Als een obsessie ontwikkelt mijn motivatie zich steeds hartstochtelijker in de richting van kunstenaars.
Als een systeem ontwikkelt mijn politiek zich steeds agressiever in de richting van buitenlanders.
Als een waanvoorstelling ontwikkelt mijn motivatie zich steeds weemoediger in de richting van homofielen.

Als progressief registreer ik, uw veiligheid, de kunstenaar als een absolute motivatie.
Als internationaal registreer ik, uw veiligheid, de buitenlander als een politieke waanvoorstelling.
Als racist registreer ik, uw veiligheid, de homofiel als een gemotiveerd ongelovige.

Met verstomming geslagen
Distantieer ik mij van alles
Wat ‘normaal’ is, en bied ik U,
Zonder voorbehoud, te allen tijde,
Exemplaren van alles wat abnormaal is.

AMVK (1983)

The Specimen Space

- A. Men kan onder hypnose een zekere perfectie bereiken door het ongeluk als een principe te beschouwen, eenmalig.
- B. Het is alleen de kwestie de moraal als een ramp te interpreteren en het effect hiervan op anderen goed in te schatten. Dit doet men tweemaal.
- C. In dit stadium verschijnt de duivel die de dood als motief in zich draagt. Tot driemaal toe ondergaat men dit.
- D. Wanneer de godsdienst ten tonele verschijnt, is concentratie ver te zoeken en begint men per vergissing over alles en nog wat te discussiëren. Viermaal.
- E. Het taboe wordt uiteindelijk de deugd die elke mislukking tot een abstract gegeven verhoogt. Vijfvoudig is dit.
- F. De ziel is het doel en haar verschijning is typisch op dit moment, want zij verzorgt de dramatiek van de zonde. Dit is de zes.

AMVK (1988)

MAN

Het geobsedeerde Onevenwicht

A. Oriëntatie en programma:

- 1. Experimentele stations
- 2. Ontlichaamde intellecten
- 3. Een plaatselijk soort rationaliteit
- 4. Gecontroleerde observatie
- 5. Echt bestaande omstandigheden

- 1. Norm 2. Idioom 3. Ideologie
- 4. Structuur 5. Systeem
- 6. Chronologie 7. Obsessie

- 1. Allure 2. Campagne
- 3. Structuur 4. Miserie

- 1. Patroon 2. Tijdmaat
- 3. Visie 4. Totale desoriëntatie

- 1. Advies 2. Assortiment
- 3. Apparaat (Preparaat)

- 1. Volwassen 2. Viezigheid
- 3. Concentratie

- 1. Specialisatie (Normen)
- 2. Normalisatie (Ideologieën)
- 3. Particularisme (Aspiraties)

B. Oplossingen en strategie:

- 5 machines:

- 1. DE HERSENTESTER bekommert zich om het Algemeen en controleert de breinabsorptie.
- 2. DE PRECISIEANALYSATOR bekommert zich om de Voorbereidingen en meet het Zelfbewustzijn uit.
- 3. DE PROBLEEMDETECTOR bekommert zich om de afscheiding en de verwarringscoëfficiënt.
- 4. HET STRUCTUURTOESTEL bekommert zich om het omvormen en analyseert beïnvloeding en voor-spelbaarheid.
- 5. DE EVOLUTIEMONITOR bekommert zich om de naver-zorging en programmeert de aan te wenden waarhe-idsmethodiek.

AMVK (1981)

INTERIEUR

Beschrijving doodt fundament.

- 1. De attentieschijven en de grootte van stimuli zijn er zich van bewust dat strategie in 't algemeen niet rationeel is. Oogfixatie klopt, klopt en mentale rotatie is onder ons.

Het naïeve tegenover het gesofisticeerde, diepte versus het oppervlaktezicht. Met de klok mee of tegen de klok, mijn hand strekt uit, ik zie het. Ik verlang naar U. Rechts tegenover links smelten onze spookhanden tezamen. Ondanks de zwaartekracht, loodrecht, begin ik mentaal op te vouwen. Het verwachte tegenover het onverwachte. Mentale praktijk-afstand en tijd. Uw nek. Is het uitzetting of samentrekking, het rechtse versus het averechtse?

- 2. Te laag-bij-de-gronds is het algemeen lot: kubusvormige stimuli duiken op, tezamen met doelgerichte stimuli. Haaks op de zwaartekracht proeft mijn ontoegankelijkheid het verschil versus het onverschil.

Multistabiel of niet, ik begin mentaal van vorm te veran-deren. Ik draai naar de diepte, een niet-analoge rotatie. Slagordes. Ik heb afleiders nodig om deze vloeibare staat het hoofd te bieden. Mijn mentale gewoonte kan deze graad van onstabiliteit niet overleven. Het positieve tegenover het negatieve, gebrek aan rationaliteit, te veel beschrijvingsniveaus. Naakt, al te naakt.

- 3. Vier jaar eerder was mijn introspectief programma slechts causaal aan zichzelf gebonden. Ik hield statistieken bij van de programma's van mijn eigen gedrag. Ze voorzagen in aftrekbare kracht, ze wisten wat ze wisten, ze maakten ad-hocconclusies. Wilt U de kracht van de weerspiegeling proeven dan raad ik U aan de architec-tuur van de weerspiegeling te bestuderen. U zult interne fouten voelen ontstaan en u zult zich onderwerpen aan een objectief georiënteerde, ronddraaiende interpretatie. Voor- en namethodes vrijwaren ons dus niet van tegen-strijdig, onzeker noch onvolledig gedrag.

- 4. Waardige degradatie. Onderplaatsing. Vijandige gevoe-lens. Me verdedigend vrees ik de cyclus van onaange-name dingen. Vervreemd snak ik naar fixaties. Waar ik enkel leegte vind.

AMVK (1991)

EXTERIEUR

Buitenkansen in Menselijk Vastgoed

- A. De meesteres van de horizont telt het effect bij de factor en de reflex op, wordt dan een instrument dat we gemakshalve het principe zullen noemen.

- B. Exterieur De attributen van de kunst tellen het rekenen zelf bij de machine en het conflict op. Men krijgt een assimilatie die algemeen gesproken wetenschap wordt genoemd.

- C. De ceremonie van de zuivering van het Ik telt luiheid bij obsessie en hoop. De som hiervan is een ontspanning die zich meestal onder de vorm van voorspellingen manifesteert.

- D. Een hond (de vriend, de slaaf) verslindt het personage en telt bagage op met spelden en chronologie. Dit is gelijk aan brood en wordt door U en mij als de tijdmeting geïnterpreteerd.

- E. Een baadster vanop de rug gezien telt tenslotte het Sorteren en het Propageren bij het combineren op. Dit geeft tezamen het Elimineren en dit, mijn beste mensen, is elasticiteit.

AMVK (1992)

**The
Renaissance
Society**
at The
University of
Chicago

Mu.
ZEE

COLOPHON

This book was published on the occasion of Anne-Mie Van Kerckhoven's exhibition 'In a Saturnian World' at the Renaissance Society in Chicago, 25 September 2011 – 18 December 2011 and at Mu.ZEE in Ostend, 18 February 2012 – 27 May 2012.

Concept and image selection

Anne-Mie Van Kerckhoven, Zeno X Gallery

Texts

Ludwig Seyfarth, Dirk Snauwaert, Phillip Van den Bossche, Anne-Mie Van Kerckhoven, Hamza Walker

Graphic Design

Jean-Jacques Stiefenhofer

Translations

Dutch translations by Christelle Bogaert

English translations by Gregory Ball

Texts by Anne-Mie Van Kerckhoven: originally published in *Paradogma*, Anne-Mie Van Kerckhoven, Maldoror, 's-Gravenhage, 1993.

Text by Ludwig Seyfarth: originally published in *Über das Ich*. Anne-Mie van Kerckhoven, ed. Berliner Künstlerprogramm/DAAD (Berlin), 2009. Translated from German into English by April Lamm and Franz v. Stauffenberg.

Archiving and coordination

Liene Aerts, Ann Cesteleyn, Koen Van den Brande, Wouter Van Der Hallen, Maud Vande Veire

Editing

Chantal Huys, Stephen Windross

Photo credits

cover: detail from 'Standard Model', 2011

p. 2: 'Prober 5', 1998

All digital prints and reproductions were made by Anne-Mie Van Kerckhoven, except for:

Congo Blue: p. 151

Heinz Cibulka: pp. 68, 69

Peter Cox: pp. 4, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 73, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 92, 93, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 113 (except top left), 114, 115, 117, 128, 129, 130, 131, 132, 137, 138, 139, 183, 184, 185, 188, 187, 190, 191

Kristien Daem: p. 186

Nathalie Demeester: p. 127

Danny Devos: p. 158

Dirk Pauwels: pp. 61, 71, 72, 110, 111

Felix Tirry: pp. 72, 74, 84, 85, 109, 133, 189

Dominique Uldry: p. 123

Dirk Vanhecke: p. 64 (right)

Wim Van Nueten: pp. 29, 43, 59, 62, 63, 64 (left), 76, 77, 78, 87, 88, 89, 91, 94, 95, 118, 119, 121, 124, 135, 163, 192, 198, 199
Zeno X Gallery, Antwerp: pp. 61, 66, 67, 70, 113 (top left)

Ownership credits

private collections

Belgium: pp. 44 (right), 46, 48, 49, 51, 52, 59, 62, 63, 64, 66 (top left – bottom left – bottom right), 67, 68, 69, 72, 74, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 93, 109, 113 (top left), 117, 121, 127, 133, 135, 137, 160, 170, 183, 186

Germany: pp. 37, 38, 39, 40, 44 (left), 45 (left), 167, 172, 174

Israel: p. 164

Switzerland: p. 66 (top right)

The Netherlands: pp. 89, 181

US: p. 55 (below)

public collections

Flemish Parliament, Brussels, Belgium: p. 91

S.M.A.K., Ghent Belgium: pp. 70, 110, 111

The publisher has tried to settle all photography rights in compliance with the relevant legislation. Those who deem to have further rights may contact the publisher.

With special thanks to:

Liene Aerts, Jos Asselman, Benn-Le Jeune, Anette Bollag-Rothschild, Herman Buytaert, Paul Caenepenne-Persoos, Didier Casimiro, Collection Bacop Dexia Group (Brussels), Kurt De Caluwé, Annie De Decker, Frank Demaegd & Eliane Breynaert, Danny Devos, Christine M. Gordon, Sam Gorts, Anne Haegeman, Serge Hannecart, Cedric & Julie Hebbelynckx-Breynaert, Danny Ilegems, Carl Keirsmaekers, Matthias Lannoo, Lieve Van Gorp Foundation for Woman Artists, Johannes Lörcher, Frederic Martens, Yifat Gurion Ofer, Gautier Platteau, L. Rooms, Andreas Schmeer, Wilhelm Schürmann, Dirk Snauwaert, Jean-Jacques Stiefenhofer, Frans Stubbe, Vincent Sureda, Barbara Thumm, Ernest Van Buynder, Koen Vandaele, Marina Van Daele-Van de Perre, Hadewych Van den Bossche, Phillip Van den Bossche, Koen Van den Brande, Van Duffel, Van Eckeren Art Collection, Lieve Van Gorp, Greet Van Kerckhoven, Juliette Van Kerckhoven-De Belser, Ritt Van Kerckhoven, T. Van Knippenberg, Wim Van Nueten, Marc Vanrunxt, Maria-Colette van Spaendonck, Johan Vansteenkiste, Dirk Van Tricht, Hamza Walker

Anne-Mie Van Kerckhoven is represented by Zeno X Gallery in Antwerp and Galerie Barbara Thumm in Berlin.

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2011

© The authors

© Reproduced works: Anne-Mie Van Kerckhoven

ISBN 978-90-209-9937-2

D/2011/45/418 NUR 644/646

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing

