Anne-Mie Van Kerckhoven

Nothing More Natural



Anne-Mie Van Kerckhoven

Nothing More Natural

Anne-Mie Van Kerckhoven
Nothing More Natural

Edited by
Susanne Neubauer
Dirk Snauwaert

Kunstmuseum Luzern
Museum of Art Lucerne

Wiels Contemporary Art Centre
Brussel–Bruxelles

Kunsthalle Nürnberg

FRAC Fonds regional d'art contemporain des Pays de la Loire

Published by
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln

Inhalt / Contents / Sommaire / Inhoud

5 Vorwort
7 Preface
9 Préface
11 Voorwoord

13 Zeichnungen / Drawings / Dessins / Tekeningen

167 Inventar / Inventory / Inventaire / Inventaris

209 Filmografie / Filmography / Filmographie / Filmografie

211 Texte / Essays / Textes / Teksten
213 Susanne Neubauer
237 Gertrud Sandqvist
249 Dirk Snauwaert

270 Biografie / Biography / Biographie / Biografie

272 Colophon / Colophon / Colophon / Colofon

In den vergangenen Jahren widmeten sich verschiedene Forschungsarbeiten und Ausstellungen der Vorreiterrolle weiblicher Künstler und ihrer Beteiligung an der feministischen Bewegung der 1960er und 1970er Jahre. Dies führte zu neuen Erkenntnissen über die Rolle dieser Künstler bei der Entkräftung der herrschenden Klischees und Stereotypen über Geschlecht und sexuelle Repräsentation. Die feministische Bewegung sorgte dafür, dass der Modernismus nicht länger ein rein formalistisches Endspiel war, sondern zu einem Projekt wurde, das das Konzept der „Reflexivität" auf das Ich und die Gesellschaft als Ganzes anwendete. Eine bunte Stimmenvielfalt liess sich hören und allerlei Ideen blühten auf und blühen bis zum heutigen Tag. Die unterschiedlichsten Denkrichtungen dienten als Inspiration: Vom Mantra der 1960er und 1970er Jahre, das verkündete, dass „das Persönliche politisch ist", bis zum Feminismus der dritten Welle, das Beiträge zur Queer Theory und über das Geschlecht als kulturelle Konstruktion veröffentlichte.

Von den Videos und Performances, die uns in den 1960er und 1970er Jahren mit körperlichen Experimenten konfrontierten, bis zu dem expliziten Post-Punk und dem konzeptuellen Ansatz, der die Kunst der 1980er Jahre dominierte, nie bekamen Künstler wie Anne-Mie Van Kerckhoven die Anerkennung, die sie verdienten. Van Kerckhovens Werk wird von sehr unterschiedlichen Einflüssen — von der Philosophie des Mittelalters bis zu Cyberpunk und Mode — geprägt und lässt sich nur schwer in eine bestimmte Schublade zwängen. Auch die Leichtigkeit, mit welcher sie sich zwischen kontrastierenden Medien — von Hightech-Computeranimation bis Lowtech-DIY (do-it-yourself) — bewegt, trägt zu ihrer einmaligen Stellung in Kunstkreisen bei. Diese Retrospektive des Werks von Anne-Mie Van Kerckhoven, Nothing More Natural, versucht, durch genauere Betrachtung der Beziehung zwischen dem technologischsten und untechnologischsten Medium — Film und Zeichnung — ihre Arbeit besser zu verstehen.

Anne-Mie Van Kerckhoven wurde 1951 in Antwerpen geboren, wo sie auch jetzt noch wohnt und arbeitet. In Europa ist sie für ihre interdisziplinäre Arbeitsweise bekannt: Zeichnungen, Gemälde, mit dem Computer gestaltete Bilder, Video, Film, Leuchtkästen, Text und die Szenographie von Ausstellungen. Ihre Arbeiten sind mit dem Werk einer neuen Generation Multimediakünstler verwandt, die mit ihren Installationen den Raum und die neue Bildsprache der Digitaltechnologie des einundzwanzigsten Jahrhunderts erforschen. Ausserdem sind Zusammenhänge mit verschiedenen Kunstformen der Gegenkultur, wie Body Art, Performancekunst und experimentelle Popmusik, zu erkennen.

Van Kerckhoven ist von einer grossen Bandbreite an Themen fasziniert: Einerseits von wissenschaftlichen und technologischen Systemen und den dazugehörigen Terminologien, von philosophischen Konzepten, der Alchemie und den künstlerischen Avantgardebewegungen, andererseits von Aspekten ihres eigenen Lebens. Diese heterogenen Bereiche verschmelzen zu einer individuellen und einmaligen ästhetischen Sprache. Ihr Werk muss im Kontext der Untergrundbewegung der 1960er und 1970er Jahre und der Gegenkultur gesehen werden, die voller Begeisterung gegen unterdrückende Verhaltensregeln und Normen wetterten. In ihren Arbeiten analysiert die Künstlerin die Konventionen und Klischees, die bei der Darstellung und Rationalisierung der Themen, die Sexualität und Geschlecht berühren, verhandelt werden. Mit ihren Musikperformances, Fanzines, Veranstaltungen und Ausstellungen in alternativen Räumen hat Van Kerckhoven eine einmalige Stellung in Kunstkreisen erobert, eine Stellung, die Bezug auf den cyberfeministischen Diskurs über die Dekonstruktion von Stereotypen und die verdrängten Konzepte von Macht, Sexualität und Verlangen nimmt.

Nothing More Natural ist die erste Ausstellung über einen Aspekt ihres Werks, der seit Mitte der 1970er Jahre die Grundlage für ihr ganzes Œuvre ist: die tagebuchartige Zeichnungen. Die Zeichnungen bestimmten in den letzten dreissig Jahren die Ideen und Ästhetik, in der thematische Grossprojekte und Filme verankert sind. Anders als bei anderen Künstlern ihrer Generation sind Van Kerckhovens Zeichnungen nicht gedacht als Studien oder Notizen zu anderen Projekten. Sie wählt dieses Medium, um unbekannte psychologische Räume zu erforschen.

Kunstkritiker haben die Neigung, das komplexe Werk der Künstlerin in einem Zusammenhang zur cyberfeministischen Bewegung und der Ästhetik des digitalen Zeitalters zu sehen. Oft verlieren sie dabei den „Lowtech"-Charakter der Zeichnungen aus dem Auge. Auf den ersten Blick erscheint es so, als seien die ausdrucksstarken, phantasievollen Zeichnungen unvereinbar mit einer „objektiven" konzeptuellen Vorgehensweise von kognitiven Systemen, Wissenschaft und Technologie.

Dass die Kritiker erst spät auf diese Zeichnungen aufmerksam wurden, kann darauf zurückzuführen sein, dass Van Kerckhoven nicht die unpersönlichen Methoden einer formalistischen oder mediatisierten Neo-Avantgarde anwendet, sondern ihren eigenen impulsiven, unlogischen und automatisierten Weg geht. Sie ist nie den bei ihren Generationsgenossen populären Trends, wie „Neoexpressionismus", „Punk" und „Bad Painting", hinterhergelaufen. Van Kerckhovens vehemente Unabhängigkeit und ihr persönlicher Weg sind fest verankert in der Underground-Popkultur, im Streben nach antikonventionellen und befreienden Strategien, die zu einer Desublimierung von Erfahrung, Wissen und tiefenpsychologischem Raum führen müssen. Betrachtet man die Entwicklung der Zeichnungen, ist dieses Streben leicht erkennbar.

Beim Betrachten verschiedener Serien von Zeichnungen wird klar, dass die Zeichnungen im Laufe der Zeit autobiographischer werden. Es geht hier gewissermassen um eine neue Version von Dalís berühmter „paranoid-kritischer Methode", aber dann mit einer nicht so symbolischen Ikonographie. Auch der Einfluss des Surrealismus und anderer Arbeitsweisen, die zu einer „automatisch-halluzinativen Analyse" führen, ist unverkennbar. Die Zeichnungen zeigen, dass die Künstlerin von informellen und automatischen Methoden geleitet wird, die die Erforschung der Tiefen der persönlichen Psyche ermöglichen. Sie widerspiegeln auch verschiedene chronologische Entwicklungen in der kunsthistorischen Rezeption des Postminimalismus. Das frühe Werk erinnert an die mechanistischen Zeichnungen von Eva Hesse oder an die phantastischen Landschaften von Yves Tanguy, die Energiewellen von Gordon Matta-Clark oder die Körperbilder von Maria Lassnig. Dieses Erbe nimmt in den 1980er Jahren einen weniger prominenten Rang ein. Anne-Mie Van Kerckhoven beansprucht mit ihren Themen einen eigenen Platz. Die Künstlerin führt auf eine natürliche Art und Weise visuelle Elemente der populären Kultur in die abstrahierten, kryptischen Entwirrungen latenter Muster des Geistes ein, von Buchillustrationen aus der Sezession bis zu Bildern aus unterschiedlichen Comicarten, wie zum Beispiel aus den ersten japanischen Mangas oder aus amerikanischen Underground Comics. Wir glauben, dass diese Ausstellung und das Buchprojekt diese Entwicklung überzeugend illustrieren.

Wir möchten uns vor allem bei der Künstlerin und Club Moral für die Unterstützung bei der Erstellung eines Inventars des immensen Œuvres bedanken. Diese Übersichtsausstellung wäre ohne Inventar nicht möglich gewesen. Ausserdem sind wir der Flämischen Regierung sehr dankbar: Ohne ihre Unterstützung wäre dieses Buch nicht zustande gekommen.

Dirk Snauwaert
Direktor Wiels, Brüssel

Peter Fischer
Direktor Kunstmuseum, Luzern

Dr. Ellen Seifermann
Direktorin Kunsthalle, Nürnberg

Laurence Gateau
Direktorin des Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Preface

In recent years research and exhibitions focusing on pioneering female artists and their involvement in the feminist movements of the 1960s and 1970s have spurred new insights in the role these artists played in deconstructing and overcoming clichés and stereotypes surrounding the questions of gender and sexual representation. The feminist movement, one could say, extended the scope of Modernism from a formalist endgame to a project that applied the idea of "reflexivity" to the self and the society as a whole. A diversity of voices and contributions has flourished (and continue to do so) under various rubrics, from the 1960s and 1970s mantra "the personal is the political" to third-wave feminism's theoretical contributions of queer theory and the cultural construction of gender.

From the corporeal experiments of the 1960s and 1970s video and performance art to explicitly post-punk and conceptual approaches that defined the trajectory of the work of the 1980s, a gap in the recognition of artists such as Anne-Mie Van Kerckhoven exists. Her work, embracing influences as varied as medieval philosophy, cyberpunk and fashion, evades easy categorization. It is her equally fluid motion between the antagonistic media of high-tech computer animation and low-tech DIY (do-it-yourself) techniques that has also contributed to her unique position in the art world. This retrospective exhibition of Anne-Mie Van Kerckhoven's work, Nothing More Natural, seeks to extend the understanding of her work through an investigation of the relationship between the most and least technologically inclined media in which she works, her films and drawings.

Anne-Mie Van Kerckhoven, born in 1951 in Antwerp where she lives and works, is known in European art circles for her interdisciplinary practice that combines drawing, painting, computer-generated images, video, film, light-boxes, text and exhibition design. She can be linked to a new generation of multimedia artists whose installations explore the spaces and imagery opened up by 21st-century digital technology, as well as to the counter-cultural body art, performance and experimental music scenes.

Her interests and fascinations range from scientific and technological systems and terminology, philosophical concepts and alchemy, on the one hand, to avant-garde art movements and autobiographical aspects, on the other. These heterogeneous domains fuse into an individual, singular aesthetic language. Van Kerckhoven's work should be viewed within the context of a 1960s and 1970s "underground" movement and counter-cultural drive retaliating against oppressive codes and norms. Her project is oriented toward a dissection of conventions and clichés in the representation and rationalisation of sex and gender-related issues. Through her music performances, fanzines and events-exhibitions in alternative spaces, Van Kerckhoven has constructed a singular position in the art world, related to the cyberfeminist discourse around the deconstruction of stereotyped and repressed notions of power, sexuality and desire.

This exhibition project is the first to focus on the aspect that has grounded her whole practice since the mid-1970s: the diary-like drawings. Over the last thirty years the drawings can be defined as the basis for the entire development of the ideas and aesthetics that result in large-scale thematic projects and films. Unlike most artists of her generation, however, Van Kerckhoven's drawings are neither studies nor notes for other projects, but exist as the privileged medium in which she explores unknown psychological spaces.

Art critics tend to relate the complex oeuvre of Anne-Mie Van Kerckhoven to the cyberfeminist movement and to aesthetics of the digital era, while often overlooking the "low-tech" aspects of the drawings. At first glance, the expressive, imaginative drawings bearing the trace of the artist's hand appear incompatible with an "objective" conceptual approach dealing with cognitive systems, science and technology.

The relatively late reception of these drawings can be attributed to the fact that the artist makes them in an overtly impulsive, illogical and automatic way, instead of following the impersonalised methods of the formalist or media-based neo-avant-garde. Neither has she adhered to what were in her generation the current trends such as "neo-expressionist," "punk" or "bad painting". Her fiercely independent and personal trajectory is intimately rooted in the underground pop-cultural movement, in its aspirations to develop anti-conventional and liberating strategies of de-sublimation of experience, knowledge and deep psychological space. The evolution in her drawings makes this visible.

The autobiographical nature of the drawings becomes clearer over the years through a reading of the different series. In a way one can speak of a revisiting of Dalí's famous "Paranoic-critical method" but with a less

symbolist iconography. The indebtedness to surrealism and other methods for "automatic hallucinatory analysis" is also clear. Apart from these relations to informal and automatic methods for exploring the depths of the personal psyche, the drawings also mirror various chronological developments in relation to the art historical reception of post-minimalism. If early pages can remind us quite strongly of the mechanic drawings of Eva Hesse or even of the mindscapes of Yves Tanguy, the energy flows of Gordon Matta-Clark or the psychic explorations of Maria Lassnig, this heritage is less prominent in the 1980s, when Van Kerckhoven starts claiming her very personal thematic position. In the abstracted cryptic unravellings of latent patterns of the mind, Anne-Mie Van Kerckhoven then naturally introduces visual elements of popular culture, also ranging from book illustrations of the Secessionist era to different genres of comic strips, especially the Japanese early Manga styles and those of US underground comics. We think this exhibition and book project makes this evolution convincingly clear.

We wish to especially thank the artist and Club Moral for her commitment to the creation of an inventory of this immense body of work, without which this overview could not have been realised. We are also extremely grateful to the Flemish Authorities whose support made this book possible.

Dirk Snauwaert
Director Wiels, Brussels

Peter Fischer
Director Kunstmuseum, Luzern

Dr. Ellen Seifermann
Director Kunsthalle, Nuremberg

Laurence Gateau
Director Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Ces dernières années, plusieurs recherches et expositions au sujet des femmes artistes pionnières et leur engagement dans les mouvements féministes des années 1960 et 1970 ont stimulé de nouvelles vues sur le rôle que ces artistes ont joué dans la déconstruction et le dépassament des stéréotypes liés aux questions du genre et de la représentation sexuelle. Dans un sens, le mouvement féministe a repoussé la fin formaliste du modernisme vers un projet qui applique l'idée de réflexivité à l'individu et à la société dans son ensemble. Une diversité de voix et de contributions se sont épanouies (et s'épanouissent toujours) sous diverses rubriques, depuis le mantra des années 1960 et 1970 «le personnel est politique» jusqu'aux contributions théoriques queer et de la construction du genre de la troisième vague féministe.

Depuis les expériences corporelles des années 1960, en passant par l'art vidéo et la performance des années 1970, jusqu'aux approches explicitement post punk et conceptuelles qui ont défini la trajectoire des années 1980, la reconnaissance d'une artiste telle qu'Anne-Mie Van Kerckhoven fait défaut. Son travail, embrassant des influences aussi diverses que la philosophie médiévale, le cyberpunk et la mode, rend difficile toute catégorisation. Son va-et-vient fluide entre des médias antagonistes, de l'animation sur ordinateur aux techniques low-tech et DIY («do-it-yourself»), a également contribué à sa position unique dans le monde de l'art. L'exposition rétrospective Nothing More Natural cherche à approfondir la compréhension de son travail par une recherche sur les rapports entre les médias plus ou moins technologiques avec lesquels elle travaille, ses films et ses dessins.

Anne-Mie Van Kerckhoven, née en 1951 à Anvers où elle vit et travaille, est connue dans les cercles européens de l'art pour sa pratique interdisciplinaire qui combine dessin, peinture, images générées par ordinateur, vidéos, films, light-boxes, textes et scénographie d'exposition. Elle peut être associée à une nouvelle génération d'artistes multimédia dont les installations explorent l'espace et l'imagerie ouverts par la technologie numérique du 21ème siècle, aussi bien que le body art contre-culturel, la performance et la musique expérimentale.

Ses intérêts et fascinations s'étendent des systèmes et de la terminologie scientifico-technologique, en passant par les concepts philosophiques et l'alchimie, aux mouvements d'art avant-garde et aux aspects autobiographiques. Ces domaines hétérogènes se fondent en un langage esthétique individuel et singulier. Le travail de Van Kerckhoven devrait dès lors être interprété dans le contexte des mouvements underground et contre-culturel des années 1960 et 1970. Son projet est en effet orienté vers une dissection des conventions et des clichés dans la représentation et la rationalisation du sexe et des débats liés au genre. A travers ses performances musicales, fanzines et événement-expositions dans des espaces alternatifs, Van Kerckhoven s'est créée une identité singulière dans le monde de l'art, liée au discours cyber-féministe autour de la deconstruction des notions stéréotypées et réprimées de puissance, de sexualité et de désir.

L'exposition Nothing More Natural est le premier à se concentrer sur l'aspect qui a fondu sa pratique depuis le milieu des années 1970 : le dessin comme journal. Au cours de ces trente dernières années, les dessins de l'artiste peuvent être définis comme base au développement global des idées et de l'esthétique qui résultent en films et projets thématiques à grande échelle. À la différence de la plupart des artistes de sa génération, Anne-Mie Van Kerckhoven n'utilise pas les dessins comme études ou esquisses pour d'autres projets, mais en tant que medium privilégié avec lequel elle explore des espaces psychologiques inconnus.

La critique d'art tend à rapporter l'oeuvre complexe d'Anne-Mie Van Kerckhoven au mouvement cyber-féministe et à l'esthétique de l'ère digitale, en négligeant ainsi les aspects «low-tech» des dessins. Au premier abord, les dessins expressifs et imaginatifs portant la trace de la main de l'artiste semblent incompatibles avec une approche conceptuelle «objective» traitant des systèmes, de la science et de la technologie cognitives.

La réception relativement tardive des dessins peut être attribuée au fait que l'artiste les réalise d'une manière manifestement impulsive, illogique et automatique, au lieu de suivre les méthodes impersonnelles de la néo-avant-garde formaliste centrée sur la question du médium. Elle n'a pas non plus adhéré aux tendances de sa génération telles que le néo-expressionisme, le punk ou la «mauvaise peinture». Sa trajectoire violemment indépendante et personnelle est intimement enracinée dans le mouvement pop underground, dans ses aspirations à développer des stratégies anti-conventionnelles et libérantes de dé-sublimation d'expérience, de connaissance et d'espace psychologique profond. L'évolution de ses dessins rend ceci évident.

La nature autobiographique des schémas devient également plus claire au cours des années. D'une certaine manière, on peut parler d'une revisitation de la célèbre méthode «paranoïaque-critique» de Dalí, l'iconographie symboliste en moins. L'héritage du surréalisme et d'autres méthodes d'«analyse hallucinatoire automatique» est également évident. Indépendamment de ces relations aux méthodes informelles et automatiques pour explorer les profondeurs de la psyche, les dessins reflètent également divers développements chronologiques liés à la réception historique du post-minimalisme. Si les premières feuilles rappelent fortement les schémas mécaniques d'Eva Hesse ou même les paysages mentaux d'Yves Tanguy, les flots énergétiques de Gordon Matta-Clark ou les explorations psychiques de Maria Lassnig, cet héritage est moins proéminent dans les années 1980, quand Van Kerckhoven commence à réclamer une position thématique personnelle. Dans les déroulements énigmatiques abstraits des modèles latents de l'esprit, Anne-Mie Van Kerckhoven introduit naturellement des éléments visuels de la culture populaire, des illustrations de livres de l'ère de sécessionniste aux différents genres de bande-dessinées, particulièrement des modèles précoces des Mangas Japonais et de la bande dessinée underground Américaine. Nous pensons que cette exposition et le livre qui l'accompagne rendent cette évolution claire.

Nous souhaitons dans ces lignes remercier chaleureusement l'artiste et Club Moral pour leur engagement dans l'inventaire de cet énorme corpus d'oeuvres, sans lequel un tel panorama n'aurait pu voir le jour. Notre reconnaissance va également aux Autorités Flamandes dont le généreux soutien a rendu ce livre possible.

Dirk Snauwaert
Directeur Wiels, Bruxelles

Peter Fischer
Directeur Kunstmuseum, Lucerne

Dr. Ellen Seifermann
Directrice Kunsthalle, Nürnberg

Laurence Gateau
Directrice Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Voorwoord

In de voorbije jaren werden heel wat research en verschillende tentoonstellingen gewijd aan de pioniersrol van vrouwelijke kunstenaars en hun betrokkenheid in de feministische beweging van de jaren zestig en zeventig. Dit heeft geleid tot nieuwe inzichten in de rol die deze kunstenaars speelden bij het ontkrachten van de heersende gemeenplaatsen en stereotypes over geslacht en seksuele representatie. De feministische beweging heeft ervoor gezorgd dat het modernisme niet langer een louter formalistisch eindspel was. Het werd een project dat de idee van "reflexiviteit" toepaste op het ik en de maatschappij als geheel. Een rijke diversiteit van stemmen was te horen en allerlei ideeën floreerden en floreren tot de dag van vandaag. De meest diverse denkrichtingen dienden als inspiratie. Van de mantra uit de jaren zestig en zeventig die verkondigde dat "het persoonlijke politiek is", tot het feminisme van de derde golf, dat bijdragen publiceerde over het homo zijn en over het geslacht als culturele constructie.

Van de video's en performances die ons in de jaren zestig en zeventig confronteerden met lichamelijke experimenten, tot de expliciete postpunk en de conceptuele benadering die de kunst van de jaren tachtig domineerde, steeds kregen kunstenaars als Anne-Mie Van Kerckhoven te weinig erkenning. Van Kerckhovens werk wordt gekenmerkt door zeer uiteenlopende invloeden — van de middeleeuwse filosofie tot cyberpunk en mode — en valt moeilijk in een hokje te stoppen. Ook de vloeiende manier waarop ze beweegt tussen contrasterende media — van hightech computeranimatie tot lowtech DIY (do-it-yourself) — draagt bij tot haar unieke positie in de kunstwereld. Deze retrospectieve tentoonstelling van het oeuvre van Anne-Mie Van Kerckhoven, Nothing More Natural, is een poging om haar werk beter te begrijpen door de relatie tussen het meest en het minst technologische medium te bestuderen: film en tekening.

Anne-Mie Van Kerckhoven werd geboren in 1951 in Antwerpen, waar ze ook woont en werkt. In Europa is ze bekend voor haar interdisciplinaire aanpak: tekeningen, schilderijen, met de computer gecreëerde beelden, video, film, lichtbakken, tekst en de scenografie van tentoonstellingen. Haar werk is verwant met dat van een nieuwe generatie multimediakunstenaars die met hun installaties de ruimte en de nieuwe beeldtaal verkennen van de digitale technologie van de eenentwintigste eeuw. Tegelijk zijn er verbanden met verschillende kunstvormen van de tegencultuur met name bodyart, performancekunst en experimentele popmuziek.

Van Kerckhoven is gefascineerd door een veelheid van onderwerpen. Enerzijds wetenschappelijke en technologische systemen en de bijbehorende terminologie, filosofische concepten en alchemie en anderzijds avant-garde bewegingen en aspecten van haar eigen leven. Die verschillende domeinen versmelten tot een individuele en unieke esthetische taal. Haar werk moet bekeken worden in de context van de undergroundbeweging van de jaren zestig en zeventig en van de tegencultuur die vol vuur fulmineerde tegen onderdrukkende gedragsregels en normen. Met haar werk analyseert de kunstenares de conventies en clichés die gehanteerd worden bij de uitbeelding en rationalisatie van thema's die te maken hebben met seksualiteit en geslacht. Door haar muziekperformances, fanzines, evenementen en tentoonstellingen in alternatieve ruimtes, heeft Van Kerckhoven een unieke positie veroverd in de kunstwereld. Een positie die verwijst naar het cyberfeministische discours over de deconstructie van stereotype en verdrongen concepten van macht, seksualiteit en verlangen.

Nothing More Natural is de eerste tentoonstelling over een aspect van haar werk dat sinds het midden van de jaren zeventig de basis vormt van het hele oeuvre: de dagboekachtige tekeningen. Die tekeningen waren tijdens de afgelopen dertig jaar bepalend voor het geheel van ideeën en de esthetiek waarin de grootschalige thematische projecten en films verankerd zijn. Anders dan bij andere kunstenaars van haar generatie, zijn Van Kerckhovens tekeningen niet bedoeld als studies of aantekeningen bij andere projecten. Ze zijn het medium dat ze verkiest om onbekende psychologische ruimtes te verkennen.

Kunstcritici hebben de neiging het complexe oeuvre van de kunstenares in verband te brengen met de cyberfeministische beweging en de esthetiek van het digitale tijdperk. Vaak verliezen ze daarbij het "lowtech" karakter van de tekeningen uit het oog. Op het eerste gezicht lijken de expressieve, fantasierijke tekeningen onverenigbaar met een "objectieve" conceptuele benadering van cognitieve systemen, wetenschap en technologie.

Dat critici pas laat aandacht schonken aan deze tekeningen kan toegeschreven worden aan het feit dat Van Kerckhoven niet de onpersoonlijke methodes van een formalistische of gemediatiseerde neo-avant-garde volgt, maar haar eigen impulsieve, onlogische en geautomatiseerde weg gaat. Ze heeft ook nooit de trends gevolgd die populair waren onder haar generatiegenoten, zoals het "neo-expressionisme", "punk" of "bad painting".

Van Kerckhovens felle onafhankelijkheid en persoonlijk traject is sterk verankerd in de underground popcultuur, in het streven naar anticonventionele en bevrijdende strategieën die moeten leiden tot een desublimatie van ervaring, kennis en de dieptepsychologische ruimte. Dat streven is duidelijk herkenbaar in de evolutie van de tekeningen.

Bij het bekijken van de verschillende reeksen tekeningen, wordt het duidelijk dat de autobiografische aard van de tekeningen sterker wordt naarmate de jaren verstrijken. In zekere zin is er sprake van een nieuwe versie van Dalí's beroemde "paranoïde-kritische methode", maar dan met een minder symbolistische iconografie. Ook de invloed van het surrealisme en andere werkwijzen die leiden tot een "automatisch-hallucinaire analyse" is duidelijk. De tekeningen tonen dat de kunstenares informele en automatische methodes hanteert die het mogelijk maken de dieptes van de persoonlijke psyche te verkennen. Ze weerspiegelen ook verschillende chronologische ontwikkelingen van de kunsthistorische receptie van het postminimalisme. Het vroege werk doet erg denken aan de mechanistische tekeningen van Eva Hesse, of aan de geesteslandschappen van Yves Tanguy, de energiegolven van Gordon Matta-Clark of de Body-Awareness werken van Maria Lassnig. Die erfenis wordt minder prominent in de jaren tachtig, wanneer Anne-Mie Van Kerckhoven wat betreft haar thema's een plaats voor zichzelf claimt. In de geabstraheerde, cryptische ontrafelingen van latente patronen van de geest, introduceert de kunstenares op dat ogenblik visuele elementen van de populaire cultuur. Van boekillustraties uit de Sezession tot beelden uit diverse stripgenres, met name uit de eerste Japanse mangastrips of Amerikaanse underground comics. We denken dat deze tentoonstelling en het boekproject deze evolutie overtuigend illustreren.

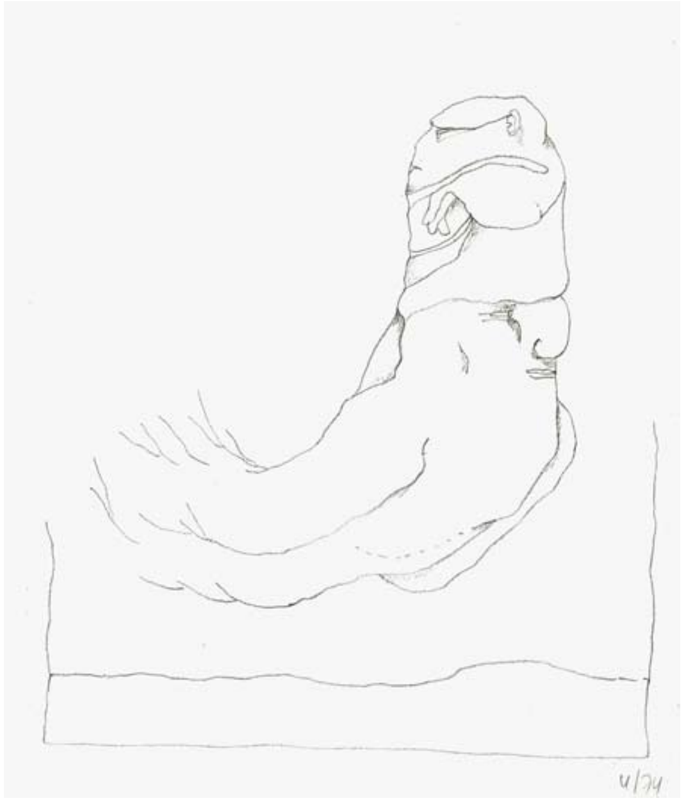
We willen in de eerste plaats de kunstenares en Club Moral bedanken voor hun engagement bij het tot stand brengen van een inventaris van het immense oeuvre. Zonder inventaris zou deze overzichtstentoonstelling onmogelijk geweest zijn. Daarnaast zijn we ook de Vlaamse Regering erg dankbaar want door haar steun werd dit boek mogelijk gemaakt.

Dirk Snauwaert
Directeur Wiels, Brussel

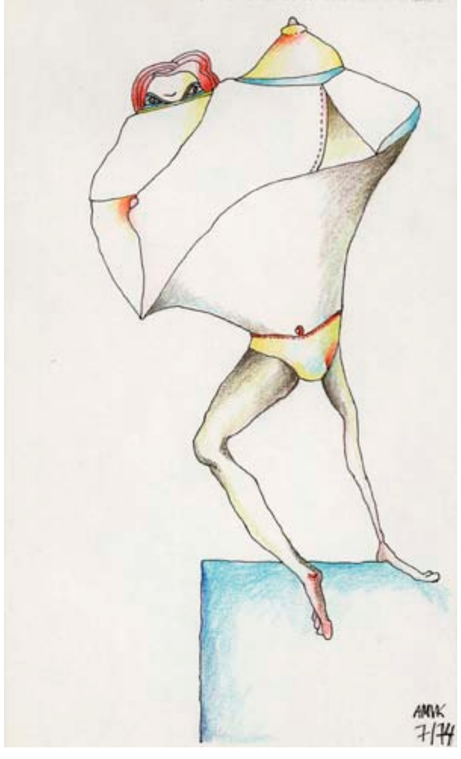
Peter Fischer
Directeur Kunstmuseum, Luzern

Dr. Ellen Seifermann
Directrice Kunsthalle, Nürnberg

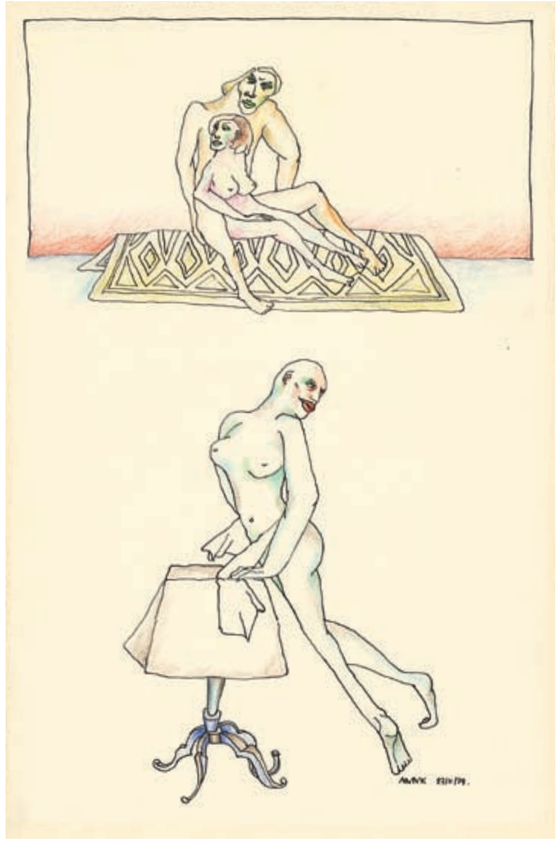
Laurence Gateau
Directeur Frac des Pays de la Loire, Carquefou



Vrijheid/Blijheid 1974
Pencil on paper, 18 × 21 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



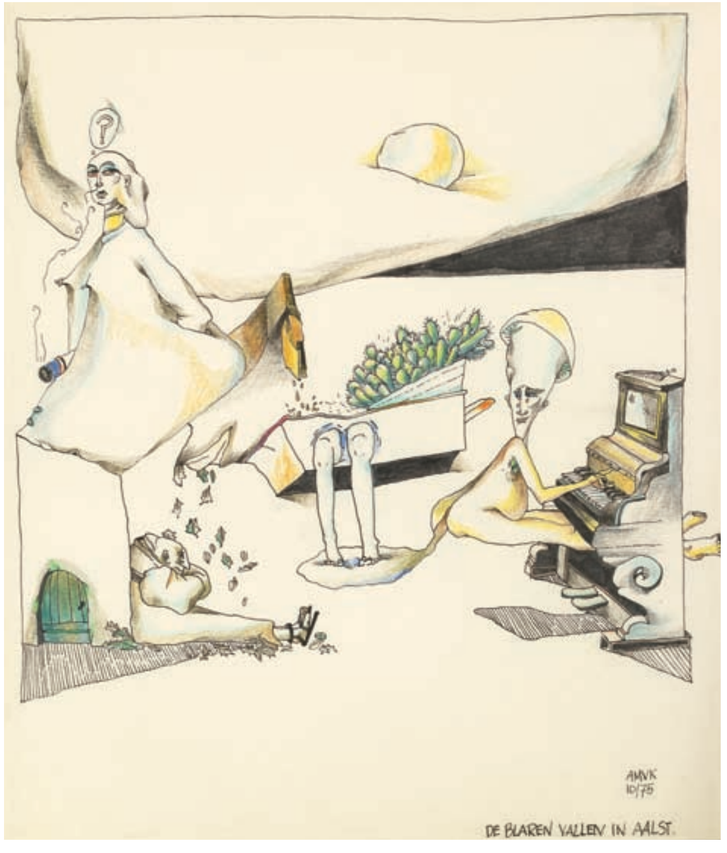
Teveel van het Goede 1974
Ink and colour pencil on paper, 10.2 × 17 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



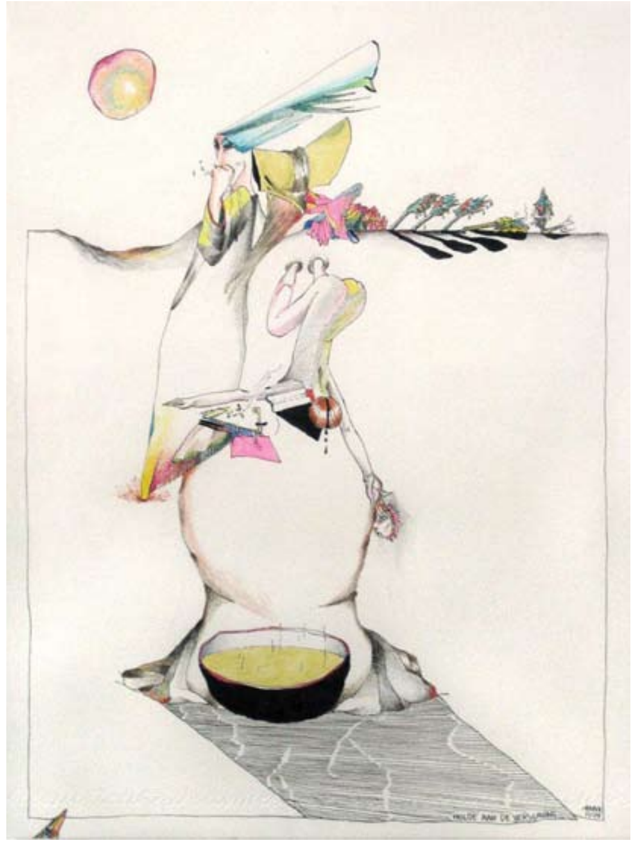
Dromer van een Hermafrodiet 1974
Ink and colour pencil on paper, 17.5 × 26.8 cm



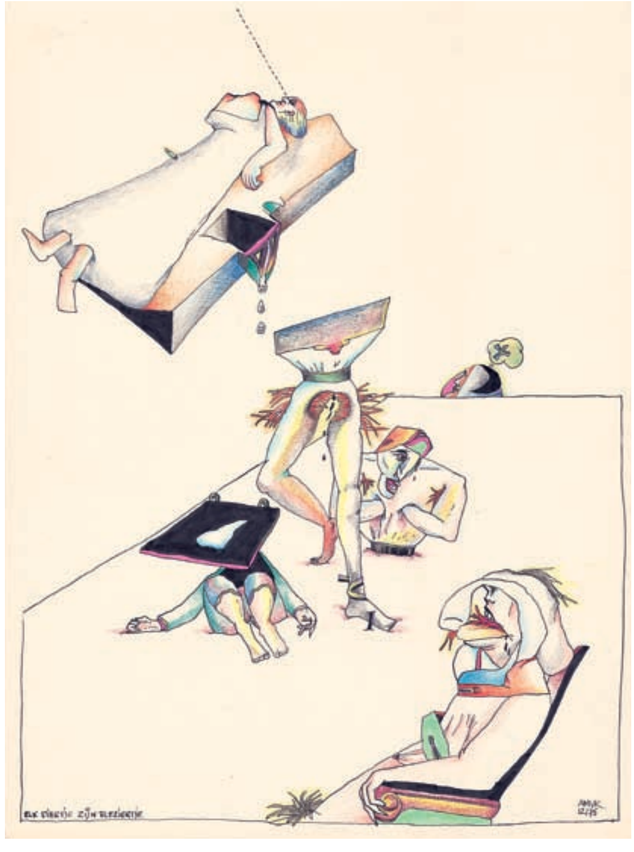
In de Late Namiddag 1975
Mixed media, 40×50 cm



De Blaren Vallen in Aalst 1975
Ink and colour pencil on paper, 24×27.5 cm, Collection Familie Roelandt



Hulde aan de Verslaving 1975
Ink and colour pencil on paper, 27×36 cm
Collection Wilhelm Schürmann



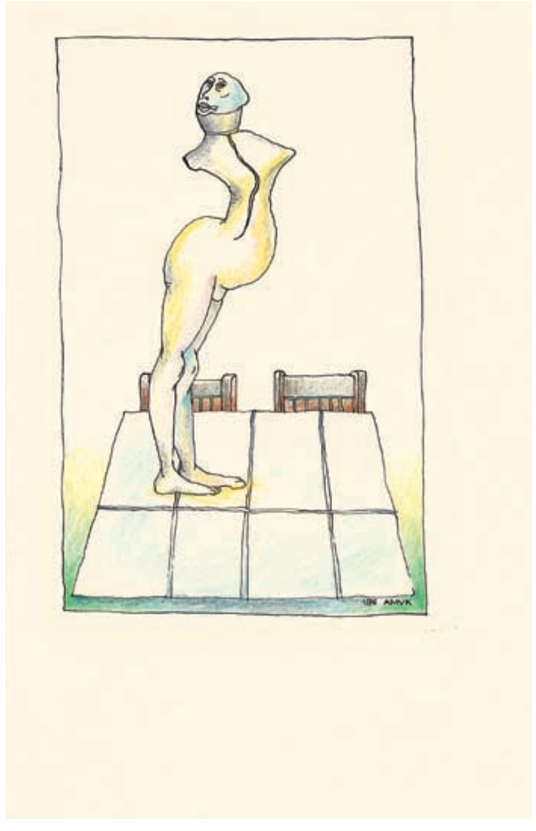
Ieder Diertje zijn Pleziertje 1975
Ink and colour pencil on paper, 35×27 cm



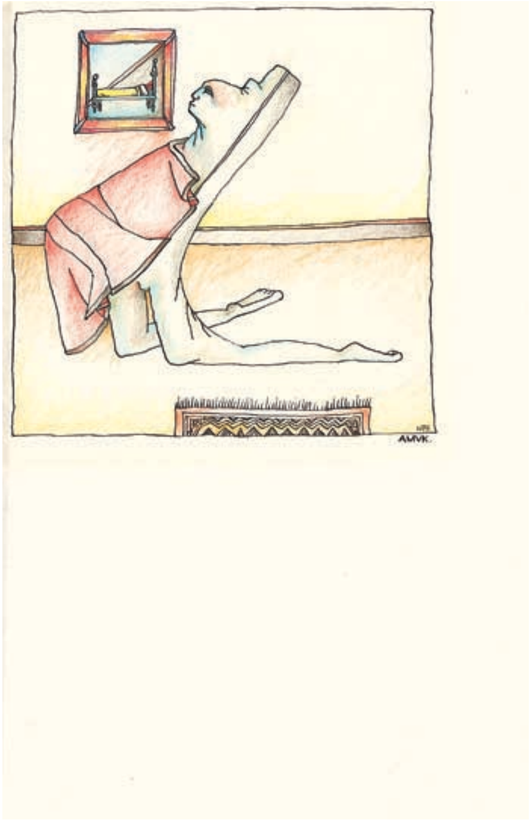
Vrouw Doet in Broek van Blijdschap
bij het Zien van Haar Vrijer 1975
Ink and colour pencil on paper, 23×35cm



Figuur op Tafel en Verbonden aan Deur 1975
Ink and colour pencil on paper, 19×35cm



Figuur op Tafel 1975
Ink and colour pencil on paper, 23×35cm



Man Droomt van Bed terwijl hij Zelf Bed is.
Het Onmogelijke Verlangen 1975
Ink and colour pencil on paper, 23×35cm

13 February 1988

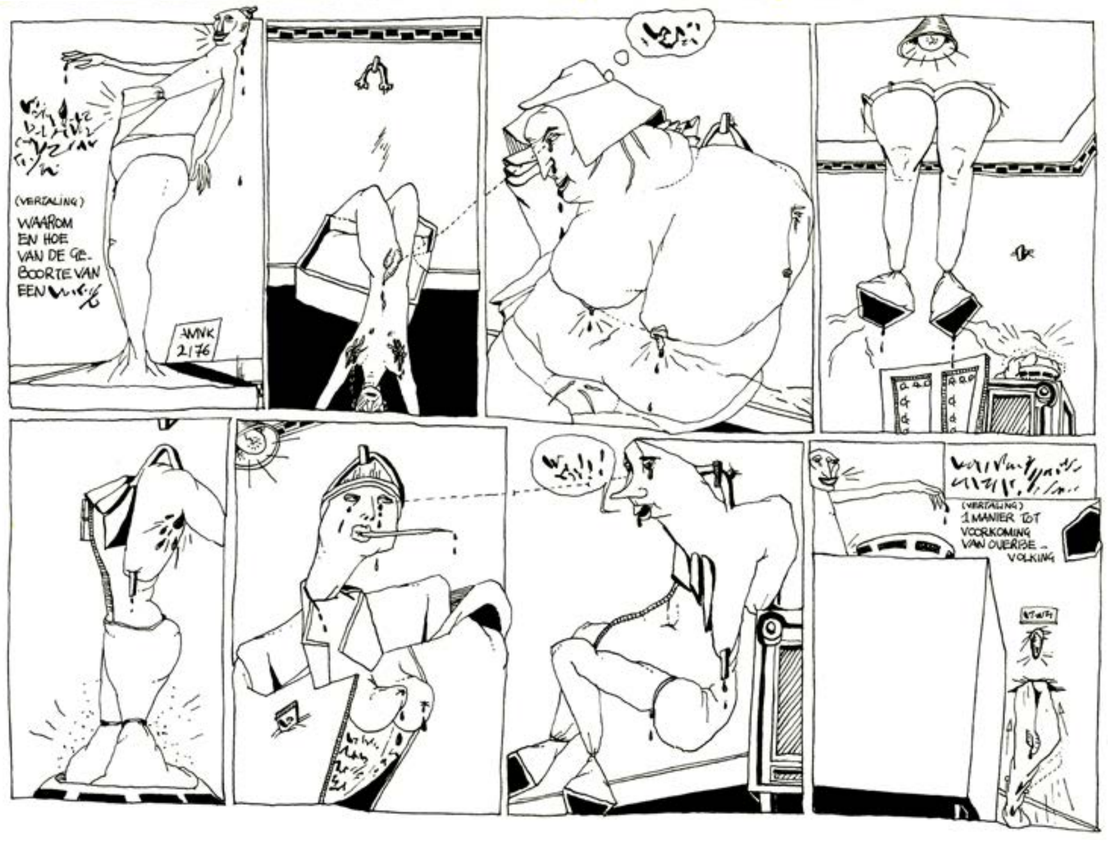
At first I made drawings as a reaction to the world around me, it being impossible for me to grasp.

I catalogued its signs and influences from an outside perspective at regular intervals through series of drawings, which revolved around a specific topic until I exhausted it, when I could then shake off that topic. After that, I got a fresh look, as it were, on reality, which I was able to manage once again. It used to work at that time.

At a certain moment, however, one has to explain why something is drawn, why a certain technique has been chosen and from where the combinations are coming. That is when everything becomes complicated.



Vrouw in Zetel aan Raam met Licht 1975
Ink and colour pencil on paper, 24×35cm



Een Nieuwe; Slechts Als er 1 Afvalt... 1976
Silkscreen, 28 × 20 cm



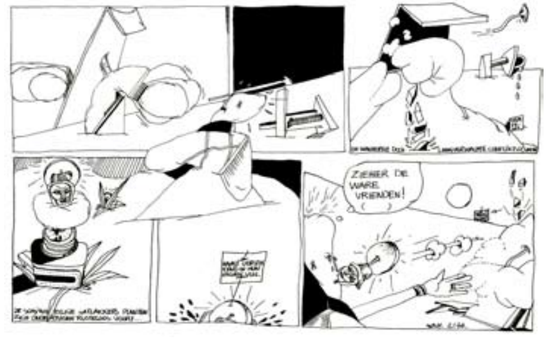
Het Leger Waakt 1976
Silkscreen, 28 × 20 cm



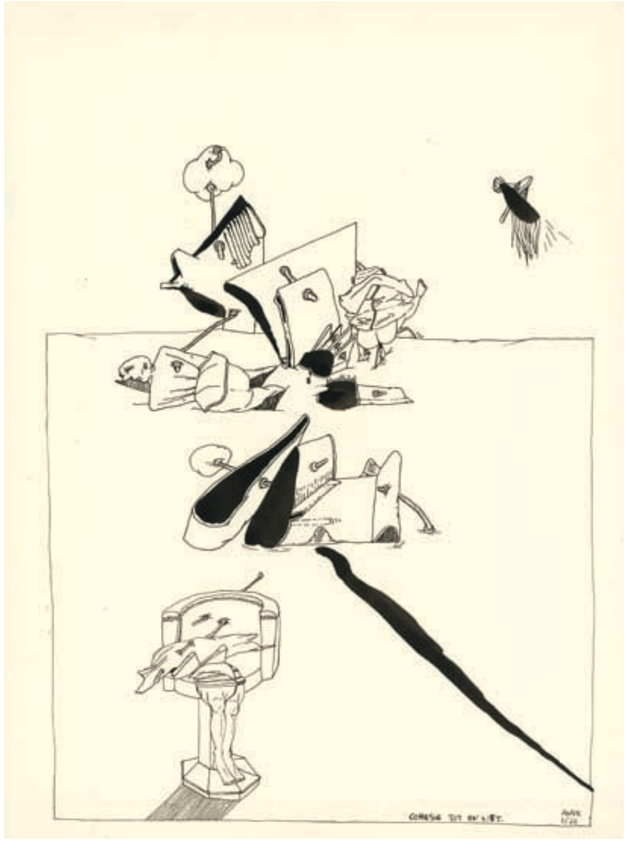
Uit de Lucht Komt het Geluk 1976
Silkscreen, 28 × 20 cm



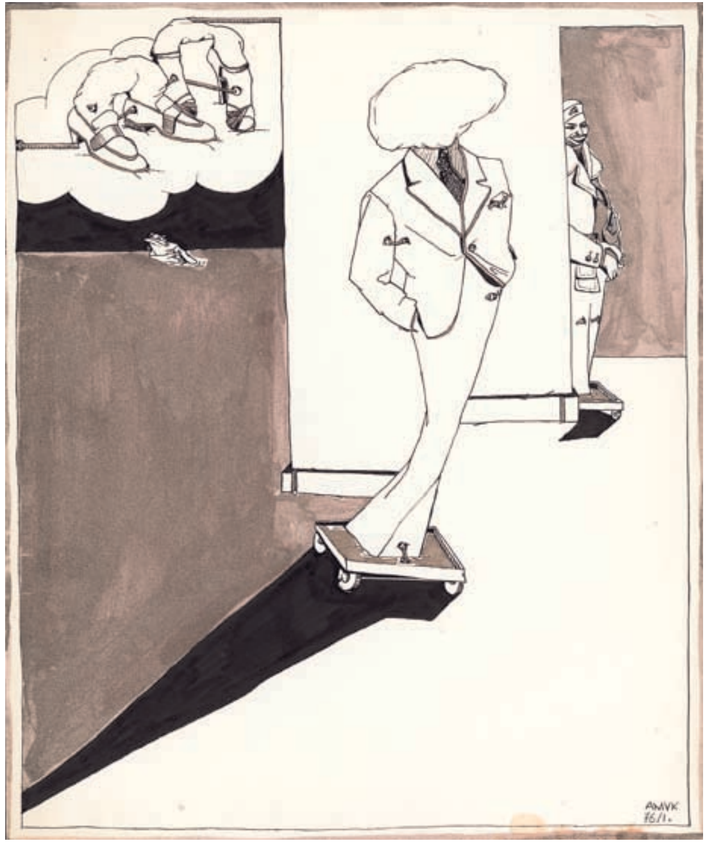
Waarom Nog Mannen? 1976
Silkscreen, 28 × 20 cm



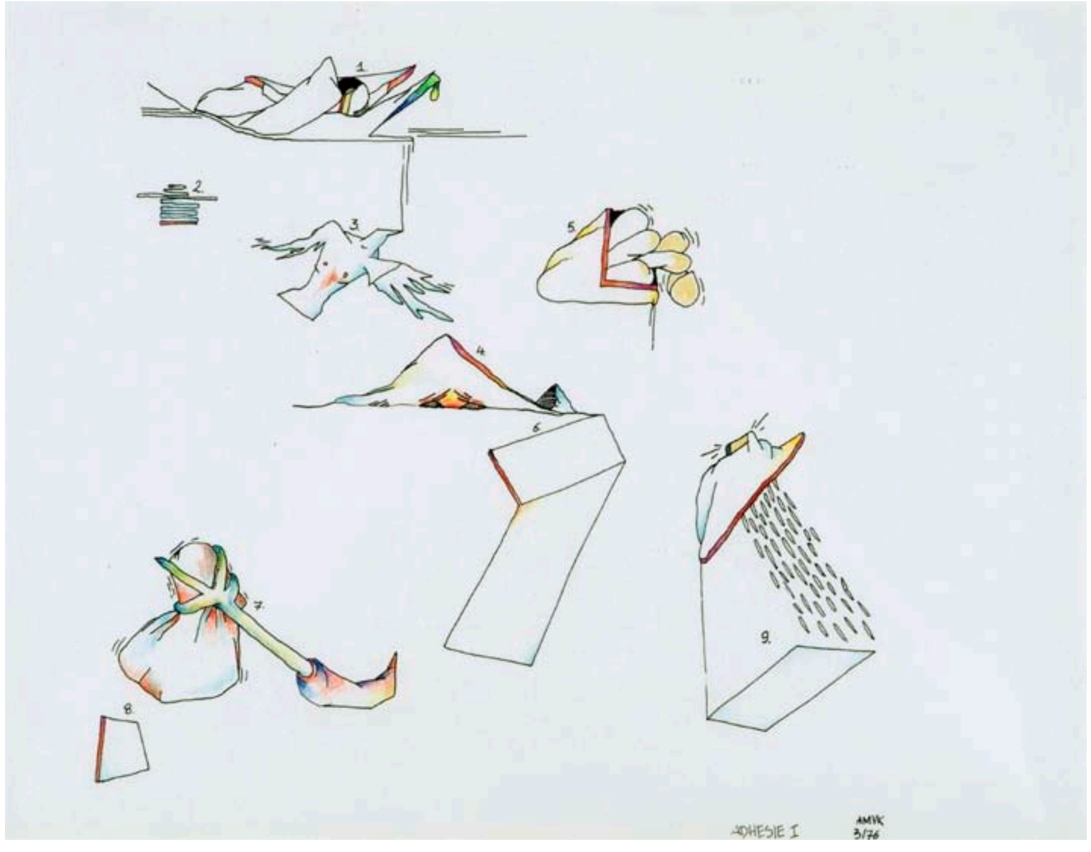
Leve de Non-Konformisten! 1976
Silkscreen, 28 × 20 cm



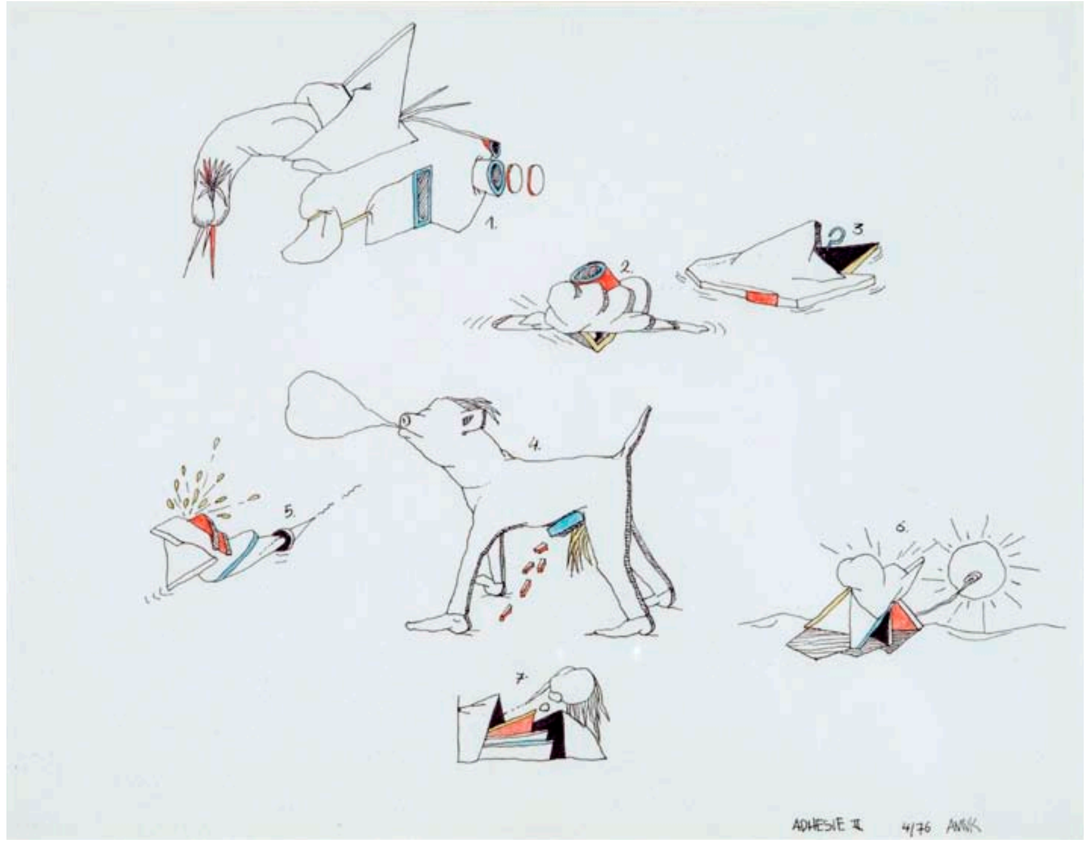
Cohesie tot en met 1976
Ink on paper, 26×35cm



Man met Wolk als Hoofd 1976
Mixed media on paper, 25×30cm



Adhesie I 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm, Private Collection



Adhesie II 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm, Private Collection



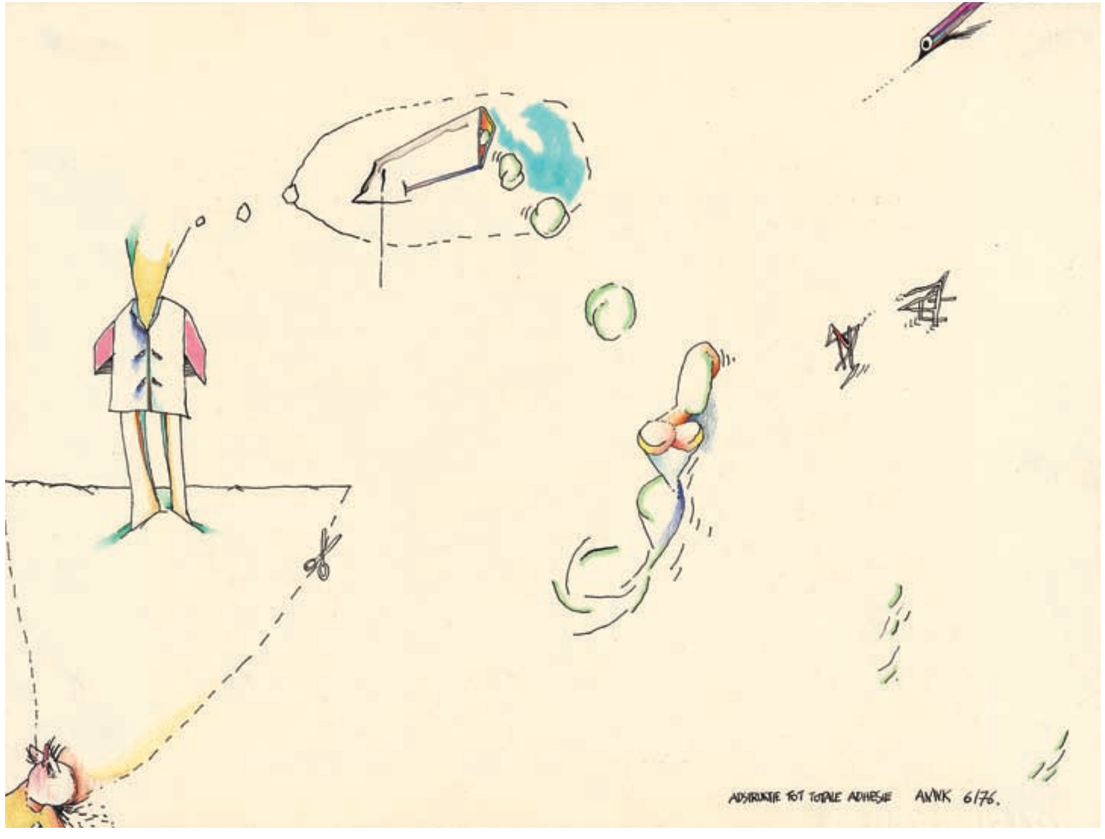
Adhesie III 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm. Private Collection



FFFF 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



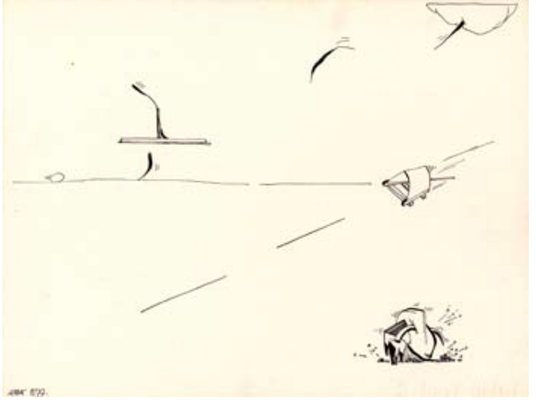
Adhesie IV 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm



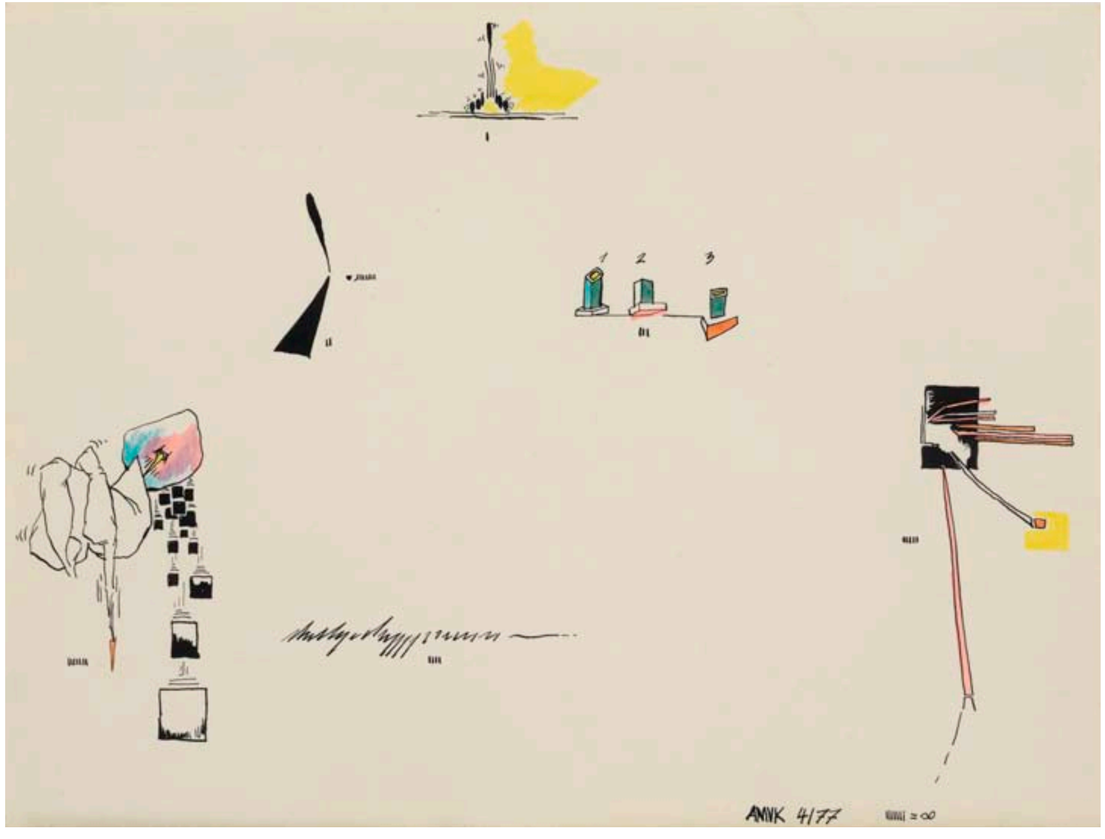
Adstruktie tot Totale Adhesie 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 27×35.8 cm



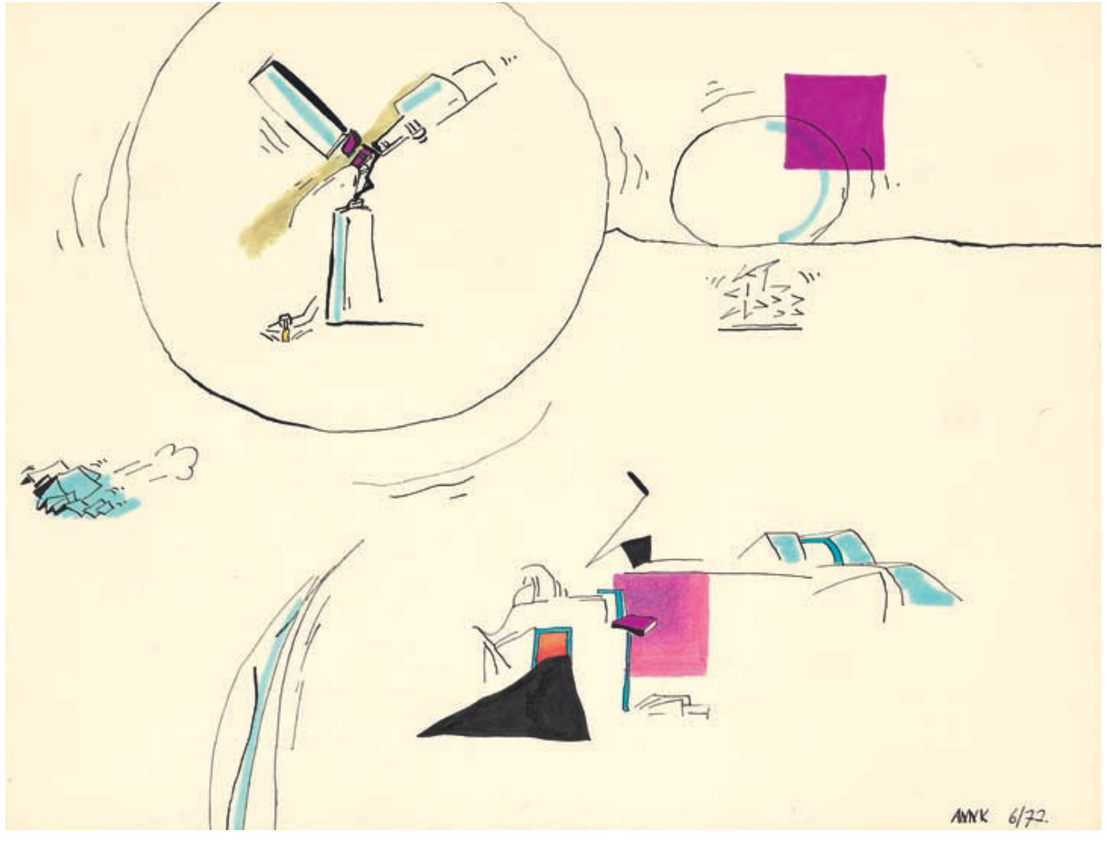
Erosie als Semantiek 1976
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Karretje 1977
Ink on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



1, 2, 3 1977
Ink, felt tip and colour pencil on paper, 27×36 cm, Collection Wilhelm Schürmann

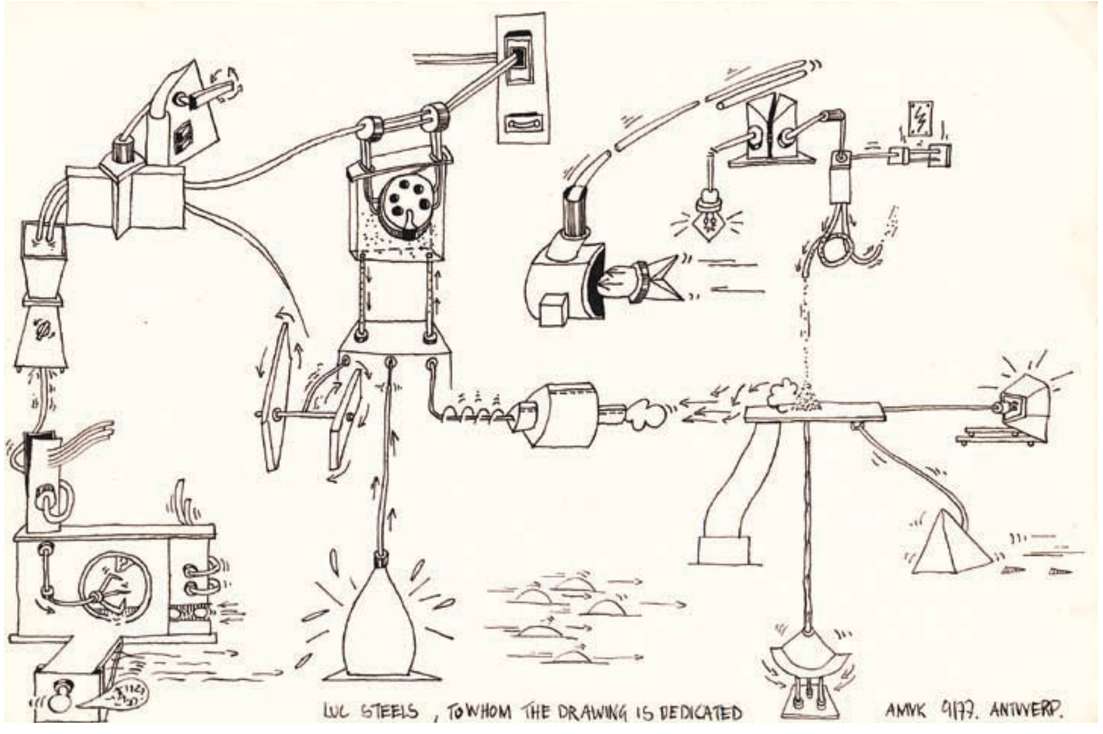


Roos Vierkant 1977
Ink and felt tip on paper, 35×27 cm

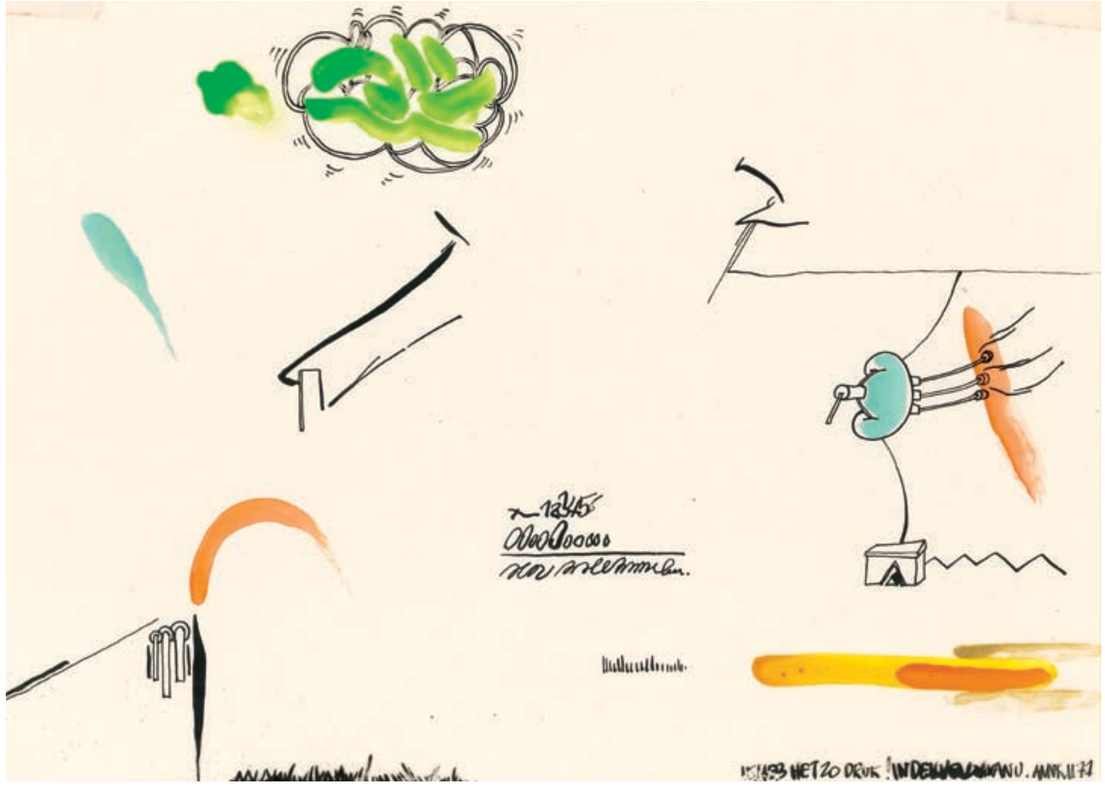
12 March 1989

Poetry is 1 of the sentimentalities.

Sentimentality seems to me a useful point of departure when making things. To me, what is called ‘the poetic sentiment’ in a work is too general, too informal. It serves too many purposes. Sentimentality, on the other hand, comes from a taboo atmosphere and does not beat around the bush. Take it or leave it. Besides, the only acceptable poetry today concerns nature and its elements.



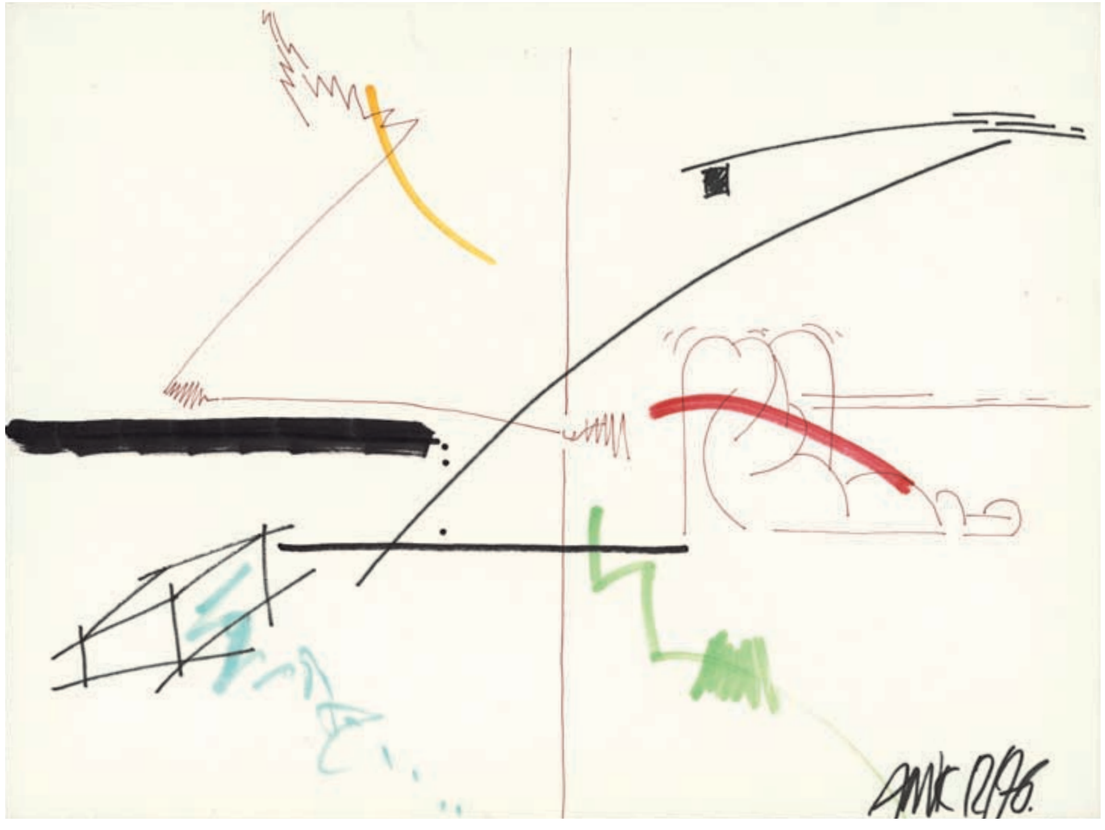
Luc Steels, to whom the Drawing is Dedicated 1977
Ink on paper, 22×14.5 cm



Ik Heb het zo Druk 1977
Ink and paint on transparent foil, 34.5 × 22.2 cm



September 78/3 1978
Felt tip on paper, 35.5 × 27 cm



Harmonie met Verticale Streep 1978
Felt tip on paper, 36 × 27 cm



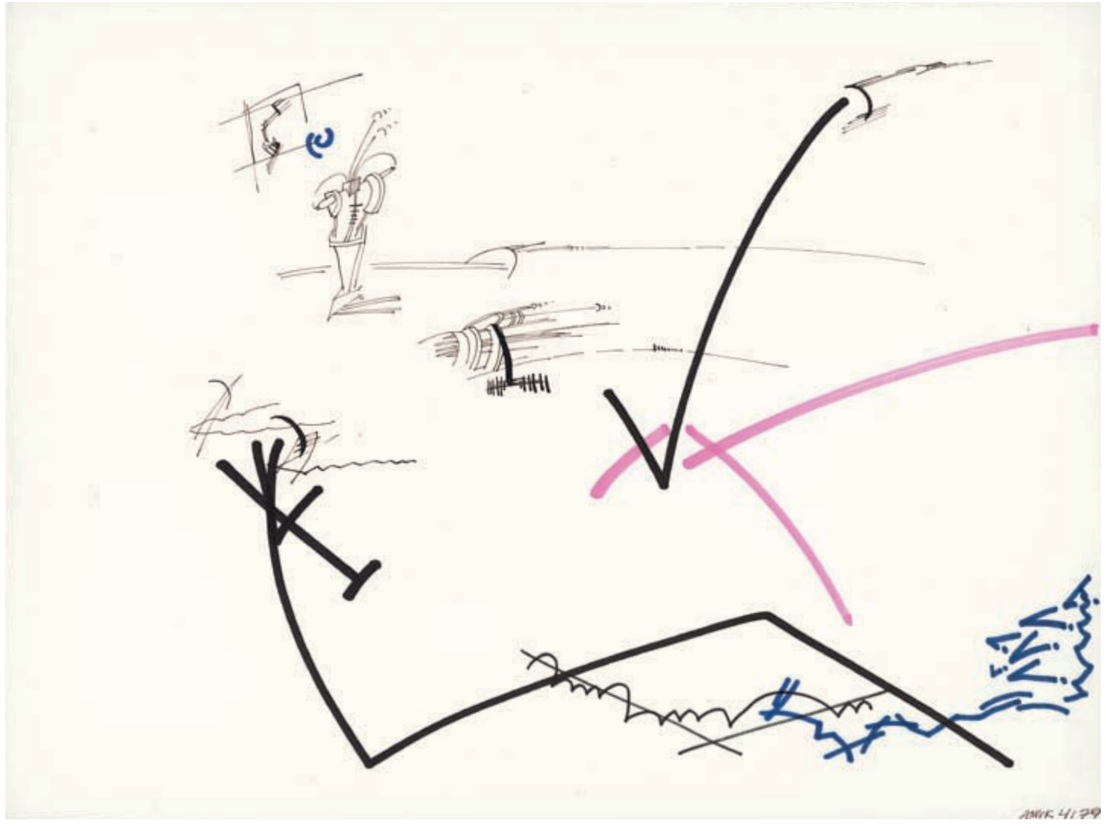
December 78/10 1978
Felt tip on paper, 36 × 27 cm



Januari 79/1 1979
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



Figuur en Wufte Lijnen 1979
Felt tip on paper, 36×27 cm

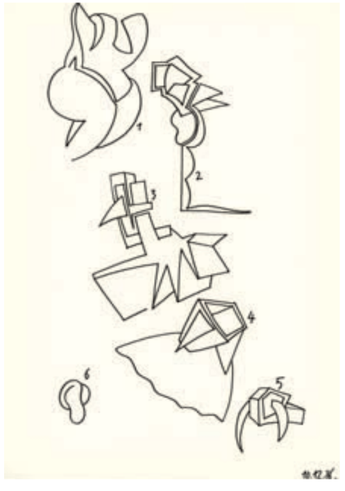


Figuur in Abstract Landschap 1979
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm

30 October 1983

Ad nauseam. O altituda divinitatis.

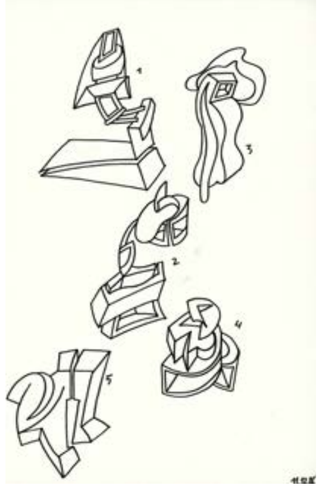
Homo bulla. Unde malem?



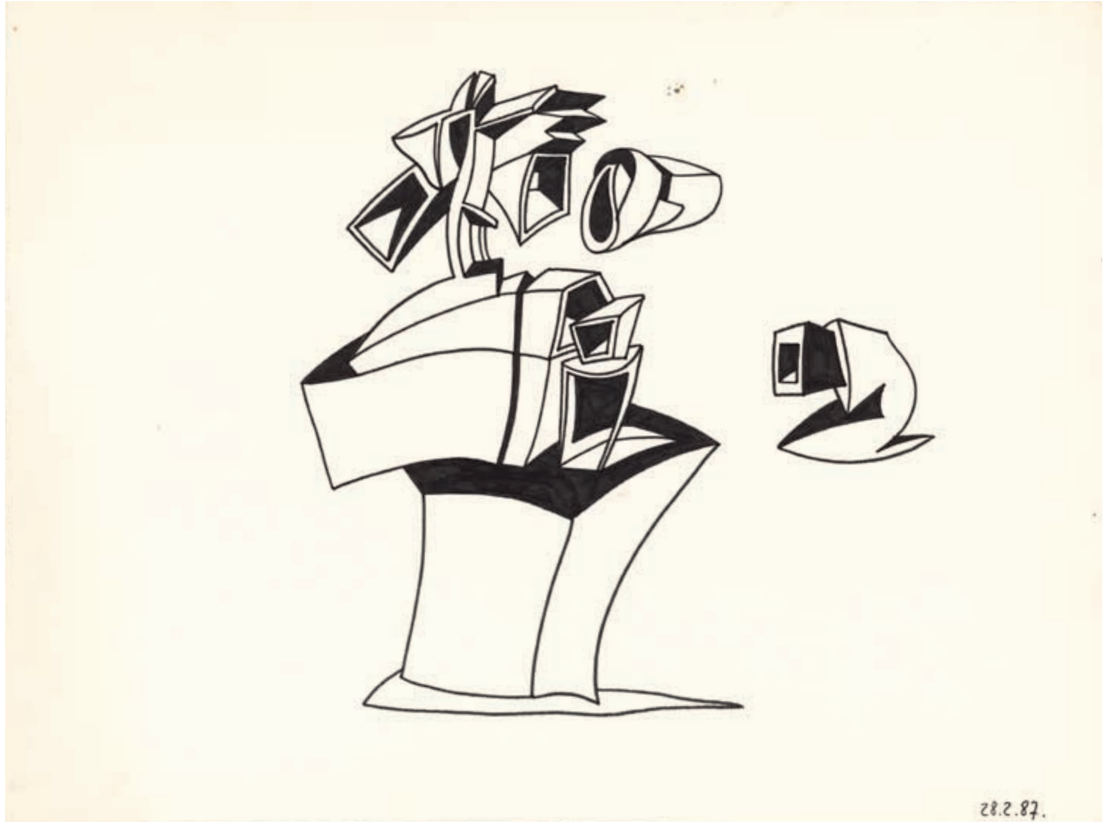
123456 1986
Felt tip on paper, 21×29.7cm



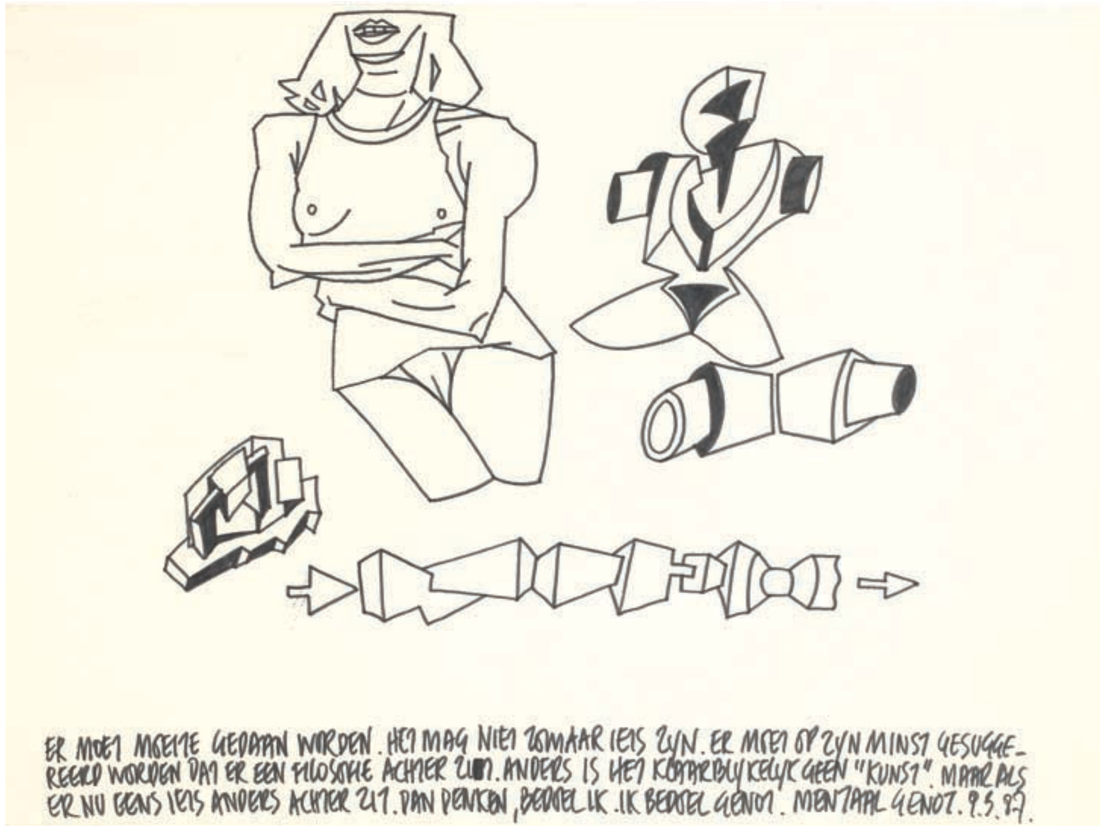
Hiërofant of Meester 1986
Felt tip on paper, 20.8×29.7cm



12345 1986
Felt tip on paper, 21×29.7cm



Naar Binnen Kijken 1987
Felt tip on paper, 36 × 27 cm



Mentaal Genot 1987
Felt tip on paper, 36 × 27 cm

1 January 1988

Listen:
mixing memory and desire, delay is the trick I use.

Constantly,

Tasting, moment after moment, the seven (days) in all their power.

The soul attended to by nature, I focus my remote control automatically on your desires and personal items of disgust.

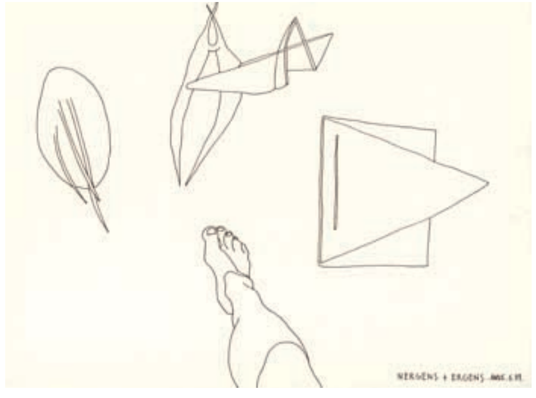
I nourish them, dig them up, dish them up.

On a silver plate.

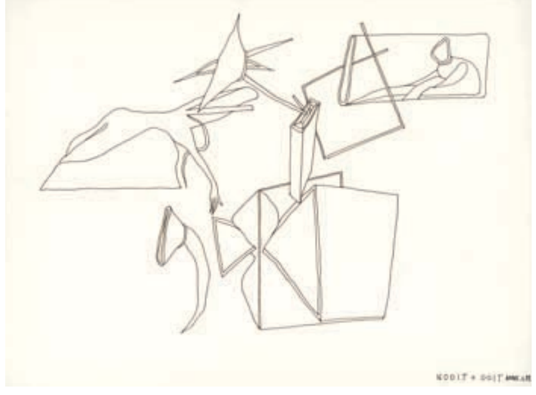
With the gestures of a geisha, but crushing you with a wide-open mind, subjected to my will and strength of my womb. Tomb.



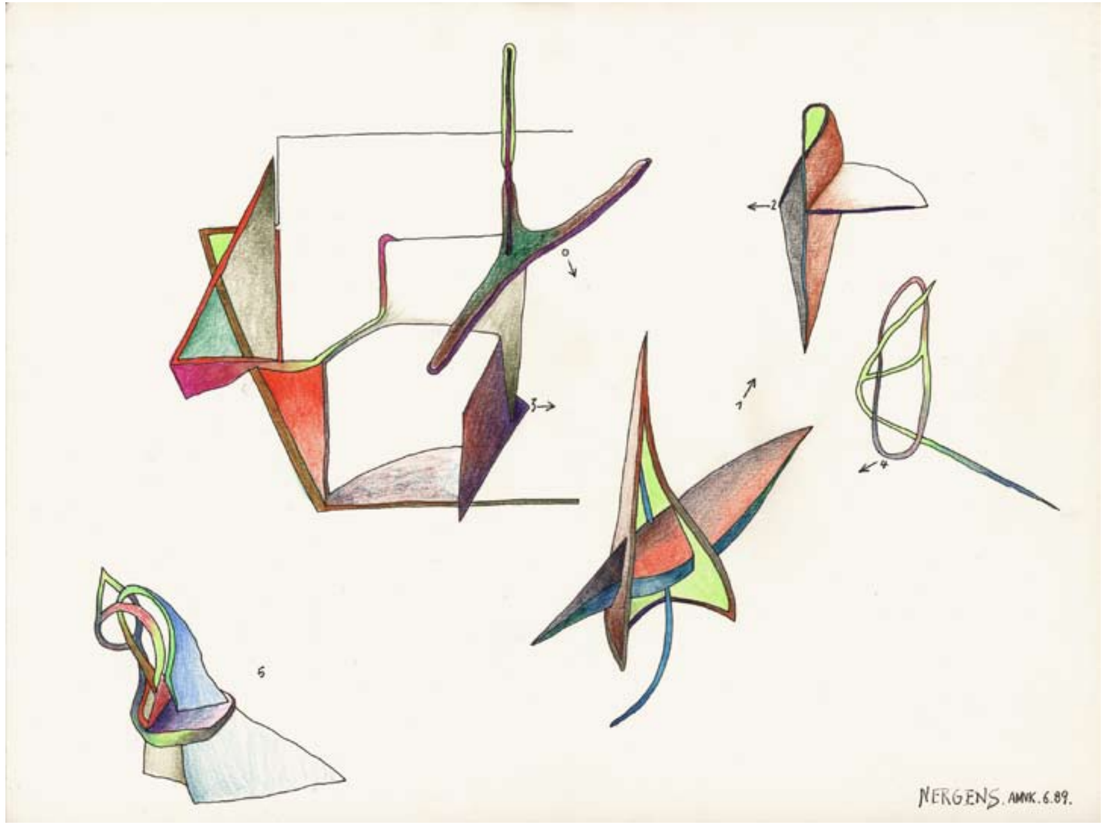
Koppel met Colt 1988
Felt tip on paper, 21.8×29.5 cm



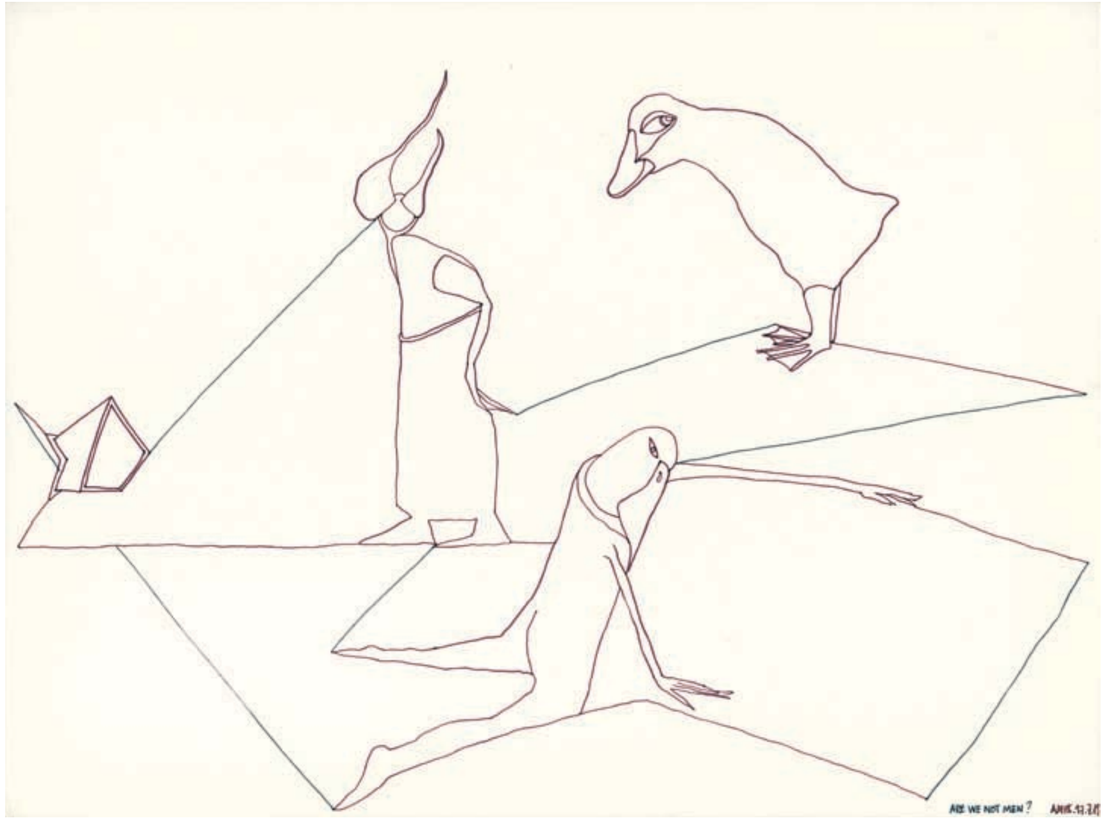
Nooit + Ergens 1989
Ink on paper, 36×27 cm



Nooit + Ooit 1989
Ink on paper, 36×27 cm



Nergens 1989
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



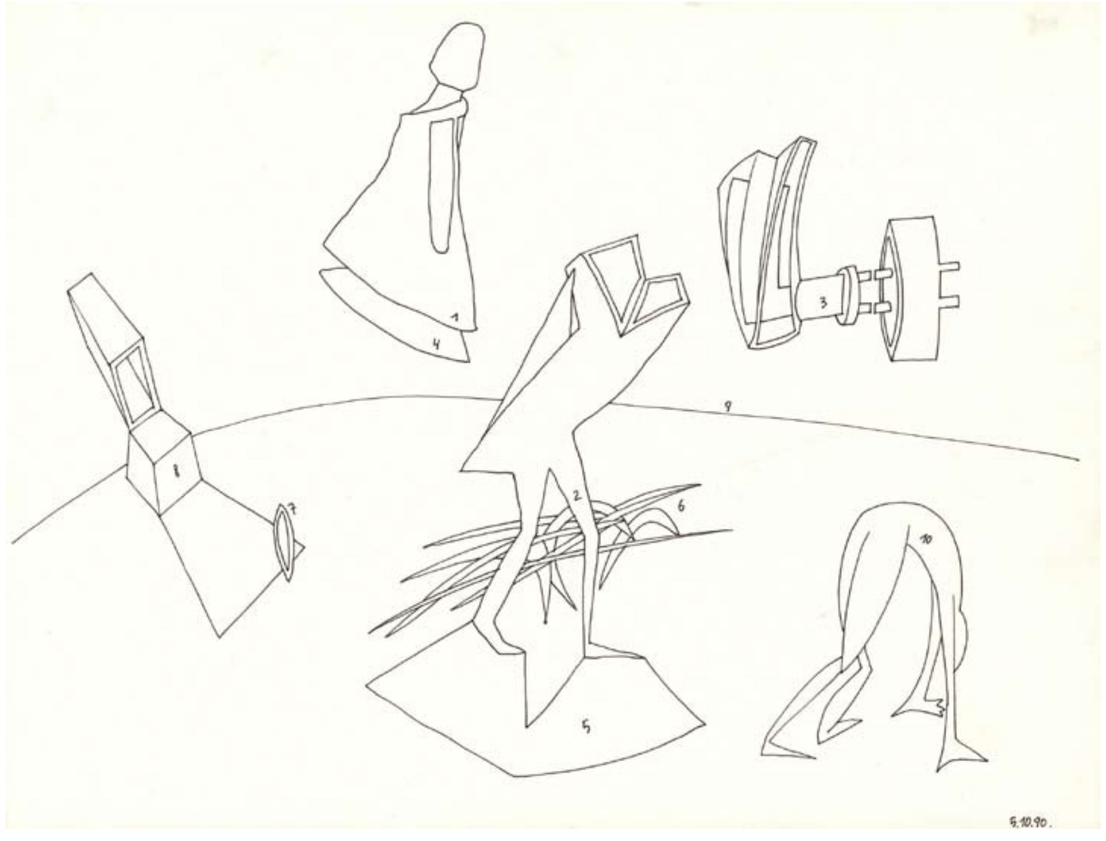
Are We Not Men? 1989
Ink on paper, 36 × 27 cm



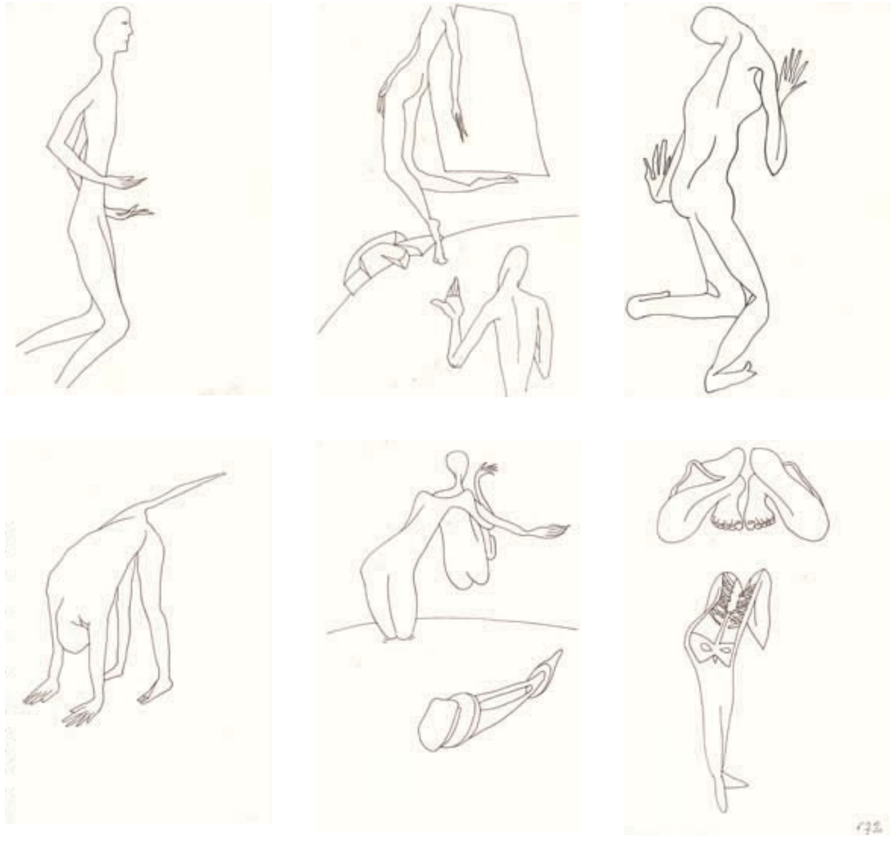
Op Weg 1989
Ink on paper, 36 × 27 cm

26 February 1986

The avant-garde exists as a supposed affront to the middle class, but in fact it is a product of middle-class invention and control. The avant-garde creates the possibility for the middle class to politely ridicule its own shortcomings, to omit its own repulsions. To render themselves harmless before the plebs can do it. The "evolution" produced by this avant-garde, which results from it, is a product of its own masturbation, whole-heartedly recognized as an offspring.



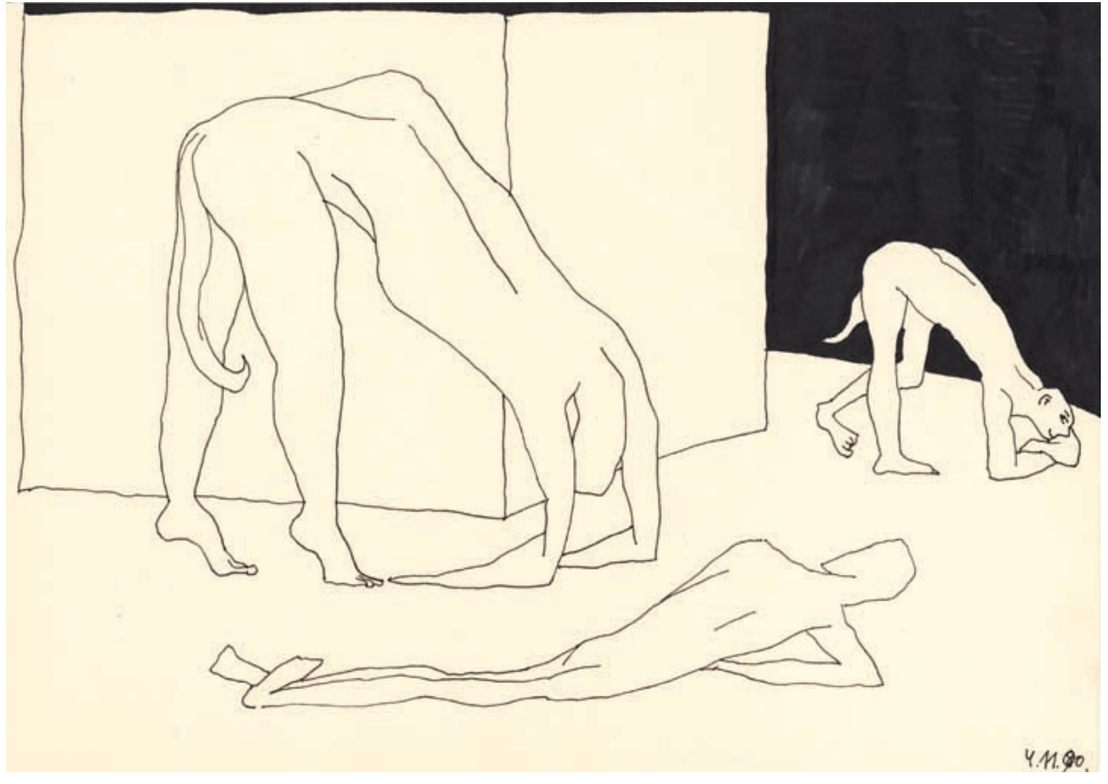
1 tot 10 (tafereel) 1989
Ink on paper, 36×27 cm, Collection Vlaamse Gemeenschap



From left to right, top to bottom:

Lopen, Handpalm, Dansen, Doorkijken, Overzetten, Uiteenrijten 1990

Ink on paper, 17.7 × 25 cm



Verdierlijking 1990

Ink on paper, 29.5 × 20.5 cm

17 February 1990

The unreal is attractive to everybody. Because reality is indeed unbearable at the moment when one realizes that when one is given power, one has to take responsibility for it.

Realizing that the here and now can be shaped by the conscious individual, is enough for many people to search at random for something else in order to escape from the said responsibility. One denies; one puts into perspective; one resolves.

Like a present falling from the sky comes the thought that a lot is happening and we have no grip on any of it. As if a force from outside life is ruling and is controlling our actions. We are not alone.

Coherence, incomprehensible synchronisms, want to convince us of the mysterious greatness that rules our lives. Nothing is further from the truth.

The acceptance of irrationality is an act of flight from responsibility.

And also:

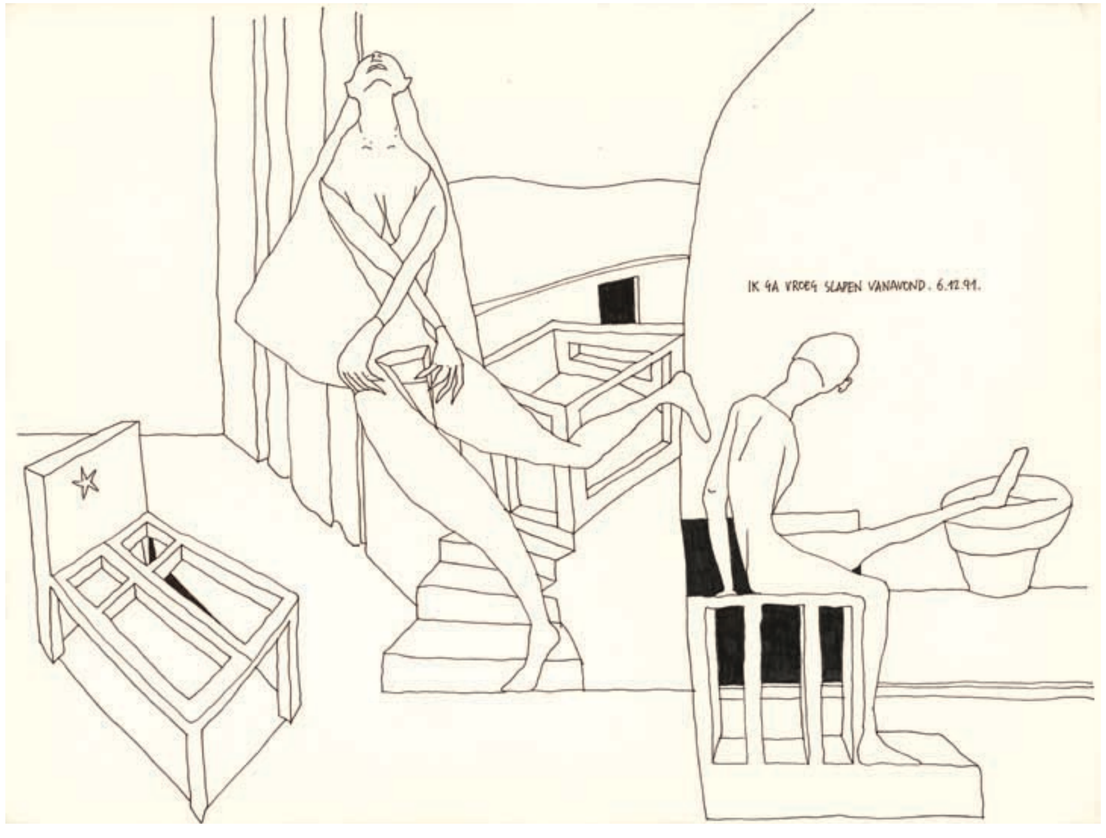
Nothing is truer: The task is to harmonize with one's inner world. Every moment will bear its fruit.



De Gelukkige Schuld (Felix Culpa) 1991
Ink on paper, 29.5×21cm



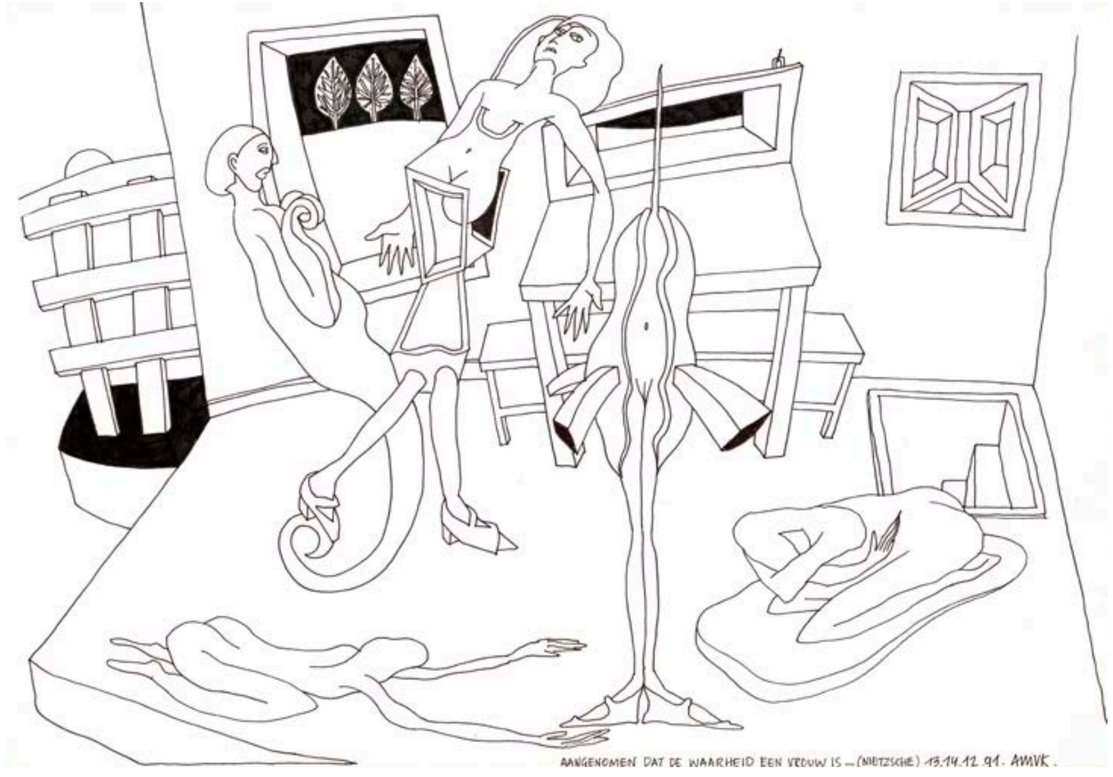
Passo Doble? 1991
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



Ik Ga Vroeg Slapen Vanavond 1991
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



No Future 1991
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



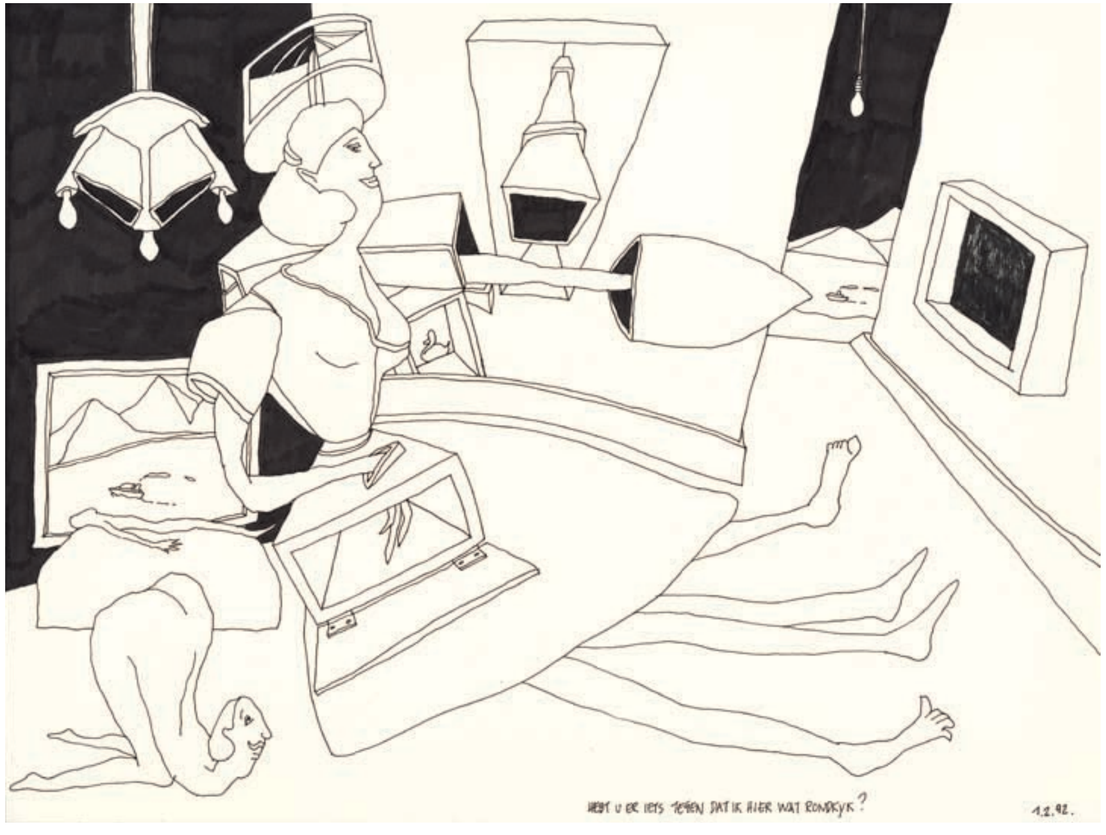
Aangenomen dat de Waarheid een Vrouw is — (Nietzsche) 1991
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm, Collection Vlaamse Gemeenschap



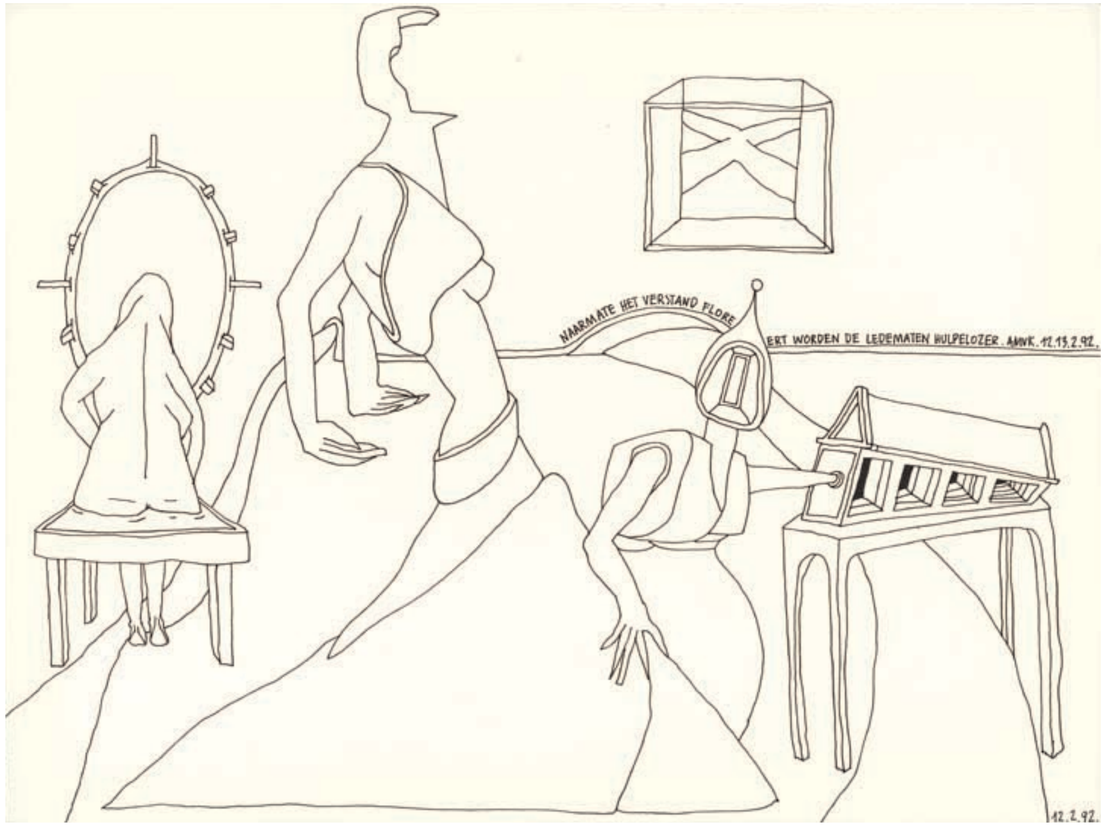
Odalisk met Telefoon 1991
Ink and felt tip on paper, 29.6×21cm



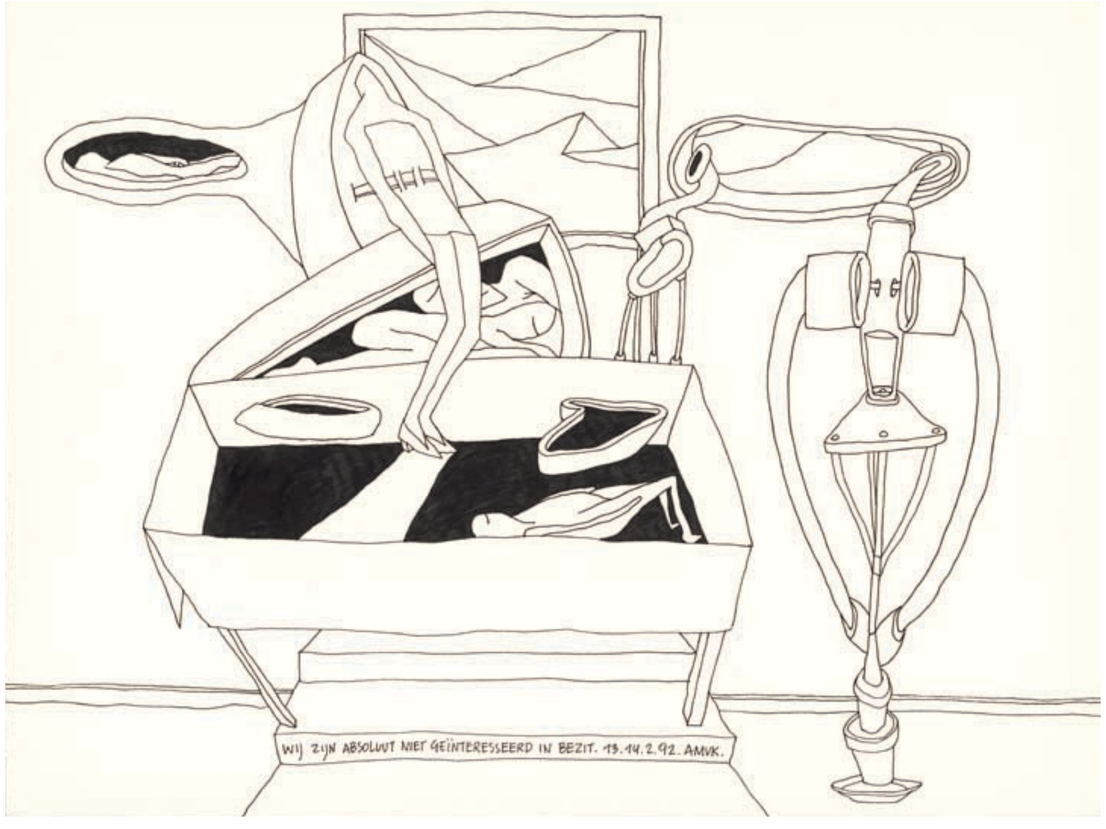
Ieder Zijn Vuur 1992
Ink and felt tip on paper, 36×27cm



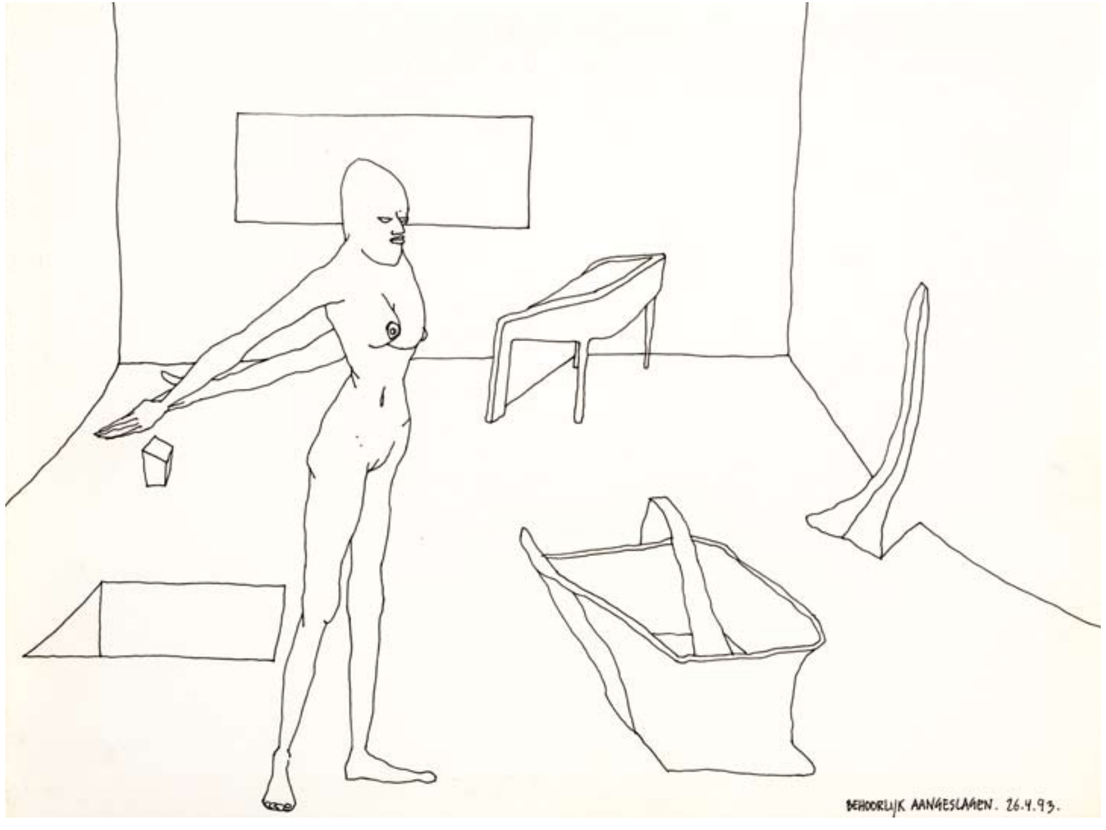
Hebt U er Iets Tegen dat Ik hier wat Rondkijk? 1992
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



Naarmate het Verstand Floreert Worden de Ledematen Hulpelozer 1992
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



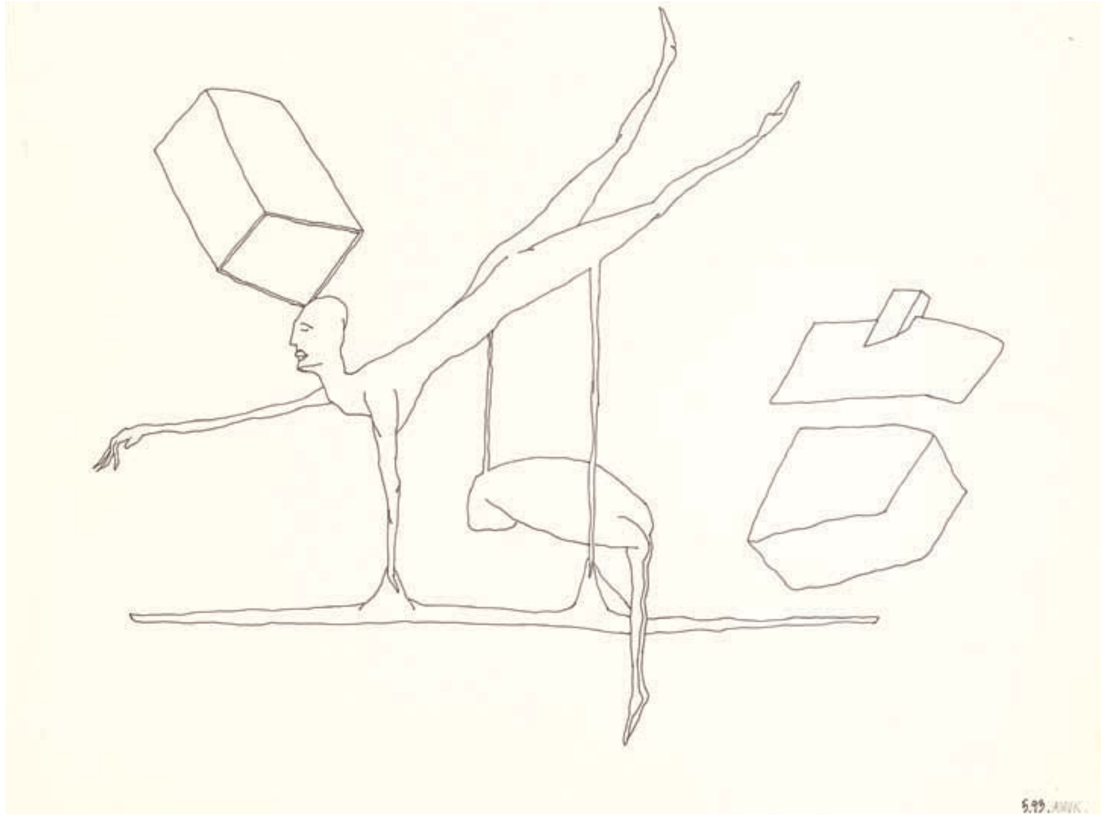
Wij Zijn Absoluut niet Geïnteresseerd in Bezit 1992
Ink and felt tip on paper, 36×27 cm



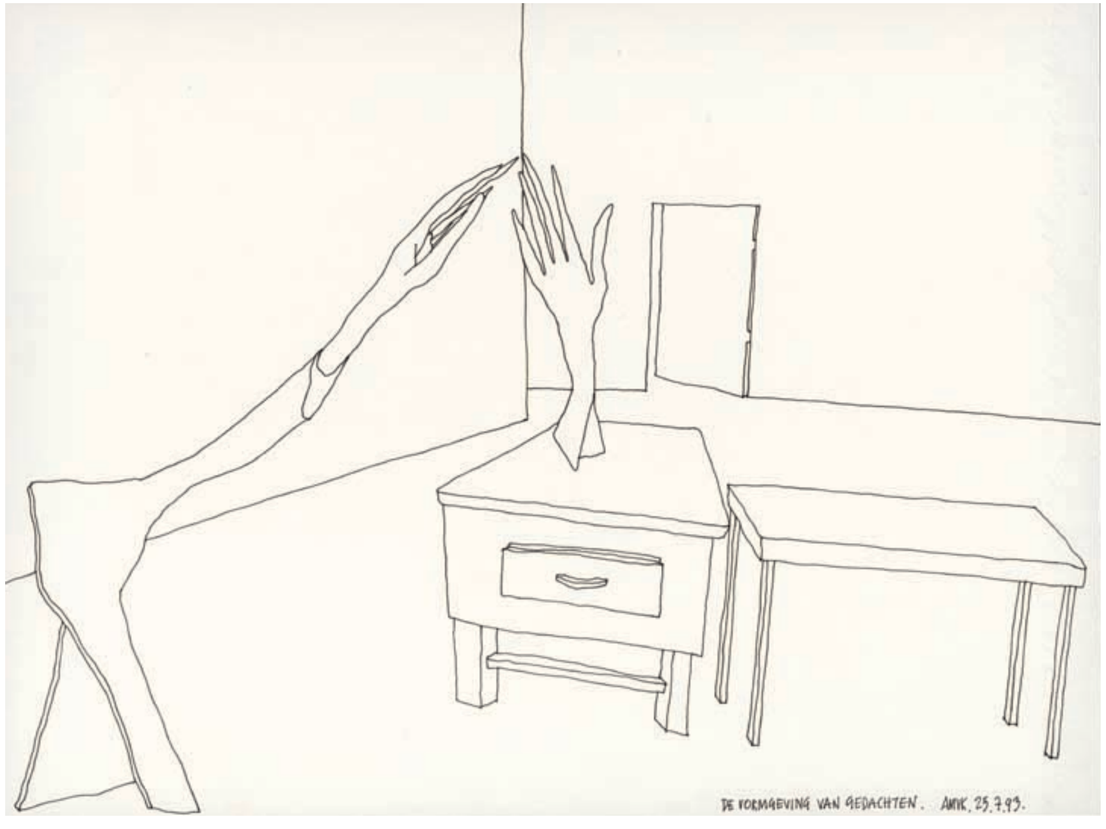
Behoorlijk Aangeslagen 1993
Ink on paper, 36×27 cm, Collection Andreas Schmeer

28 February 1990

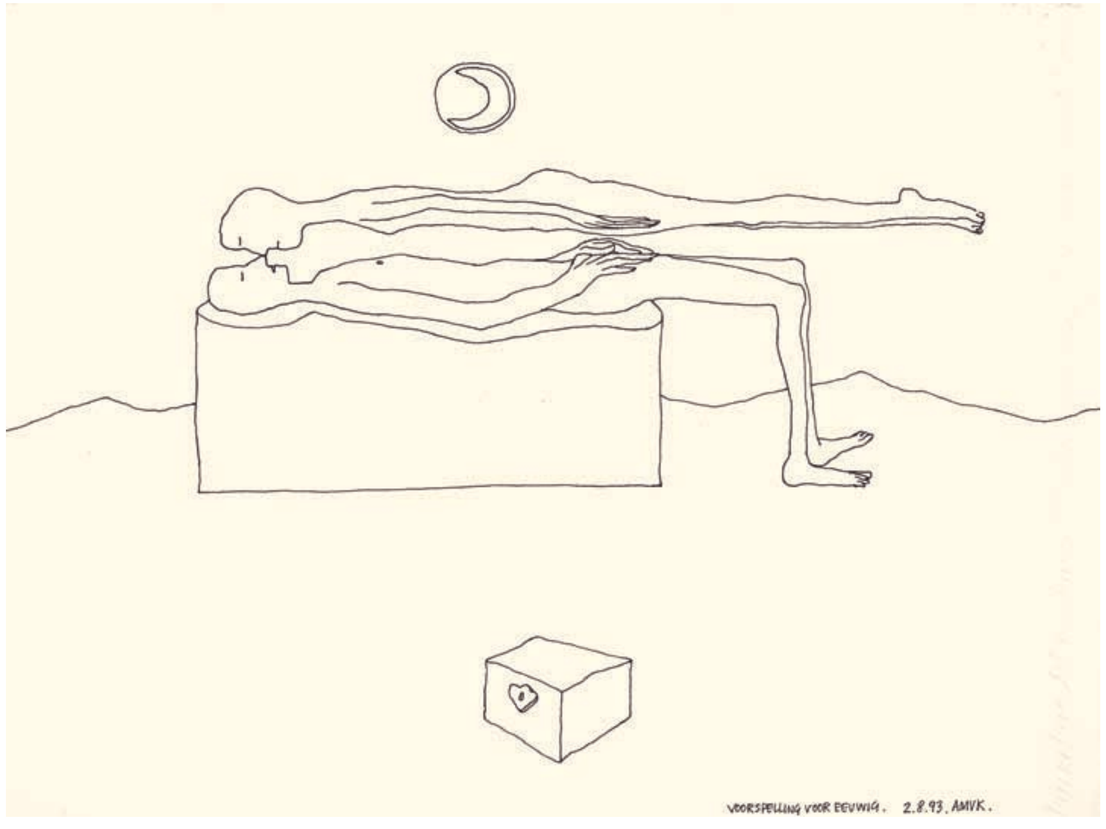
In the limitation the master is shown;
in the connection the mistress is shown.



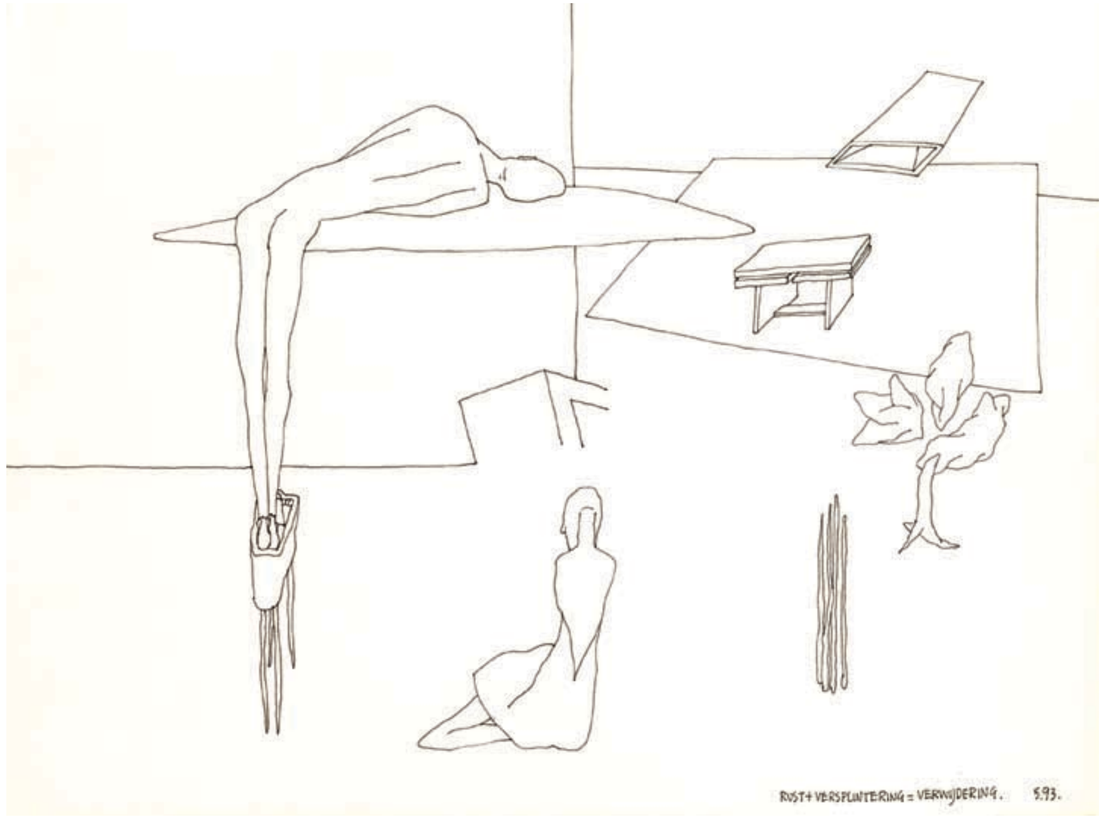
Onevenwicht 1993
Ink on paper, 36 × 27 cm



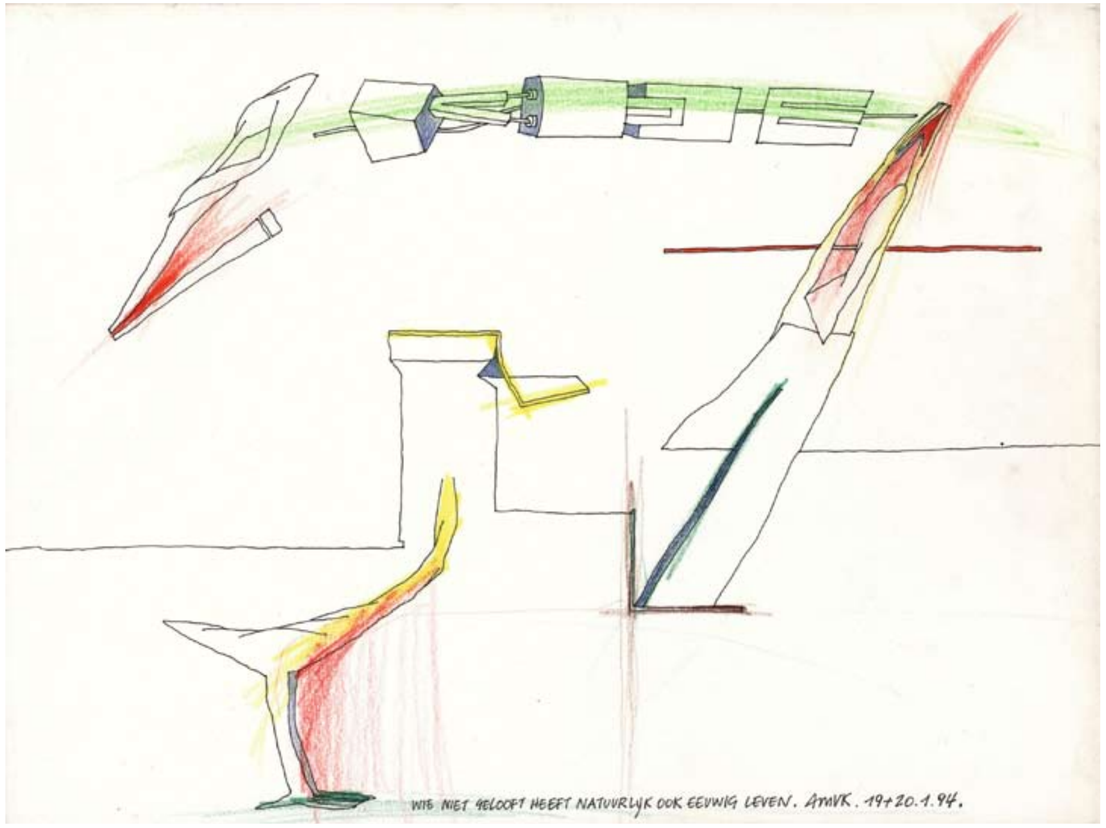
De Vormgeving van Gedachten 1993
Ink on paper, 36×27 cm



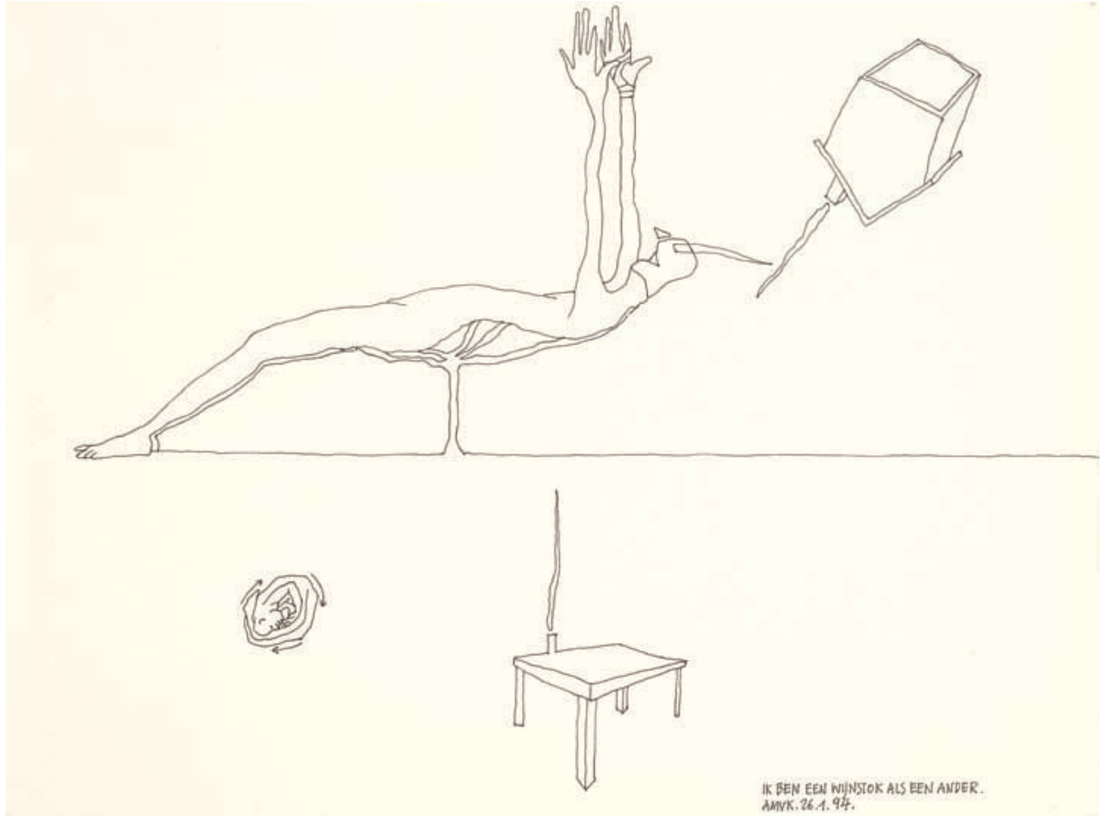
Voorspelling voor Eeuwig 1993
Ink on paper, 36.2×27 cm, Collection Jan Meersman



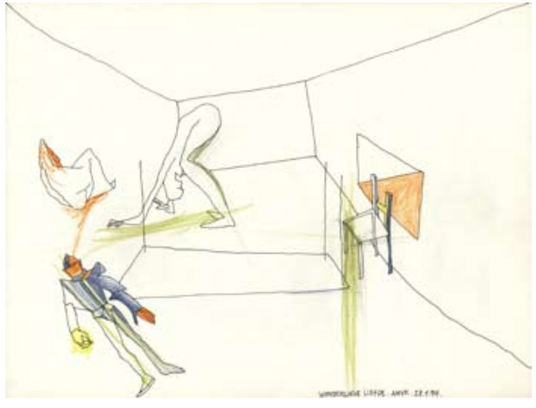
Rust + Versplintering = Verwijdering 1993
Ink on paper, 36 × 27 cm



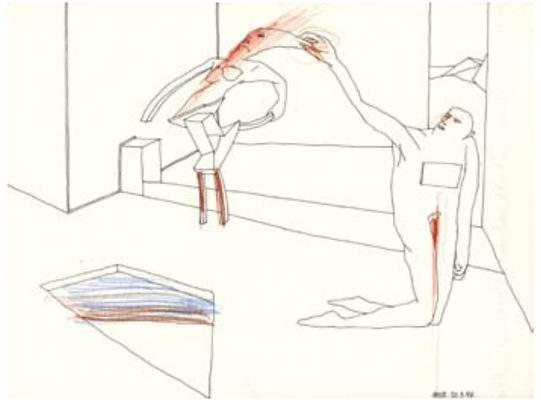
Wie niet Gelooft Heeft Natuurlijk ook Eeuwig Leven 1994
Ink and colour pencil on paper, 36 × 27 cm, Collection Vlaamse Gemeenschap



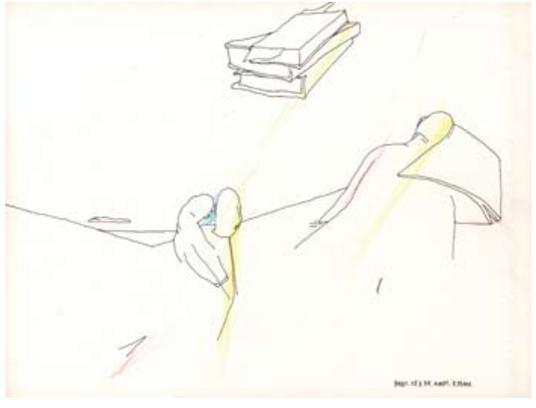
Ik Ben een Wijnstok als een Ander 1994
Ink on paper, 36×27 cm



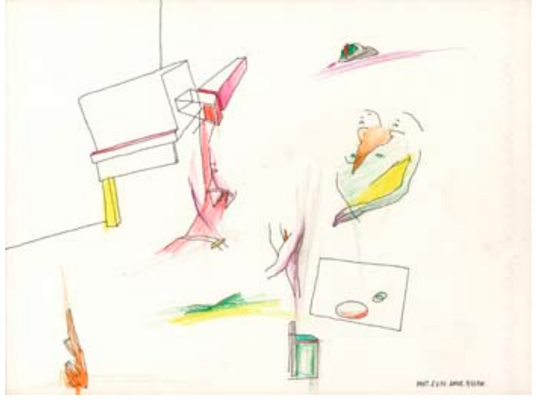
Wonderlinge Liefde 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



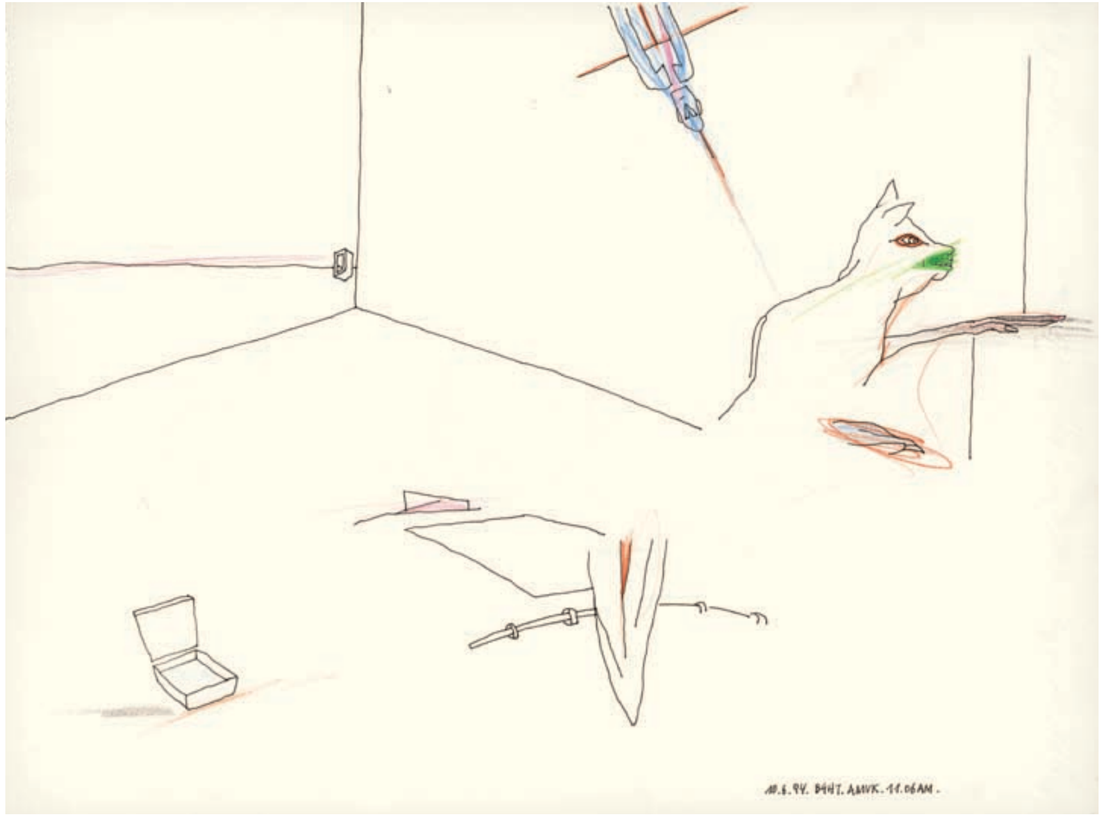
Retrieval 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



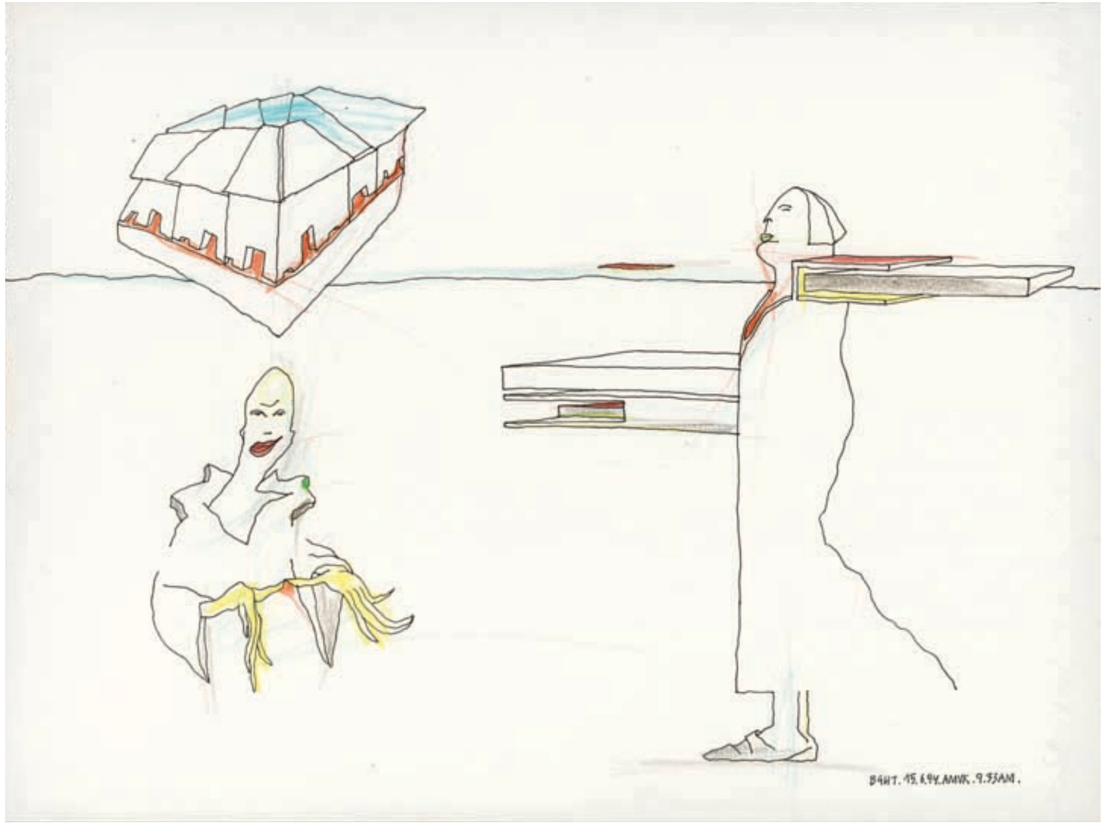
Van Boeken Dromen 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



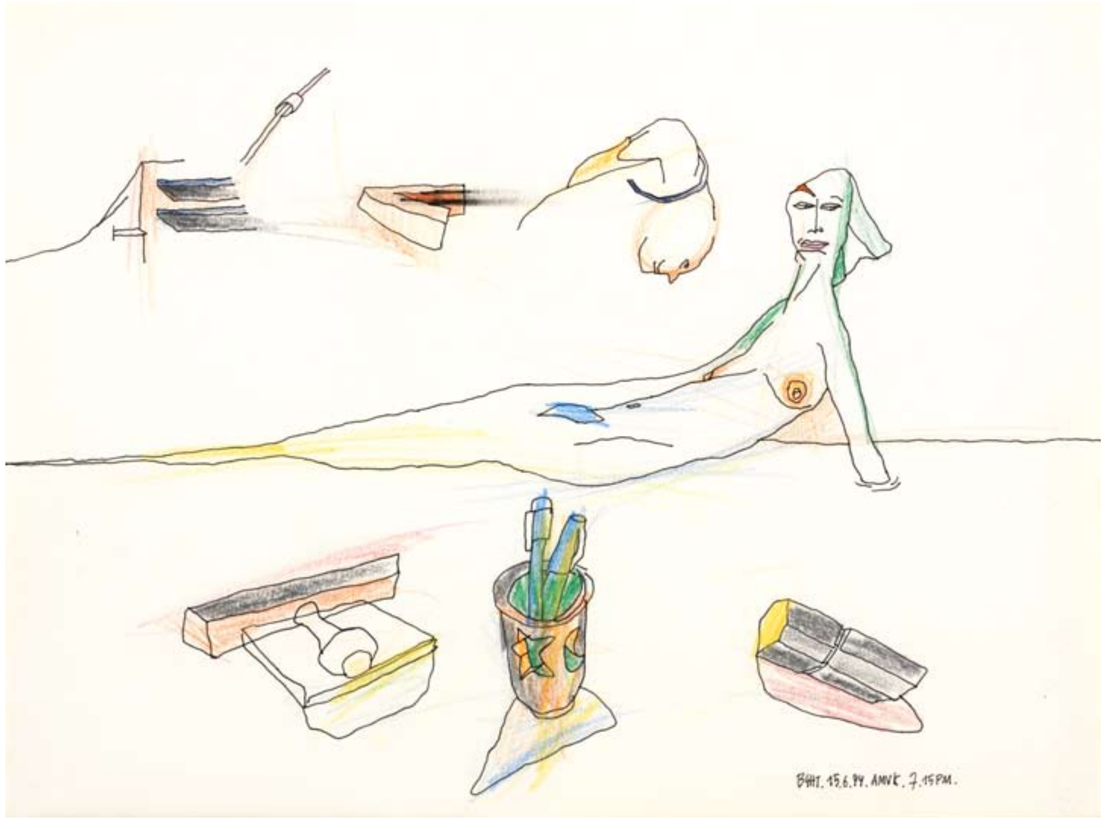
Ontdubbeling 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Amusement 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm



Gemakkelijk 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm



Bureaumateriaal 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm, Collection Wilhelm Schürmann



BGHT 20.6.95 9.53pm 1994
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Harmonie 1995
Ink on paper, 36×27 cm =



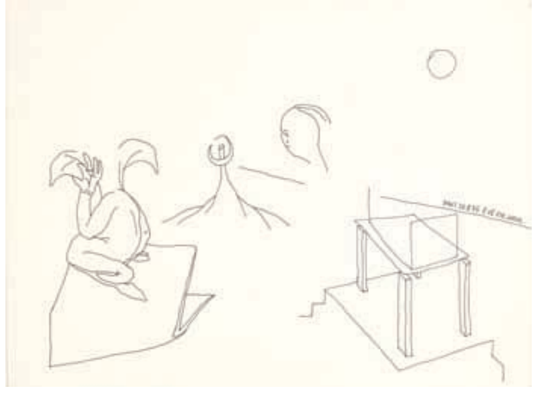
In de Kamer 1995
Ink on paper, 36×27 cm



Binnengaand 1995
Ink on paper, 36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



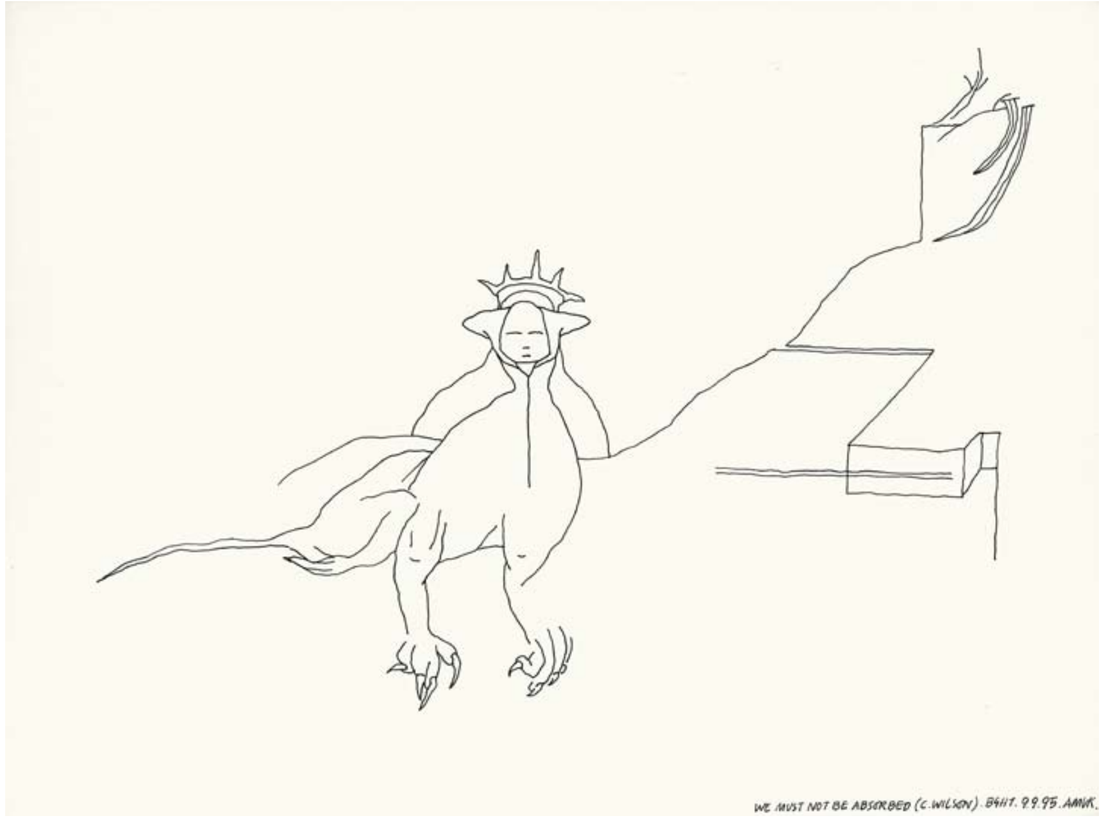
Kast met Horizont 1995
Ink on paper, 36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



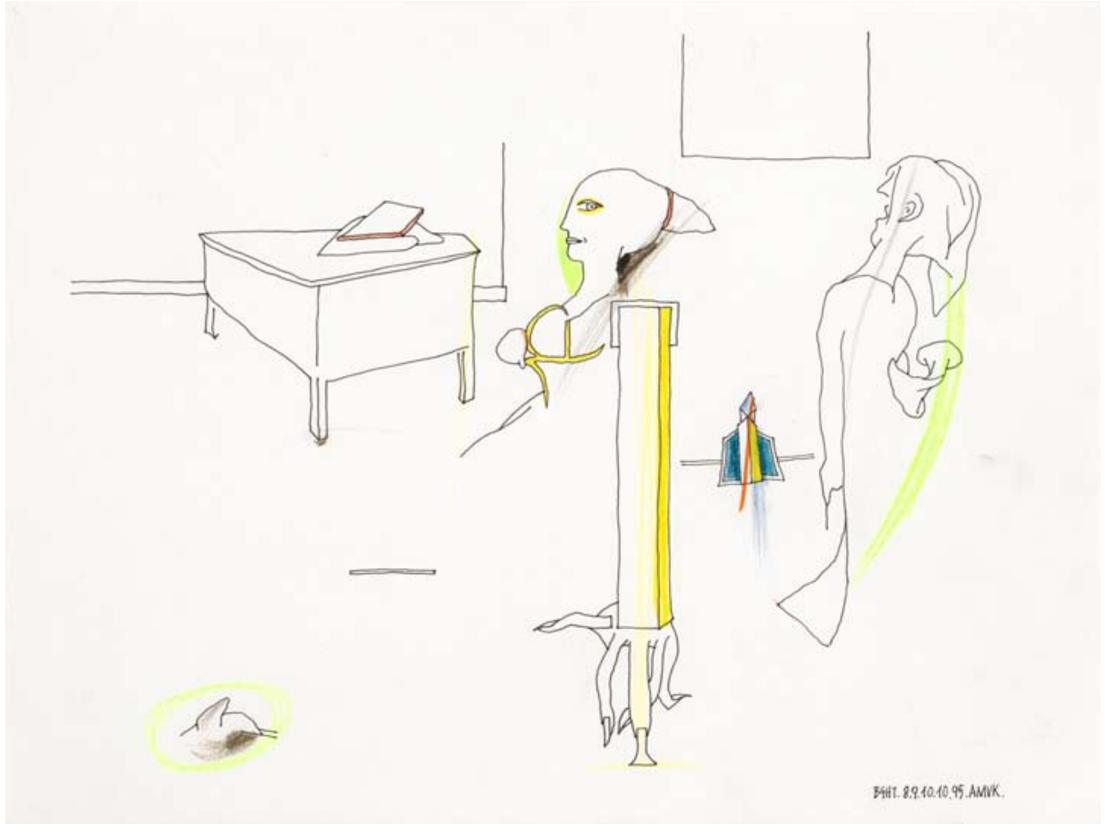
Ontvangstsignalen 1995
Ink on paper, 36 × 27 cm



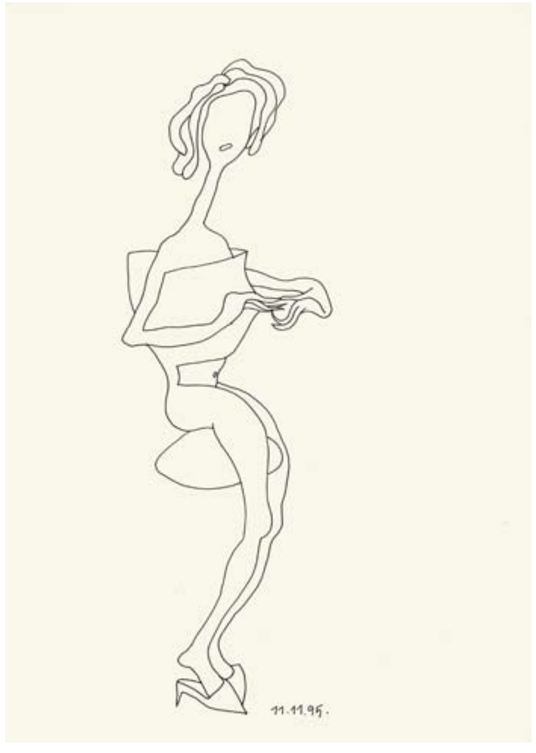
Verbonden met de Horizont 1995
Ink on paper, 36 × 27 cm



We Must not be Absorbed (C. Wilson) 1995
Ink on paper, 36×27 cm



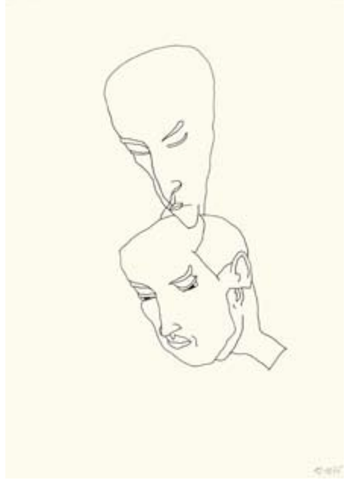
Bureau 1995
Ink and colour pencil on paper, 36×27 cm, Collection Andreas Schmeer



Manicure 1995
Ink on paper, 21×29.4cm



Teleologie 1995
Ink on paper, 21×29.4cm



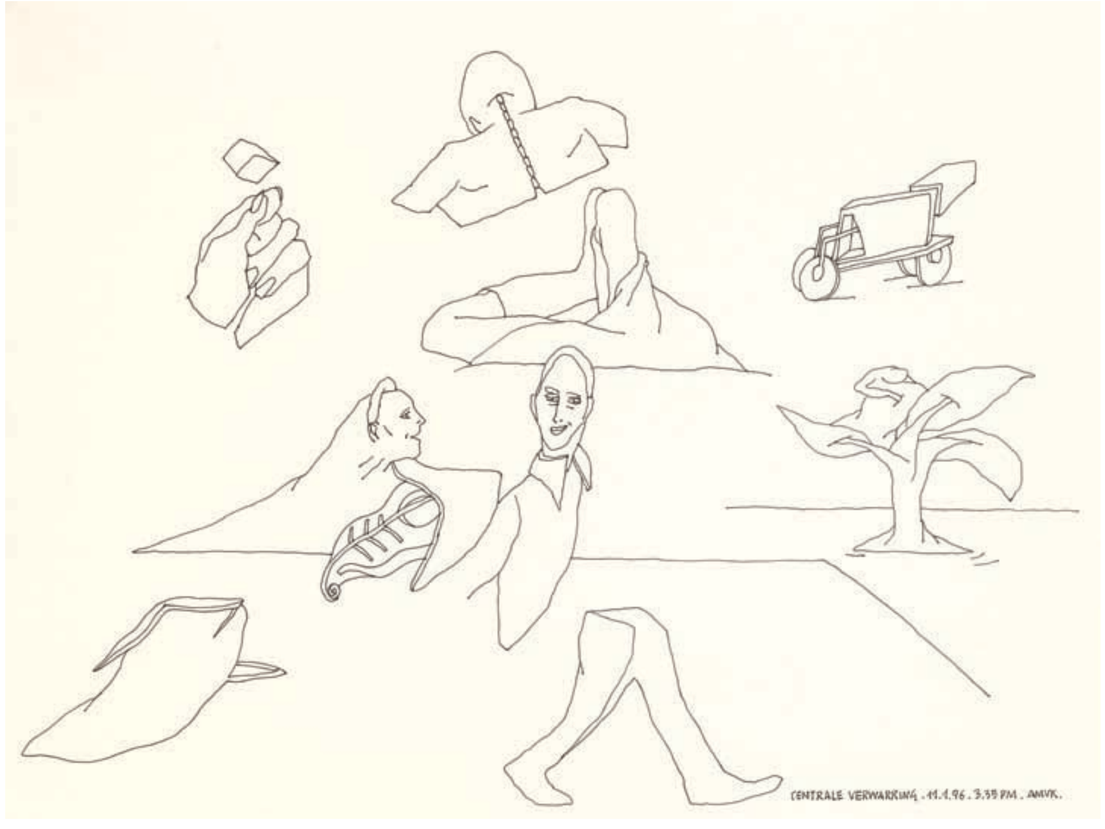
Deemoed 1995
Ink on paper, 21×29.4cm



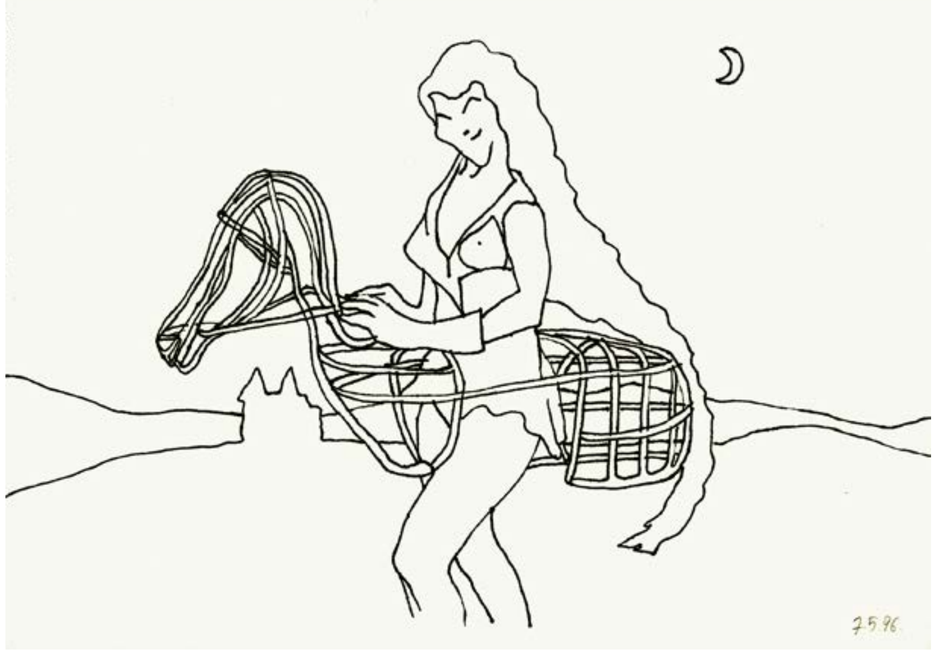
Pauze 1995
Ink on paper, 21×29.4cm



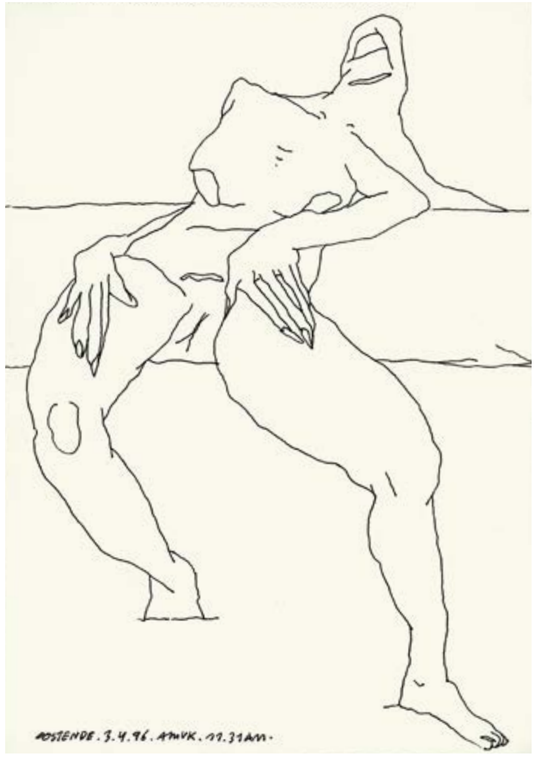
Receptakel 1995
Ink on paper, 21×29.4cm



Centrale Verwarring 1996
Ink on paper, 36 × 27 cm



Paardvrouw 1996
Ink on paper, 22.7 × 16 cm



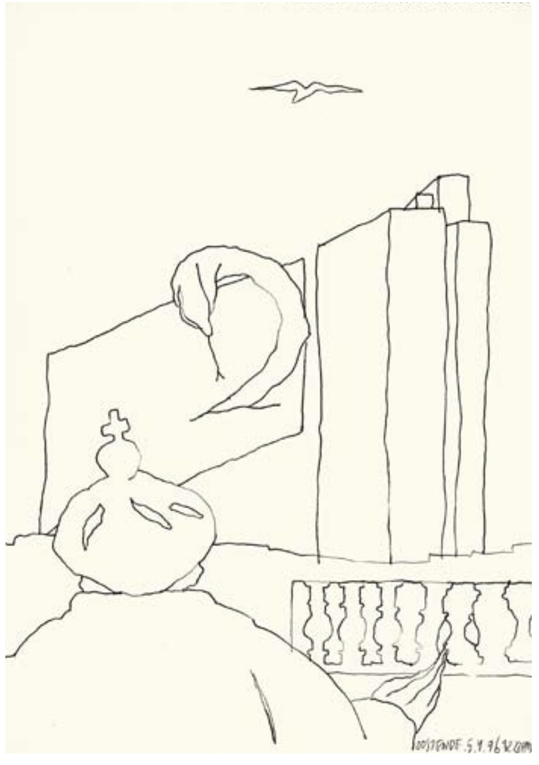
Oostende 96/1 1996
Ink on paper, 16×22.7 cm



Oostende 96/2 1996
Ink on paper, 16×22.7 cm



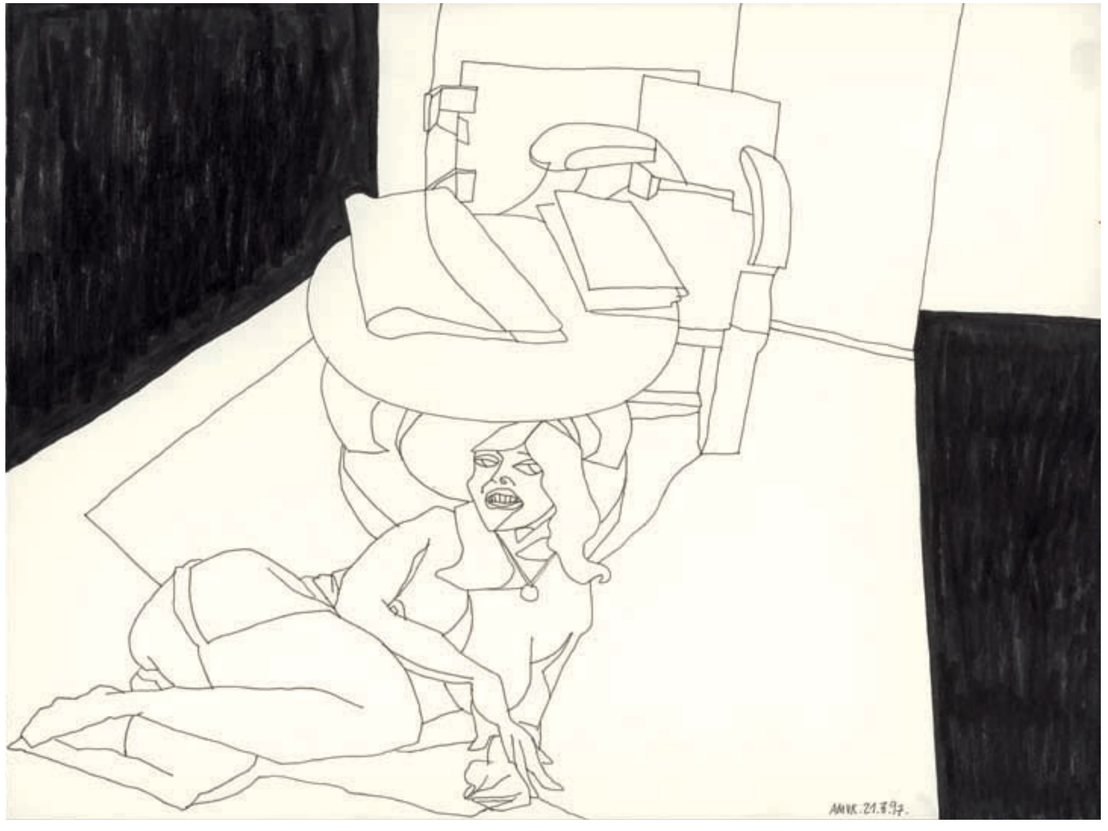
Oostende 96/3 1996
Ink on paper, 16×22.7 cm



Oostende 96/4 1996
Felt tip on paper, 16×22.7 cm

5 June 1988

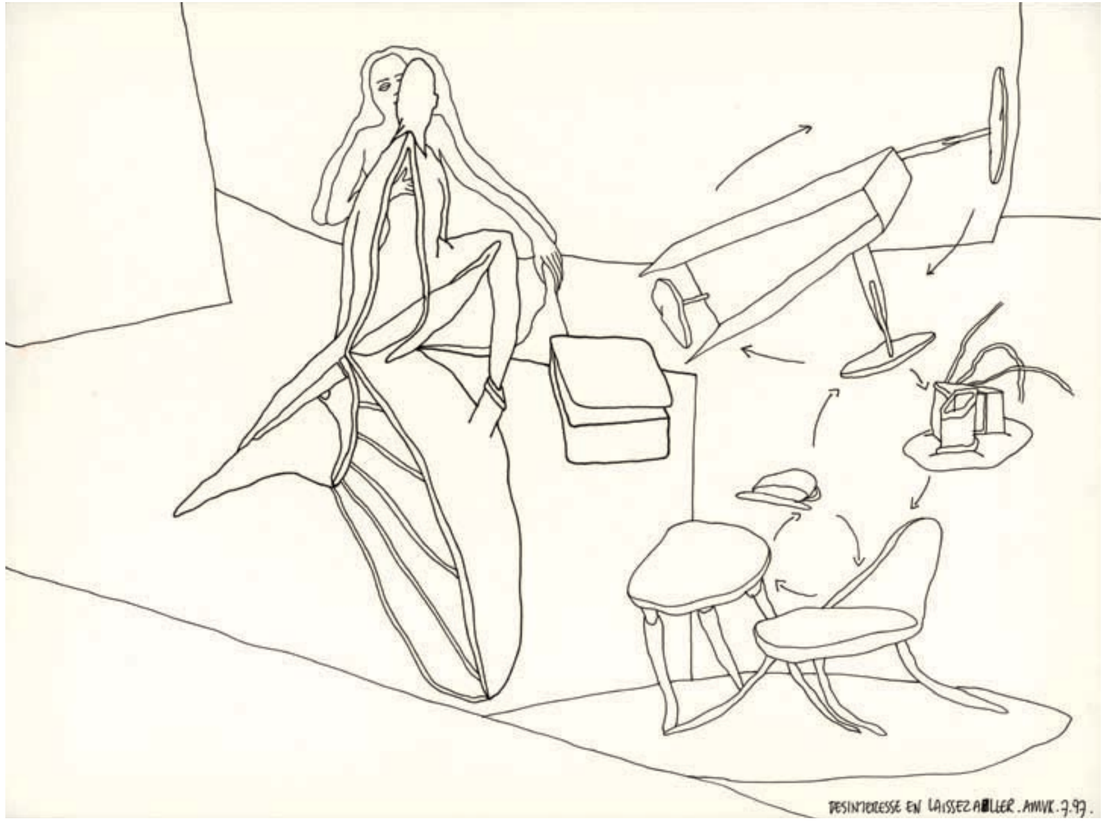
Dreams are the assimilation of daily impressions with a genetic program of personal realizations not fixed in time. This merging, the unconscious checking of one against the other, the very individual against the very social, has a significant greatness or non-greatness depending on the pureness of intentions. One could also call this innocence, that is, a state where one starts a new day without irritation, envy, hatred and malice. (Whether or not dreams are a deception...)



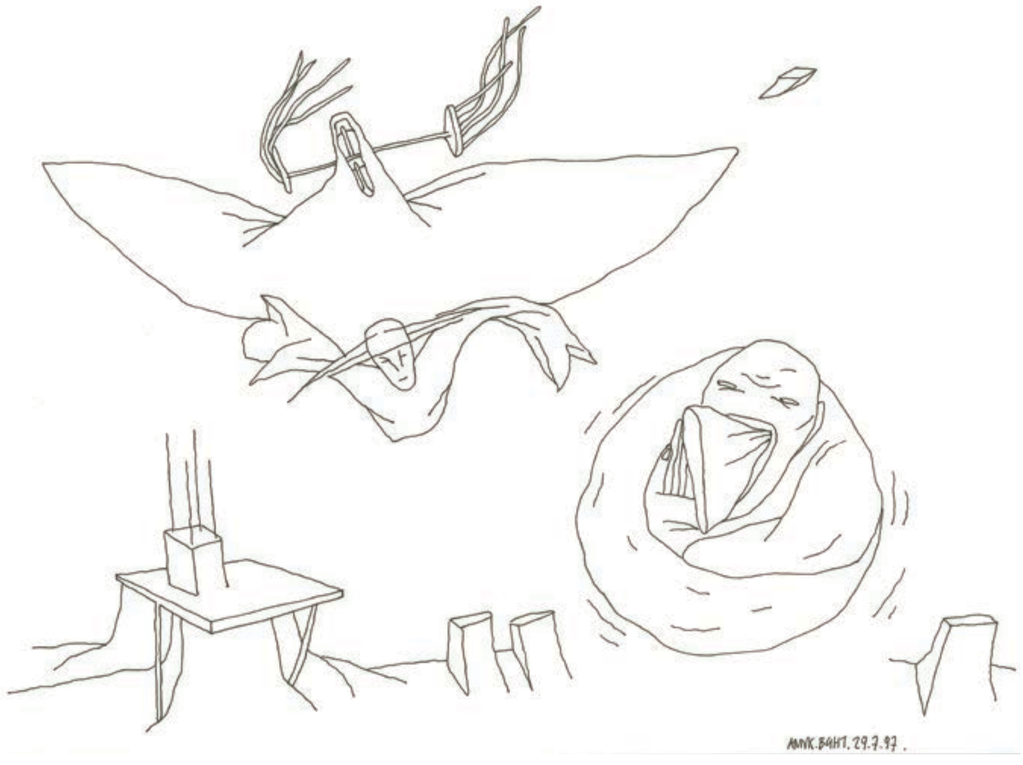
Onder de Tafel 1997
Ink and felt tip on paper, 36×26.8cm



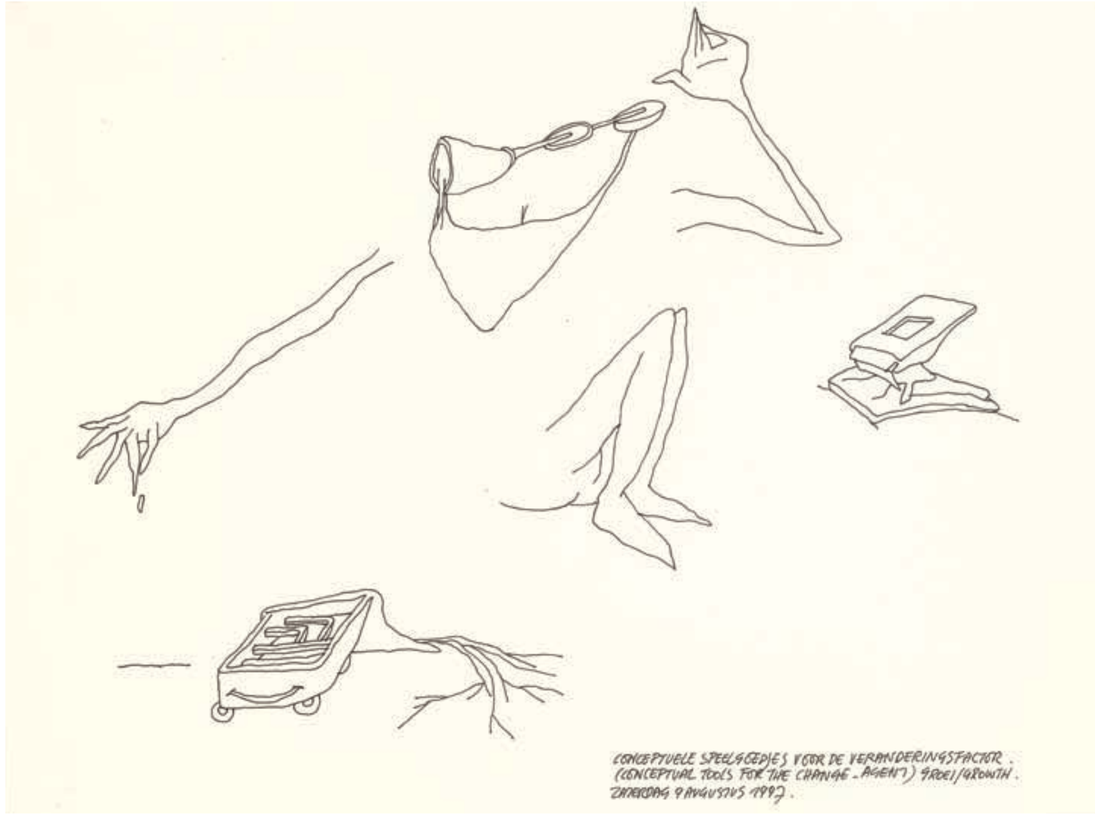
Niets is Meer Natuurlijk 1997
Ink and felt tip on paper, 36×26.8 cm



Desinteresse en Laissez Aller 1997
Ink on paper, 36×26.8 cm



Teveel 1997
Ink on paper, 36 × 26.8 cm



Conceptuele Speelgoedjes voor de Veranderingsfactor 1997
Ink on paper, 36 × 27 cm



Masker met Hart 1998
Ink on paper, 27 × 36 cm, Collection Wilhelm Schürmann



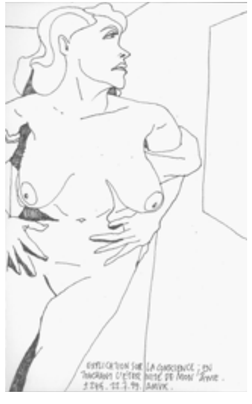
Museum 1998
Ink on paper, 36 × 26.8 cm

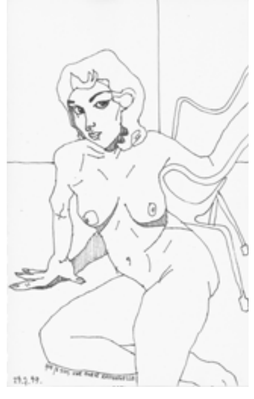
















La Science du bien et du mal 1990

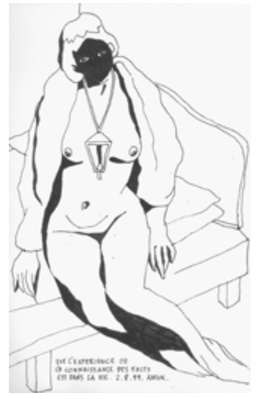
Felt tip on paper, 17.3×25.4cm

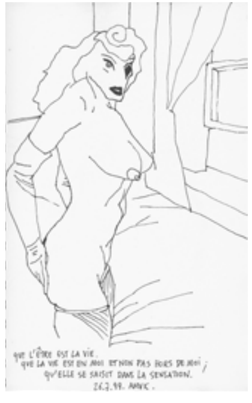
Collection Zeno X Gallery

















La Science du bien et du mal 1990

Felt tip on paper, 17.3×25.4cm

Collection Zeno X Gallery

14 January 1983

I wish I had a dictionary within my grasp.

An ‘explaining’ dictionary, that is to say.

Softly I sink.

Entities and their absolute meaning.

Is this relaxing?

Excitement yes, and I drown, as it were, in the heads,
the poses and the views.

‘The essence, the being’ has never been there;
I actually feel in a state of perversion
like that of the sick male phobia about soundness
and the intact.













A Dash of Dolls 2002

Ink and felt tip on paper, 17 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery



A Dash of Dolls 2002
Ink and felt tip on paper, 17 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery













A Dash of Dolls 2002
Ink and felt tip on paper, 17 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery



A Dash of Dolls 2002
Ink and felt tip on paper, 17 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery

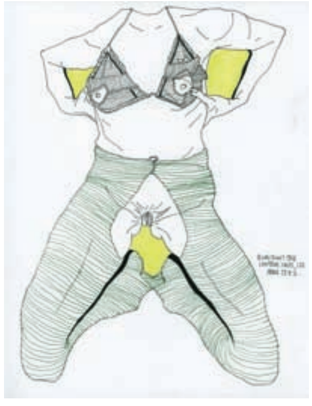
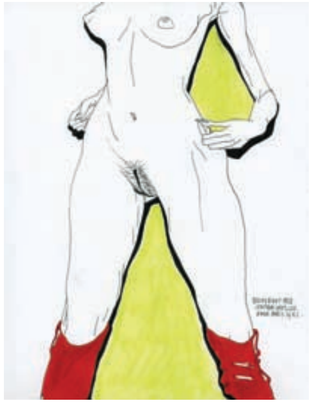






Les Envoûtements 2002
Mixed media on paper, 17 × 19.5 cm
Collection Rosette V. Delug





Les Envoûtements 2002

Mixed media on paper, 17 × 19.5 cm
Top left and middle: Collection Rosette V. Delug / Bottom left: Collection Kim. Heirston
Bottom middle and right: Collection Anette Bollag-Rothschild





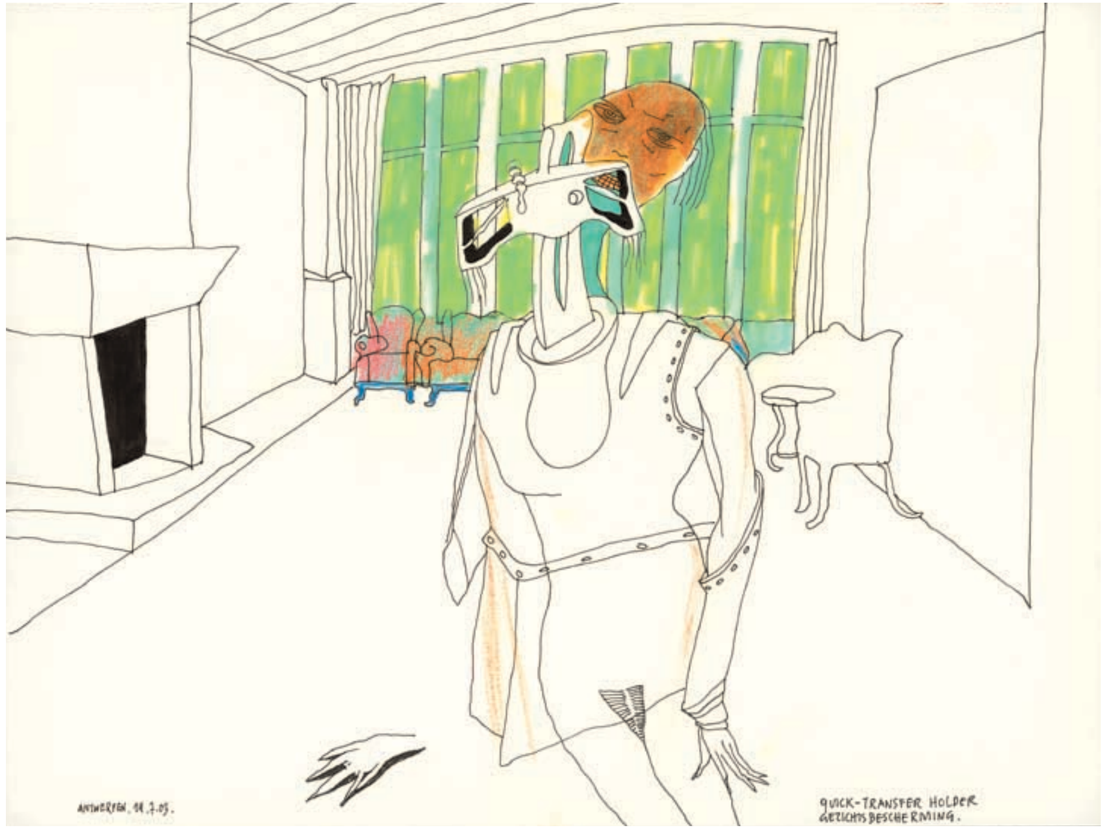



Les Envoûtements 2002

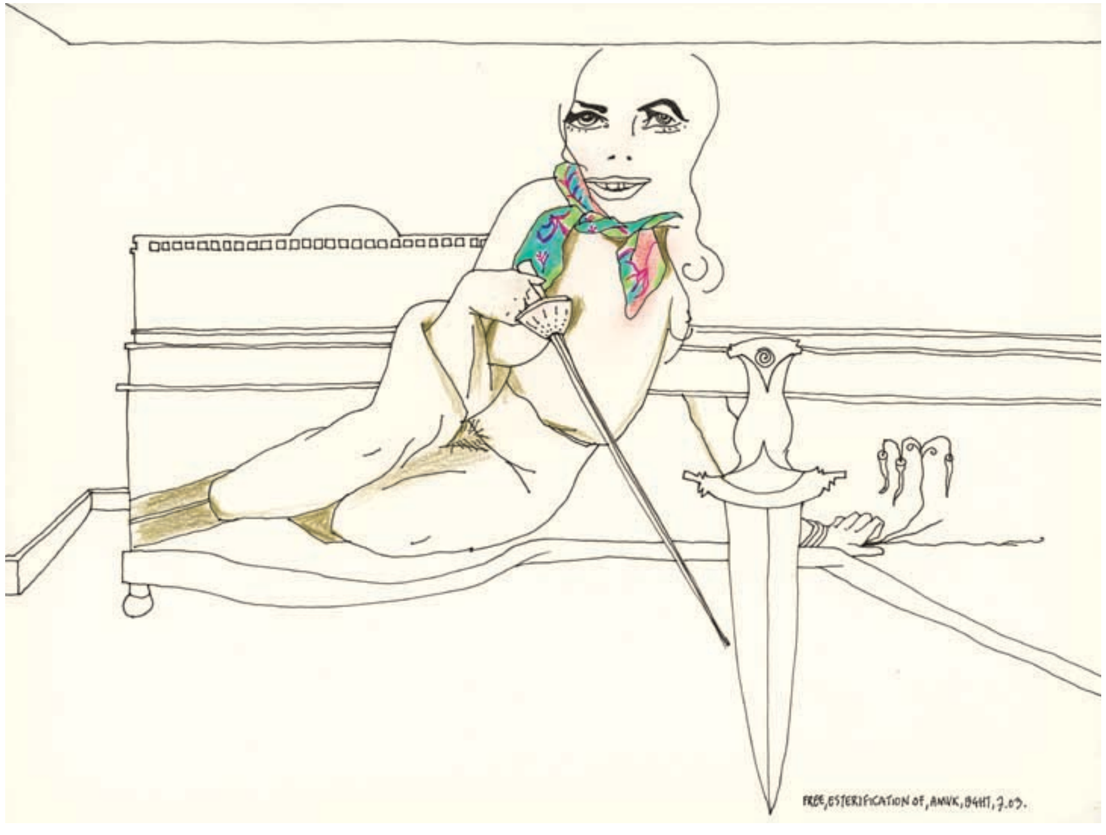
Mixed media on paper, 17 × 19.5 cm
Top left and middle: Collection Zeno X Gallery
Bottom: Collection Rosette V. Delug



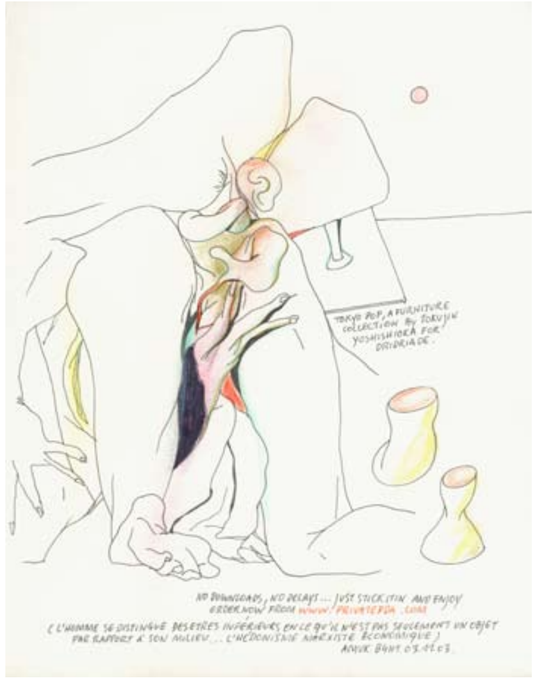
Les Envoûtements 2002
Mixed media on paper, 17 × 19.5 cm



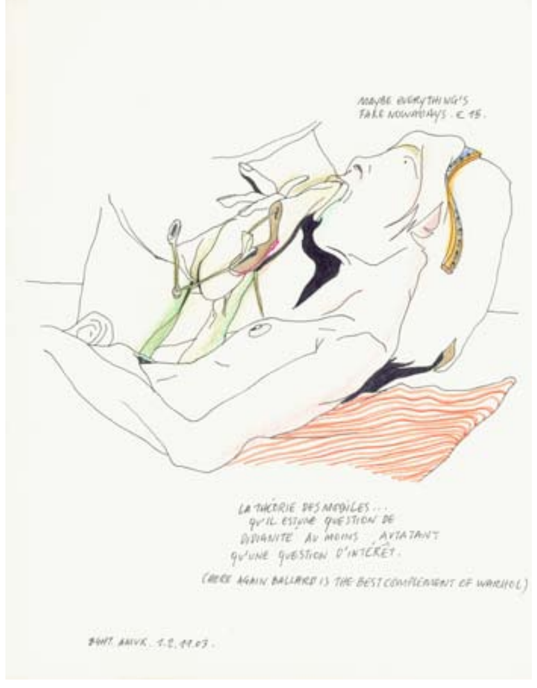
Quick-Transfer Holder Gezichtsbescherming 2003
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



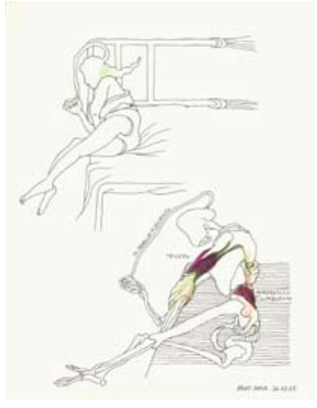
Free, Esterification of, 2003
Mixed media on paper, 36×27 cm



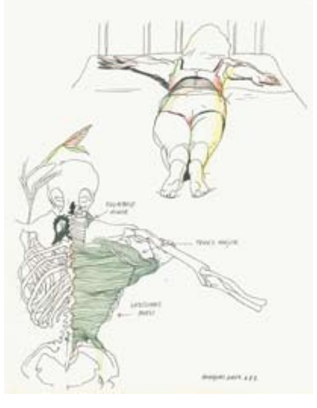
Maybe Everything's Fake Nowadays 2003
Mixed media on paper, 20.5×25.5 cm
Collection Galerie Barbara Thumm



No Downloads, no Delays 2003
Mixed media on paper, 20.5×25.5 cm
Collection Galerie Barbara Thumm



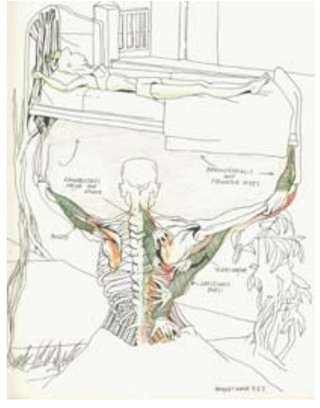





Kinesiology in Nursing 2003

Mixed media on paper, 20.5×25.5cm

Top left: Collection FRAC Carquefou / Bottom left and middle: Collection Jos Asselman



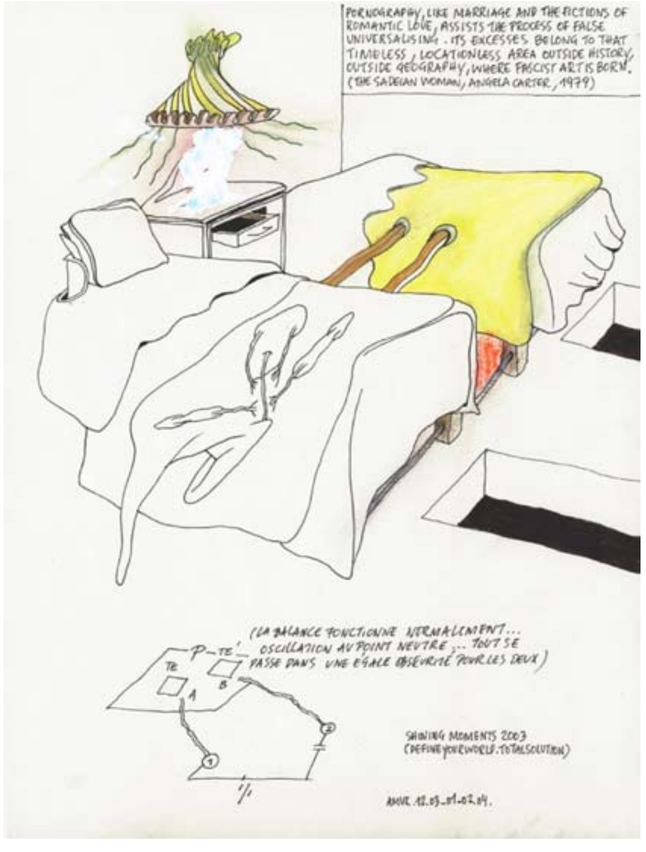




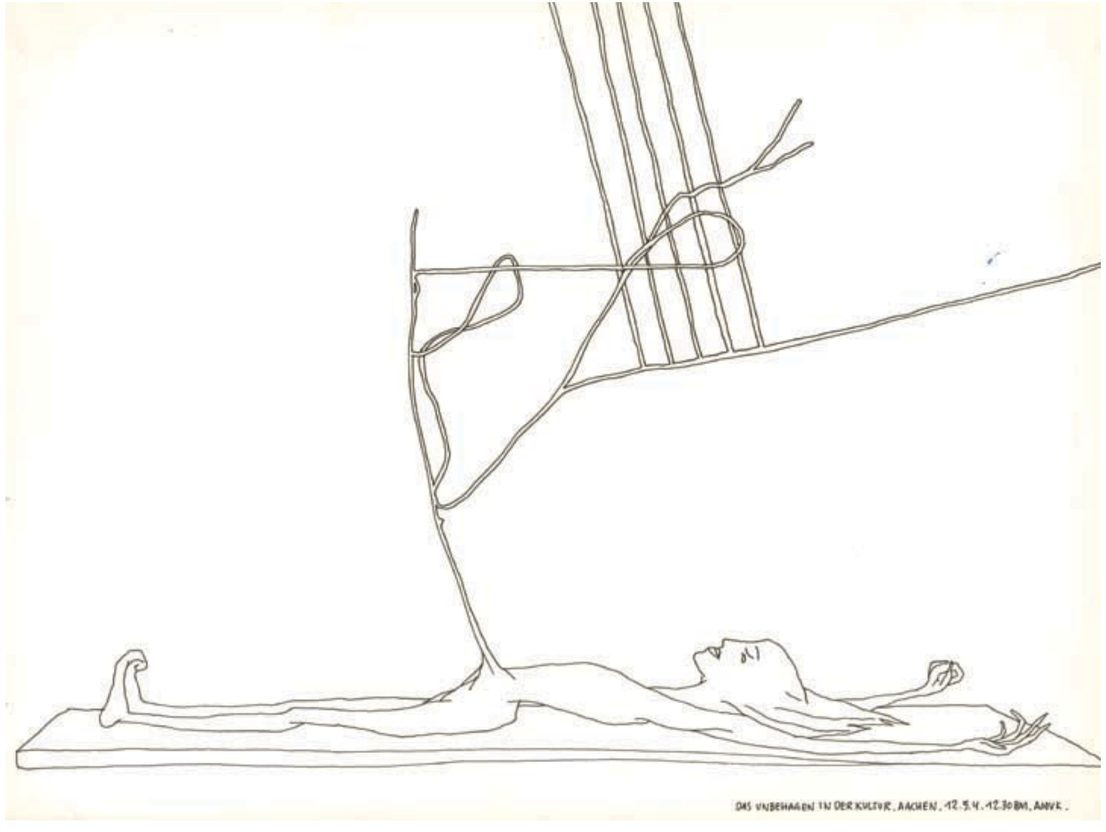

Kinesiology in Nursing 2003

Mixed media on paper, 20.5×25.5cm

Top left: Collection L. De Backer / Top middle: Collection Koen Van den Brande / Bottom from left to right: Collection Jos Asselman, Collection Wilhelm Schürmann, Collection Jan De Lat



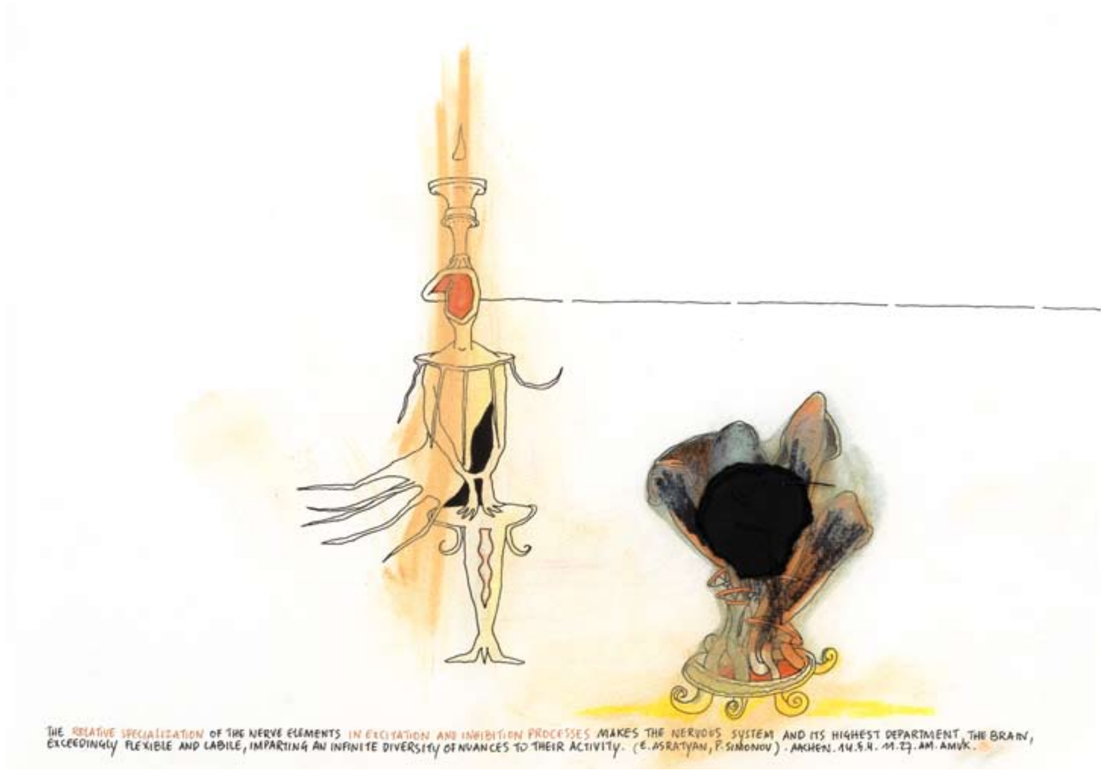
Shining Moments 2003
Mixed media on paper, 20.5 × 26.3 cm, Collection Wilhelm Schürmann



Das Unbehagen in der Kultur 2004
Ink on paper, 36 × 27 cm



Pathologische Gestalten, Psychopatisch-Sexuelle,
Revolutionare und Andere Probleme... 2004
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



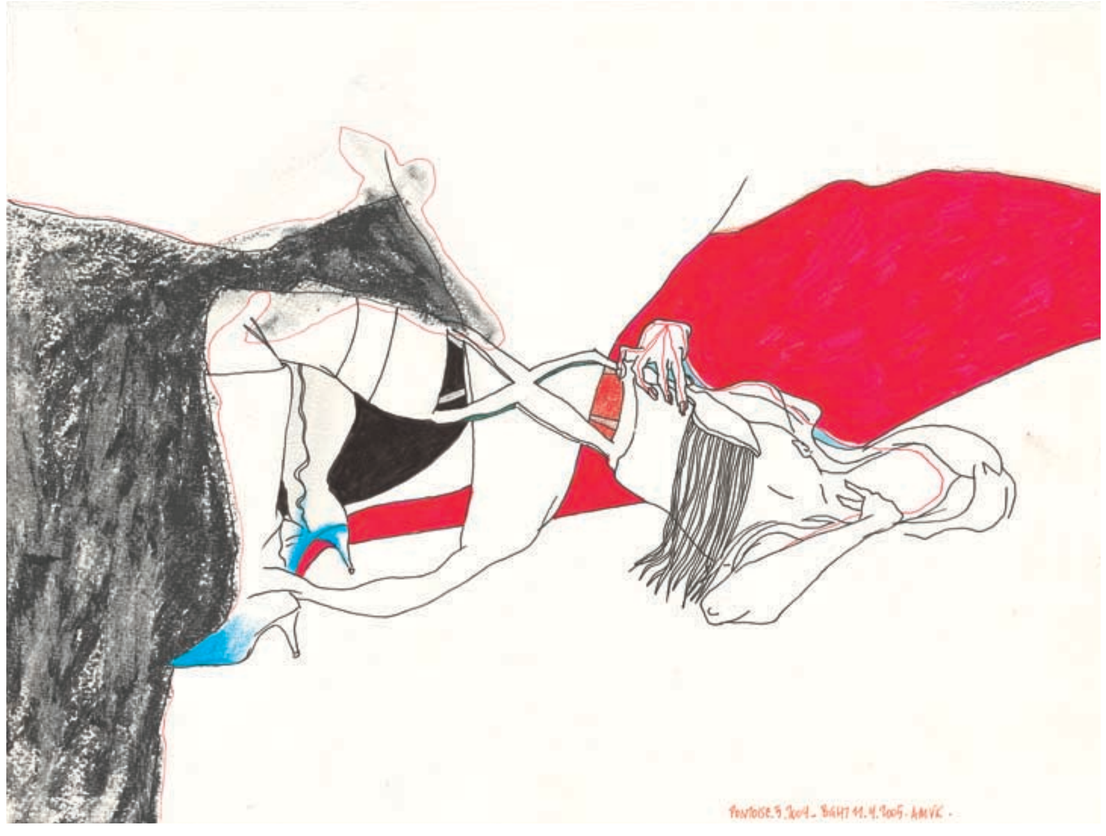
The Relative Specialization of the Nerve Elements 2004
Mixed media on paper, 27 × 36 cm
Collection Wilhelm Schürmann

25 February 1990

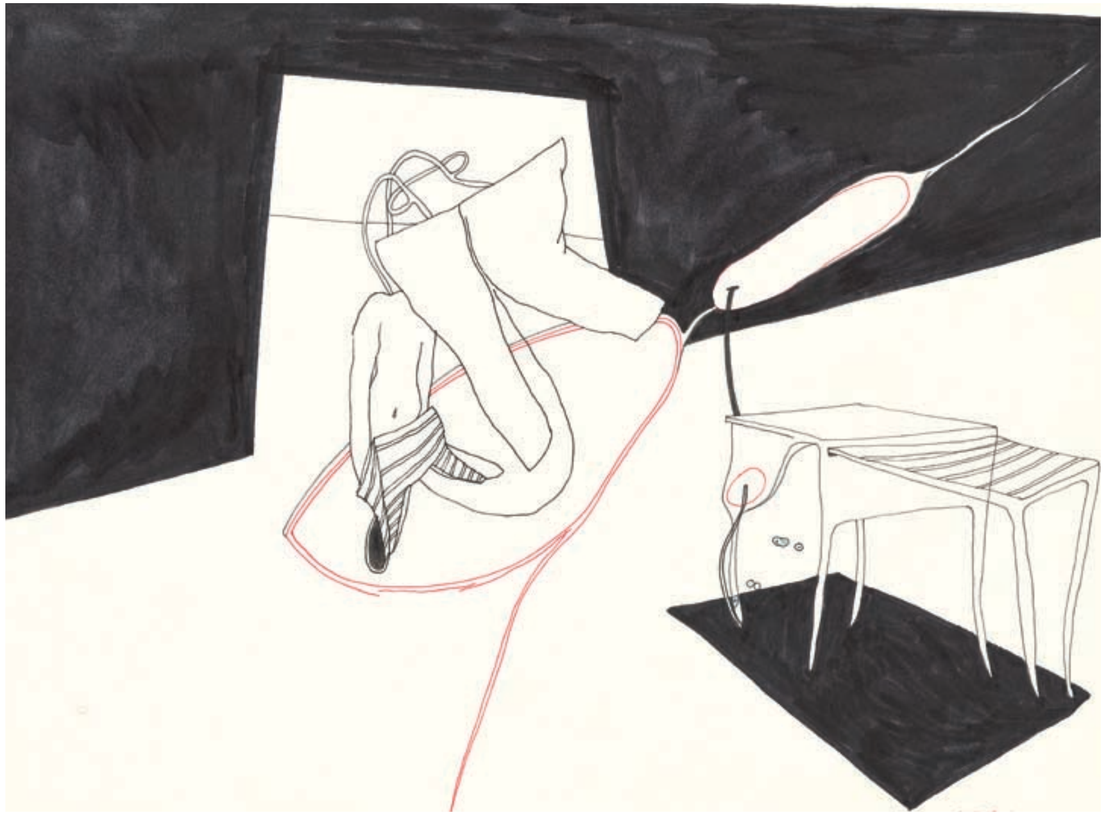
Chaos and instability, in all their negativity, are already simply female environments. It is best they stay that way. For as long as these elements, in all their murkiness, long for a masculine framework, this is the negative interpretation of the disconnection that is being maintained.



Geslachtsverkeer en Samenhorigheid 2004
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



Verscheurd 2005
Mixed media on paper, 36×27cm



Tafereel tussen Twee Zalen 2005
Ink and felt tip on paper, 36×26.8cm








I'll Rob You 2005
Mixed media on paper, collage, 20.8 × 29.9 cm






I'll Rob You 2005
Mixed media on paper, collage, 20.8 × 29.9 cm

29 November 1983

Power resulting from ambition is dangerous, obscene,
provokes mainly aggression and is obnoxious. This power
originates from an urge that should be eliminated genetically.

Only the power that springs from a combination of skill,
insight and understanding is acceptable. This power is preserved
through respect which occurs automatically
between people by and for whom that power is being exerted.

The voluntary and ostentatious display of power is equally
objectionable. This display can only happen where a need
arises, in other words, when there is a problem that can't
be resolved by a compromise between a group of people.

Once power has completed its task, achieved its goal,
it has to safeguard against itself and disband itself
when there is no need for it.

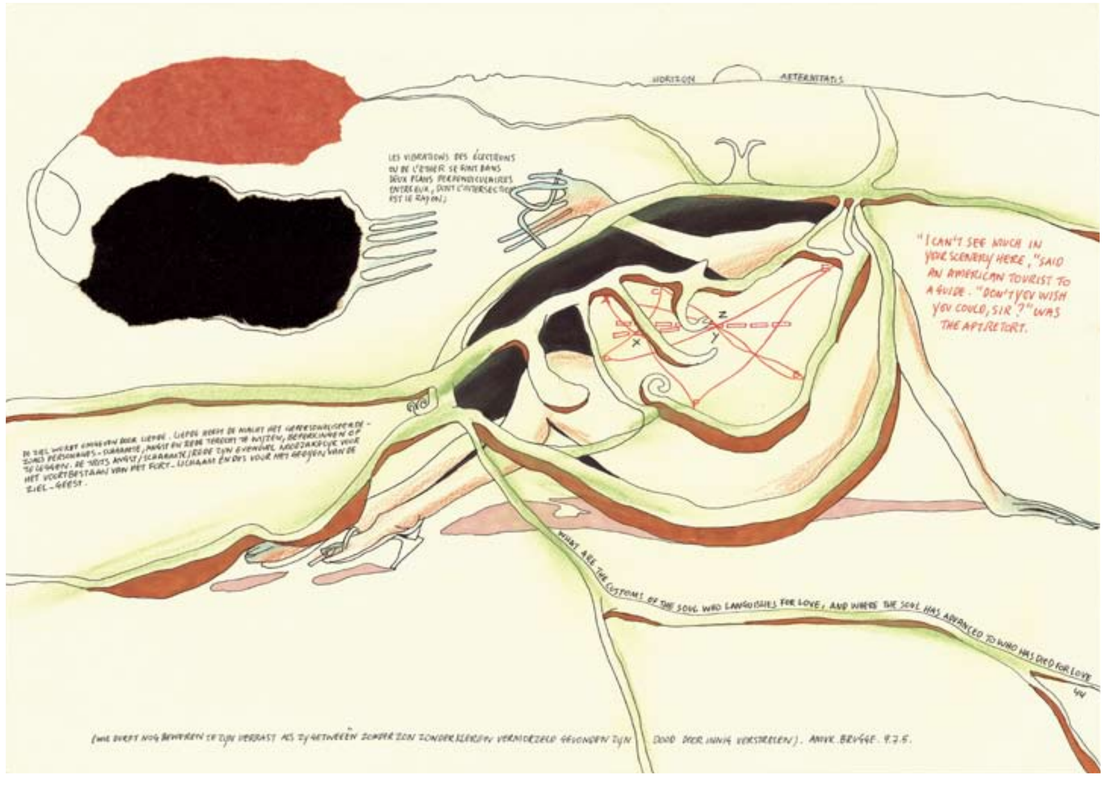
There is only a need for power when people ask for it.
This demand should not, however, arise from laziness,
or by a need to instigate or manipulate the concerned.
I am talking here about power on sidewalks, in trams,
in bars, classrooms, offices and parliaments.



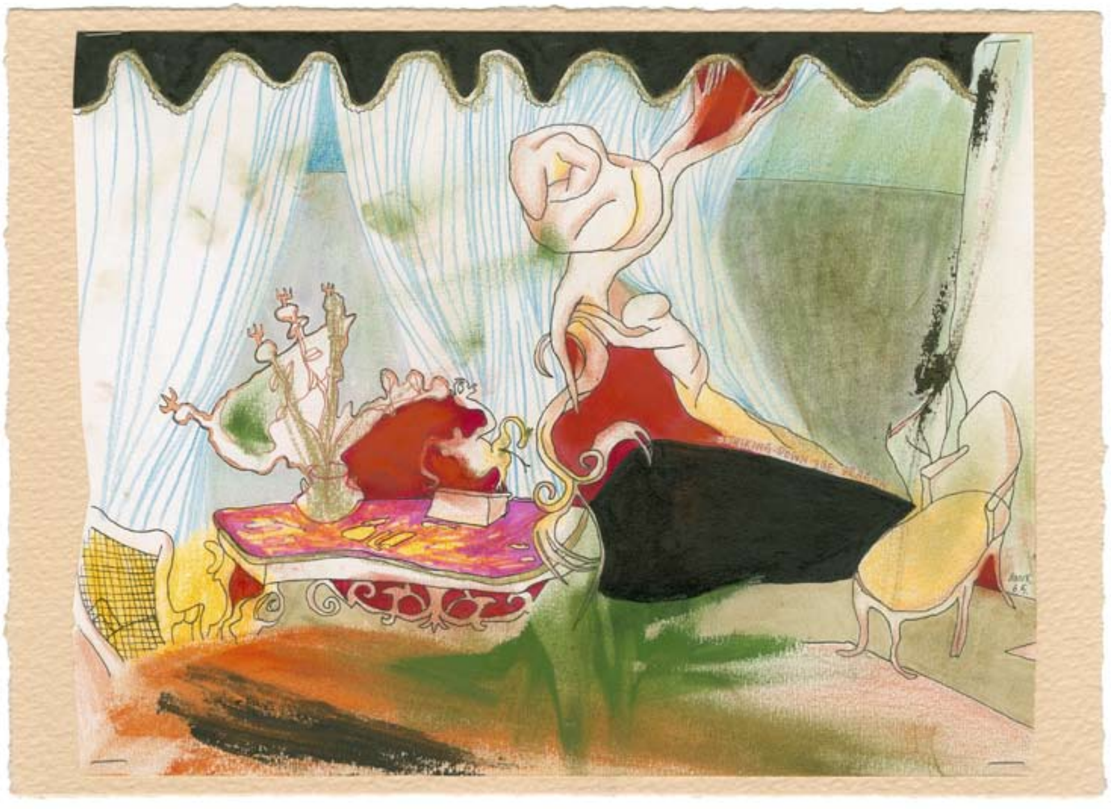
Van Ver en Lang Geleden 2005
Mixed media on paper, 42×29.5 cm



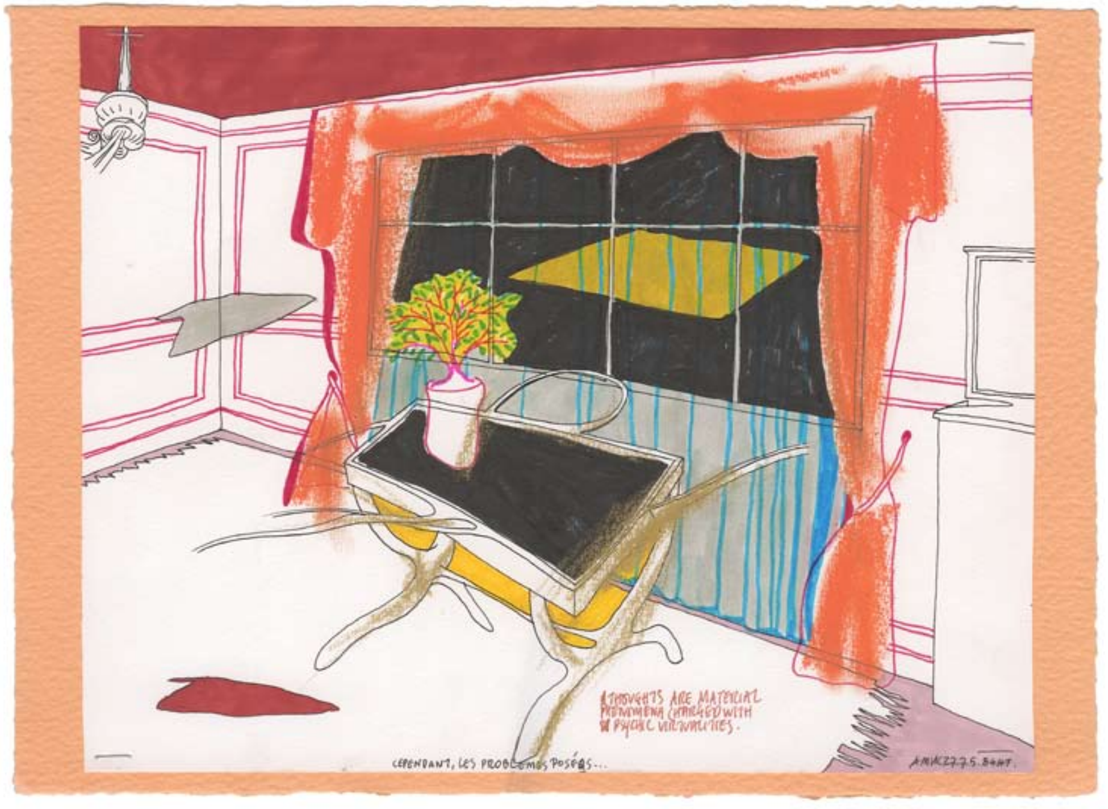
L'âme et ses Demandes 2005
Mixed media on paper, 42 × 29.5 cm



Wie Durft nog Beweren Verrast als Zij Getweeën Zonder Zon Zonder Kleren Vermorzeld Gevonden Zijn Dood door Innig Verstrelen 2005
Mixed media on paper, 42 × 29.5 cm



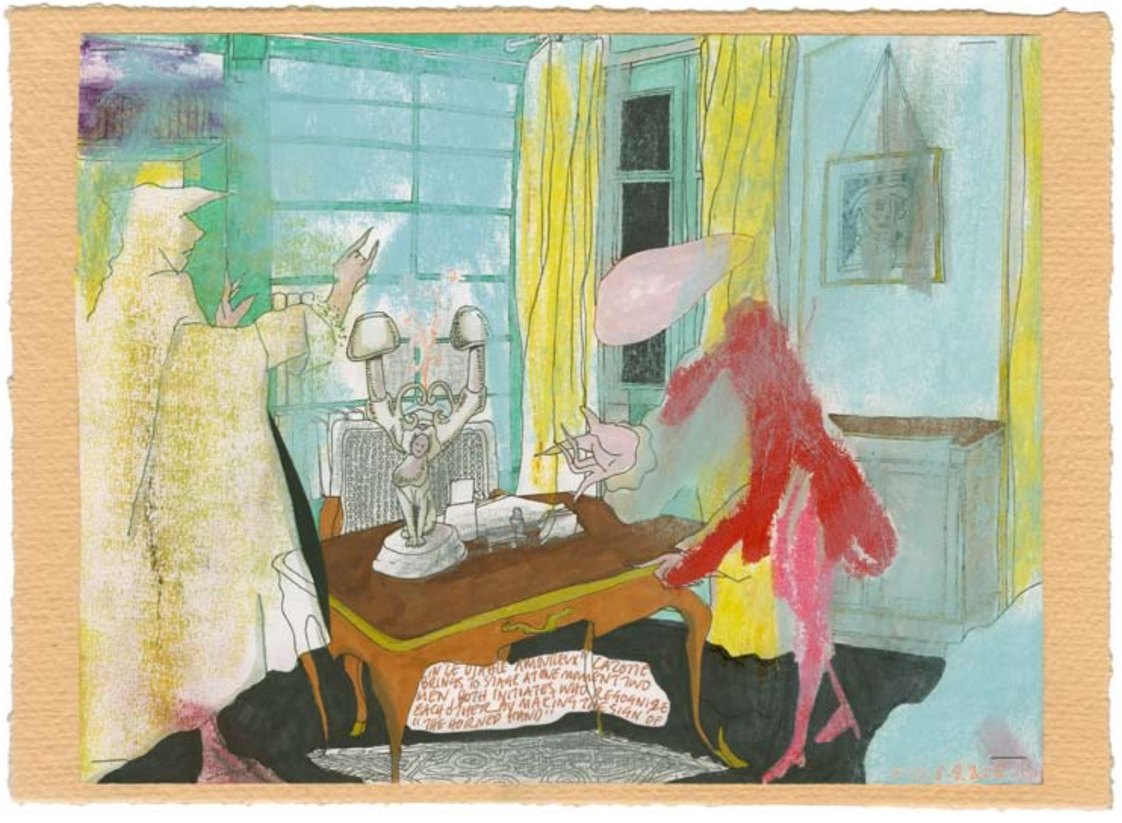
Interior Decoration and the Supernatural 2005
Mixed media on paper, 35 × 25.5 cm, Collection Wilhelm Schürmann



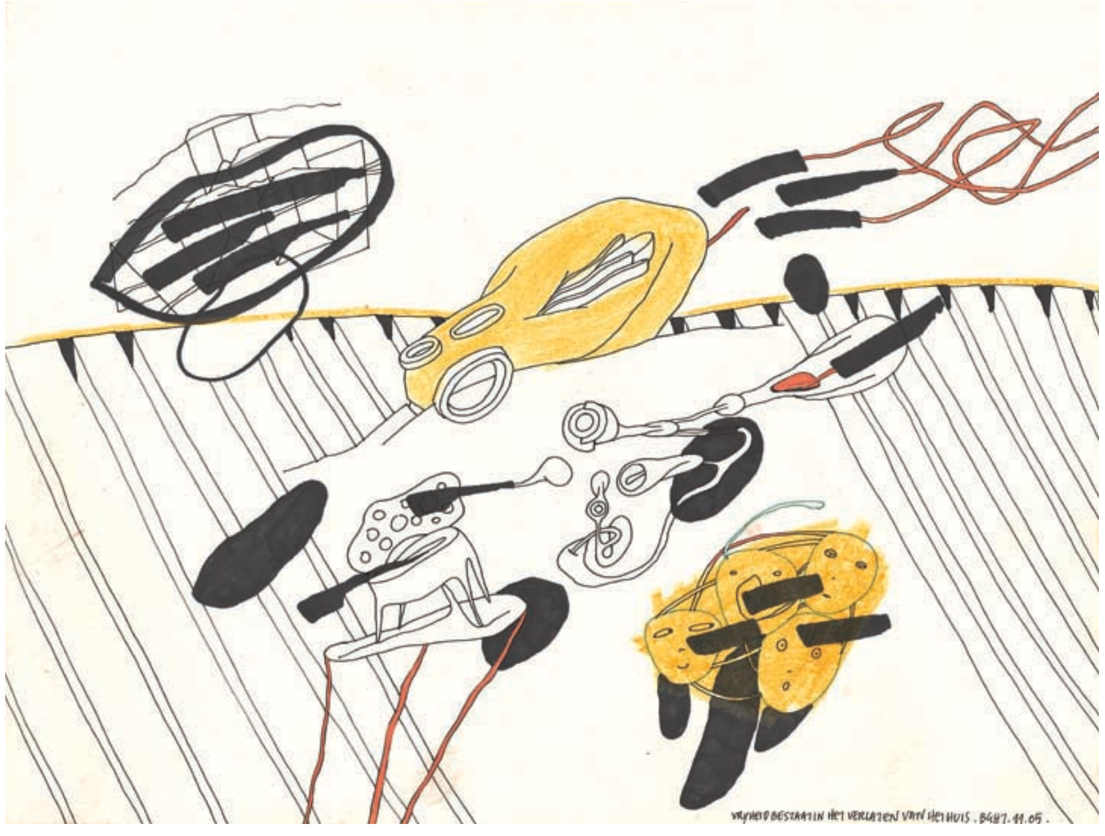
Interior Decoration and The Supernatural 2005
Mixed media on paper, 35 × 25.5 cm



Interior Decoration 2005
Mixed media on paper, 35 × 25.5 cm
Collection Wastiau & co Architecten



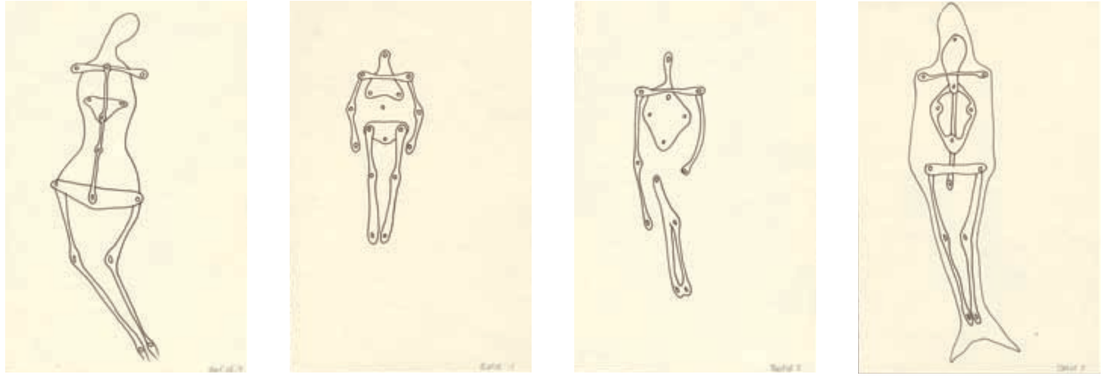
Interior Decoration 2005
Mixed media on paper, 35 × 25.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann



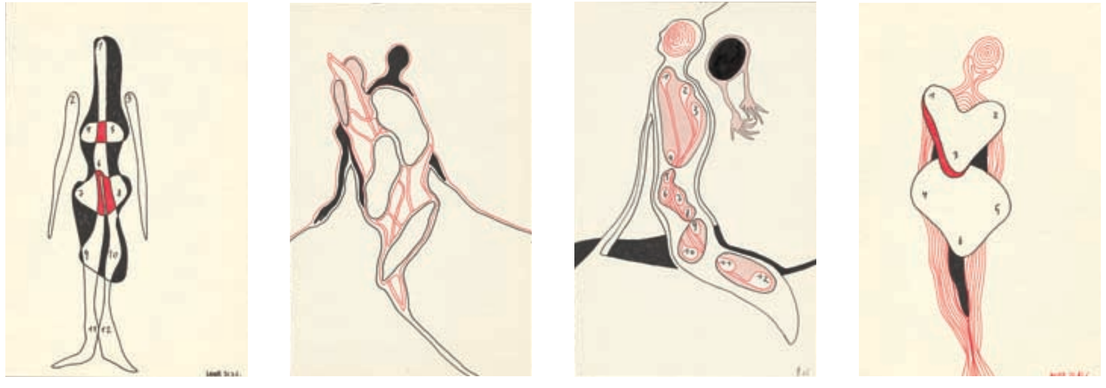
Vrijheid Bestaat in het Verlaten van het Huis 2005
Ink and felt tip on paper, 36 × 27 cm



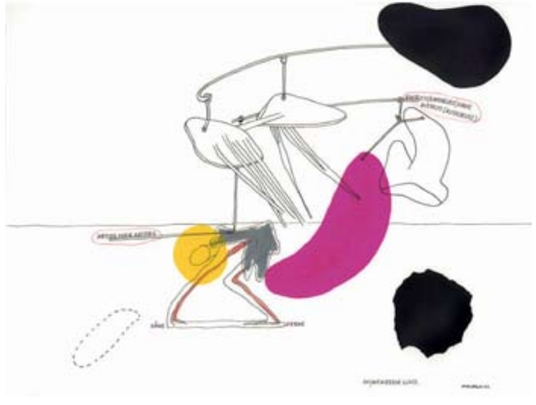
Dominance de la Contracture Douloureuse 2005
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



Mensachtige 1, Mensachtige 2, Mensachtige 3, Mensachtige 4
Ink on paper, 13.2 × 21 cm



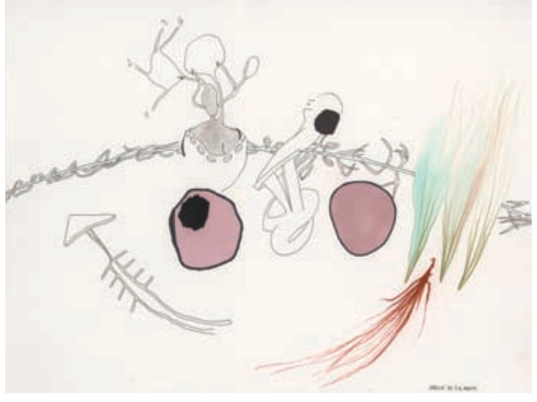
Vrouw 123456/1, Figuur en Gedaante, Figuur met Hemellichaam, Vrouw 123456/2
Ink and felt tip on paper, 13.2 × 21 cm



100 Jaar Moderne Kunst 2006
Felt tip on paper, collage, 36×27 cm. Collection Wilhelm Schürmann



Ich Verbringe Zwölf Monate in Jedem Jahr und Stehe 2006
Mixed media, collage, 36×27 cm



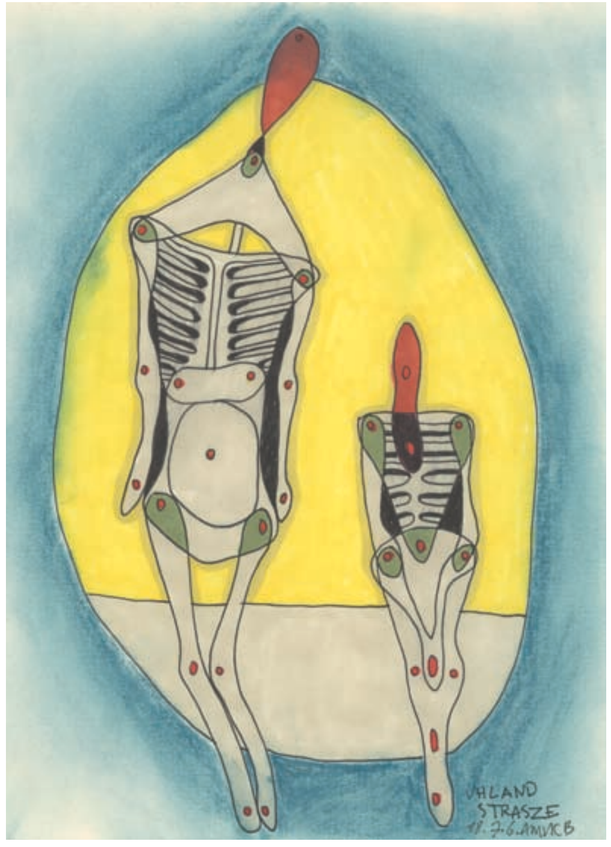
Maart 2006 2006
Mixed media on paper, 36×27 cm



Formen Entwickeln Sich Frei Im Raum 2006
Mixed media on paper, 36×27 cm



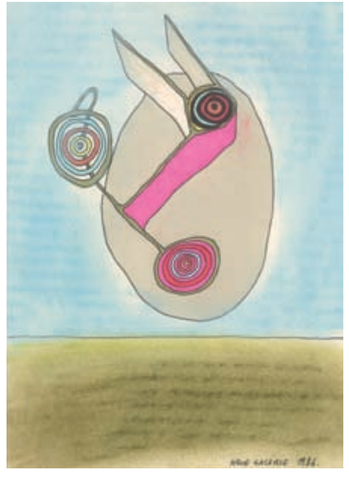
Inner Egyptianism, The Twelve Punishments of Matter, Psychology of the Imagination, De Vinculis 2006
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



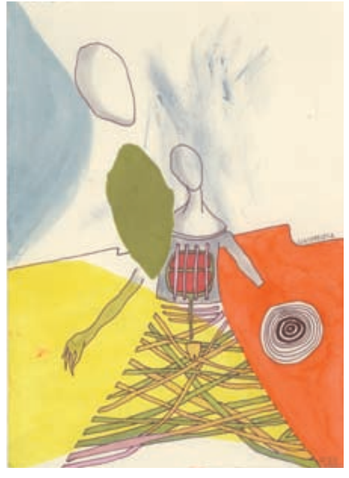
UhlandStrasse 2006
Mixed media on paper, 14.5 × 20.5 cm, Collection Wilhelm Schürmann



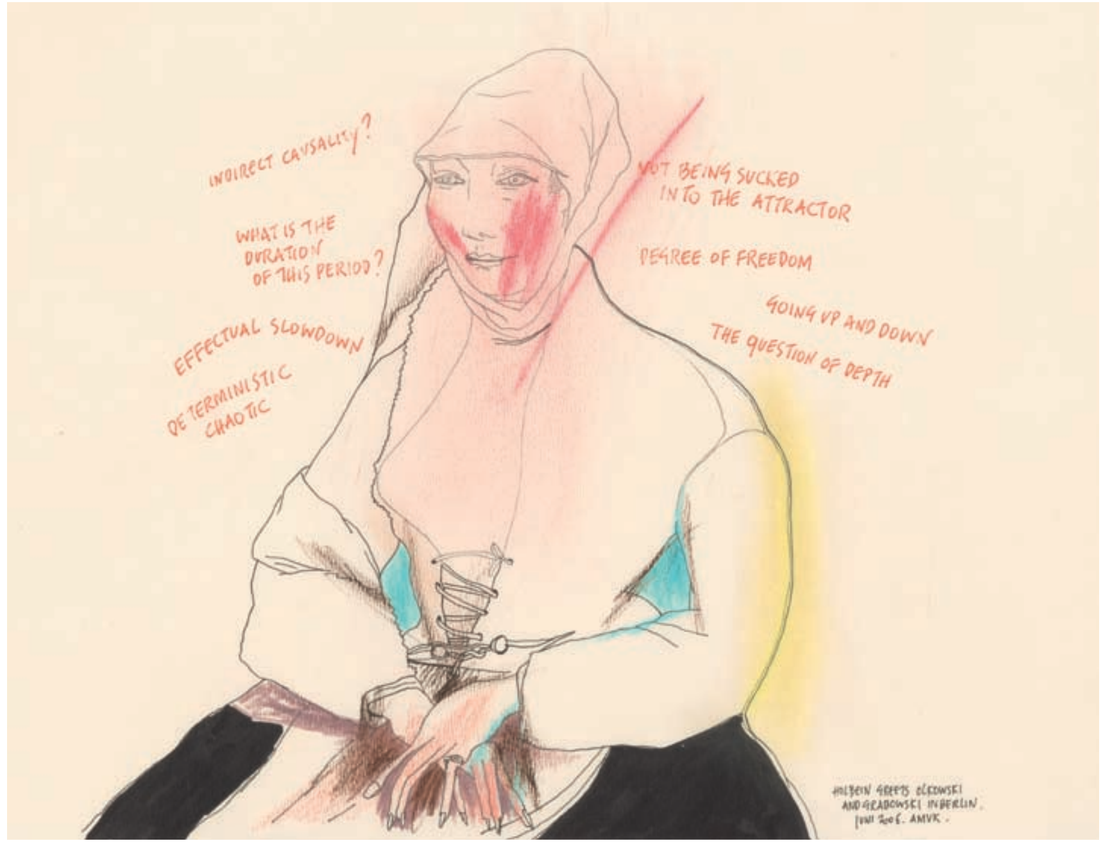
Hackescher Markt 2006
Mixed media on paper, 14.5×20.5 cm



Neue Nationalgalerie 2006
Mixed media on paper, 14.5×20.5 cm



Gleisdreieck 2006
Mixed media on paper, 14.5×20.5 cm

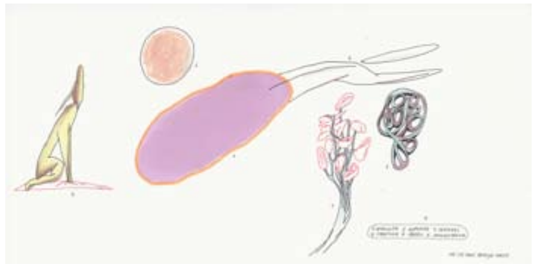


Holbein Greets Olkowski and Grabowski in Berlin 2006
Mixed media on paper, 31.5×24 cm









Goddess of Canaan 2006
Mixed media, 40×20cm

Birth Scene with Mother 2006
Mixed media, 40×20cm

Der Geist Strebt Nur 2006
Mixed media, 40×20cm

Afreactie Hypnoide Seksueel 2006
Mixed media, 40×20cm







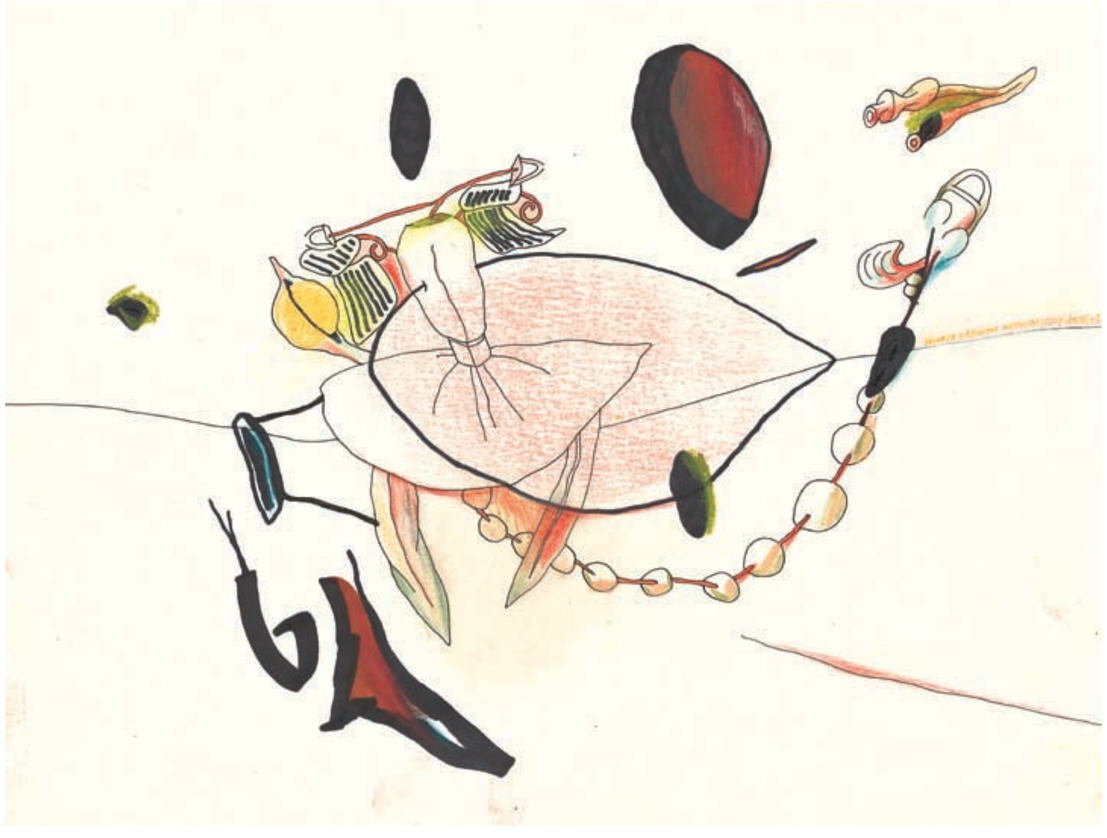


Allmankind 2006
Mixed media on paper, 40×20cm

Art Blakey 2007
Mixed media on paper, 40×20cm, Collection Didier Casimiro

Gestalt in Gegenlicht 2007
Mixed media on paper, 40×20cm

Erster Lehrsatz 2007
Mixed media on paper, 40×20cm



Minder Dromen Alstublieft 2007
Mixed media on paper, 36 × 27 cm



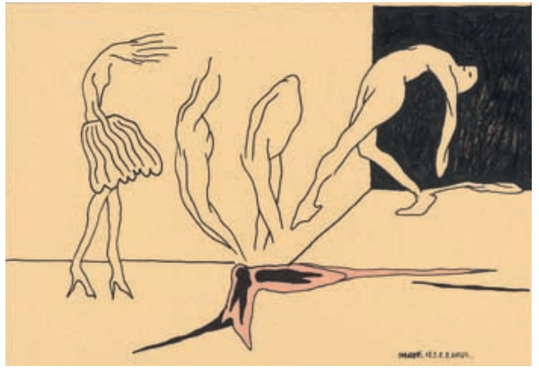
Een Replica 2007
Mixed media on paper, 42 × 29.6 cm

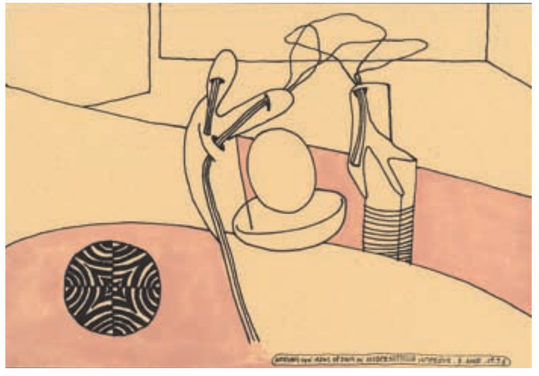


Dreaming and Reading 2008
Ink and felt tip on paper, 23×16 cm

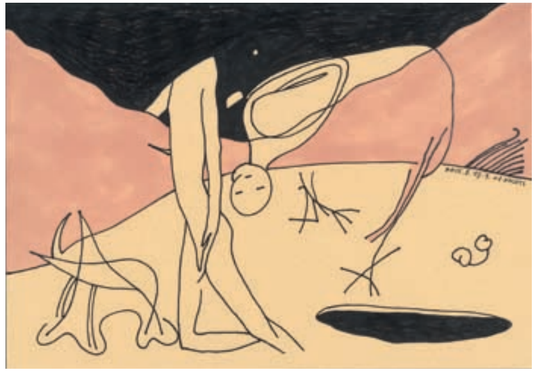


Ik Ben met het Vliegtuig Gekomen 2008
Ink and felt tip on paper, 23×16 cm









Left to right and top to bottom:
Im Hof, Overgang van Mens op Ding, De Katten Wachten, 's Nachts 2008
Ink and felt tip on paper, 23×16 cm

28 March 1990

To curb, to crush and to step on the seemingly irrational, the chaotic and the unpredictable is what all the ersatz systems are doing with regards to the 'female'. This arouses the idea that something important needs to be protected, that something needs to change and that something is already changing.



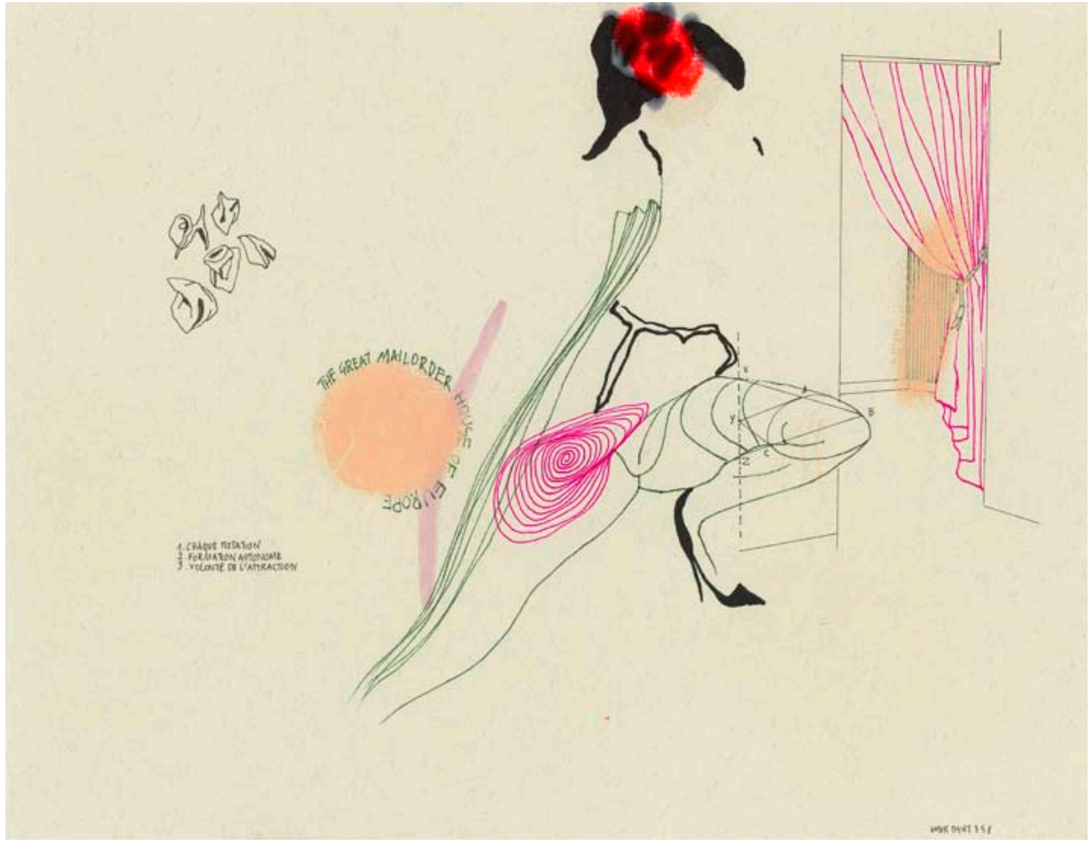
Tangent Problem 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



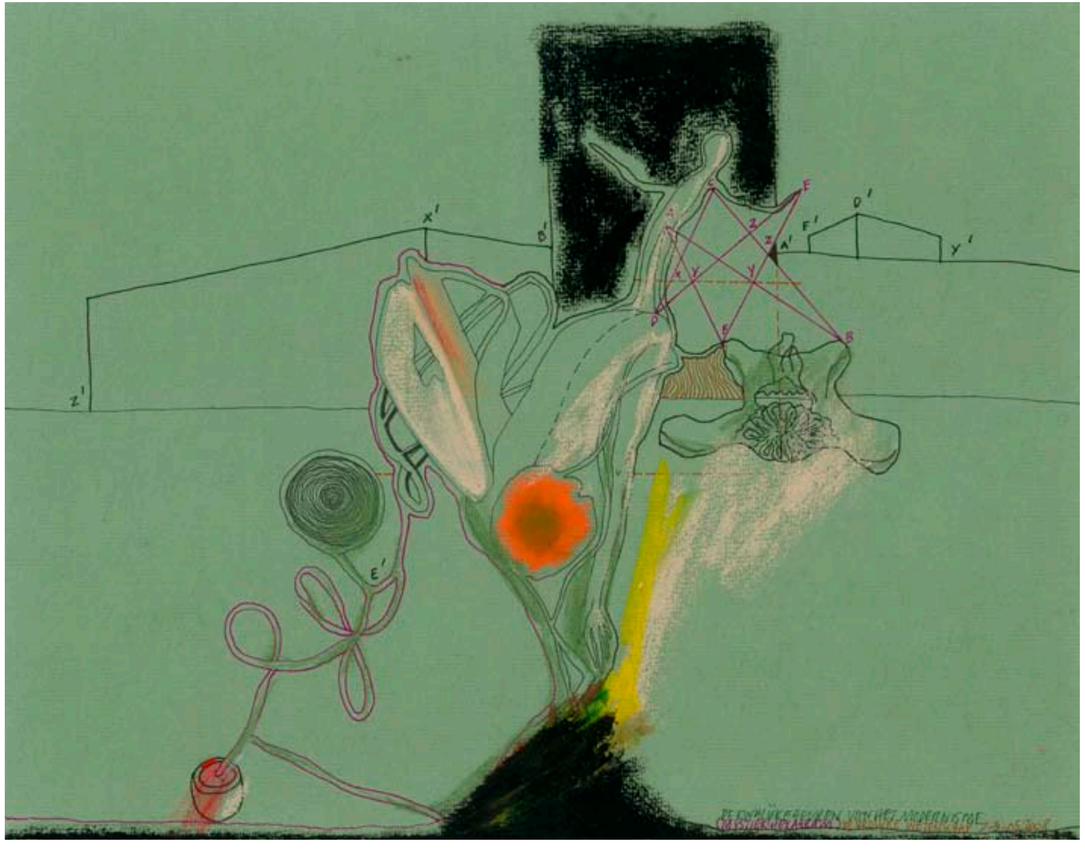
Zelfportret 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



A Familiar Triangle 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



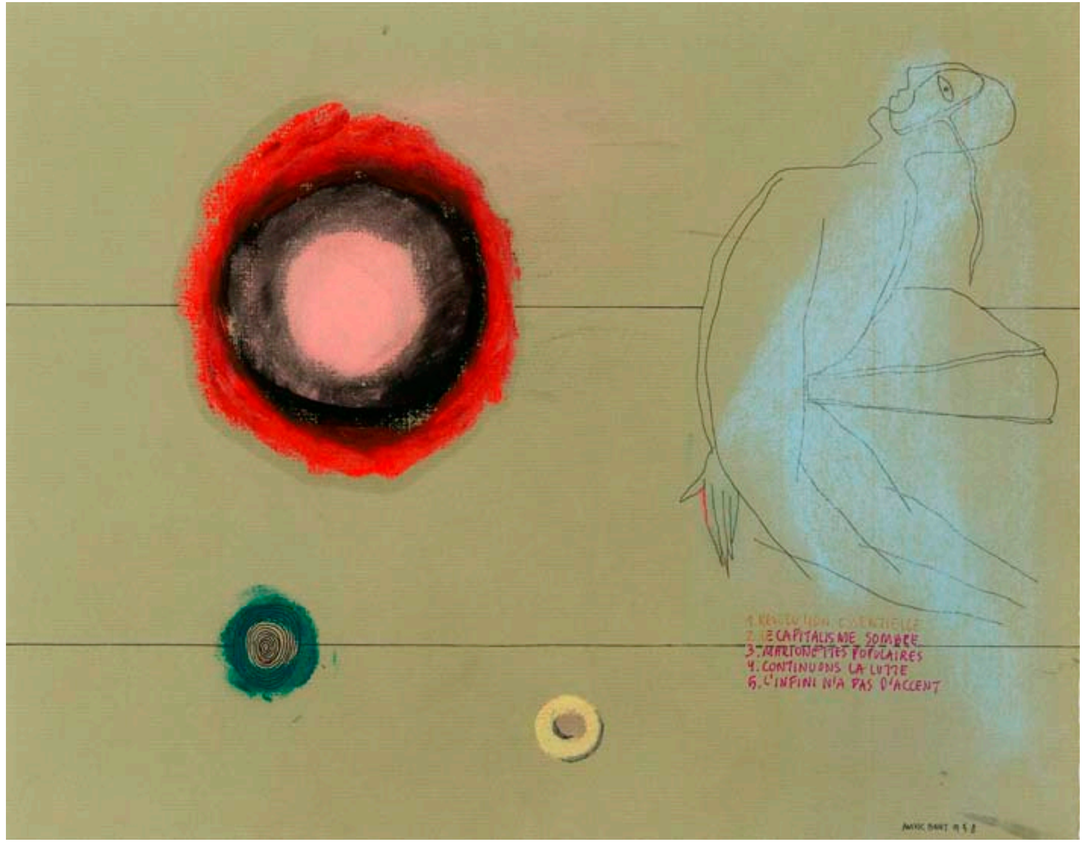
XYZ 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



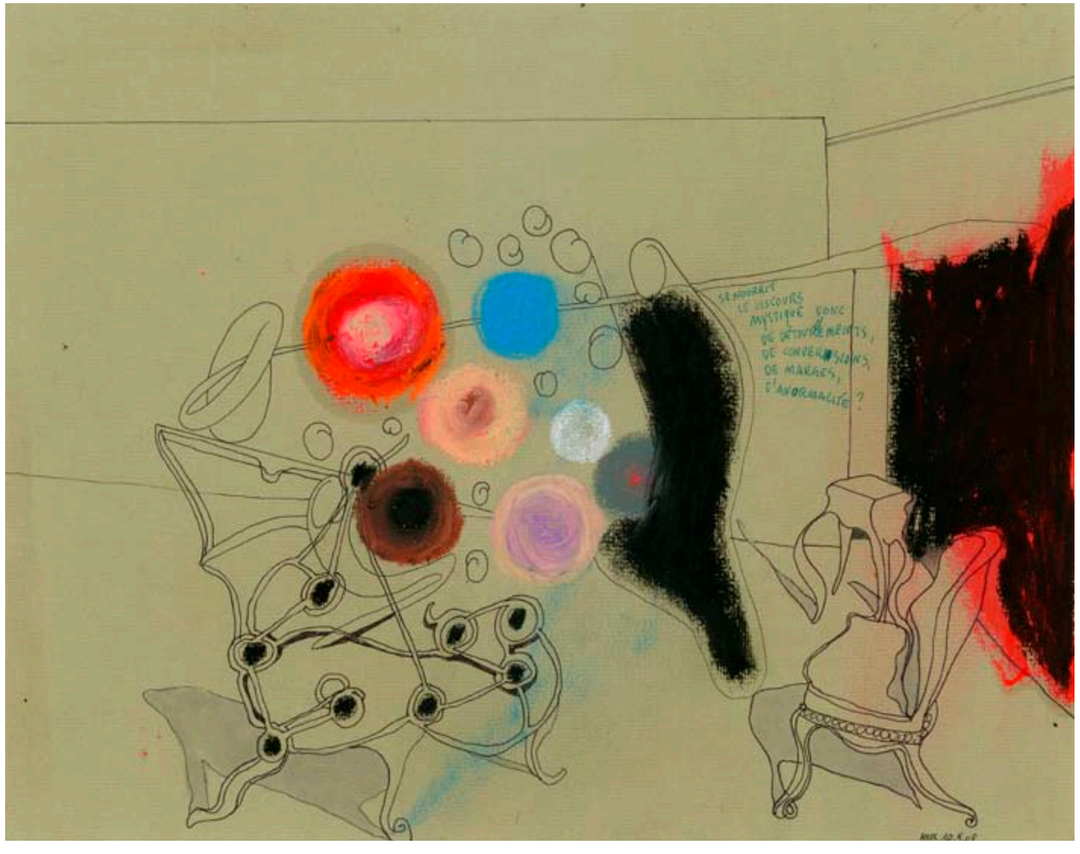
De Kwalijke Geuren van het Modernisme 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



Axis 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



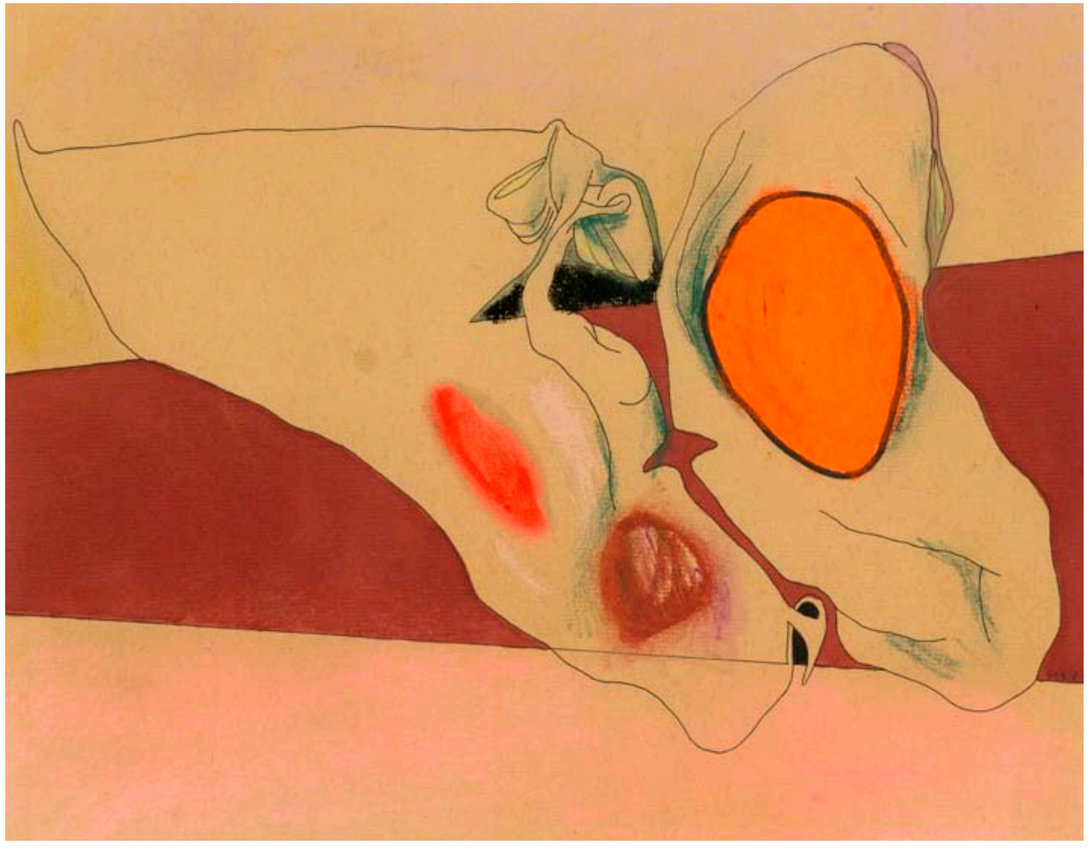
Continuons la Lutte 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



Le Discours Mystique 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



Anatomisch Symbolisme 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



Alleen door de Dingen uit te Spreken Worden ze Waar (O. Wilde) 2008
Mixed media on paper, 31×24cm



Pénétrons Quelques Instants 2008
Mixed media on paper, 31×24cm

1970



Mijn Vader
Ink on paper
29.5 × 22 cm

1971



Studie
Pencil on paper
36 × 27 cm



Gezichten
Pencil on paper
36 × 27 cm

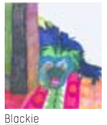


Provo
Pencil on paper
36 × 27 cm



Zonder Titel
Ink on paper
35 × 27 cm

1972



Blackie
Ink and felt tip
on paper
18 × 18 cm



Stoel
Ink and colour
pencil on paper
17.5 × 27 cm



Heks
Ink and water colour
on paper
20 × 20 cm



Kazerne
Ink and water colour
on paper
14 × 14 cm



Ei
Ink and water colour
on paper
18 × 5.5 cm



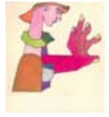
Tweeling
Ink and water colour
on paper
7 × 13.3 cm



Taboeret
Ink and water colour
on paper
7 × 12 cm



Plank
Ink on paper
8.8 × 15.5 cm

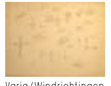


Kijkt naar Hand
Ink and water colour
on paper
10.7 × 12 cm

1973



Hugo
Bic on paper
26.8 × 21 cm



Varia/Windrichtingen
Ink on paper
36 × 27 cm



Varia/Noorwegen
Ink on paper
21 × 29.7 cm

Hugo
Ink on paper
32 × 24 cm



Yol
Ink and colour
pencil on paper
17 × 19 cm

Schoenen
Ink on paper
15.3 × 13 cm

Denkt Vluchtig
Ink on paper
12 × 20 cm



Hugo is een
Vuil Janet
Ink and colour
pencil on paper
13 × 14 cm



Slang Mens Wolk
Ink on paper
16.4 × 20 cm



Twee Personen
in Natuur
Ink on paper
24.8 × 20 cm

Hugo als Vliegtuig
Ink on paper
14 × 11 cm



Hugo als Stoel
Ink on paper
8.8 × 11 cm



Naakt met Stok
Ink and colour
pencil on paper
17.5 × 27 cm

1974



Noorse Legende
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Varia/Gezichten
en Vogels
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Varia/Noorwegen
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Nadenken
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm

Schoenpersoon
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Tweewieler
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Doorsteken
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Drie Vrouwen en
een Man
Ink on paper
26.7 × 17.3 cm



Twee Personen
Ink on cardboard
19 × 17 cm

Vrouw met Ei
Ink on cardboard
19 × 25 cm



Wenende Man
met Rokje
Ink on cardboard
13.5 × 23 cm



Vrouw aan Tafel
in Landschap
Ink on cardboard
17 × 23 cm



Naakte Pastoor
Ink on cardboard
20.8 × 15.2 cm

Persoon is Taart
Ink on cardboard
18.5 × 27 cm

Bathy's Fashion
Ink on cardboard
17.5 × 27 cm

Trouwnimf
Ink on paper
24.5 × 32 cm

Bijenzwerm
Ink and colour
pencil on paper
21 × 29.5 cm

Persoon aan Spiegel
Ink and colour
pencil on paper
21 × 29.5 cm

Wenende Vrouw
Ink on cardboard
9.7 × 24 cm

Bij de Kapper
Ink on cardboard
9.7 × 24 cm

Wenende Man
met Landschap
Ink on cardboard
18 × 10 cm

Wenende Vrouw
met Hoed
Ink on cardboard
16.8 × 17 cm

Merkwaardige
Figuren
Pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Zonder Gezicht/
Vrouw met Pet
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Zonder Gezicht/
Man met Mitraillette
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Op School
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Glimlachende Man
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Poppenspeler
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Sfinx
Ink and colour
pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Moppentapper
Ink and colour
pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Edelsteen
Ink and colour
pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Zonder Gezicht/
Jongetje
Ink on paper
20.8 × 29.5 cm

Zonder
Gezicht/Koppel
Ink on paper
20.8 × 29.5 cm

Cactus
Ink and colour
pencil on paper
12 × 15 cm

Zitten
Ink and colour
pencil on paper
12 × 15 cm

Oud en Stekelig
Ink and colour
pencil on paper
12 × 15 cm



Persoon met Trap
Ink and colour pencil on paper
12 × 15 cm



Vooroverbuigen
Ink and colour pencil on paper
12 × 15 cm



In Rots Vervat
Ink and colour pencil on paper
12 × 15 cm



Accordeon
Ink and colour pencil on paper
12 × 15 cm



Blazen
Ink and colour pencil on paper
12 × 15 cm



Krabben
Ink on paper
12.3 × 21 cm



Drie Personen
Ink on paper
24.5 × 32 cm



Hugo
Ink on paper
21 × 29.7 cm



Zonnen in Hoofd
Ink on paper
10 × 21 cm

Kapel
Ink on paper
10 × 21 cm



Varia/Carnaval
Ink on paper
10 × 21 cm



5 Personen
Ink on paper
31 × 50 cm



Varia/Gezichten
Ink on paper
35.5 × 27 cm



Varia/Noorwegen
Ink on paper
35.5 × 27 cm



Wezens op Staander met Prijskaartjes
Ink on paper
26.6 × 17.5 cm



Hugo
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 23 cm



Hugo
Ink and colour pencil on paper
18 × 23 cm



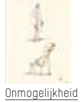
Vrijheid/Blijheid
Pencil on paper
18 × 21 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Heet Water
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm

Hugo in de Zoo van Antwerpen
Pencil on paper
24 × 32 cm



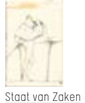
Aanzoek
Ink on paper
26 × 35 cm



Onmogelijkheid tot Communicatie
Ink and colour pencil on paper
26 × 35 cm



Vrouw op Kerkstoel
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm



Staat van Zaken
Ink and colour pencil on paper
23 × 35 cm



Teveel van het Goede
Ink and colour pencil on paper
10.2 × 17 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Onmogelijkheid tot Communicatie II
Ink and colour pencil on paper
23 × 28 cm



Acrobatie
Ink on paper
24.5 × 14.5 cm



Betrekkingen tussen Personen
Ink on paper
32 × 9.8 cm



Mannen?
Ink on paper
15.5 × 21 cm



Ons Merk Uw Pil
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm



Vrouwen!
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm



Een Heerlijke Vakantie met Sunbel
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm



Wij Hebben Enkel Tevreden Klanten
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm



Presentatie van een Watergeest
Ink on paper
31.4 × 10.3 cm



Mannen?
Ink on paper
17.5 × 26 cm



Koop Blonde Tabak
Ink on paper
17.6 × 26 cm

Arabier
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Pot in Aalst
Ink on paper
16 × 16 cm



Onze Barometers
Ink on paper
17.3 × 26.7 cm



Zetel en Tafeltje
Ink on paper
23 × 16.5 cm

Blitz Persoon
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Dandy op Zeteltje
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Man aan Tafeltje
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Sirene op Rots
Ink and colour pencil on paper
17.4 × 26.6 cm

Vertwijfelde Vrouw in Klein Ven
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Ober met Twee Sigaren
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Vrouw met Sigaret
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Betrekkelijkheid van Mannelijk Schoon A
Ink on paper
17.4 × 26.6 cm

Vrouw met Bal
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Jazzpianist
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Denken met Slang
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Vrouw met Vleugel
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Drie Boksers
Ink on paper
27 × 35.5 cm

Samba 1
Ink on paper
14.9 × 26.6 cm

Samba 2
Ink on paper
13.8 × 26.7 cm

Dansende Vrouw
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Vrouw met Wolken
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm

Vrouw met Rotsen
Ink on paper
17.4 × 25.9 cm

Vrouw met Fruithoed
Ink and colour pencil on paper
8 × 11 cm

3 Hoofddeksels
Ink on paper
16 × 21 cm

Vrienden?
Ink and colour pencil on paper
11 × 17 cm
Collection Jan Van Kerckhoven

Schoonheid van een Lezende Vrouw
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Dromer van een Hermafrodiet
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Beethoven en de Overjarige Evenwichtsdanser
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Drie Figuren
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Poging tot Verplaatsing van Plooi
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Blijde Vrouw met Zuurpruim
Ink on paper
16.4 × 21 cm

Twee Manieren van Zitten
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Vrouw met Dweil
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Persoon Rijst naar Beneden
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

Warm in de Zon
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm

Vrouw op Ronde Tafel
Ink and colour pencil on paper
17.5 × 26.8 cm

De Weg naar de Hemel?
Ink on paper
x cm



Zekerheid – Onzekerheid
Ink on cardboard
16.5 × 21 cm



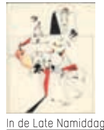
Drie Vrouwen
Ink and colour pencil on cardboard
15 × 23 cm



Naakt op Verhoogje
Ink on cardboard
17.5 × 23 cm



Vrouwspersoon met Rok
Ink on paper
15 × 17 cm



In de Late Namiddag
Mixed media
40 × 50 cm



Dwingend Interieur
Pencil on paper
35.5 × 26.7 cm



Vrouw Doet in Broek van Blijdschap bij het Zien van Haar Vrijer
Ink and colour pencil on paper
23 × 35 cm



Figuur op Tafel
Ink and colour pencil on paper
23 × 35 cm



De Verkoper in de Cosmeticawinkel
Ink and colour pencil on paper
23 × 35 cm



Man Droomt van Bed terwijl hij Zelf Bed is. Het Onmogelijke Verlangen
Ink and colour pencil on paper
23 × 35 cm



Verbaasde Moeder en Verbolgen Vader
Ink on paper
17.5 × 26.5 cm



Spel van Wissel-valligheden
Ink on paper
17.5 × 26.7 cm



Waar is de Tijd?
Ink and colour pencil on paper
15 × 23 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



Communicatie en Interesse
Pencil on paper
24.5 × 32 cm



Vrouw met Rooskleurige Toekomst
Ink and colour pencil on paper
25 × 35 cm



Daar Gaat Hij
Ink and colour pencil on paper
26 × 35 cm



Vrouw in Zetel aan Raam met Licht
Ink and colour pencil on paper
24 × 35 cm



Zou Ambiguïteit een Doling Kunnen zijn?
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm



Zekerheid of Niet… Blijft een Oude Vrouw
Ink on paper
27 × 24.5 cm



Vrouw naast Ronde Tafel
Ink on paper
21 × 29.5 cm



You'd better Ask it Herself
Ink and colour pencil on paper
19 × 25 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



Oude Vrouw Schijnt geen Kans te Hebben bij Jonge Man met Potentie onder de Arm
Ink and colour pencil on paper
20 × 21 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



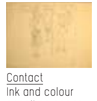
De Meid en de Pastoor
Ink and colour pencil on paper
24 × 23 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



Figuur op Tafel en Verbonden aan Deur
Ink and colour pencil on paper
19 × 35 cm



Vrouw Plant Jongeman
Ink and colour pencil on paper
16 × 19 cm
Collection Zeno X Gallery



Contact
Ink and colour pencil on paper
16.6 × 21.5 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



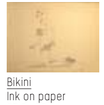
Vals als een Kameleon
Ink and colour pencil on paper
19.5 × 14.8 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



Slecht Weer aan Zee
Ink and colour pencil on paper
12.8 × 22 cm
Collection Luc Merckx



Travesties
Ink on paper
35.8 × 26.9 cm



Bikini
Ink on paper
35.8 × 26.9 cm



Elk Diertje zijn Pleziertje
Ink on paper
27 × 36 cm



Jongeman Lokt Vrouw
Ink and colour pencil on paper
18.7 × 20 cm
Collection Jan Van Kerckhoven



Enigma
Ink and colour pencil on paper
35 × 25 cm



Verschillende Staten van Geluk
Ink and colour pencil on paper
35 × 29 cm
Collection Ritt Van Kerckhoven



Straat en Ander Landschap
Ink on paper
35 × 25 cm



De Keuken in Aalst
Ink on paper
35 × 28 cm



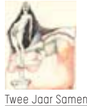
Zomer in Aalst
Ink on paper
18.8 × 24.6 cm



Verschillende Perspectieven
Ink on paper
29.5 × 21 cm



Mode Prognose
Ink on paper
26.6 × 23.3 cm



Twee Jaar Samen
Ink and colour pencil on paper
31.5 × 26 cm

Zomertafereel
Ink and watercolour on paper
35.5 × 27 cm

Toiletgerief en Huisvrouw
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm

Men Begint Zich Vanalles af te Vragen
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm
Collection Godelieve Kenes-De Belser

Men Begint Zich Vanalles af te Vragen
Ink on paper
35.5 × 26.7 cm

Welkom
Ink on paper
35.5 × 26.6 cm

Kokette Man
Ink on paper
31 × 26.5 cm

Wat een Rijkdommen heeft de Vrouwelijke Charme!
Ink and colour pencil on paper
22.2 × 25 cm
Collection Jan Van Kerckhoven

Moerasdampen
Ink on paper
35.5 × 26.5 cm

Herfsttafereel
Ink and colour pencil on paper
35.5 × 27 cm

Havenzicht
Ink on paper
27 × 35 cm

De Blaren Vallen in Aalst
Ink and colour pencil on paper
24 × 27.5 cm
Collection Familie Roelandt

Na het Einde van de Wereld
Ink and colour pencil on paper
27 × 36 cm

Hulde aan de Verslaving
Ink and colour pencil on paper
27 × 36 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Ieder Diertje zijn Pleziertje
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm

Koude Oorlog
Ink on paper
27 × 36 cm

Balkon in Kasteel
Ink on paper
27 × 36 cm

Toverstok of Vulpen
Ink on paper
26.9 × 36 cm

I am the Greatest
Ink on paper
26.9 × 36 cm

De Onverbiddelijke Race
Ink on paper
36 × 27 cm

Meerdere Zonnen
Ink on paper
27 × 36 cm

Strip met Vrouwtje
Ink on paper
27 × 36 cm

Strip met Auto
Ink on paper
36 × 27 cm

Strip Onduidelijk
Ink on paper
36 × 27 cm

Ook een Tafel
Ink on paper
36 × 19.5 cm

Cohesie tot en met
Ink on paper
26 × 35 cm

Man met Wolk als Hoofd
Ink and paint on paper
25 × 30 cm



Een Nieuwe: Slechts Als er 1 Afvalt...
Silkscreen
28 × 20 cm



Uit de Lucht Komt het Geluk
Silkscreen
28 × 20 cm



Leve de Non-Konformisten!
Silkscreen
28 × 20 cm



Adhesie I
Ink, felt tip and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Private Collection



Grand Bazar
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm



4 Machine-componenten
Ink on paper
36 × 27 cm



FFFF
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Het Leger Waakt
Silkscreen
28 × 20 cm



Andermans Ongeluk Laaft
Silkscreen
28 × 20 cm



Destruktief Intellekt met te Flauw Verleden
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Juk
Ink on paper
36 × 27 cm



Adhesie II
Ink, felt tip and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Private Collection



Adhesie III
Ink, felt tip and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Private Collection



Adhesie IV
Ink, felt tip and colour pencil on paper
36 × 27 cm



De Vrijheid Wenkt in de Lucht
Silkscreen
28 × 20 cm



Waarom Nog Mannen?
Silkscreen
28 × 20 cm



SSSSTTTST
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm



Niet meer Wegkunnen
Ink and colour pencil on paper
35.8 × 27 cm



DDDD
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm



Troeteldiertjes Lokken
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm



Adstruktie tot Totale Adhesie
Ink and colour pencil on paper
27 × 35.8 cm



Erosie als Semantiek
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



7 Stripverhalen (kaft)
Silkscreen
28 × 20 cm



Aan de Zee
Ink on paper
36 × 27 cm



Soms Wordt er Geplukt
Ink on paper
26.9 × 36 cm



Metamorfose van haar Fatum
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Gecensureerd Verhaal Zonder Naam
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm



Als Zag Ik Je Nog
Ink on paper
36 × 27 cm



Verbanden en Richtingen
Ink on paper
31.7 × 24.4 cm



Broodmens op Tafel aan Raam
Ink on paper
29.3 × 22.2 cm



Televisie
Ink on paper
36 × 27 cm



Van Kerckhoven
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm



Wij Wonen boven een Chinees
Ink on paper
36 × 27 cm



Alalallla
Ink on paper
36 × 27 cm



Blij in U het Voorgevormde Idee Bewaarheid te Zien Worden als het Allemaal Veel te Simpel Scheen in de Gloriaaaa!
Ink and colour pencil on paper
34.5 × 24.8 cm



René
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm



Pijnlijke Situatie
Ink on paper
36 × 27 cm



Stapstapstap
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm



Verliefd
Ink on paper
36 × 27 cm



Havenzicht
Ink on paper
36 × 27 cm

Zonder Woorden
Ink and colour pencil on paper
35 × 27 cm

Met deze Middelen Ben Ik in Staat de Suggestie van Natuur op te Roepen...
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Machine met Vier Vierkanten
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

1, 2, 3
Ink and colour pencil on paper
27 × 36 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Doem
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

De Dingen Evolueren Verschillend
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Z
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Peter Stämpfli

Na Middelmatigheid als een Onoverkomelijk Gebrek aanzien te Hebben...
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Zwaar Onheil
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Schuine Richting
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Horizon =/Future (=Structure)
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Structuur vs. Automatisme
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Optical Evidence = Good Structure
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Vier Vierkanten
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Karretje
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Roos Vierkant
Ink, felt tip and colour pencil on paper
35 × 27 cm

Na 1 Wording Is er (Alleen Maar) de Eeuwig Terugkerende Golf
Ink on paper
36 × 27 cm

oa Projectielen
Ink on paper
36 × 27 cm

Groene Driehoek
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Dag in Juni
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

Horizon en Vier Elementen
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Verschillende Ontwikkelingen
Ink on paper
31.5 × 24.5 cm

Figuur met Perspectief
Ink on paper
19.5 × 20.8 cm

Scherpe Gedachten
Ink on paper
31.5 × 24.5 cm

Machinaties
Ink on paper
31.5 × 24.5 cm

Luc Steels, to whom the Drawing is Dedicated
Ink on paper
22 × 14.5 cm

Evolutie in September
Ink on paper
29.5 × 20.5 cm

Grove Behandeling, Alvorens...
Ink on paper
22.2 × 17.5 cm

Nee, de Mensen van Tegenwoordig zijn Vrij
Felt tip on paper
22.2 × 14.5 cm

Did You Ever Hear about Electronic French Potatoes?
Felt tip on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Onduidelijke Bewegingen
Felt tip on paper
36 × 26.8 cm

Op het Risico van de Getraumatiseerde Huisvrouw
Ink on paper
26.8 × 17.5 cm

En Nu een Kijkje
Ink on paper
26.8 × 17.6 cm

Kom, Wij Dansen de Bostella
Ink on paper
22.2 × 17.5 cm

Veel Merk Je Daar niet van
Ink on paper
22.2 × 17.5 cm



Wat een Fijne Aandrijving Heb Jij Zeg
Ink on paper
22.2 × 17.5 cm



Verwarde
Ink on paper
36 × 26.8 cm



Gossip and Unfaithfulness are the Main Enemies of an Agreeable Life
Ink on paper
26.8 × 17.5 cm



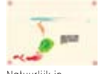
Ik Heb het zo Druk
Colour Marker and paint on transparent foil
34.5 × 22.2 cm



De Mollige Massa Erbuiten Gelaten
Ink on paper
26.8 × 17.5 cm



Hindert het als Ik Hoest?
Ink on paper
26.8 × 17.5 cm



Natuurlijk in de Regen
Colour Marker and paint on transparent foil
34.5 × 24.5 cm



Wablieft?
Colour Marker and paint on transparent foil
34.5 × 24.5 cm



Dag Dames! En Nu Manoeuvreren
Ink on paper
26.8 × 17.6 cm



Man met Hoofddoek
Ink on paper
20 × 27 cm



De Najaarszitting af te Wachten
Colour Marker and paint on transparent foil
36 × 27 cm



Veranderingen
Ink on paper
36 × 27 cm



Hallo! Denkt U er Niet Zo Over Als Ik?...
Ink on paper
36 × 27 cm



Onrustige Bedenkingen
Ink on paper
36 × 27 cm



Treinreis
Ink on paper
36 × 27 cm



Zeezicht
Ink on paper
36 × 27 cm



Blauw Streepje
Ink and ink on paper
29.5 × 20.8 cm



Maart 78
Ink on paper
22.3 × 14.5 cm



Abstracte Lijnen
Ink on paper
36 × 27 cm



Beweging aan de Horizont
Ink on paper
36 × 27 cm



Verdraaide
Ink on paper
36 × 27 cm



Figuur met Nadrukken
Ink on paper
36 × 26.7 cm



Mei 78
Ink on paper
36 × 27 cm



Veeg aan de Horizont
Ink on paper
36 × 27 cm



Schuine Richtingen
Ink on paper
36 × 27 cm



Weggeveegd
Ink on paper
36 × 27 cm



Juni 78
Ink on paper
31.6 × 24.4 cm



September 78
Felt tip on paper
35.4 × 27 cm



September 78/2
Felt tip on paper
35.5 × 27 cm



September 78/3
Felt tip on paper
35.5 × 27 cm



September 78/4
Felt tip on paper
35.8 × 27 cm



September 78/5
Felt tip on paper
35.4 × 26.9 cm



Werkingen
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Oktober 78
Felt tip on paper
35.5 × 27 cm



Seriëlen
Felt tip on paper
36 × 27 cm



No Horizon Anymore
Colour Marker and paint on transparent foil
36 × 27 cm



November 78
Felt tip on paper
36 × 27 cm



December 78
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Wilde Lijnen in Landschap met Huisje
Felt tip on paper
36 × 27 cm



December 78/1
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/2
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/3
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/4
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/5
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/6
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/7
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/8
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Harmonie met Verticale Streep
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/9
Felt tip on paper
36 × 27 cm

December 78/10
Felt tip on paper
36 × 27 cm

De Voorspelbare Toekomst
Ink on paper, collage
21 × 27 cm

Greetings from Antwerp
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 1
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Until about 5 Years
Felt tip on paper
14.5 × 22 cm

Greetings from Antwerp
Ink on paper, collage
14.5 × 22 cm

Einde 2
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

Op Straat
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Januari 79/1
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Januari 79/2
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Bergen en Slappe Lijnen
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

Einde 1
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Beginvormen Dienen Vernietigd te Worden
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Januari 79 – Augustus 80
Felt tip on paper
29.5 × 20.8 cm

As I Enter the Town
Felt tip on paper
29.5 × 20.8 cm

Figuur in Abstract Landschap
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zelfportret / Dinsdag -namiddag 3.10u
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Figuur en Wufte Lijnen
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Harmonie 2
Felt tip on paper
40.5 × 30.5 cm

Harmonie 3
Felt tip on paper
40.5 × 30.5 cm

Harmonie 4
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 5
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 6
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 7
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Het Mes
Felt tip on paper
14.5 × 22 cm

Harmonie 8
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 9
Felt tip on paper
22 × 14.5 cm

Harmonie 10
Felt tip on paper
32 × 24.5 cm

1981

De Gelukkige Schuld
Ink on paper
36 × 27 cm

1983



Vrouwen Ondereen
Ink on paper
36 × 27 cm



Dit is Alles wat Mijn Verbeelding nog Vermag...
Ink on paper
29.7 × 21 cm



Mondo Cane
Ink and felt tip on paper
29.5 × 21 cm

1984



Vrouw met Bontjas
Ink and felt tip on paper
20.9 × 29.5 cm



Art Subtilior — Complexe Polyfonie
Ink and felt tip on paper
20.9 × 29.5 cm



Marionet
Ink on paper
29.5 × 20.9 cm



Verschillende Bewegingen
Ink and felt tip on paper
20.9 × 29.5 cm



Interieur met Olifantje
Ink on paper
29.5 × 20.9 cm



Sjamaan
Ink on paper
29.5 × 20.9 c

1985



Gedragen Worden
Ink on paper
16.7 × 13 cm



Schaken
Ink on paper
13 × 16.7 cm



Poes
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Varia/Gezichten en Mechanische Constructies
Ink on paper
36 × 27 cm



DDV
Ink on paper
36 × 27 cm



Figuur en Mechanische Constructies
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Mechanische Constructies
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Zittende Vrouw met Meubelelementen
Ink on paper
13.5 × 21 cm

Gedeconstrueerde Man
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Man en Vrouw
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Optocht
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Twee Gedeconstrueerde Personen
Ink on paper
13.5 × 21 cm



Vijf Gezichten
Ink on paper
36 × 27 cm



Gegeven met Twee Vensters
Ink on paper
36 × 27 cm



Droomarbeid
Ink and coloured pencil on paper
36 × 27 cm



9 Vlakken
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

1987



Zes Losse Elementen
Ink on paper
36 × 27 cm



Studie met Lamp
Ink on paper
17.5 × 26.8 cm



Sculptuur met Vrouw
Ink on paper
16.8 × 13 cm



Persoon met Drie Losse Elementen
Ink on paper
16.8 × 13 cm



Sculptuur met Rechtstaand Persoon
Ink on paper
16.8 × 13 cm



Harmonie met Sculptuur en Omgeving
Ink on paper
16.8 × 13 cm

Krabbend
Ink on paper
16.8 × 13 cm



Constructie 1
Ink on paper
16.8 × 13 cm



Constructie 2
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm



Constructie 3
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm



Constructie 4
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm



Constructie met 3 Personen
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm



Expected the Unexpected
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm



PoesPoes
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm

Poincaré
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

La Ruelle Tenebreuse
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

La Ruelle Tenebreuse
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

De Onkunde van het Abstrakte
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Andere Orde
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Kryptisch Ik
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Constructen en Masker
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Constructen Studie
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Stellingname
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Harmonie met Constructen
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Zittende Figuur
Felt tip on paper
13.5 × 21 cm

Ziek
Ink on paper
27 × 17.7 cm

X
Ink on paper
16.8 × 13 cm

Mystical Experience
Ink on paper
13 × 16.8 cm

Contrast en Constructie
Felt tip on paper
16.8 × 13 cm

123456
Felt tip on paper
21 × 29.7 cm

Hiërofant of Meester
Felt tip on paper
20.8 × 29.7 cm

12345
Felt tip on paper
20.8 × 29.7 cm

Ordelijk Gegeven
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Acht Elementen
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Tien Elementen
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

Born to Lose
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Wit/Lichtgevend Blauw/Bruine Darvic
Felt tip on paper
27 × 36 cm

1988


Vergezicht
Ink on paper
36.2×27cm


Kind Dood Marilou
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Drie Constructen — Eén Persoon
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Twee Samengestelde Constructies
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Denkend Persoon met Drie Constructen
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Maskers en Constructen
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Interieur
Felt tip on paper
21×29.7cm


Constructies en Bedrading
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Vermenigvuldiging
Felt tip on paper
20.8×29.5cm


Zwijgen Dan en Nu
Ink on paper
36.2×27cm


Naar Binnen Kijken
Felt tip on paper
36×27cm


Het Gaat Niet
Felt tip on paper
36.2×27cm


Lachend Gezicht
Felt tip on paper
36.2×27cm


Mentaal Genot
Felt tip on paper
36×27cm


Ontdubbeling van Indrukken
Felt tip on paper
13.5×20.8cm


Homuncula
Felt tip on paper
36.2×27cm


Opgevouwen
Felt tip on paper
36.2×27cm


De Profundis
Felt tip on paper
36×27cm


Naakt in Stoel met Dierenkop
Felt tip on paper
36×27cm


I Like You
Felt tip on paper
36×27cm


Soms Mogen We even Kijken
Felt tip on paper, collage
36.2×27cm


Contemplatie
Felt tip on paper
36.2×27cm


Schraalte
Felt tip on paper
36.2×27cm

1989


Koppel met Colt
Ink on paper
21.8×29.5cm


Ruggelings Naakt met Construct
Ink on paper
36×27cm


Naakt op Ligbed
Ink on paper
36×27cm


Constructie met Hangende Figuur
Ink and colour pencil on paper
36.2×27cm


Fossilisatie
Ink on paper
36×27cm

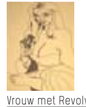

Vrouw met Klees — Studie
Ink on paper
36×27cm


Erklären Sie den Begriff Führerprinzip
Ink and felt tip on paper
36×27cm


At the Back of Beyond the Master of All is the Servant of All
Ink on paper, collage
36.2×27cm


Fossilisatie
Ink on paper
36×27cm


Naakt in Zetel — Studie
Felt tip on paper
25.5×27cm


Vrouw met Revolver
Felt tip on paper
27×36cm


Serge en Bambou
Felt tip on paper
36×27cm


Jeansshort
Felt tip and colour pencil on paper
36.2×27cm


9 Stappen
Felt tip and colour pencil on paper
36.2×27cm

1990


Buiten!
Felt tip on paper
36×27cm


Twee Borsten Vastgehouden
Felt tip on paper
36×27cm


Nergens + Ergens
Felt tip on paper
36×27cm

Nooit + Ooit
Felt tip on paper
36×27cm

Nergens
Felt tip and colour pencil on paper
36×27cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Nooit
Felt tip on paper
36×27cm

Mijn Stad
Felt tip on paper
36×27cm

Huis op Helling
Felt tip and colour pencil on paper
36.2×27cm

Are We Not Men?
Ink on paper
36×27cm

Exterieur I
Ink on paper
36×27cm

Landmeerin
Ink on paper
36×27cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Nostalgia
Felt tip on paper
36×27cm

Evolutie
Felt tip on paper
36×27cm

Evenwicht Zoeken
Felt tip on paper
36×27cm

Mefisto Heiligen
Felt tip on paper
36×27cm

Op Weg
Ink on paper
36×27cm

Observatie en Mogelijkheden
Felt tip on paper
17.7×25cm

Indelen
Felt tip on paper
17.7×25cm

Observatie
Felt tip on paper
17.7×25cm

Centaura
Felt tip on paper
17.7×25cm

Romp
Felt tip on paper
17.7×25cm

Dromen en Kruipen
Felt tip on paper
17.7×25cm

Leven
Felt tip on paper
17.7×25cm

Verschillende Standpunten
Felt tip on paper
17.7×25cm

Knielen
Felt tip on paper
17.7×25cm

Abstractie
Felt tip on paper
17.7×25cm

Vooroverbuigen
Felt tip on paper
17.7×25cm

Stilstaan
Felt tip on paper
17.7×25cm

Denken
Felt tip on paper
17.7×25cm

Contact
Felt tip on paper
17.7×25cm

Raymond Radiguet
Felt tip on paper
17.7×25cm

Genereren
Felt tip on paper
17.7×25cm

Maldoror
Felt tip on paper
17.7×25cm

Alledaags Tafereel
Felt tip on paper
17.7×25cm

Vrouw met Hoepel
Felt tip on paper
17.7×25cm

Januari 90
Felt tip on paper
17.7×25cm

Dansen
Felt tip on paper
17.7×25cm

Vrouw Leunend op Arm
Felt tip on paper
17.7×25cm



Vrouw Leunend op Arm met Bril
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Yes, She is
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Handpalm
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Vrouw op Knieën met Hand op Rug
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



On Crée en Détruissant
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Lopen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Afweren
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Inschatten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Doorkijken
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Incasseren
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Ici et Maintenant
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Knielend Naakt en Naakt op Helling
Ink on paper
36 × 27 cm



Afwachten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Hand in Schijf
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Tactiek
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Overzetten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Drie Ridders
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Smelten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Trialoog
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Meegaan
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Strekken
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Come Here, Charlie, I've Been There.
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Vrouw in Meubel
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Vervatten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Liggend Naakt
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Gedeconstrueerde Vrouw op Knieën
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Vrouw Houdt Been Vast
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Vrouw met Hoepel
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Liggende Vrouw in Rotspartij
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Liggende Vrouw met Open Benen
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Man bij Venster
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Plant op Wolk
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



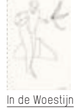
Drie Figuren
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Schoolkind
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Figuur in Wenen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



In de Woestijn
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Fantasie
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Voornemen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Zitten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Na U
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Klok
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Balletdansen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Gezichtspunten Betreffende de Ontwikkeling. Kl. 30.5.91
Ink and oil pastel on paper
36 × 27 cm

Weg
Ink on paper
36 × 27 cm

Zelfportret, Tekenend
Ink on paper
36 × 27 cm

Marc Vanrunxt
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Alternatieven
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Beweging met Arm
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Uiteenrijten
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Proud Shy Poor
Felt tip on paper
20.5 × 29.5 cm

Hologige Zittende Vrouw
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Een Boek Lezend
Ink on paper
36 × 27 cm

Vrouw op Tak
Mixed media
20.5 × 29.5 cm

Zinloosheid
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Pessimisme
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Cynisme
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Apathie
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Implosie
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Egocentrisme
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Nul
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Kak
Felt tip on paper
27 × 36 cm

Obsessie
Felt tip on paper
27 × 36 cm

1 tot 10 (tafereel)
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Ad Fundum
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Mededeling
Ink on paper
36 × 27 cm

Presentatie
Ink on paper
36 × 27 cm

Zo Boven Zo Beneden
Ink on paper
36 × 27 cm

Braaf Kind
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Krachtmeting
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Sexuele Waarnemng
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Onmacht Thuis
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Broekzak
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Verschillende Bezigheden
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Ratsen Rollen
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Verdierlijking
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Soepel Achterover
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Herfst 1990
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Verdeling van Elementen
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Opensperren en Tegemoetkomen
Felt tip on paper
29.5 × 20.5 cm

Vrouwen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Zonder Evolutie
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Theatrale Figuur
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



The Rolling Deep
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Handen Bekijken
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Handen — Studie
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Achterkant
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Boegbeeld
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm



Alles Proberen
Ink on paper
36 × 27 cm



Musiceren
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Koppensnellen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Zeedroom
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Allegorie
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



The Beauty of the System
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Khadafi
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



DDV
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Opstijgen
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Tweevoudig
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm



Patient
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

If That's all There Is...
Ink on paper
36 × 27 cm



Napoli
Pencil on paper
18 × 24.5 cm



DDV
Pencil on paper
24.5 × 18 cm

Ruiter te Paard
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm



DDV
Felt tip on paper
18 × 24 cm



Op Slag Dood
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Kus
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Live and Let Die
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



2 Tafels
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Huis en Coulisse
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Odalisk met Telefoon
Ink and felt tip on paper
29.6 × 21 cm



De Dood Wordt Dikwijls Gebruikt om te Disciplineren...
Mixed media on paper
29.7 × 21 cm



Kitty 1
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm

Kitty 2
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Kitty 3
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm



Compositie
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm



Modelklas 1
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm



De Gelukkige Schuld (Felix Culpa)
Felt tip on paper
29.5 × 21 cm



De Gelukkige Schuld II
Felt tip on paper and photocopy
29.7 × 21 cm



Magische Kwadraten etc.
Felt tip on paper
29.6 × 21 cm



No Escape
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm



Witte in Kattenberg
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Witte
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Herfsttafereel
Ink on paper
29.6 × 21 cm

No Escape II
Ink on paper and photocopy
29.7 × 21 cm

Liefdesversmelting
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Variatie 1
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Variatie 2
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Variatie 3
Felt tip on paper
29.5 × 20.7 cm

Modelklas 2
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm

Modelklas 3
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm

Modelklas 4
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm

Vrouw in Zetel met Gesp
Felt tip on paper
20.7 × 29.5 cm

Modelklas 5
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Huiskamerstudie
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm

Modelklas 5
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Modelklas 6
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Kattenberg, Doorzicht
Felt tip on paper
24.5 × 18 cm
Collection Jan Fabre

Ik Had geen Ruimte (Fuga Mundi)
Ink on paper
36 × 27 cm

3 Plaatsen aan de Tafel
Ink on paper
36 × 27 cm

Passo Doble?
Ink on paper
36 × 27 cm

Ik Ga Vroeg Slapen Vanavond
Ink on paper
36 × 27 cm

No Future
Ink on paper
36 × 27 cm

Aangenomen dat de Waarheid een Vrouw Is — (Nietzsche)
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Een Kunstenaar Heeft geen Vijanden
Ink on paper
36 × 27 cm

Afwisseling tussen Spanning en Ontspanning
Ink on paper
36 × 27 cm

DDV
Ink on paper
35.8 × 27 cm

Animal Mechant par Excellence
Ink on paper
36 × 27 cm

De Absurditeit is Schrijnend
Ink on paper
36 × 27 cm

Men Hecht Zich Nooit aan het Voorwerp Zelf, Wel aan de Liefde die Men Ermee Verbindt
Ink on paper
36 × 27 cm

DDV
Ink on paper
36 × 27 cm

Hoofd Boven Water Houden?
Ink on paper
36 × 27 cm

De Realisatie van een Verwachting Verschaft Mentaal Plezier
Ink on paper
36 × 27 cm

Dak etc.
Ink on paper
36 × 27 cm

Vijf Elementen in Januari
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Ieder Zijn Vuur
Ink on paper
36 × 27 cm

Ik Droomde van Muziek
Ink on paper
36 × 27 cm

Ik Heb Geen Man
Ink on paper
36 × 27 cm



Locatie aan de Kust en Verdeling van Industrien
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm



Hebt U er Iets Tegen dat Ik hier wat Rondkijk?
Ink on paper
36 × 27 cm



What Would You Do in Orbit?
Ink on paper
36 × 27 cm



Men Vertelt Wat men Weet van de Dingen
Ink on paper
36 × 27 cm



Naarmate het Verstand Floreert Worden de Lede-maten Hulpelozer
Ink on paper
36 × 27 cm



Wij Zijn Absoluut niet Geinteresseerd in Bezit.
Ink on paper
36 × 27 cm



De Arrogantie van de Macht
Ink on paper
36 × 27 cm



Zwart Gat
Ink on paper
36 × 27 cm



Straattafereel
Ink on paper
36 × 27 cm

Strategic Considera-tions in Location Nrs 1 → 10
Ink on paper
36 × 27 cm

Sporadic Pattern of Location Nr 1→10
Ink on paper
36 × 27 cm



Witte
Ink on paper
22.7 × 16 cm



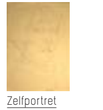
Capacity of Market. 1→4 (Neocolonialistic Operations)
Ink on paper
36 × 27 cm



Land Use Controls (Income Sources of Energy) Nr 1→10
Ink on paper
36 × 27 cm



Printing + Publishing — Personal Contact (1→5)
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



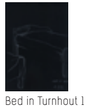
Zelfportret
Pencil on paper
30 × 42 cm



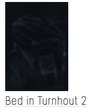
DDV
Felt tip on paper
10.3 × 15 cm



DDV
Felt tip on paper
10.3 × 15 cm



Bed in Turnhout 1
Pencil on paper
21 × 29.3 cm



Bed in Turnhout 2
Pencil on paper
21 × 29.3 cm



H. Hartkerk — H. Lucia
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm



H. Hartkerk — H. Elisabeth
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm



Ostuum Monumenti
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm



Rechtbank
Felt tip on paper
43 × 32.5 cm



Den Engel
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm



In Museum — H. Begga
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm



Kerk Begijnhof — H. Dymphna
Felt tip on paper
32.5 × 43 cm

Bureaustoel
Ink on paper
17.3 × 24 cm



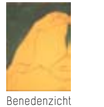
Het Seksuele Masker
Ink on paper
24 × 17.3 cm



Kwestie van Filteren, Prioriteiten, Stellingname
Ink on paper
24 × 17.3 cm



Stopkontakt en Tas Koffie
Ink on paper
24 × 14.5 cm



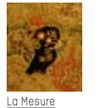
Benedenzicht
Mixed media
30 × 42 cm



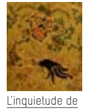
L'intelligence des Fleurs
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Les Parfums
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann



La Mesure des Heures
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm



L'inquietude de Notre Moral
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm



A Propos du Roi Lear
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm



Le Dieu de la Guerre
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm



Pardon des Injures
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm



L'accident
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm

Notre Devoir Social
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm

L'immortalité
Paint on cloth
32.5 × 41.5 cm

I for You I for Me (Please Don't Go Away)
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Just an Ordinary Day
Felt tip on paper
17.7 × 25 cm

Sint-Jacobskerk Ecce Homo
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Stabat Mater Dolorosa
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Sancta Annae Sacrum
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

H. Barbara
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Onderkant Preekstoel
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Madonna met Kind
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Biechtstoel
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

O.L.Vrouw Kathedraal Heilige nr 1
Felt tip on paper
18 × 24.5 cm

Droom bij Heinz en Magdalene
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Gent-Antwerpen
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Verschillende Elementen in April
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

L'amour Monstre
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Omstandigheden
Ink on paper
36 × 27 cm

Eindelijk Verbonden
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Vos
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Behoorlijk Aange-slagen
Ink on paper
36 × 27 cm

Onevenwicht
Ink on paper
36 × 27 cm

Rust + Versplintering = Verwijdering
Ink on paper
36 × 27 cm

Woordenloos Overbrengen van Boodschappen
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Filip Luyckx

Relatieve Rust
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Problematische Tijden
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Maneschijn
Ink on paper
26.5 × 35.7 cm

Systeem + Ver-langen = Afstand
Ink on paper

Jos Van Den Bergh Smelt in de Mond
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Ik Kan Niets Opruimen
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Blue Velvet
Felt tip on paper
29 × 21 cm

Eurovisie-songfestival
Felt tip on paper
29 × 21 cm

15 Verwarrende Minuten
Felt tip on paper
21 × 26.8 cm

She-Devil
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

Bevrediging
Ink on paper
35.7 × 26.5 cm

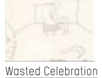
Storing Verwachting
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Wachtend op Heinz-Wolkersdorf
Felt tip on paper
13.2 × 20.8 cm



Schuldkamer
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Wasted Celebration
Felt tip on paper
29 × 21 cm



Naar Buiten Kijken Is naar Binnen Kijken
Ink on paper
35.7 × 26.5 cm



Binnenkomend
Ink on paper
35.7 × 26.5 cm
Collection Peter Stämpfli

Principieel Afscheid
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Bezwering Verwijdering
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Peter
Ink on paper
36 × 27 cm



Tweeslachtig Infinitum
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Het Belang van de Heilige Maagd
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Vormgeving van Gedachten
Ink on paper
36 × 27 cm



Rituele Rust/Het Eisen van Betekenis
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Genezingsritueel
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Nature, Nature, I am your Bride. Take Me
Ink on paper
29.7 × 21 cm

Immobiele Offeraltaren
Ink on paper
36.2 × 27 cm

In Elke Boom Woont een Geest
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Dit Zijn geen Mensen maar Symbolen
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Zeno X Gallery



Voorspelling voor Eeuwig
Ink on paper
36.2 × 27 cm
Collection Jan Meersman



Dynamisch Evenwicht
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Ingeslapen Droom
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Ontwaakte Droom
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Ontwikkel Uw Inhoud
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Samentrekkings-mogelijkheden
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm



Ziedaar de Mens (Ecce Homo)
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Zonder Kontakt Ziet Men de Verbanden niet
Ink on paper
36.2 × 27 cm



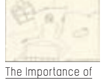
Behoefte aan Afzondering
Ink on paper
35.7 × 26.5 cm
Collection Zeno X Gallery



Inzicht in Gebruik van Wegen
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Het Brein Maakt een Natuurlijke Vorm van Opium aan
Ink on paper
36.2 × 27 cm



The Importance of Controlling Overhead
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Memento Mori/Exorcisme
Ink on paper
36.2 × 27 cm



Op Zoek Naar de Hygiëne van Voorwaarden en Mogelijkheden
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Zeno X Gallery



Sint-Pauluskerk Heilige nr 1
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 2
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 3
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 4
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 5
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 6
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 7
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm



Sint-Pauluskerk Heilige nr 8
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Sint-Pauluskerk Heilige nr 9
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Sint-Pauluskerk Heilige nr 10
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Sint-Pauluskerk Heilige nr 11
Felt tip on paper
21 × 29.6 cm

Sint-Pauluskerk Heilige nr 12
Ink on paper
21 × 29.6 cm

Sint-Pauluskerk Heilige nr 13
Ink on paper
21 × 29.6 cm

Katastrofale Rust
Ink on paper
36.2 × 27 cm

Het is Nobel Zich met Limieten Bezig te Houden
Ink on paper
21 × 29.3 cm

Laat Ons Redevoeringen Schrijven om aan Honden voor te Lezen
Ink on paper
21 × 29.3 cm

Krakow
Ink on paper
21 × 29.3 cm

Visioen ivm het Tatragebergte dat we 18 en 19 September van dit Jaar Beklommen
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Gery De Smet
Ink on paper
29.5 × 22 cm

Kunst en Onthechting
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Montagne + Arbres
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Wie niet Gelooft Heeft Natuurlijk ook Eeuwig Leven
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Ongeloof en Geloof
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Genezing van een Blindgeborene
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Liefde en Geboden
Felt tip on paper
36 × 27 cm

De Heilige Geest Zal U Bijstaan
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Ik Ben een Wijnstok als een Ander
Ink on paper
36 × 27 cm

Onderlinge Liefde
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Ik Ben de Ware Wijnstok
Felt tip on paper
36 × 27 cm

De Wereld Zal U Haten
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Wonderlinge Liefde
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Geseling en Bespotting
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Door Pilatus Veroordeeld
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Het Einde is Nabij
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Il y a Caresses, et Caresses...
Felt tip on paper
29 × 21 cm

DDV
Felt tip on paper
29 × 21 cm

She-Devil
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

Ad De Jong
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

XV
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Op het Bureau
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

Vredig Verhaal
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Uitstrekken
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Processie
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Zeno X Gallery

Energie
Ink and colour pencil on paper
36.2 × 27 cm

Retrieval
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



In Gedachten
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Tesamen met de Meubels
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Ontmoeting
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm



Infini (Reincarnatie)
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Natuur en Reflexie
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Bijloke
Ink on paper
29.7×21 cm



Bijloke
Ink on paper
29.7×21 cm



Bijloke
Ink on paper
29.7×21 cm

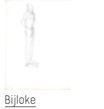


Bijloke
Ink on paper
29.7×21 cm

Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm

Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Bijloke
Ink on paper
21×29.7 cm



Guiette
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Alhambra vanop Sacromante, Granada
Felt tip on paper
24×17.5 cm



Ines op Alcazaba, Alhambra, Granada
Felt tip on paper
24×17.5 cm



Ines op Alcazaba, Granada
Felt tip on paper
24×17.5 cm



Corpus Christi, Granada
Felt tip on paper
17.5×24 cm



Cuenza de Gomerez, Granada
Felt tip on paper
10.5×14.7 cm



Plaza Santo Christo, Granada
Felt tip on paper
24×17.5 cm



Tabula Rasa
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Schuld en Plezier
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Hunkering
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Ontdubbeling
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Fantasie en Escapisme
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm



Borgerhout
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm



Amusement
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm
Collection Zeno X Gallery



Zonder Direct Wederzijds Verband, Doch Gelijktijdig, Wat al Veel is, Gezien het Standpunt van de Vaststeller
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm



Zich Gewonnen Geven
Ink on paper
36×27 cm



Voeling met Landschap
Ink and colour pencil on paper
36×26.8 cm
Collection Beatrijs Lauwaert



Gemakkelijk
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm



Bureaumateriaal
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Van Boeken Dromen
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Opmerkelijke



Slapend in Hand
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm
Collection Margrethe Schmeer

Gezegende
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Bescheidenheid aan Banden Leggen
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm

Bostafereel
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm

Pientere
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Opening
Ink and colour pencil on paper
36×27 cm

Abstrakte Kunst
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

In de Maneschijn
Ink on paper
36×27 cm

Lachende Plant
Ink on paper
36×27 cm

Den Haan
Ink on paper
14.8×10.5 cm

Den Haan
Ink on paper
36.2×27 cm

Vrouw met Schaar
Ink on paper
36.2×27 cm

Elevation
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Correspondances
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Les Phares
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Jaja!
Ink and colour pencil on paper
36.2×27 cm

Beweging of Verwachting
Ink on paper
36.2×27 cm

Misschien Metafysische Gegevens
Ink on paper
36.2×27 cm

Op Zee
Ink on paper
36.2×27 cm

A Seminar on Time
Ink on paper
27×36 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Deze Kelk
Ink on paper
36.2×27 cm

Oostende
Ink on paper
14.8×21 cm

Trein Oostende — Antwerpen
Ink on paper
14.8×21 cm

Borgerhout
Ink on paper
36.2×27 cm

Theatrale
Ink on paper
36×27 cm

Huis van Eden
Ink on paper
36.2×27 cm

Zalang Ge U als Apparaat Laat Gebruiken
Ink on paper
36.2×27 cm

Kop/Gezicht 1
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 2
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 3
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 4
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 5
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 6
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 7
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm

Kop/Gezicht 8
Oil pastel on colour paper
24×31.8 cm



Kop/Gezicht 9
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



Kop/Gezicht 13
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



BGHT 20.6.95 9.53pm
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Kast met Horizont
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap

Gezicht tegen de Muur
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Jan Fabre

Teleologie
Ink on paper
21 × 29.4 cm



Kop/Gezicht 10
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



Kop/Gezicht 14
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



Perfect
Ink on paper
42 × 29.6 cm

Ontvangstsignalen
Ink on paper
36 × 27 cm



Aloof
Ink on paper
36 × 27 cm

Deemoed
Ink on paper
21 × 29.4 cm



Kop/Gezicht 11
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



Gordijn
Ink on paper
36 × 27 cm

BGHT
Ink on paper
35.8 × 27 cm

Binnengaand
Ink on paper
36 × 27 cm
Collection Vlaamse Gemeenschap



Beweging Rust
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm



Pauze
Ink on paper
21 × 29.4 cm



Kop/Gezicht 12
Oil pastel on colour paper
24 × 31.8 cm



Harmonie
Ink on paper
36 × 27 cm

Den Haan
Ink on paper
36 × 27 cm

Verbonden met de Horizont
Ink on paper
36 × 27 cm



Bureau
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm
Collection Andreas Schmeer

Receptakel
Ink on paper
21 × 29.4 cm



Organen van Huiselijkheid
Ink and colour pencil on paper
36 × 27 cm

In de Kamer
Ink on paper
36 × 27 cm



We Must not be Absorbed (C. Wilson)
Ink on paper
36 × 27 cm

Manicure
Ink on paper
21 × 29.4 cm

Toneelstuk
Ink on paper
36 × 27 cm

De Eerste Nacht enz.
Ink on paper
36 × 27 cm

Centrale Verwarring
Ink on paper
36 × 27 cm

Vallende Appel
Felt tip on paper
36 × 27 cm



Dingen Veranderen Soms
Ink on paper
36 × 27 cm



Oostende 96/1
Felt tip on paper
16 × 22.7 cm



Uitleg
Ink on paper
36 × 27 cm



Oostende 96/2
Felt tip on paper
16 × 22.7 cm



Ik Trek Los
Pencil on paper
36 × 27 cm



Oostende 96/3
Felt tip on paper
16 × 22.7 cm

Drie Treden
Ink on paper
36 × 27 cm



Witte
Ink on paper
22.7 × 16 cm

Oostende 96/4
Felt tip on paper
16 × 22.7 cm

Voorstel Installatie Zeno X
Ink on paper
36 × 27 cm

Droom
Ink on paper
36 × 27 cm

Ronde Tafel
Ink on paper
36 × 27 cm

Minoesj
Ink on paper
17 × 28 cm

Inenting, Aanpassing, Heraanpassing, Infiltratie.
Ink on paper
36 × 27 cm

Rivierenhof
Ink on paper
36 × 27 cm

Verstoring
Ink on paper
36 × 17 cm

Paardvrouw
Felt tip on paper
22.7 × 16 cm

Goetheanum
Ink on paper
22.5 × 16 cm

Basel
Ink on paper
22.5 × 16 cm

Basel
Ink on paper
16 × 22.5 cm

Good Mixture of Vulnerability and Arrogance
Ink on paper
22.5 × 16 cm

Van Hieraf Weet Ik het niet Meer
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zetel met Rommel
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Recipiënten enz.
Ink on paper
36 × 27 cm

Desinteresse en Laissez Aller
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Onder de Tafel
Ink and felt tip on paper
36 × 26.8 cm

Handje
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Stralende Kelk
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Niets is Meer Natuurlijk
Ink and felt tip on paper
36 × 26.8 cm

Ruimteschip
Ink on paper
36 × 27 cm

Teveel
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Naakt aan Boom
Ink on paper
36 × 26.8 cm

Conceptuele Speelgoedjes voor de Veranderingsfactor
Ink on paper
36 × 27 cm

Boodschap
Ink on paper
36 × 27 cm

Orgiva 1
Felt tip on paper
24 × 15.5 cm

Orgiva 2
Felt tip on paper
24 × 15.5 cm

Orgiva 3
Felt tip on paper
24 × 15.5 cm

Orgiva 4
Felt tip on paper
24 × 15.5 cm

Karen 1
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model I
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model II
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model III
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model IV
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model V
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model VI
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model VII
Felt tip on paper
36 × 27 cm

Zwanger Model VIII
Felt tip on paper
36 × 27 cm

1998

Masker met Hart
Ink on paper
27 × 36 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Lastovo 1
Pencil on paper
17.5 × 10 cm



Lastovo 2
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



Lastovo 3
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



Lastovo 4
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm



Lastovo 5
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm



Frie
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm



ODV
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm



Lastovo 6
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



Lastovo 7
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



VB 148
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm

Lastovo 8
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm

Lastovo 9
Ink on cardboard
10 × 17.5 cm



Lastovo 10
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



Lastovo 11
Ink on cardboard
17.5 × 10 cm



Museum
Ink on paper
36 × 26.8 cm

1999

Waiting for Dataconverse
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm

LOVE
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Il Etait Là — Il Sera Là
Felt tip on paper
25.5 × 17.3 cm



Recherche et Découverte en Moi d'un Être Sensitif qui Implique la Contradiction
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Première Contradiction Logique
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Qu'en Tant que Force, en Tant que Nécessité, Je suis le Produit d'un Acte Volontaire
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que la Nécessité d'Être ou d'Agir ne Peut Produire d'Autre Sensation ou Perception Que la Jouissance. 143
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Explication sur la Conscience: en Touchant l'Eternité de Mon Âme
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Philip Huyghe — Den Haan
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que Je Suis une Force Rationelle
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Comment l'Être Souverain Est a la Fois un Sujet Parfaitement Libre et Parfaitement Soumis
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que l'Être est la Vie
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que le Sommeil et la Souffrance Diffèrent
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery



Que le Sens Est Encore Manifestation ou l'Expression Matérielle de l'Activité Conservatrice
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Comment On Remonte au Principe de la Loi
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que la Fin de la Loi est la Perfection
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm
Collection Zeno X Gallery



Sergio De Beukelaer
Felt tip on paper
16 × 25.2 cm



Que le Monde Sensible et Moi, Être Sensitif, Nous ne Sommes Qu'un Objet Crée
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm



Que l'Experience ou la Connaissance des Faits est Dans la Vie
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm

2000



Que le Plan Idéal de la Création doit se Retrouver dans l'Existence Réelle
Felt tip on paper
17 × 25.4 cm



L'Activité de l'Esprit Engendre l'Activité de la Raison et de la Volonté
Felt tip on paper
17 × 25.4 cm



Comment s'Expliquent par L'Union des Deux Forces, les Contradictions qui se Trouvaient dans les Sensations
Felt tip on paper
17 × 25.4 cm



Ce que c'est que l'Ordre
Felt tip and colour pencil on paper
17.3 × 25.4 cm



Auckland 1
Felt tip on paper
29.5 × 20.8 cm

Auckland 2
Felt tip on paper
29.7 × 21 cm

ODV
Felt tip on paper
25.3 × 17 cm

Het Vrije Leven
Felt tip on paper
25.3 × 17 cm

Interieur
Felt tip on paper
25.5 × 17.3 cm

De Geburen
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm

Amalgaam
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm

Interieur
Felt tip on paper
25.5 × 17.3 cm

Interieur
Felt tip on paper
25.5 × 17.3 cm

Interieur
Felt tip on paper
25.5 × 17.3 cm

Tassen en Potten
Felt tip on paper
25.4 × 17.3 cm

Ikea
Felt tip on paper
17.3 × 25.4 cm

Nothing is True — Nothing is Real
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Assez Dramatique pour les Journaux Télévisés
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 1
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 2
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 3
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 4
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Sympathetic Attractions
Felt tip and colour pencil on paper
28.2 × 21 cm

Maak Gebruik van de Onderlinge Aanknopingspunten
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 5
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 6
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Magnetisme is Interactief
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 7
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 8
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Medische Magneten
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 9
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 10
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Mirwart 11
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

14 pm
Felt tip on paper
20 × 15 cm

Abdij v. Park
Felt tip on paper
28.2 × 21 cm

Grenoble
Felt tip on paper
14.7 × 21 cm

Masker
Felt tip on paper
28.2×21cm



Oostende 1
Felt tip on paper
28.2×21cm



Yes Master
Felt tip on paper
28.2×21cm



Oostende 2
Felt tip on paper
28.2×21cm



Oostende 3
Felt tip on paper
28.2×21cm



Oostende 11
Felt tip on paper
28.2×21cm



Aanwas
Felt tip on paper
28.2×21cm



8
Felt tip on paper
28.2×21cm



Haardvuur
Felt tip on paper
28.2×21cm



A Plan is Forming
Felt tip on paper
28.2×21cm



Ontploffend
Felt tip on paper
28.2×21cm

What Happens is
Felt tip on paper
17.3×25.4cm



Verdwazing
Felt tip on paper
17.3×25.4cm



Tweevoudig
Felt tip on paper
28.2×21cm



Tafeltafereel
Felt tip on paper
28.2×21cm



Jakarta
Felt tip on paper
20×15cm



De Vis is op
Felt tip on paper
20×15cm



Jakarta
Felt tip on paper
20×15cm



Tafereel met Pot en Hoofden
Felt tip on paper
25.4×17.3cm



Op en onder de Tafel
Felt tip on paper
25.4×17.3cm

Gat
Felt tip on paper
17.3×25.4cm

Verschrikkelijk
Felt tip on paper
17.3×25.4cm

Strand van Oostende
Felt tip and ballpoint pen on paper
17.3×25.4cm



Strand en Dijk van Oostende
Felt tip on paper
17.3×24.5cm



Een Kunstenaar Kan 2 Verschillende Meningen Hebben en toch Blijven Functioneren.
Felt tip on paper
17.3×25.4cm

Oostende Fantasie
Felt tip on paper
25.4×17.3cm



Schoonheid en Gnosis
Felt tip on paper
17.3×25.4cm



Het Weerbericht
Felt tip on paper
34×25cm



I
Felt tip on paper
34×25cm



Katvrouw aan Zee
Felt tip on paper
34×25cm



Appartement aan de Zee
Felt tip on paper
34×25cm



Appartement aan de Zee (Binnenkant)
Felt tip on paper
34×25cm



Stoel aan de Zee — Oostende
Felt tip on paper
17.3×25.4cm



Ambiguity, I'm Lost
Felt tip on paper
17.3×25.4cm



Heilig Graf
Felt tip on paper
28.2×21cm



A Dash of Dolls (cover)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm



A Dash of Dolls (Pamela)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm



A Dash of Dolls (text)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm



A Dash of Dolls (Josette Marnard)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm



A Dash of Dolls (Roma)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Dottie)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Cynthia)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Tracee More)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Aimée)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Shana Sanders)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Bonnie Starbuck)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Penny Shelton)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Jeri Simmons)
Ink and colour pencil on paper
17×19.5cm

Tafel and Stoel
Ink on paper
17×19.5cm

Crucify Me
Ink and paint on paper
29.5×42cm

A Dash of Dolls (Nita Nelson)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Cecile La France)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (text)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Betsy Pardee)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Jennie Bostik)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (June Coleman)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Gerri Duchesne)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Lori Compton)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Marya Pasikov)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (text)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Li'l Anne)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Toni Cadillac)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Mikki)
Ink on paper
17×19.5cm

A Dash of Dolls (Penny Bright)
Ink on paper
17×19.5cm

Les Envoûtements 2.3.02
Felt tip on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Les Envoûtements 23.3.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Les Envoûtements 23.3.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Vegetatieve Toestand
Ink on paper
17×19.5cm

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Wat is een Schaduw Meer dan een Berg onder een Boom?
Ink on paper
17×19.5c

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Les Envoûtements 1.4.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

A Dash of Dolls (Cheli)
Ink on paper
17×19.5cm

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

AMVK Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Droom van Begin deze Week
Ink on paper
17×19.5cm

Les Envoûtements 18.4.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Paris
Ink on paper
17×19.5cm

Les Envoûtements 20.4.02
Ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Les Envoûtements 22.4.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm
Collection Rosette
V. Delug

Les Envoûtements 23.4.02
Ink and ink on paper
17×19.5cm



Les Envoûtements
26.4.02
Ink, pastel and
ink on paper
17 × 19.5 cm
Collection Rosette
V. Delug



Les Envoûtements
26(2).4.02
Ink, pastel and
ink on paper
17 × 19.5 cm
Collection Anette
Bollag-Rothschild



Les Envoûtements
17.4.02
Ink, pastel and
ink on paper
17 × 19.5 cm
Collection
Kim M. Heirston



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Les Envoûtements
29.4.02
Ink, pastel and
ink on paper
17 × 19.5 cm
Collection Anette
Bollag-Rothschild



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Er Was Eens...
Ink and colour
pencil on paper
36 × 27 cm



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Les Envoûtements
5.5.02
Felt tip on paper
17 × 19.5 cm
Private Collection



Les Envoûtements
6.5.02
Felt tip on paper
17 × 19.5 cm
Private Collection



Les Envoûtements
7.5.02
Ink, felt tip and
colour pencil
on paper
17 × 19.5 cm
Collection
David Teiger



Les Envoûtements
8.5.02
Ink, felt tip and
colour pencil
on paper
17 × 19.5 cm



Paris
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Handen
Ink on paper
17 × 19.5 cm



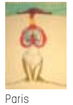
Walter Benjamin
Ink on paper
17 × 19.5 cm



Les Envoûtements
18.5.02
Felt tip and colour
pencil on paper
17 × 19.5 cm



Les Envoûtements
20.5.02
Ink, pastel and
felt tip on paper
20.6 × 2



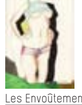
Paris
Felt tip on paper
29.5 × 42 cm



Les Envoûtements
21.5.02
Ink, pastel and
felt tip on paper
17 × 19.5 cm



Paris
Felt tip on paper
17 × 19.5 cm



Les Envoûtements
6.6.02
Felt tip and
colour pencil on
paper, collage
20 × 25 cm
Hort Family
Collection



Untitled 8.7.2002
Felt tip and
colour pencil on
paper, collage
20 × 25 cm
Collection
David Teiger



Untitled
Ink and colour pencil
on paper, collage
20 × 25 cm
Hort Family
Collection



Vlinders
Ink and colour pencil
on paper, collage
20 × 25 cm
Collection
David Teiger



Dramazone
Ink and colour pencil
on paper
20.5 × 26.3 cm
Collection Vlaamse
Gemeenschap



Melissa en de Zwaan
Ink and colour pencil
on paper, collage
20 × 25 cm
Collection
David Teiger



Ondier
Ink, felt tip and
colour pencil
on paper
20.1 × 25.2 cm



Astronaut
Ink, felt tip and
colour pencil on
paper, collage
20 × 25 cm
Hort Family
Collection



Astronaut
Ink, paint and colour
pencil on paper
20 × 25 cm
Collection Vlaamse
Gemeenschap



Shock and AWE
Ink and colour pencil
on paper
20.7 × 26.8 cm



Free, Esterification Of,
Ink and colour
pencil on paper
36 × 27 cm



Isolation and
Structure
Determination
Ink and colour
pencil on paper
36 × 27 cm



Quick-Transfe
Holder Gezichtsbe-
scherming
Ink and colour
pencil on paper
36 × 27 cm



To Develop Flexibility
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection FRAC
Carquefou



Sacrospinalis
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm



Illiacus Origin
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection Zeno X
Gallery



Shortening of
Adductors
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection Jos
Asselman



Latissimus Dorsi
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection Jos
Asselman

Abdominis
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection Jan
De Lat

Rhomboideus
Major and Minor
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection L.
De Backer

Rotation
Ink and colour
pencil on paper
25.5 × 20.5 cm
Collection Koen Van
den Brande

A Mesure que
les Esprits
se Corrompent
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann

Kinesiology
in Nursing
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm
Collection
Jos Asselman

Lateral Flexion
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm

Mundus Sensibilis
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm

Goodlove
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm

Maybe Everything's
Fake Nowadays
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm

No Downloads,
No Delays
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 25.5 cm

We're Getting into
a Level of Psycho-
analytic Exploration
Ink and colour
pencil on paper
20 × 25.5 cm
Collection FRAC
Carquefou

A Profusion
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 26.3 cm

As Freud Asserted
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 26.3 cm

Shining Moments
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 26.3 cm
Collection Wilhelm
Schürmann

Linking Your Own
Generation with a
More General One
Ink and colour
pencil on paper
20.2 × 26.3 cm
Collection Lieve Van
Gorp Foundation for
Woman Artists

Experience sur
un Phenomène...
Ink and colour
pencil on paper
20.5 × 26.3 cm

N. Y.
Felt tip on paper
14.5 × 18.5 cm

The Time of
Carnivalistic
Representation
Ink and colour
pencil on paper
20.4 × 26.3 cm

La Civilisation
Ink and colour
pencil on paper
20.2 × 26.3 cm
Collection FRAC
Carquefou

Il n'y a pas de
Pseudo-
magnetisme...
Ink and colour
pencil on paper
20.6 × 26.3 cm

Il Est Encore
Mixed media
20.5 × 26 cm

Vingeroefening
Mixed media
20.5 × 26 cm

Beddencyclus 1
Felt tip on
cardboard
20 × 14 cm

Beddencyclus 2
Felt tip on
cardboard
20 × 14 cm

Beddencyclus 3
Felt tip on
cardboard
20 × 14 cm

Beddencyclus 4
Felt tip on
cardboard
20 × 14 cm

Beddencyclus 5
Felt tip on
cardboard
20 × 14 cm

Beddencyclus 6
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 11
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 16
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 21
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 7
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 12
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 17
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 22
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 8
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 13
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 18
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 23
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 9
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 14
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 19
Felt tip on cardboard
20×14 cm



Das Unbehagen in der Kultur
Ink on paper
36×27 cm

Beddencyclus 10
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 15
Felt tip on cardboard
20×14 cm

Beddencyclus 20
Felt tip on cardboard
20×14 cm



Pathologische Gestalten, Psychopatisch-Sexuelle, Revolutionare und Andere Probleme...
Mixed media
on paper
36×27 cm



The Relative Specialization of the Nerve Elements
Mixed media
on paper
27×36 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Vrouw met Plant
Mixed media
on paper
35.7×26.5 cm



Moderne Nervositeiten
Ink and colour pencil on paper
35.7×26.5 cm
Collection Michael Krethlow



Geslachtsverkeer en Samenhorigheid
Mixed media
on paper
36×27 cm



Alles Behalve Strijkijzers
Mixed media
on paper
36×27 cm



But Found
Mixed media
20.5×26 cm

Micro
Mixed media
20.5×26 cm



De Associatie Beeld-Gedachte
Mixed media
20.5×26 cm



Crossing
Mixed media
on paper
36×27 cm



Interior Decoration and The Supernatural / The Power of Magic
Mixed media
on paper
35×25.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Interior Decoration and The Supernatural / Searching for Treasure
Mixed media
on paper
35×25.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Interior Decoration and The Supernatural / Striking Down the Dragon
Mixed media
on paper
35×25.5 cm
Collection Wastiau & co Architecten



Interior Decoration and The Supernatural / Le Diable Amoureux
Mixed media
on paper
25.5×35 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Interior Decoration and The Supernatural / The Union
Mixed media
won paper
35×25.5 cm
Collection Paul Sterckx



Gapende Afstand
Ink, felt tip, ballpoint pen and colour pencil on paper
36×26.8 cm



Tafereel met Schaduw
Ink, felt tip on paper
27×36 cm



Tafereel tussen Twee Zalen
Ink, felt tip on paper
36×26.8 cm



Verscheurd
Mixed media
on paper
36×27 cm



Une Chambre Noire
Mixed media
on paper
42×29.5 cm



I'll Rob You/Titelblad
Mixed media
on paper
20.8×29.9 cm

I'll Rob You/We have Said, My Child
Mixed media
on paper
20.8×29.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

De l'aide
Mixed media
on paper
42×29.5 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

Interior Decoration and The Supernatural / An Entire System of Defense
Mixed media
on paper
35×25.5 cm

Interior Decoration and The Supernatural / Transmitter
Mixed media
on paper
35×25.5 cm

Mensachtige 2
Felt tip on paper
13.2×21 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

Mensachtige 3
Felt tip on paper
13.2×21 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

L'aimant
Mixed media
on paper
42×29.5 cm

Mensachtige 4
Felt tip on paper
13.2×21 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

Mensachtige 1
Felt tip on paper
13.2×21 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

Autre Chôse
Mixed media
on paper
42×29.5 cm

In Zwarte Bastarda
Mixed media
on paper
42×29.5 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

I'll Rob You
Mixed media
on paper
20.8×28.9 cm

Van Ver en Lang Geleden
Mixed media
on paper
42×29.5 cm

En Zo de Wolken Lomp Zweten Zo Maakt Gij Mij Bang...
Mixed media
on paper
42×29.5 cm



Fluide Humain
Ink and colour pencil on paper
42 × 29.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



Interior Decoration and The Super-natural / The Use of Honnor
Mixed media on paper
35 × 25.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



A la Globalité
Mixed media on paper
42 × 29.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media n paper
20.8 × 28.9 cm



L'âme et ses Demandes
Mixed media on paper
42 × 29.5 cm



Interior Decoration and The Super-natural / To Exercise Willpower
Mixed media on paper
35 × 25.5 cm
Collection Wastiau & co Architecten



Le Juste Tombe 7 Fois par Jour
Mixed media on paper
42 × 29.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



Wie Durft nog Beweren Verrast als Zij Getweeën Zonder Zon Zonder Kleren Vermorzeld Gevon-den Zijn Dood door Innig Verstrelen
Ink and colour pencil on paper, collage
42 × 29.5 cm



Un Giornata Particu-lare. Roma.0.
Felt tip and colour pencil on paper
23 × 16 cm



Total Abuse of Sources + The Perfect Comment
Ink on paper
23 × 16 cm



I Scare You, You Scare Me, We Scare Ourselves
Mixed media on paper
32 × 24 cm



Interior Decoration and The Super-natural / Les Prob-lèmes Posées
Mixed media on paper
35 × 25.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



Interior Decoration and The Supernatu-ral / The Human Heart
Mixed media on paper
35 × 25 cm



Interior Decoration and The Supernatural / Interior Decoration
Mixed media on paper
35 × 25 cm
Collection J. De Vleeshouwer-Pieters



Interior Decoration and The Supernatu-ral / Interior De-coration
Mixed media on paper
35 × 25 cm
Collection J. De Vleeshouwer-Pieters



Interior Decoration and The Super-natural / The Wrong Use of Acquisitions
Mixed media on paper
35 × 25 cm



Interior Decoration and The Super-natural / Demoniac
Mixed media on paper
35 × 25.5 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Mixed media on paper
20.8 × 28.9 cm



I'll Rob You
Collage
20.8 × 28.9 cm



Interior Decoration and The Supernatu-ral / Likely Legends
Mixed media on paper
35 × 25 cm
Collection J. De Vleeshouwer-Pieters



Everything is Being Crazily Replaced by Everything New
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Xiamen–Shanghai 1
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Xiamen–Shanghai 2
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Xiamen–Shanghai 3
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Xiamen–Shanghai 4
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Xiamen–Shanghai 5
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Xiamen–Shanghai 6
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Xiamen–Shanghai 7
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Xiamen–Shanghai 8
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Rad van Fortuin
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Xiamen–Shanghai 9
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Lin Ping–Shanghai
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Inner Elevated Ring
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Xiamen–Shanghai 10
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Cioran Danto Angiéras
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Vrijheid Bestaat in het Verlaten van een Huis
Ink and felt tip on paper
36 × 27 cm

Grinding, Tempering, Laminating
Ink and colour pencil on paper
20.5 × 26.3 cm

Novemberangst
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Dominance de la Contracture Douloureuse
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Mandala
Ink on paper
36 × 27 cm

I Do Be!
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Verwarring
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Stappend
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Dansend
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Vallend
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Vlottend
Felt tip on paper
19 × 17 cm

1876 Siegessäule Love Parade
Ink, paint and colour pencil on paper
14.5 × 20.5 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Collage
Ink on paper
36 × 27 cm

Geschlechtsverhält-nisse und Raum-strukturen in Berlin
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Maart 2006
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Ich verbringe zwölf Monate in jedem Jahr und stehe
Mixed media on paper
36 × 27 cm

100 Jaar Moderne Kunst
Mixed media on paper
36 × 27 cm
Collection Wilhelm Schürmann

Formen entwickeln sich frei im Raum
Mixed media on paper
36 × 27 cm

Inner Egyptianism
Mixed media on paper
36 × 27 cm



Romantiek–Symboliek–Moderniek
Mixed media
36×27 cm



Psychology of the Imagination
Mixed media
on paper
36×27 cm



The Twelve Punishments of Matter
Mixed media
on paper
36×27 cm



De Vinculis
Mixed media
on paper
36×27 cm



Safe Study from Life
Ink and colour
pencil on paper
13.2×21 cm



Moscow–Wladiwostok 1
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 2
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 3
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 4
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 5
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 6
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Moscow–Wladiwostok 7
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Holbein Greets Olkowski and Grabowski in Berlin
Ink and colour
pencil on paper
31.5×24 cm



Moscow–Wladiwostok 8
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Pentagram of Drievoudige Triangel
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Folded Pentagram
Felt tip on paper
13.5×21 cm

Tetrahedron
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Hexahedron
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Octahedron
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Lamettrie 1748
Ink and colour
pencil on paper
31×24 cm



Berlin
Ink and colour
pencil on paper
31.5×24 cm



Der Kopf seht, die Hand greift
Ink and colour
pencil on paper
14.3×18.6 cm



Icosahedron
Felt tip on paper
13.5×21 cm



Levels
Mixed media
on paper
47×37 cm



Helmstedter Strasse
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann



There's always the Sun
Ink on paper
13.5×21 cm



Hohenzollerndamm
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann



The Beauty of Depth
Mixed media on
paper
31×24 cm



Museumsinsel
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann



3 Unfolded Pentagrams
Mixed media
30×23.5 cm



Uhlandstrasse
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann



Siegessäule
Ink, paint and colour
pencil on paper
31.1×24 cm



Hackescher Markt
Ink, paint and colour
pencil on paper
31.1×24 cm



Kottbusser Tor
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm



Kulturbrauerei
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm



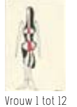
Pfaueninsel
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann



Vrouw 123456/1
Ink on paper
13.2×21 cm



Vrouw 123456/2
Felt tip on paper
13.2×21 cm



Vrouw 1 tot 12
Felt tip on paper
13.2×21 cm



16 Connections of Matter
Mixed media
on paper
47×37 cm

12 Limitations of Matter
Mixed media
on paper
47×37 cm

Krumme Lanke
Ink, paint and colour
pencil on paper
14×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann

Vrouwenfiguur 1
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.2 cm

Vrouwenfiguur 2
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 3
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 4
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Dodecahedron
Felt tip on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 5
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 6
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 7
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

Vrouwenfiguur 8
Ink and felt tip
on paper
10.5×14.8 cm

12 Faces of Matter
Ink on paper
47×37 cm

Friedrichstrasse
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm

Potsdamerplatz
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm
Collection Wilhelm
Schürmann

Neue Nationalgalerie
Ink, paint and colour
pencil on paper
31.1×24 cm

Tanz im August
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm

Gleisdreieck
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm

Tegel
Ink, paint and colour
pencil on paper
14.5×20.5 cm

Figuur met Hemellichaam
Ink on paper
13.2×21 cm

Figuur en Gedaante
Ink on paper
13.2×21 cm

Auf dem Höhepunkt der Psychose
Mixed media
on paper
35×25.5 cm

Ich habe Photosynthese
Mixed media
on paper
35×25.5 cm

Während und nach dem psychotischen Rückfall
Mixed media
on paper
35×25.5 cm

Over Civilisatie
Mixed media
on paper
29×24 cm

Systems of Status
Mixed media
on paper
20×40 cm

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts
Mixed media
on paper
20×40 cm

Goddess of Canaan
Mixed media
on paper
20×40 cm

Blackheaded Medusa
Mixed media
on paper
20×40 cm



Historisch-satirisch auf den Leib
Mixed media
on paper
20 × 40 cm



Allmankind
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm



Sternfliese mit Mutterfiguren
Mixed media
on paper
20 × 40 cm



Orakel
Mixed media
on paper
20 × 40 cm



Afreactie Hypnoide Seksueel
Mixed media
20 × 40 cm



Der Geist strebt nur
Mixed media
20 × 40 cm



Insofern ist der Kommunismus
Mixed media
20 × 40 cm



Is een Schone Zaak
Mixed media
20 × 40 cm



Eindejaar
Ink on paper
35 × 27 cm



Grosse Frauen
Mixed media on paper and plastic
29.7 × 21 cm
Collection Wilhelm Schürmann



Zweiter Lehrsatz
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm



Art Blakey
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm



Erster Lehrsatz
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm



Gestalt in Gegenlicht
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm



Birth Scene with Mother
Mixed media
on paper
20 × 40 cm



Lente
Ink and oil pastel
on paper
35 × 27 cm



Gent
Felt tip on paper
13.5 × 20 cm



Baubo
Felt tip on paper
13.5 × 20 cm



Verhuizen is Moeilijk
Ink, felt tip and oil pastel on paper
30 × 24 cm



Europese Playboys
Ink on paper
30 × 21.3 cm



Nomadisch Denken in Geen Enkele Eeuw
Ink on paper
22.5 × 16 cm



Minder Dromen Alstublieft
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Oorsprong van de Wereld
Felt tip on paper
19 × 17 cm



When a Man Loves a Woman
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Over Tekeningen
Felt tip on paper
19 × 17 cm

Open en Gesloten Pot
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Blauwe Vrouw
Felt tip on paper
19 × 17 cm



Figuur, Bol en Bergen
Felt tip on paper
13.5 × 19.3 cm



Waarheid en Vlucht
Mixed media
on paper
42 × 29.7 cm



De Poes is Dood (Eeuwige Wederkeer)
Ink and oil pastel
on paper
30 × 24 cm



Kalligraphie 1
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 2
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 3
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 4
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 5
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 6
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 7
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 8
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 9
Mixed media
on paper
36 × 27 cm



Kalligraphie 10
Felt tip and colour pencil on paper, collage
36 × 27 cm

Kalligraphie 11
Mixed media
on paper
36 × 27 cm

Kalligraphie 12
Mixed media
on paper
36 × 27 cm

Kalligraphie 13
Mixed media
on paper
36 × 27 cm

All Mankind
Mixed media
on paper
19.7 × 39.8 cm

Kalligraphie 14
Mixed media
on paper
36 × 27 cm

Kalligraphie 15
Mixed media
on paper
42 × 29.7 cm

Avant-Garde Antwerp Artist's Dwelling
Mixed media
on paper
30 × 24cm

Weergodinnen
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Art-pollution
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Inbeelding en het Synthetische
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Geestelijke Ontlasting
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Vibrational Terms
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

L'interdit Biblique
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Infecting and Affecting
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

In de Regenboog
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Televisie en Behoefte
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Dreaming and Reading
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

's Nachts
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

Ik Ben met het Vliegtuig Gekomen
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

Im Hof
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

Overgang van Mens op Ding
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

De Katten Wachten
Ink and felt tip
on paper
23 × 16cm

Op Bepaalde Tijdstippen
Mixed media
on paper
42 × 29.7cm

Tangent Problem
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Zelfportret
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

A Familiar Triangle
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

De Kwalijke Geuren van het Modernisme
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

XYZ
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Axis
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Continuons la Lutte
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Le Discours Mystique
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Anatomisch Symbolisme
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Alleen door de Dingen uit te Spreken Worden ze Waar (O. Wilde)
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

Pénétrons Quelques Instants
Ink, pastel, crayon and ink on paper
31 × 24cm

1978

Computer Simulation of Parser
Computerdata, b/w and colour, 6'

1979



Art:Science= Future:Logics
Super-8, colour, 10'

1980



Komfort über alles!
U-Matic, colour, 16' 7"

1982



Place is where the mind is
Super-8, colour, 16' 8"



Industriële Typen
VHS, colour, 20'

1983



The 39 Steps vs the 19 Keys
Super-8, colour, 23'



Hoeren en Profeten
VHS, colour, 30'

1984



De 4 Uitersten
16 mm, colour, 6'



The Lips of Osiris Ani
Super-8, colour, 17' 50"

1985



De Mens in het Dier
U-Matic, colour, 16'

1986



Hier woont mijn huis
U-Matic, b/w and colour, 23'



A'Dieu
U-Matic, colour, 35'

1987



L'Age d'Or Nr 2 + 3
U-Matic, b/w and colour, 1'

L'Age d'Or/ I wanna be injured
Super-8, colour, 15'

1988



Torens
Super-8, colour, 5' 15"



Atman/Wombman
VHS, colour, 8' 38"

1989



Victoria
BVU, 9'

Pas de Danse
Super-8, colour, 9'

Verdeel en Heers
Installation, colour



De 5de Kracht
16 mm, computer animation, colour, 6' 10"



Schetsboek Kasteel
16 mm, colour, 4' 50"



Rosi/Altaar
VHS, colour, 4' 24"



Tafel Rechts
VHS, colour, 5' 30"



Tafel Links
VHS, colour, 12' 40"

1990



Omtrent de 5de kracht
VHS, colour, 60'



Open Monumentendag
VHS, colour, duration variable

1991



Fragments of Dance of the 7 Veils, Mark Vanrunxt
VHS, colour, 6' 36"

1992

Alle grond weg onder de voeten
VHS, colour, 22' 18"



Heilig Graf
2 × VHS, colour

1995



Terezin
Computer movie, b/w, 1' 50"



Balloon
VHS, colour, 6'



Killing Joke
Computer movie, colour, 1' 50"

1996



Veerkracht Thuis!/ Bebopje
U-Matic, colour, 2' 35"



Die Loreley
VHS, colour, 14' 30"



Eclips
U-Matic, b/w and colour, 3' 38"

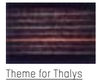


Morele Herbewapening
Computer movie, b/w and colour, 12'

Morele Herbewapening (Moral Rearmament)/ The Installation
colour



Il faut convaincre les investisseurs
3X VHS, colour, 7' 30"



Theme for Thalys
VHS, colour, 3' 50"

De ambtenares in beeld
colour, 30'

1997



Persona
VHS, colour, 7'



Meursault
Computer animation, colour, 30'



Bomenklok
VHS, colour, 15'



Distort
Computer animation, colour, 3' 24"



Branca Donassy
VHS, colour, 3' 23"



De Sexuele Revolutie
Computer movie, colour

Geloof nooit een concept dat je kunt begrijpen
colour, 12'

1998

Synchronissimus
Computer movie, colour, 2' 27"



Lust Control
Computer animation, colour



Re-Pain
Computer movie, colour, 10'

Nursing Care, in Melancholy Stupor
Computer movie, colour



Tom Barman
Computer movie, colour, 1' 24"



Patrice
Computer animation, colour



Achterover
Computer movie, colour, 5' 4"

2001

Le Paon
VHS, colour, 4' 32"



The Abstract isn't Sexually Stimulating
Computer movie, colour, 2' 58"

Amsterdam–Antwerpen–Parijs
VHS, colour

Silent Forces
VHS, colour

2002



My Heart of Coming into Being
DVD, colour, 7' 30"

Voorspelling voor eeuwig (Prediction forever)
Computer movie, colour



Pre-5
Computer movie, colour, 1' 35"



Exdtrum
VHS, colour, 2'



Description d'un objet inexistant qu'on manipule quand-même
Computer movie, colour



In Dreams
DV Pal, colour, 6'

2003



Dieper
Computer movie, colour, 44' 4"

2004



Rorty, the Headroom
DV Pal, colour, 55' 22"



Adam of Eva in het Paradijs
DV Pal, b/w and colour, 24'



The Populace
Computer movie, colour

2005



What magnetism is
DV Pal, colour, 12'



Metabolism First
Interactive Computer animation, colour

2007



Visuals Bum Collar
DV Pal, colour, 3' 22"



Visuals Bum Collar
DV Pal, colour, 6' 37"



Visuals Bum Collar
DV Pal, colour, 8' 41"



Visuals Bum Collar
DV Pal, colour, 6' 51"



Visuals Bum Collar
DV Pal, colour, 6' 52"



Chapter of Opening the Mouth of Time
DV Pal, colour, 24'



Genezen worden van de realiteit
DV Pal, colour, 8'



Male Barracks
Computer movie, colour, 15' 9"



Interior with Tree
DV Pal, colour, 6'

Walking into a power field, oder Some chains to the moon
Die frühen Filme von Anne-Mie Van Kerckhoven

Susanne Neubauer

"Limits are what we have feared".
— R. Buckminster Fuller

Der Utopist, Konstrukteur und Schriftsteller Richard Buckminster Fuller bedient sich des Trickfilms, um den Titel seines bahnbrechenden Frühwerks Nine Chains to the Moon zu erklären. „Ein statistischer Trickfilm würde — in der Vorstellung — zeigen, dass, wenn alle Menschen der Erde sich auf den Schultern stehen würden, sie ganze neun Ketten zwischen ihr und dem Mond bilden würden." Die Vorstellung, mit Menschen „neun Ketten zum Mond" zu bilden, fordert eine beträchtliche Gedankenleistung, denn „wenn es nicht so weit zum Mond ist, dann ist es auch nicht so weit zu den Grenzen, — wie, wann oder wo auch immer sie liegen mögen. Grenzen sind es, was wir gefürchtet haben."[1] Mit dieser Schrift, die 1963, sechs Jahre vor der ersten Mondlandung durch die Astronauten Neil Armstrong, Michael Collins und Edwin „Buzz" Aldrin, veröffentlicht worden ist, hat Fuller ein Werk vorgelegt, das unser mechanistisches Verständnis euklidischer Geometrie in dichter Sprache aus den Fugen bringt. Es dient mir hier als Einführung in das Œuvre der belgischen Künstlerin Anne-Mie Van Kerckhoven, das sich durch Systematik, nonlineare Narration und Nonkonformismus auszeichnet. Fuller wie Van Kerckhoven ist eine Vorliebe für Metaphysik, Logik und Mathematik gemeinsam, zudem setzen beide auf Reibung und Exklamation, um ungewohnte Gedankengänge zu provozieren. Es entstehen neuartige Gegenüberstellungen von Begriffen und Reihungen, die sich der Leserschaft ketzerisch anhängen. Fuller wie Van Kerckhoven lesen und sehen heisst, vermeintlich allgemeingültige Ansichten neu zu überdenken und gewohntes Terrain zu verlassen.

Beiden gemein ist auch etwas Aufrührerisches, Energetisches. Wiederholt zeichnet Fuller Begriffe seiner Texte durch Kursivschrift oder Kapitalien aus, um ihnen Nachdruck zu verleihen. Aus „Genius und Talent", dem Kapitel zum „Künstler-Wissenschaftler-Erfinder-Forscher" schreibt er: „Wenn ich nicht VERSUCHE es zu tun, werde ich nicht einmal einen Ausgangspunkt für meine erwünschte Handlung haben. Diese Handlung muss jene Wahrheit, von der ICH MIR GEWAHR BIN, in Artikulierungstendenzen und in besondere progressive Mechanismen zum Überlebens-und-Wachstums-Nutzen anderer übersetzt werden. Ich kann wenigstens ausdrücken, was mir meine Relativität oder zeitfixierte Erkenntnis in der physikalischen Welt um mich zu sehen ermöglicht. — So fährt der Genius fort, eine relativ gerade Linie zu zeichnen."[2] Van Kerckhoven, auf die der Neologismus der „Künstlerin-Wissenschaftlerin-Erfinderin-Forscherin" besonders zuzutreffen scheint, schreibt in ihrem Schriftprojekt Belgisch Spleen („Belgische Schwermut"), an dem sie rund zehn Jahre gearbeitet hat: „Es ist eine Verantwortung, die Beziehungen zu bezeichnen, die immer existiert haben und die immer vorhanden sein werden. Diese Beziehungen, überwachsen durch verschiedene Entwicklungsprozesse, müssen entlarvt und in ihren originalen Zustand zurückversetzt werden, und sie müssen mit dem Kontext zeitgenössischer Elemente verbunden werden. Dies ist die Art, Kräfte freizusetzen, die für den Fortschritt von Ideen notwendig sind, erfrischende Einheiten, die ‚Zukunft' und ‚Hoffnung' rechtfertigen."[3] Beide Beispiele handeln davon, bestehende Grenzen im Sinne einer kreativen Öffnung zu ELIMINIEREN, in Worten Fullers ist der „kreative Kraftaufwand die Geschichte der Anstrengung [des Menschen], ‚Richtung' durch die ELIMINATION bekannter Widerstände zu kontrollieren."[4]

Ein Blick auf Van Kerckhovens umfangreiches alphabetisch geordnetes Repertorium, mit dem sie Belgisch Spleen einführt, lässt vermuten, auf welch unterschiedliche Quellen die Künstlerin zurückgreift. Die verzeichnete Literatur entspricht keinem Kanon, sondern fächert vielmehr ein komplexes Verweissystem auf, in dem sich ihr Werk inhaltlich wie formal verankert, und das wie jede Privatbibliothek auch autobiografische Züge besitzt. Ihr schriftliches Œuvre benennt sie nach der Prosasammlung Spleen de Paris, in der Charles Baudelaire Themen aus Les Fleurs du Mal, einer Gedichtsammlung mit dekadent-erotischem Hintergrund, weiter entwickelt hat. Obwohl die Künstlerin die „Blüten des Bösen" — die düsteren Seiten der menschlichen Existenz — als wichtigen Movens ihrer avantgardistischen Kunstpraxis akzeptiert, erscheint Belgisch Spleen in erster Linie als Aufzeichnung ihres Forschungsprozesses und als eigentliche Aphorismensammlung.

Die Annäherung an das filmische Werk von Anne-Mie Van Kerckhoven geschieht meiner Meinung nach mit Vorteil über eine kurze Einführung in

ihr Referenzsystem, das sich in diesem schriftlichen Projekt widerspiegelt. Zudem ist es aber auch aufschlussreich, einen Blick auf die produktionstechnischen Parameter zu werfen. Van Kerckhoven kommt hier unbestritten eine Pionierrolle zu, da sie früh Animations- und computerbasierte Filme in den Kunstkontext einführt. Die Zeichnung nimmt als genuines, täglich praktiziertes Ausdrucksmittel eine zentrale Bedeutung ein. Seit Beginn der 1970er Jahre benutzt sie Van Kerckhoven als dringliches und direktes Medium ihrer eigenen Expressivität und Befindlichkeit. Und aus ihnen entwickelt sie auch die erste Animation, Computer Simulation of Parser („Computersimulation für einen lexikalischen Analysator", 1978). Diese heute verschollene Arbeit bildete den Auftakt zu über siebzig filmischen Werken, die Van Kerckhoven mit unterschiedlicher Technik von Super-8, 16 mm-Film, U-Matic und VHS produziert hat. Von 1989 an realisierte sie Filme auch mit Hilfe vektorialer Computer-Animation.

Im Folgenden möchte ich nun exemplarisch zwei Genres näher betrachten, die wiederholt in der einen oder anderen Art im filmischen Œuvre Van Kerckhovens in Erscheinung treten und die mir besonders aufschlussreich für das allgemeine Verständnis ihrer Praxis erscheinen. Zum einen handelt es sich um den eigentlichen Animationsfilm als ein zusätzlicher Ausdruck ihres zeichnerischen Werks, zum anderen um den Realfilm, der entweder als Dokumentation oder als autobiografisches Porträt umgesetzt wird. Einzelne Werke ragen unabhängig dieser im Grunde einschränkenden Kategorien im Gesamtwerk heraus, so beispielsweise der Film The 39 Steps vs. the 19 Keys („Die 39 Stufen vs. die 19 Schlüssel", 1983), in dem sie die filmische Verführungskraft von Alfred Hitchcocks Regiewerken mit den satanistischen Ritualen der „19 Schlüssel" kurzschliesst, mit denen der Teufel auf neunzehn verschiedene Arten heraufbeschworen wird[5] oder die Arbeit L'Age d'Or / I wanna be injured („Das Goldene Zeitalter/Ich will verletzt werden", 1987).[6]





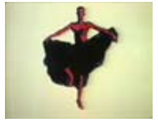

The 39 Steps vs. the 19 Keys, 1983
Super-8-Film auf DVD, 23 min.

Computer Simulation of Parser ist Van Kerckhovens Umsetzung der Funktionsweise eines vom Computerlinguisten Luc Steels entwickelten Computerprogramms.[7] Werden in dieser Arbeit die Zeichnungen aus einer abstrakten Vorlage heraus entwickelt und computertechnisch animiert, kehrt Van Kerckhoven das Verfahren in De 4 Uitersten („Die 4 Äussersten", 1984), dem zweiten Animationsfilm, um. Vier Serien von Gemälden und Zeichnungen dienten als Ausgangsmaterial, das auf 16 mm-Schmalfilm aufgenommen und anschliessend rhythmisch montiert wurde. Im Filmschnitt lässt sich Van Kerckhovens experimenteller Umgang mit den technischen Möglichkeiten erkennen. Sie benutzt den klassischen Stoptrick, der Dinge auftauchen oder verschwinden lässt und den eigentlichen Trickfilm, dessen bewegtes Bild durch die schnelle Abfolge von Einzelbildern erzeugt wird. Die Eingangssequenz mit einem sich drehenden Spielzeug in Form eines Pferdes ist ein Legetrickfilm, eine weitere Technik der Filmanimation. Diese Sequenz basiert auf Realfilmmaterial ebenso wie jene mit einem orthochromatischem Negativ-Film gedrehte Szene der faustischen Person, die in den Film einführt.[8] De 4 Uitersten weist starke strukturelle Momente auf, wie Zwischentitel bzw. –buchstaben und die Repetition von „Flicker"-Sequenzen. Das eigentliche Ausgangsmaterial, die Zeichnung, scheint in diesen Momenten in rascher Folge nacheinander auf.[9] Doch geht es hier der Künstlerin nicht um die Darstellung einer phänomenologischen Wirkung, sondern vielmehr um das Ausreizen einzelner, gezeichneter Bildsetzungen und den Versuch der Entwicklung einer filmischen Sprache, die ganz und gar aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis stammt.[10]

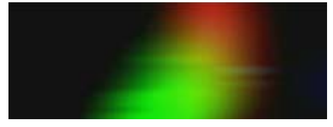
Es wäre jedoch unzureichend, diese Arbeit nur durch ihre produktionstechnischen Mittel zu beschreiben. Anne-Mie Van Kerckhovens De 4 Uitersten ist eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit den spirituellen Exerzitien des Ignatius von Loyola. Die Beschäftigung mit den Schriften des Jesuitengründers, die sie durch die vier Fundamente Tod, Urteil, Hölle und himmlische Glorie erklärt, ist ihr persönliches Durchleben der in uns allen inne wohnenden Gewalten von Gut und Böse. Dieses, so die Künstlerin, bestehe aus „Banalität, Repetition, Opfer und Hingabe", gerade durch die Gnade Gottes. Somit ist der Film auch ein Zeugnis der repetitiven wie anstrengenden Übungen, die Auseinandersetzung mit Gott durch das Dämonische „ad nauseam"[11] auszutragen. Im zweiten Teil der Arbeit, „O Altituda Divinitatis", liegt die grosse Brisanz dieser Arbeit, die durch eine traditionell christlich geprägte Gesellschaft nur abgelehnt werden kann. Mit grossen Lettern, „homo bulla"[12], erinnert Van Kerckhoven an die Nichtigkeit des eigenen Seins. Sie schliesst den Reigen mit der gnostischen Frage „unde malum?" ab, „woher kommt das Böse?"[13] Die Beschäftigung mit dem Bösen wird nicht narrativ erzählt, sondern bedient sich einer Ästhetik, die sich einzelne Elemente des frühen Animationsfilms, wie wir ihn von Emil Cohl und Walt Disney kennen,[14] aber auch des satanistisch-biografischen Experimentalfilms Kenneth Angers zu eigen macht.[15]




L'Age d'Or / I wanna be injured, 1987–in progress
Super-8-Film, 3 min. je




De 4 Uitersten, 1984
16 mm-Film, 6 min.

Re-Pain, 1999
Digitale Computeranimation, 10 min.

Die Untersuchung von Struktur, formaler Umsetzung und Inhalt von De 4 Uitersten lässt erkennen, dass diese Arbeit keiner spezifischen Tradition der verwendeten Medien — der Zeichnung bzw. dem Film — zuzurechnen ist. Benjamin H.D. Buchloh hat in einer Analyse von Richard Serras frühen Filmen, allen voran Hand Catching Lead (1968), vor Augen geführt, wie sich die Skulptur im skulpturalen Film Serras vollendet und wie er im Anschluss an die Beschreibung der Arbeit durch Rosalind Krauss[16] „Morphologie und Erscheinung, Material und Prozedur, Medium der Präsentation und Modus der Wahrnehmung der traditionellen Skulptur aufhebt."[17] Dabei spielt das Prinzip der Fragmentierung als analytisches Vorgehen zur Erreichung eines plastischen Phänomens eine entscheidende Rolle, da mit dem Beispiel der Aufnahme der Hand, die herunterfallende Blei-Stücke zu fassen versucht, eine Aktion aufgezeichnet worden ist, die zum einen die subjektive künstlerische Handlung als gestaltender Movens wortwörtlich ins (Film-)Feld führt, zum anderen die zeitliche Dynamik des Prozesses visualisiert. Handelt es sich nun bei Anne-Mie Van Kerckhoven nicht um eine Skulptur, sondern um eine grosse Anzahl an Zeichnungen, so dürfte sich doch erkennen lassen, dass sich auch hier der Modus der Wahrnehmung der einzelnen Blätter in einen filmischen Bewusstseinsstrom auflöst, der durch die Synthese der Zeichnungen zu einer zeitlich geschlossenen Form gelangt und dessen eigentliches Material ebensowenig gesamthaft erfahren werden kann, wie die Dreidimensionalität einer vollendeten Skulptur Serras.

Anne-Mie Van Kerckhoven arbeitet auch in nachfolgenden Filmen mit der Rhythmisierung und der später durch die Computertechnik ermöglichten „Amorphisierungen" ihrer Zeichnungen. Dabei verwendet sie neben eigenen Arbeiten[18] seit den späten 1980er Jahren Found Footage-Material wie Aktfotos aus Softporno-Magazinen oder Fotografien wissenschaftlicher Natur als Vorlagen, später auch rein digital erzeugte Bilder (bspw. in Re-Pain, 1999). Im Film Morele Herbewapening („Moralische Aufrüstung", 1996), dem ersten Teil des umfangreichen Sex and Technology-Projekts HeadNurse (1995–2004),[19] transformiert sie die digitalisierten Bildquellen, indem sie die Darstellung der Frauen durch Grafikfilter verändert, färbt, konturiert und sie mit Satzfragmenten aus unterschiedlichen, fremden Kontexten („the values of the constants", „boundary conditions") zu einer repetitiven Systematik verbindet. Van Kerckhoven nutzt die assoziative Wirkung des bewegten Bildes und die Macht der „visual pleasure" (Laura Mulvey[20]), die im Betrachter hervorgerufen wird. Die Blickstrukturen des Betrachters auf den weiblichen, objektivierten Körper inszeniert sie, indem sie ihnen jedwelche Narration verweigert und nur die Essenz, den Körper, stroboskopisch zur Anschauung bringt. Die Künstlerin arbeitet mit Bildern, die durch ihre Auflösung oder Abstraktion oder durch ihre sehr kurze Wiedergabe gar nicht zur Verführung kommen können. Besonders den „Flicker"-Bildern, die sie in Morele Herbewapening durch vier antiquierte, wissenschaftliche Zeichnungen medizinischer Untersuchungen und Operationen am weiblichen Geschlecht integriert, liegt ein zu früh erfolgter Entzug ihrer selbst zu Grunde,[21] quasi eine ikonoklastische Vernichtung. Gerade an diesen kaum wahrnehmbaren Stellen erscheint mir das Werk mit höchstem Aggressionspotential realisiert, da sie das Paradimga der Fotografie aufnehmen, sichtbar zu machen, ohne selbst — und damit meine ich die Fotografie als das Dispositiv gesellschaftlicher Repräsentation — sichtbar zu sein.[22] Die überaus problematischen Abbildungen weiblicher Vulnerabilität, die im besten Falle eine Sezierung, im schlimmsten Falle eine sadomasochistische Exploitation zeigen, erscheinen als Phantasmen, die keiner genauen Betrachtung unterzogen werden können. So ist es unmöglich, sich an ihnen zu ergötzen, oder aber, wie in unserem Falle, ihren Stellenwert kritisch zu diskutieren. Das Interpretationsfeld bleibt unbearbeitet, da die Disposition des pornografischen Bildes weder im Sinne der visual pleasure des männlichen Betrachters auf das weibliche Objekt, wie sie von Laura Mulvey und Jonathan Crary beschrieben worden sind, noch des nicht auf ein Geschlecht festgelegten Beobachterblicks gemäss der Theorie Linda Williams erklärt werden kann.[23]




Morele Herbewapening, 1996
Computer animation, 12 min.

Als "Künstlerin-Wissenschaftlerin-Erfinderin-Forscherin" interessiert sich Van Kerckhoven nicht nur für die Darstellung bzw. Kodierung des weiblichen Körpers in bestimmten Kontexten, sondern testet durch Versuchsanordnungen mit unterschiedlichen Bildtypen, Satzfragmenten und der Tonspur die Wirkung dieser Bildaussagen auf den Betrachter.[24] Auch wenn uns die Filme Anne-Mie Van Kerckhovens aufgrund ihrer unbekannten Ästhetik unheimlich erscheinen, kommt der Interaktion mit dem Betrachter ein bedeutender Stellenwert in ihrer Gesamtkonzeption zu. Aufnahmen früher Ausstellungen lassen erkennen, wie installativ die Künstlerin sie konzipiert hat und wie sie die Besucher „in ein Kraftfeld laufen" lässt.[25] Van Kerckhoven schliesst dabei auch elegant an das „Powerfield" der kinetischen Kunst an, welche sich in den 1960er Jahren verräumlichte und die, wie das Beispiel des ukrainisch-polnischen Künstlers Piotr Kowalski (1927–2003) zeigt, „mathematische Einfachheit und Perfektion auf architektonische Funktionsbereiche" übertrug. Kowalsik verfolgte in seinen Inszenierungen, allen voran die Greifbaren Messungen (1970) die Entmaterialisierung des Objekts nach konsequent mathematischen Regeln und „aktivierte die disziplinierte Phantasie und intellektuelle Urteilskraft des Betrachtes."[26] Van Kerckhoven dokumentiert schon ihre Ausstellung, Art:Science=Future:Logics aus dem Jahre 1979[27] filmisch. Parallel dazu setzt sie eine verwandte Praxis ein: Sie „registriert" ihr eigenes Umfeld. Der Super-8-Film Place is where the mind is („Der Ort ist, wo der Geist ist", 1982) tritt als ein "Home-Movie" auf, der den engen Freundeskreis von Club Moral, der Band um Anne-Mie Van Kerckhoven und Danny Devos, sowie ihre bevorzugten Aufenthaltsorte wie das Atelier oder die gemeinsame Wohnung wiedergibt.[28] Es ist erkennbar, dass das Abfilmen von Örtlichkeiten bei Van Kerckhoven stark durch ein visuelles „Abtasten" der Raumhülle geprägt ist. Im Film Hier woont mijn huis („Hier wohnt mein Haus", 1986) wird dies noch weitaus konkreter ersichtlich. In dieser Arbeit überlagern sich verschiedene Bildspuren. Zum einen vervolgt die von Danny Devos geführte Kamera die Künstlerin, die auf eindringliche Weise ihr Elternhaus in Antwerpen abschreitet, zum anderen sind es die Bilder der filmenden Künstlerin selber, die zu sehen sind. In Parallelmontage läuft die Vergangenheit zudem wie eine Traumverfilmung ab: ein früher Familienfilm, die Künstlerin als Kind zeigend, sowie Fotos aus offiziellen Festen illustrieren die vergangene Zeit. Kadrage und Montage verunmöglichen eine zeit-räumliche Erfahrung dieses grossbürgerlichen Ortes, in dem Bankette und Hochzeiten abgehalten wurden und der nun als entleerte, geisterhafte Architektur aufscheint. Es macht den Eindruck, als ob die erkennbaren Räume — die Küche, der Salon, der grosse Saal, die langen Flure und Treppen — im Moment der letztmöglichen Begehung des Hauses der erhofften Erinnerungsleistung wegen aufgenommen werden. Hier woont mijn huis ist ein sehr persönliches Porträt der Künstlerin, das die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte zwar sprachlos, aber mit dem Ziel, sich den noch möglichen Bildern habhaft zu werden, wiedergibt.[29]





Hier woont mijn huis, 1986
U-Matic auf DVD, 23 min.

Trotz der realfilmischen Umsetzung dürfte Hier woont mijn huis nicht als dokumentarisch gelten, obwohl Kommentare und Anweisungen hinter der Kamera hervor gesprochen werden und dadurch Unmittelbarkeit suggeriert wird. Etwas anders verhält es sich mit jenen Aufnahmen, die Ausstellungen zeigen und anfänglich zur reinen Dokumentation der Installationen gemacht wurden. Die Ausstellung Komfort über alles!, die im Kulturzentrum De Warande im belgischen Turnhout 1980 eingerichtet worden ist, vereinte in den Raum gehängte Bilder auf Plexiglas mit Wandtexten und einer Verweisstruktur, die aus Pfeilen und schwarzem Elektrodraht bestand. Ebenso wie das gleichnamige „Instruktionsbüchlein", das man auf Stühlen einsehen konnte, um der Arbeit einsichtig zu werden, diente die Videoaufnahme eher als Vermittlungsmedium denn als eigenständiges Werk.[30] In diesem Sinne mag man hier auch zunächst von einer Dokumentation sprechen. Im Video sieht man die Künstlerin, wie sie ihren abgestecken Ausstellungsparcours abschreitet und nacheinander auf fünf mit Nummern markierte Felder zeigt, die jeweils den Lösungsschritt eines Problems darstellen. Komfort über alles! diente als Versuch, anstatt der „therapeutischen Kraft" eines Kunstwerks, die der Künstlerin wiederfährt, „Unbehagen" zu erzeugen, was wiederum zu einer Bereicherung des Betrachters führen sollte.[31]









Place is where the mind is, 1982
Super-8-Film auf DVD, 9 min.

Mit Komfort über alles! reflektiert Anne-Mie Van Kerckhoven weder explizit das eigene Medium, wie dies für die Videokunst der 1970er Jahre typisch war, noch nähert sie sich der Video-Clip-Ästhetik der 1980er Jahre an, welche von der zweiten Videokunst-Generation entwickelt worden ist. Auch handelt es sich hier nicht um eine reine Videodokumentation, die den Zweck hat, die räumliche Situation möglichst adäquat wiederzugeben. Dazu spielt die Person der Künstlerin eine zu zentrale Rolle, ist sie es doch, die den Blick des Betrachters zum einen auf sich zieht, zum anderen aber auch gleich wieder an bestimmte Punkte des Raumes führt. Formalästhetisch erscheint die Arbeit roh und direkt. Aus heutiger Sicht sind diese Videoaufnahmen wie Komfort über alles! frühe Beispiele einer performativen Vermittlungspraxis, die erst heute auch bei jüngeren Künstlern zu beobachten ist.[32] Video spricht eine viel direktere Sprache, da auch der ganze manuelle Prozess der Filmentwicklung und der Montage wegfällt. Aus diesem Grund verfügen diese Arbeiten auch über eine Unmittelbarkeit, die der Künstlerin entgegen kommt. Als Motiv und Autorin wird sie zur Mediatorin ersten Grades.

Ohne alle Fazetten des filmischen Œuvres ausgeführt haben zu können, sollte sich zusammenfassend dennoch erkennen lassen, dass dieses durch seine Unmittelbarkeit auf die zeichnerische Praxis der Künstlerin zurückzugehen scheint. Ende der 1970er Jahre hat Anne-Mie Van Kerckhoven die im Kunstkontext zumindest noch in den Kinderschuhen steckende Computertechnologie mit einer klaren Systematik für sich nutzbar gemacht und den Animationsfilm in ihre eigene Praxis eingeführt und weiterentwickelt. Dabei hat sie nicht nur künstlerische Animationsfilme realisiert, wie wir sie vor allem seit den 1990er Jahren bei William Kentridge und als künstlerische Exkurse in den Werken von Francis Alÿs oder Raymond Pettibon, Zilla Leutenegger oder Magnus Wallin finden.[33] In ihrer eigenen weiblichen Verletzlichkeit verfolgt sie keine Strategie der Wahrnehmungsverführung durch das bewegte Bild, sondern deren Bruch, der über umgekehrte Vorzeichen an den Rand des Extremen führt.

„Es gibt da einen dringenden Bedarf an negativen Impulsen; Subversivität, Vulgärem. (...)"
— Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 22 Mai 1982



Komfort über alles!, 1980
Künstlerpublikation, 14.9 × 10.5 cm





Komfort über alles!, 1980
U-Matic, 16 min. 7 sek.

1 Richard Buckminster Fuller, Nine Chains to the Moon, New York 1971, S. xi. Übersetzt durch die Autorin.

2 Op. cit., S. 99.

3 Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, unveröffentlichtes Manuskript. Übersetzung der Autorin.

4 Buckminster Fuller 1971, S. ix.

5 Die Künstlerin beschreibt diese Arbeit als eine „Gegenüberstellung der teuflischen Mechanismen der Filmpraxis mit den 19 satanischen Ritualen, mit denen die Hilfe des Teufels angerufen wird. Die Struktur des Films basiert auf 19 Filmstills aus Filmen von Alfred Hitchcock, u.a. von The 39 Steps. Der Film wurde meistens von einer Life-Musik begleitet, die aus Arnold Schönbergs Verklärte Nacht und dem Gesang Danny Devos' bestand, der die enochianischen Verse aus der Satanischen Bibel von Anton Szandor Lavey vortrug." Anne-Mie Van Kerckhoven, unpubliziertes Manuskript.

6 Diese Arbeit ist eine persönliche Homage an die Zeit der ersten Begegnung der Künstlerin mit ihrem künstlerischen Lebenspartner Danny Devos und ein Zeichen von Verletzlichkeit und uneingeschränktem Vertrauen.

7 Die Videoarbeit konnte im AI-LAB (Artificial Intelligence Lab) der Universität Antwerpen realisiert werden und diente als Hintergrundperformance des PhD-Kolloquiums von Luc Steels, der eine Dissertation zu „Aspekten einer modularen Theorie von Sprache" („Aspects of a modular theory of language") verfasste (erschienen in: Proefschriften, vol. 50, Wilrijk: Universitaire Instelling Antwerpen, 1977).

8 Die Szene spielte Guy Cassiers, belgischer Regisseur und Theaterindendant. Marc Vanrunxt war Vorbild für die Figur des Tänzers.

9 Flickerfilme wie bspw. T,O,U,C,H,I,N,G (1968) von Paul Sharits besitzen eine rasante rhythmische Bildmontage aus Filmkadern, die gegen das traditionelle Montageprinzip der fliessenden Narration geschnitten sind.

10 Ich meine dabei vor allem die Intensität, die sich im künstlerischen Werk von Anne-Mie Van Kerckhoven finden lässt. Bis heute umfasst ihr Œuvre rund 70 Filme und 2000 Zeichnungen und Gemälde.

11 So einer der Zwischentitel: "AD NAUSEAM BIS ZUM KOTZEN UNTIL THROWING UP".

12 "Homo bulla", sinnbildlich "Der Mensch ist eine Seifenblase", lässt sich bei Varro, Petronius und Erasmus von Rotterdam finden.

13 "Unde malum", „woher des Übels", fragt nach der Erklärung, wie die Existenz eines Gottes mit dem Bösen auf der Welt vereinbar ist. Das Theodizeeproblem wurde schon im Alten Testament bei Job angesprochen.

14 Als Pionier des Animationsfilms gilt der Franzose Emile Cohl, dessen Regieerstling Fantasmagorie von 1908 die gezeichnete Linie als Ausgangsmaterial für einen Kurzfilm verwendete. Die frühen Animationsfilme Disneys wurden als abendfüllende Programme in den 1930er Jahren produziert.

15 Kenneth Anger (*1930), Pionier des amerikanischen Underground-Films, hat in seinen Filmen immer wieder seine Faszination an okkulten Themen umgesetzt. Seine ersten Filme machte er bereits in sehr jungen Jahren, so bspw. Fireworks (1947). Die Inszenierung des Unheimlichen, explizit in The 39 Steps vs. the 19 Keys realisiert, mag auch an die Praxis des Amerikaners Mike Kelley erinnern. Auch Kelley bewegt sich in den Randgebieten des gesellschaftlich akzeptierten Darstellbaren.

16 Rosalind Krauss, Passages of Modern Sculpture, London, 1977.

17 Benjamin H.D. Buchloh, „Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serras", in: Richard Serra. Works 66–77, Tübingen, 1978, S. 175–188.

18 Die Arbeit Loreley (1996) beispielsweise besteht aus 54 gemalten Porträts von Bekannten, die mit Hilfe der digitalen Technik des Morphing ineinander übergehen. Da dabei Zwischenschritte bzw. eigenständige Zerrbilder entstehen, unterscheidet sich das Morphing von der Überblendung des Films. Morphing wird gerne in Science-Fiction-Filmen eingesetzt.

19 Das umfangreiche Projekt HeadNurse (dt. „Oberschwester") wurde umfänglich im Kontext des Cyberfeminismus rezipiert und war Gegenstand einer Abschlusspräsentation und eines Kataloges der Kunsthalle Bern 2005. Aus diesem Grunde wird es hier nicht mehr ausführlich besprochen. Eine Einführung in das Werk der Künstlerin wurde umfassend geleistet mit Anne-Mie Van Kerckhoven. Beauty, therapeutic use of, hrsg. von Ronald van de Stompel, Antwerpen: MUHKA, Museum van Hegendaagse Kunst, 1999.

20 Visuelle Lust und narratives Kino (orig. "Visual Pleasure and Narrative Cinema") ist ein von Laura Mulvey 1973 verfasster Essay und einer der meistzitierten Texte der feministischen Filmtheorie.

21 Hier reflektiert die Künstlerin die Strategie der „intellektuellen Montage", wie sie vom bedeutenden Filmpionier Sergei Eisenstein herausgearbeitet worden sind. Sie hat zum Ziel, durch kontrastierende, schockartige Einstellungen im Zuschauer höhere Bewusstseinsebenen assoziativer Art zu aktivieren.

22 Die Kategorie der fotografischen Transparenz beschreibt Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, Frankfurt am Main 1989, S. 14.

23 Jonathan Crary, Techniken des Betrachters Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden, 1996; Linda Williams, „Pornografische Bilder und die ‚körperliche Dichte des Sehens'", in: Herta Wolf (Hrsg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, S. 226–266.

24 „Für die Re-Interpretation der Bilder benutze ich sie wiederholt und gegenläufig zum gewählten Wort. Dazu erfinde ich leicht unpassende logische Schemata, um einen gewissen Zufälligkeitsfaktor einzuführen, um dem glücklichen Zufall und der Synchronität willen. Auf diese Weise probiere ich Dinge aus (...) Ich gebrauche den Zuschauer als Massstab." Anne-Mie Van Kerckhoven, „On women images", in: Ausst. Kat. MUHKA, op. cit., S. 84.

25 „Walking into a power field". Anne-Mie Van Kerckoven, „=BASIC. 23.8.80->13.9.80.", in: Hersens met horens („Gehirn mit Hörnern"), Künstlerbuch, unpaginiert. Das in den Zeichnungen angelegte Verweissystem erweitert Van Kerckhoven in den dreidimensionalen Raum und unterlegt ihn mit Musik, die sie im zitierten Falle als „verstörend, aber ästhetisch akzeptabel" bezeichnet. Sie hat zu ihren frühen Ausstellungen stets fotokopierte Künstlerhefte publiziert, in denen sie Collagen aus Statements, Quelltexten und Bilder als „Leseanleitungen" für die Betrachter zusammengestellt hat. Es wäre alles andere als abwegig, die Text-Bild-Collagen, die Anne-Mie Van Kerckhoven sowohl in den Instruktionsbüchlein wie im dreidimensionalen Raum vornehmlich von 1976 bis 1984 realisierte, auch im Kontext der Bewegung der Lettristen bzw. der Situationistischen Internationalen zu lesen.

26 Frank Popper, Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion, Köln 1975, S. 104, Abb. 96.

27 Die Arbeit ist verschollen. Sie wurde auf Super-8-Film gedreht und besass eine Spieldauer von 10 Minuten.

28 Anne-Mie Van Kerckhoven integriert in vielen ihrer Arbeiten Räume (bspw. bei Pre-5, 2002) als Bedeutungsträger sozialer Konventionen und als Metapher mentaler Zustände.

29 Hier woont mijn huis erscheint beinahe als weibliches Pendant zum Experimentalfilm Living (1971) des Holländers Frans Zwartjes. Ein Vergleich der Umsetzung des filmischen Raumes wie der Darstellung der Protagonisten erscheint aufschlussreich, thematisieren doch beide Arbeiten die Metaphorik des Raumes.

30 Andere Videodokumentationen sind Industriële Typen („Industrielle Typen", 1982) und Hoeren en Profeten („Huren und Propheten", 1983). Die zahlreichen Dokumentarfilme der Tanzperformances, die Anne-Mie Van Kerckhoven mit dem belgischen Tänzer Marc Vanruxt realisiert hat (bspw. A'dieu, 1986), der wiederum auch als Protagonist ihrer eigenen Werke auftritt (bsp. Fragments of Dance of the 7 Veils [„Fragmente der Tanz der 7 Schleier", 1991] oder Dieper, 2002–2003) können in diesem Beitrag nicht weiter besprochen werden.

31 Anne-Mie Van Kerckhoven, Hersens met horens, Künstlerbuch, unpaginiert.

32 Augenscheinlich hier Jonathan Meese, Ufo go home —Fasching der Kunst, Caixa Forum Barcelona, 8.4.2008. Bei Meese figuriert diese Arbeit als „Performance". http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/videos/ (Juni 2008).

33 Das Interesse am künstlerischen Animationsfilm zeigen Ausstellungen wie Momentary Momentum, Parasol Unit London (3.3.–12.5.2007) / Kettle's Yard, Cambrige (29.1.–24.2.2008 und 27.2.–30.3.2008), Dibujos Animados (Cartoons), The Fundación ICO, Madrid (18.1.–18.3.2007) oder Dessine-moi un mouton!, Kunstmuseum Thurgau: Karthause Ittingen (18.2.–15.7.2007).

Walking into a power field, or: Some chains to the moon
The early films of Anne-Mie Van Kerckhoven

Susanne Neubauer

"Limits are what we have feared".
—R. Buckminster Fuller

The utopian, constructor and author Richard Buckminster Fuller used animated film to explain the title of his pioneering early work Nine Chains to the Moon: "A statistical cartoon would show that if, in imagination, all of the people of the world were to stand upon one another's shoulders, they would make nine complete chains between the earth and the moon." The idea of making "nine chains to the moon" calls for a considerable amount of imagination, because "if it is not so far to the moon, then it is not so far to the limits — whatever, whenever or wherever they may be. Limits are what we have feared."[1] With this text, published in 1963, six years before the first moon landing by astronauts Neil Armstrong, Michael Collins and Edwin "Buzz" Aldrin, Fuller presented a work that used dense language to turn our mechanistic understanding of Euclidian geometry upside down. I am using it here as an introduction to the work of the Belgian artist Anne-Mie Van Kerckhoven, which is distinguished by systematic thought, non-linear narration and non-conformity. Fuller and Van Kerckhoven share a love of metaphysics, logic and mathematics, and they also use friction and exclamation for provoking unfamiliar trains of thought. This produces novel juxtapositions of concepts and sequences that attach themselves like heresies to those who read them. For both Fuller and Van Kerckhoven, reading and seeing mean rethinking generally accepted ideas and abandoning familiar terrain.

They share a rebellious, energetic quality. Fuller repeatedly highlights concepts in his texts with italics or capitals. In Genius and Talent, the chapter on the "artist-scientist-inventor-explorer", he writes: "If I do not TRY to do so, I shall not even have a starting-point means for my desired activity. This activity is to translate that truth of which I AM AWARE into articulation trends and specific progressive mechanisms for the survival-and-growth-use of others. I can at least express what my relativity or time-fix awareness enables me to see in the physical world about me. — So genius proceeds to draw a relatively straight line."[2] Van Kerckhoven, for whom the neologism of the "artist-scientist-inventor-explorer" seems particularly apt, writes in her text project Belgisch Spleen (Belgian Spleen), on which she has worked for some ten years: "It is a responsibility to indicate the connections that have always existed and will always be there. These connections, overgrown by diverse development processes, must be exposed and restored into their original state and must be associated with the context of contemporary elements. That is the way powers are released, necessary for the progress of ideas, refreshing entities that justify 'future' and 'hope'".[3] Both examples are about ELIMINATING existing boundaries in the sense of a creative opening, in Fuller's words the "the history of man's creative effort is the story of his struggle to control 'direction' by the ELIMINATION of known resistances."[4]

A glance at Van Kerckhoven's extensive repertoire, arranged in alphabetical order, with which she introduces Belgisch Spleen, gives some idea of the diversity of the sources that the artist refers to. The listed literature does not correspond to a canon, but extends a complex system of references in which her work is anchored in both its form and content and which, like any private library, has certain autobiographical features. She names her written work after the prose collection Spleen de Paris, in which Charles Baudelaire further developed themes from Les Fleurs du Mal, a collection of poems with a decadent, erotic background. Although the artist accepts the "flowers of evil" — the dark sides of human existence — as a major motive force within her avant-garde artistic practice, Belgisch Spleen appears primarily as a record of her research process and as a collection of aphorisms.

Any approach towards Anne-Mie Van Kerckhoven's filmic work benefits in my view from a brief introduction to her system of reference as reflected in her written project Belgisch Spleen. It is also revealing to take a look at the technical parameters of production that she uses, as it is here where Van Kerckhoven indisputably assumes a pioneering role, having introduced animations and computer-based films into the artistic context very early on.

Drawing, a genuine means of expression practised daily by the artist, undeniably assumes central significance. Since the early 1970s

Van Kerckhoven has seen it as an urgent and direct medium of her own expressiveness and mental state. And it was from drawings that she developed her first animation, Computer Simulation of Parser (1978). This work, now lost, served as a prelude to more than seventy film works which Van Kerckhoven produced with a variety of techniques, from Super-8, 16 mm film, U-matic and VHS. From 1989 onwards she also made films using vectorial computer animation.

By way of illustration I should now like to describe two fundamental genres which repeatedly appear in one form or another in Van Kerckhoven's filmic work, and which strike me as being especially informative for the general understanding of her practice. One of these is the actual animated film as an additional exploration of her work in drawing, and the other real film used either as documentation or as an autobiographical portrait. Individual works which fall outside of these restrictive categories emerge with particular force within the oeuvre as a whole. Two powerful examples are seen in the film The 39 Steps vs. the 19 Keys (1983), in which the artist short-circuits the seductive cinematic power of Alfred Hitchcock's film direction with the Satanic ritual of the "19 keys", where the devil is invoked in 19 ways[5], and in the work L'Age d'Or / I wanna be injured (1987).[6]

Computer Simulation of Parser is Van Kerckhoven's transposition of the functioning of a computer programme developed by the computer linguist Luc Steel.[7] If the drawings in this work are developed out of an abstract template and animated through computer technology, in De 4 Uitersten ("The 4 Extremities", 1984), the second animation film, Van Kerckhoven reverses the process. Four series of paintings and drawings served as source material that was recorded on 16 mm film before being rhythmically edited. In this editing process, Van Kerckhoven's experimental treatment of technical possibilities becomes apparent. She uses the classic stop trick that makes objects appear or disappear and animated cartoon, in which the moving picture is produced by the rapid sequence of single images. The introductory sequence with the spinning toy in the shape of a horse is a stop-motion film, another animation technique. This sequence is based on live-action material as well as that of the "Faustian character" who introduces the film, and which was shot on orthochromatic negative film.[8] De 4 Uitersten displays structural elements such as intertitles or interletters and the repetition of "flicker" sequences. In these elements the actual source material, the drawing, seems to pass in quick succession.[9] But here the artist is concerned not with the depiction of a phenomenological effect, but rather with the exploitation of individual drawn picture-settings and the attempt to develop a filmic language that emerges entirely out of her own artistic practice.[10]





The 39 Steps vs. the 19 Keys, 1983, Super-8 film, 23 min.





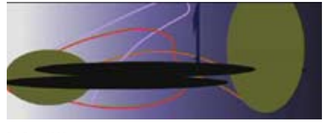


De 4 Uitersten, 1984
16 mm film, 6 min.

But to describe this work only in terms of its technical means of its production would fall far short. Anne-Mie Van Kerckhoven's De 4 Uitersten is the result of the artist's preoccupation with the spiritual exercises of Ignatius of Loyola. Her engagement with the writings of the founder of the Jesuits, which she explains with reference to the four foundations of death, judgment, hell and celestial glory is her personal experience of the forces of good and evil that live within all of us. The former, according to the artist, consists of "banality, repetition, sacrifice and devotion," all through God's mercy. In this sense the film is also a testimony to the repetitive and strenuous exercises designed to deliver a dispute with God through the demonic "ad nauseam".[11] In the second part of the work, "O Altituda Divinitatis", lies the explosive nature of this work, which can only be rejected by a society whose traditions are informed by Christianity. With the big letters, "homo bulla"[12], Van Kerckhoven recalls the nothingness of human existence. She closes the medley with the Gnostic question, "unde malum?", "whence evil?"[13] The engagement with evil is not told through narration, but employs an aesthetic which appropriates individual elements of early animation film familiar from Emil Cohl and Walt Disney,[14] as well as the satanistic and biographical experimental films of Kenneth Anger.[15]

The investigation of the structure, formal displacement and content of De 4 Uitersten reveals that this work does not fall within any specific tradition of the media employed — drawing or film. In an analysis of Richard Serra's early films, particularly Hand Catching Lead (1968), Benjamin H.D. Buchloh has shown how sculpture is completed in Serra's sculptural film, and how, following a description of the work by Rosalind Krauss[16], he "rescinds morphology and appearance, material and procedure, medium of presentation and mode of perception of traditional sculpture".[17] Here the principle of fragmentation has a crucial role to play as an analytic procedure for the completion of a plastic phenomenon, since with the example of the shot of the hand attempting to catch the falling pieces of lead, an action is recorded which on the one hand literally brings the subjective artistic action as a shaping movens "into the (film-)field", while on the other it gives visual form to the temporal dynamic of the process. If, in Anne-Mie Van Kerckhoven's work, we are dealing not with a sculpture but with a large number of drawings, it might still be apparent that here too the mode of perception of the individual sheets dissolves into a filmic stream of consciousness which attains a temporally closed form through the synthesis of the drawings, and whose actual material cannot be experienced as a whole any more than the three-dimensionality of a completed sculpture by Serra.

In subsequent films Anne-Mie Van Kerckhoven also works with the application of rhythm and the "amorphisation" of her drawings later made possible by computer technology. Since the late 1980s, alongside her own works[18] she has taken as her model found-footage material such as nude photographs from soft porn magazines or photographs of a scientific nature, and later also images produced entirely through digital means (e.g. in Re-Pain, 1999). In the film Morele Herbewapening ("Moral earmament", 1996), the first part of the extensive Sex and Technology project, HeadNurse (1995–2004)[19] she transforms the digitalised picture sources by altering the depiction of the women with graphic filters, colouring and outlining them and connecting them with scraps of sentences from various contexts ("the values of the constants", "boundary conditions") into a repetitive system. Van Kerckhoven uses the associative effect of the moving picture and the power of "visual pleasure"[20], which is provoked in the viewer. She stages the structures of the viewer's gaze upon the female, objectified body by refusing any narration and showing only the essence, the body, stroboscopically. The artist works with images which are in no way capable of seduction because of their dissolution or abstraction, or because they are shown only for a very short time. In particular the "flicker" pictures that she integrates, in Morele Herbewapening, with four antiquated scientific drawings of medical examinations and operations performed upon the female sex organs, are based on their own premature withdrawal[21], an almost iconoclastic act of destruction. It is at precisely these barely perceptible places that the work seems to me to be imbued with its greatest potential for aggression, as they take up the paradigm of photography of making things visible without it — and here



Re-Pain, 1999
Computer animation, 10 min.





Morele Herbewapening, 1996
Computer animation, 12 min.

I mean photography as a device of social representation — being visible.[22] The thoroughly problematic illustrations of vulnerability, at best a dissection, at worst an example of sado-masochistic exploitation, appear as phantasms that cannot be precisely examined. Consequently it's impossible to be enthralled by them, or, in our case, critically to discuss their status. The field of interpretation remains undealt-with, since the disposition of the pornographic image cannot be explained either in terms of the male viewer's visual pleasure from the female object, as described by Laura Mulvey and Jonathan Crary, or of the non-gender-specific viewer's gaze according to the theories of Linda Williams[23].

As an "artist-scientist-inventor-explorer", Van Kerckhoven is not only interested in the depiction or codification of the female body in particular contexts but, through experimental arrangements of different pictorial types, scraps of sentences and the soundtrack, tests the effects of these pictorial messages upon the viewer.[24] Even if Anne-Mie Van Kerckhoven's films seem uncanny to us because of their unfamiliar aesthetics, the interaction with the viewer has a significant status in her overall conception. Photographs of her early exhibitions reveal the extent to which she conceived them as installations, and how she had visitors walk "into a power field".[25] By so doing, Van Kerkchoven also elegantly follows on from the "power field" of kinetic art which became spatialised in the 1960s and which, as the example of the Polish-Ukrainian artist Piotr Kowalski (1927–2003) shows, transferred "mathematical simplicity and perfection to architectural functional spheres". In his stagings, particularly the Tangible Measurements (1970), Kowalski pursued the dematerialisation of the object according to consistent mathematical rules and "activated the viewer's disciplined imagination and intellectual power of judgment".[26]

As early as 1979, Van Kerckhoven documented her exhibition Future:Logics=Art:cience[27] in a filmic way. In parallel with this a related practice is employed: she "records" her own environment. The Super-8 film Place is where the mind is (1982) appears a "home movie" showing the close circle of friends of Club Moral, the band based around Anne-Mie Van Kerckhoven and Danny Devos, as well as their places of residence such as the studio and the shared apartment.[28] It's apparent that Van Kerckhoven's filming of locations is strongly informed by a visual "scanning" of the spatial

shell. In the film Hier woont mijn huis (Here lives my house, 1986), this is far more obvious. In this work different image tracks interfere with each other. On the one hand Danny Devos's camera follows the artist as she paces urgently around her parents' house in Antwerp; on the other hand images filmed by the artist are seen. In a parallel montage, the past also passes like the film of a dream: an early home movie showing the artist as a child, along with pictures of official festivals, illustrate past time. The framing and editing render a temporal and spatial experience of this haut-bourgeois place impossible, in which banquets and weddings are held, and which now appears as an emptied, ghostly architecture. It creates the impression that the recognisable spaces — the kitchen, the drawing-room, the great hall, the long corridors and stairs — were recorded in a hope of recovering memories, at the last possible moment of entering the house. Hier woont mijn huis is a highly personal portrait of the artist that reproduces an engagement with her own story wordlessly, but with the goal of possessing those images that are still possible.[29]

In spite of its use of shot footage, Hier woont mijn huis cannot be seen as a documentary, although comments and instructions are spoken from behind the camera, suggesting immediacy. This is not the case with the recording of the exhibitions, which were originally made purely to document the installations. The exhibition Komfort über alles!, held in the De Warande Cultural Centrum in Turnhout, Belgium, in 1980, brought together within the space pictures hung on Plexiglas, wall-texts and a cross-referential structure consisting of arrows and black electric wire. Like the eponymous "instruction booklet" that could be consulted on chairs to make the work comprehensible, the video recording served more as a means of communication than as a work in its own right. In this sense we may initially speak of this as a documentation. In the video we see the artist pacing off the marked course of the exhibition, and pointing in turn to five numbered fields each representing a step towards the solution of a problem. Komfort über alles! served as an attempt to produce, rather than the "therapeutic power" of an artwork as it effects the artist, a sense of "unease", which should in turn lead to the viewer's enrichment.[30]





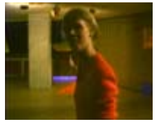
Hier woont mijn huis, 1986
U-Matic transferred onto DVD,
23 min.

With Komfort über alles![31] Anne-Mie Van Kerckhoven is not reflecting explicitly on the medium itself, a typical use of video art in the 1970s, nor approaching the video-clip aesthetic of the 1980s as developed by the second generation of video-artists. This is not even a pure video documentary with the aim of recording the spatial situation as precisely as possible. The character of the artist plays too central a role, in that she draws the viewer's eye to herself, while also guiding it to particular points in the space. In a formal aesthetic sense those works look raw and direct. From the contemporary viewpoint these video recordings such as Komfort über alles! are early examples of a performative practice of mediation which is carried through to today's generation of younger artists.[32] Video speaks a much more direct language, since the very manual process of film development and editing is absent. For this reason, these works also have an immediacy that fits the artist's intentions. As both motif and author she becomes a first-rate communicator.

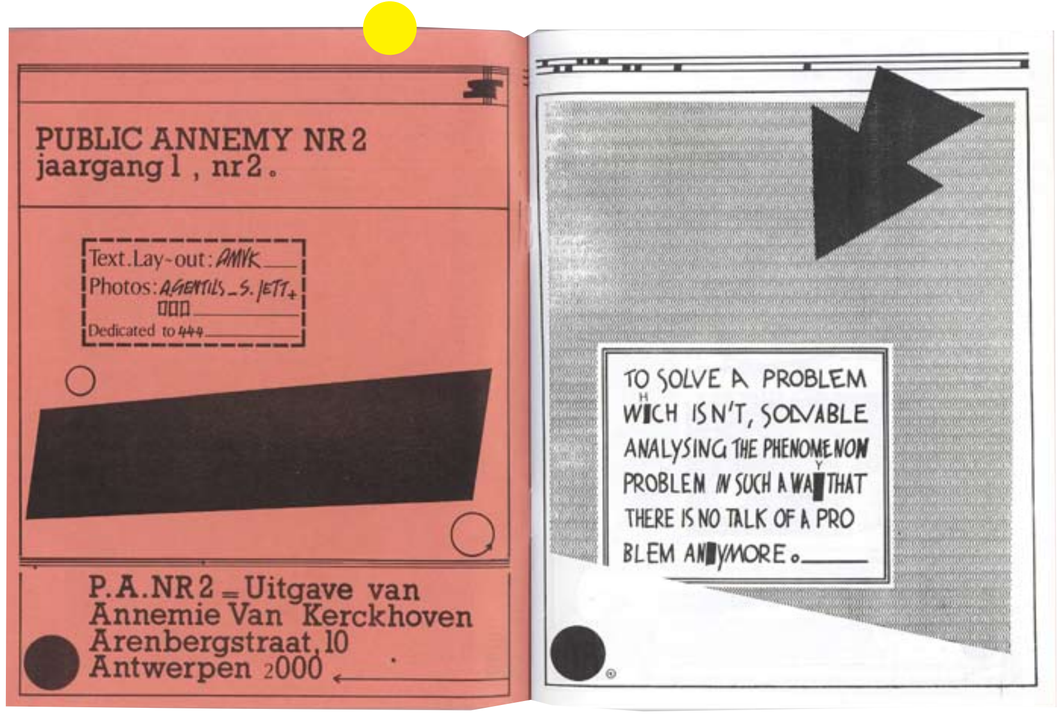
Even if I have not been able to set out all the facets of Anne-Marie Van Kerckhoven's filmic works, in summary I hope it will be clear that the artist pursues a system of genesis that seems in its immediacy to issue forth entirely from her practice as a draughtswoman. In the late 1970s she took computer technology, then still in its infancy, and made it bear fruits, as well as introducing the animated film into her own practice and taking it further. At the same time she has not only made artistic animated films as we know them, for example, from the work of William Kentridge, and as artistic digressions in the works of Francis Alÿs or Raymond Pettibon, Zilla Leutenegger or Magnus Wallin.[33] She does not pursue a strategy of perceptual seduction through the moving image, but rather creates a rupture with that tradition: this leads to outrage — through a reversal of the terms, to the edge of the extreme, in her own female vulnerability.

> "There is an urgent need for negative impulses; subversivity, vulgar. (...)"
> — Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 22 May 1982





Komfort über alles!, 1980
U-Matic transferred onto DVD,
16 min. 7 sec.



Komfort über alles!, 1980
Artist's publication, 14.9×10.5 cm

1 Richard Buckminster Fuller, Nine Chains to the Moon, New York, 1971, p. xi.
2 Op. cit., p. 99.
3 Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, unpublished manuscript.
4 Buckminster Fuller 1971, p. ix.
5 The artist describes this work as a "confrontation of the devilish mechanisms of film-making with the 19 Satanic Rituals to evoke the devil's help. The structure of the movie was built on 19 stills of Alfred Hitchcock's film The 39 Steps. The movie was mostly accompanied by a live music mix of Arnold Schoenberg's Verklärte Nacht and Danny Devos chanting the Enochian version of the ritual texts to be performed during the original rituals, found in the notorious book The Satanic Bible of Anton Szandor Lavey. The story tells about three friends, a fight and a murder." Anne-Mie Van Kerckhoven, unpublished manuscript.
6 This work is a particular homage to the artist's first encounter with her long-term artistic partner Danny Devos, and a sign of boundless trust and vulnerability.
7 The video work was made in the AI-LAB (Artificial Intelligence Lab) at Antwerp University, and served as a background performance to the PhD colloquium by Luc Steels, who wrote his thesis on "Aspects of a modular theory of language" (published in: Proefschriften, vol. 50, Wilrijk: Universitaire Instelling Antwerpen, 1977).
8 The role was played by Guy Cassiers, Belgian stage director and theatre manager. Marc Vanrunxt was the role model for the dancer's character.
9 Flicker films such as T.O.U.C.H.I.N.G (1968) by Paul Sharits possess a rapid rhythmical picture montage of film frames cut against the tradition editing principle of flowing narration.
10 Here I mean above all the intensity that can be found in Anne-Mie Van Kerckhoven's artistic work. Her oeuvre so far encompasses some 70 films and 2000 drawings and paintings.
11 Thus one of the subtitles reads: "AD NAUSEAM BIS ZUM KOTZEN UNTIL THROWING UP".
12 "Homo Bulla", symbolically "man is a soap-bubble", occurs in Varro, Petronius and Erasmus of Rotterdam.
13 "Unde Malum", "whence evil?" asks how the existence of a God is compatible with evil in the world. The theodicy problem is addressed in the Old Testament, in the book of Job.
14 The pioneer of animated film is generally taken to be the Frenchman Emile Cohl, whose début work Phantasmagoria, 1908, used the drawn line as source material for a short film. Disney's early animations were produced as programme-fillers in the 1930s.
15 Kenneth Anger (b. 1930), pioneer of American underground film, repeatedly captured his fascination with occult themes in his films. He made his first pictures at a very young age, such as Fireworks (1947). The staging of the uncanny, carried out explicitly in The 39 Steps vs. the 19 Keys, may also recall the work of the American artist Mike Kelley. He too explores those marginal areas of what is socially acceptable to depict.
16 Rosalind Krauss, Passages of Modern Sculpture, London, 1977.
17 Benjamin H.D. Buchloh, „Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serras", in: Richard Serra. Works 66–77, Tübingen, 1978, 175–188.
18 The work Die Loreley (1996), for example, consists of 54 painted portraits of acquaintances that are made to blend into one another by means of digital morphing technology. Since this produces intermediate steps or autonomous distorted images, morphing differs from film superimposition. Morphing is often used in science-fiction films.
19 The extensive project HeadNurse was given a welcome reception in the context of cyber-feminism, and was the object of a presentation and catalogue at Kunsthalle Bern in 2005. For that reason it will not be discussed in greater detail here. A comprehensive introduction to the artist's work was produced in Anne-Mie Van Kerckhoven. Beauty, therapeutic use of, exh. cat., ed. Ronald van de Stompel, Antwerp: MUHKA, Museum van Hegendaagse Kunst, 1999.
20 "Visual Pleasure and Narrative Cinema" is a 1973 essay by Laura Mulvey and one of the most-quoted texts in feminist film theory.
21 Here the artist is reflecting on the strategy of "intellectual montage" as developed by the major film pioneer Sergei Eisenstein. Its aim is to activate higher levels of consciousness of an associative nature in the viewer through contrasting, shock-like shots.
22 Roland Barthes describes the category of photographic transparency in Camera Lucida. Reflections on Photography, Trans. Richard Halmes, New York 1981, p. 5.
23 Jonathan Crary, Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge, Mass./London, 1990; Linda Williams, "Corporealized Observers. Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision' ", in: Patrice Petro (ed.), Fugitive Images. From Photography to Video, Bloomington 1995, pp. 3–41.
24 "In re-interpreting the images, I re-use them across the chosen word. For this I invent slightly fighting logical schemes to induce a certain random factor, for the sake of serendipity, synchronicity. In this way I try things out (...) I use the spectator as a measurement." Anne-Mie Van Kerckhoven, "On women images", in: exh. cat. MUHKA, op. cit., p. 84.
25 Anne-Mie Van Kerckhoven, "=BASIC. 23.8.80–>13.9.80.", in: Hersens met horens, artist's book, unpaginated. Van Kerckhoven takes the system of cross-references set out in the book and extends it into the three-dimensional space, underlaying it with music that she describes in the cited case as "disturbing but aesthetically acceptable". To accompany her early exhibitions she always published photocopied artist's pamphlets, in which she assembled collages of statements, source texts and images as "reading instructions" for the viewer. One would be far from mistaken in reading the text-image collages that Anne-Mie Van Kerckhoven made both in the instruction booklet and in the three-dimensional space, particularly between 1976 and 1984, at least partly in the context of Lettrist and the Situationist Internationals.
26 Frank Popper, Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion, Köln 1975, p. 104, ill. 96.
27 This work has been lost. It was shot on super-8 Film and had a running time of 10 minutes.
28 Anne-Mie Van Kerckhoven integrates spaces into most of her works (e.g. Pre-5, 2002), as a conveyor of meaning and as a metaphor for mental states.
29 Hier woont mijn huis appears almost as a female counterpart to the experimental film Living, 1971, by the Dutch filmmaker Frans Zwartjes. A comparison both of the transposition of the filmic space and the depiction of the protagonists is revealing, in that both take as their subject the metaphor of space.
30 Anne-Mie Van Kerckoven, Hersens met horens, artist's book, unpaginated.
31 Others are Industriële Typen ("Industrial Types", 1982) und Hoeren en Profeten ("Whores and prophets", 1983). The many dance performances that Anne-Mie Van Kerckhoven has realised with the Belgian dancer Marc Vanruxt (e.g. A'dieu, 1986), who also appears as a protagonist in her own works (e.g. Fragments of the Dance of 7 Veils, 1991, or Dieper, 2002–2003) cannot be discussed any further in this essay.
32 Strikingly here, Jonathan Meese, Ufo go home—Fasching der Kunst, Caixa Forum Barcelona, 8.4.2008. With regard to Meese this work is considered as a "Performance". http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/videos/ (June 2008).
33 Interest in artistic animated film is apparent in exhibitions such as Momentary Momentum, Parasol Unit London (3.3.–12.5.2007) / Kettle's Yard, Cambrige (29.1.–24.2.2008 and 27.2.–30.3.2008), Dibujos Animados (Cartoons), The Fundación ICO, Madrid (18.1.–18.3.2007) and Dessine-moi un mouton!, Kunstmuseum Thurgau: Karthause Ittingen (18.2.–15.7.2007).

Walking into a power field, ou: Some chains to the moon
Les premiers films d'Anne-Mie Van Kerckhoven

Susanne Neubauer

"Limits are what we have feared".
—R. Buckminster Fuller

L'utopiste, constructeur et écrivain Richard Buckminster Fuller a recours au dessin animé pour expliquer le titre de son œuvre novatrice des débuts Nine Chains to the Moon : « Un dessin animé inventé pourrait statistiquement montrer que si tous les habitants de la terre se tenaient sur les épaules les uns des autres, ils formeraient pas moins de neuf chaînes entre la terre et la lune. » S'imaginer « neuf chaînes vers la lune » constituées d'humains demande un effort intellectuel considérable car « si la distance vers la lune n'est pas très grande, les limites sont elles aussi plus très loin—peu importe où, comment et quand. Ce sont les limites dont nous avons eu peur. »[1] Avec cette publication éditée en 1963, soit six ans avant le premier voyage vers la lune entrepris par les astronautes Neil Armstrong, Michael Collins et Edwin « Buzz » Aldrin, Fuller a fourni une œuvre au style très dense qui bouleverse notre conception mécanistique de la géométrie euclidienne. Elle me sert ici d'introduction à l'œuvre de l'artiste belge Anne-Mie Van Kerckhoven qui se distingue par sa systématique, sa narration non-linéaire et son non-conformisme. Fuller et Van Kerckhoven partagent la même passion pour la métaphysique, la logique et les mathématiques. Tous deux misent par ailleurs sur la friction et l'exclamation pour provoquer des suites d'idées inhabituelles. D'où la naissance de nouvelles juxtapositions de termes et de séquences qui s'attachent aux lecteurs comme des hérésies. Pour Fuller comme pour Van Kerckhoven, lire et voir signifient repenser des vues prétendument universelles et abandonner le terrain familier.

Ils ont également en commun une certaine rébellion et une grande énergie. Fuller fait constamment ressortir des termes de ses textes en les mettant en italique ou en majuscules. Dans le chapitre consacré à l'« artiste-scientifique-inventeur-chercheur » de « Génie et talent », il écrit : « Si je n'ESSAIE pas de le faire, je n'aurais même pas de point de départ pour l'activité que je désire. Cette activité consiste à traduire la vérité dont JE SUIS CONSCIENT dans des tendances d'articulation et des mécanismes progressifs spécifiques qui servent à la survie et à la croissance des autres. Je suis au moins capable d'exprimer ce que ma relativité ou ma perception arrêtée dans le temps me permet de voir du monde physique qui m'entoure. — Ainsi, le Génie continue à dessiner une ligne relativement droite. »[2] Van Kerckhoven, qui semble correspondre particulièrement bien au néologisme « artiste-scientifique-inventrice-chercheuse », écrit dans son projet de texte Belgisch Spleen poursuivi pendant une dizaine d'années : « C'est une responsabilité que de désigner les liens qui ont toujours existé et existeront toujours. Ces liens, recouverts par divers développements doivent être identifiés puis restaurés dans leur état initial et associés au contexte d'éléments contemporains. C'est une manière de libérer les forces indispensables au progrès des idées, des unités rafraîchissantes qui justifient 'avenir' et 'espoir'. »[3] Dans les deux exemples, il s'agit d'ÉLIMINER, dans le sens d'une ouverture créative, les frontières existantes. Selon Fuller, « l'histoire de l'effort créatif de l'homme est celle de son combat pour contrôler la 'direction' en ÉLIMINANT les résistances connues. »[4]

Un regard sur l'important répertoire trié par ordre alphabétique servant d'introduction à Belgisch Spleen donne une certaine idée de la diversité des sources auxquelles l'artiste se réfère. La littérature répertoriée ne suit aucun canon, mais déploie plutôt un système complexe de références dans lequel son œuvre est ancrée aussi bien formellement que dans son contenu et qui, comme n'importe quelle bibliothèque privée, présente aussi certains traits autobiographiques. Elle titre son œuvre écrite en référence aux poèmes en prose « Le Spleen de Paris », dans lesquels Charles Baudelaire développe certains thèmes des Fleurs du Mal, fameux recueil de poèmes sur fond de décadence et d'érotisme. Bien que l'artiste accepte volontiers les « fleurs du mal » — côtés sombres de l'existence humaine — comme une force motrice essentielle dans sa pratique artistique d'avant-garde, Belgisch Spleen apparaît surtout comme un enregistrement de son processus de recherche et une collection d'aphorismes.

L'approche de l'œuvre cinématographique d'Anne-Mie Van Kerckhoven est à mon avis facilitée par une brève introduction au système référentiel de son projet Belgisch Spleen. Une observation des paramètres techniques de la production est également révélatrice. Van Kerckhoven as-

sume indéniablement un rôle de pionnière du fait qu'elle a introduit très tôt déjà des films d'animation ou réalisés par ordinateur dans un contexte artistique. En tant que moyen d'expression ingénu pratiqué quotidiennement, le dessin occupe sans aucun doute une place centrale. Depuis le début des années 1970, Van Kerckhoven l'utilise comme le média rapide et direct correspondant à sa propre expressivité et son état d'esprit. C'est donc à travers le dessin qu'elle développe sa première animation, Computer Simulation of Parser («Simulation par ordinateur d'un analyseur lexical», 1978). Cette œuvre aujourd'hui disparue marque le début de plus de 70 films produits par Van Kerckhoven dans différentes techniques : Super-8, 16 mm, U-Matic et VHS. A partir de 1989, elle a également réalisé des films au moyen d'animations vectorielles par ordinateur.

Je voudrais à présent examiner de plus près deux exemples de genres fondamentaux qui apparaissent de manière répétée, sous une forme ou une autre, dans le travail cinématographique de Van Kerckhoven et qui me paraissent révélateurs pour mieux comprendre sa démarche pratique. Il s'agit d'une part du film d'animation comme expression complémentaire de ses dessins, et de l'autre, d'un film réaliste conçu soit comme une documentation, soit comme un portrait autobiographique. Certaines œuvres individuelles se détachent de l'ensemble de son travail, malgré leur appartenance à certaines catégories en principe restrictives, comme le film The 39 Steps vs. the 19 Keys («Les 39 marches contre les 19 clés», 1983) dans lequel elle lie la force de séduction cinématographique des mises en scène d'Alfred Hitchcock aux rituels sataniques où le diable est invoqué de 19 manières différentes[5], ou encore L'Age d'Or / I wanna be injured («L'Age d'Or / Je veux être blessée», 1987).[6]

Dans Computer Simulation of Parser, Van Kerckhoven transpose le mode de fonctionnement d'un programme d'ordinateur développé par le linguiste d'ordinateur Luc Steels.[7] Si, dans ce travail, les dessins sont traités à partir d'un modèle abstrait et animés par l'ordinateur, Van Kerckhoven inverse le processus dans son deuxième film d'animation, De 4 Uitersten («Les 4 extrémités», 1984). Ici, quatre séries de peintures et de dessins servent de matériel de base enregistré sur une pellicule 16 mm





L'Age d'Or / I wanna be injured, 1987–in progress
Super-8 films, 3 min. chacun

avant d'être montées rythmiquement. La technique de montage de Van Kerckhoven révèle son traitement expérimental des possibilités techniques. Elle utilise le «stop-trick» classique, faisant apparaître et disparaître un sujet, ainsi que le dessin animé proprement créé par la succession rapide d'images individuelles. La séquence initiale du jouet rotatif en forme de cheval est un film fait en stop-motion, une autre technique du film d'animation. Cette séquence est basée sur du matériel filmé réel tout comme cette scène d'un personnage faustien qui introduit le film, tournée avec un film négatif orthochromatique.[8] De 4 Uitersten utilise des éléments structurels marquants, comme des sous-titres, des lettres intercalées ou encore la répétition de scènes de papillotement («flickering»). Au cours de ces instants, le matériel de base réel, le dessin, apparaît furtivement dans une succession rapide.[9] L'intention de l'artiste n'est cependant pas de représenter un quelconque effet phénoménologique, mais bien d'exploiter jusqu'au bout les compositions individuelles dessinées et tenter ainsi de développer un langage cinématographique issu entièrement de sa propre pratique artistique.[10]

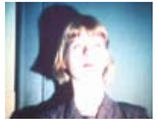
Décrire cette œuvre selon les seuls moyens techniques de production ne suffit pas. De 4 Uitersten témoigne de l'intérêt porté par Anne-Mie Van Kerckhoven aux exercices spirituels d'Ignace de Loyola. L'étude des écrits du fondateur de l'ordre des jésuites, qu'elle explique par les quatre fondements que constituent la mort, le jugement, l'enfer et la gloire céleste, correspond à son expérience personnelle des forces du bien et du mal qui nous habitent. Celle-ci, selon l'artiste, est composée de «banalité, répétition, sacrifice et dévouement», plus précisément par la grâce de Dieu. Le film renvoie donc aussi aux exercices répétitifs et astreignants destinés à s'occuper «ad nauseam»[11] de Dieu à travers le démoniaque. Le caractère percutant de l'œuvre réside dans la deuxième partie du travail, «O Altituda Divinitatis», qui ne peut être que réfutée par une société de tradition chrétienne. En grandes lettres, «homo bulla».[12] Van Kerckhoven renvoie à la vanité de l'existence. Elle ferme le cercle en posant la question gnostique «unde malum ?», «d'où vient le mal ?».[13] La réflexion sur le mal ne se développe pas de manière narrative mais utilise une esthétique qui emprunte certains éléments aux premiers dessins animés tels que nous les connaissons à travers Emil Cohn ou Walt Disney,[14] ainsi qu'au film expérimental satanique et biographique de Kenneth Anger.[15]

L'étude de la structure, de la transposition formelle et du contenu de De 4 Uitersten révèle que ce travail ne s'apparente à aucune tradition spécifique des médias utilisés (dessin et film). Dans son analyse des premiers films de Richard Serra, à commencer par Hand Catching Lead (1968), Benjamin H.D. Buchloh a montré comment le film sculptural de Serra complète la sculpture et comment, suite à la description du travail par Rosalind Krauss,[16] «il rescinde morphologie et apparence, matière et procédure, média de présentation et mode de perception de la sculpture traditionnelle».[17] Le principe de la fragmentation y joue un rôle déterminant en tant que





De 4 Uitersten, 1984
16 mm-film, 6 min.





The 39 Steps vs. the 19 Keys, 1983, Super-8 film, 23 min.



Re-Pain, 1999
Animation numérique, 10 min.

démarche analytique permettant d'obtenir un phénomène plastique ; par exemple avec la prise de vue d'une main tentant de saisir des morceaux de plomb qui tombent et qui montre d'une part que l'action enregistrée projette littéralement dans le champ visuel (du film) l'acte artistique subjectif en tant qu'élément créatif moteur et d'autre part qu'elle visualise la dynamique temporelle du processus. Même si, dans le cas d'Anne-Mie Van Kerckhoven, on ne peut pas vraiment parler de sculpture mais d'un certain nombre de dessins, on remarquera néanmoins que là aussi, la perception des feuilles individuelles disparaît dans un flux de conscience cinématographique qui aboutit, par la synthèse des dessins, à une forme temporellement close, dont la matière propre est aussi difficile à comprendre globalement que le caractère tridimensionnel d'une sculpture achevée de Serra.

Dans les films suivants, Anne-Mie Van Kerckhoven continue de travailler le rythme et l' «amorphisation» de ses dessins rendus ultérieurement possible grâce à l'évolution technologique. Depuis la fin des années 1980, elle utilise également, en dehors de ses propres travaux,[18] du matériel trouvé, comme des nus de magazines porno soft ou des photos scientifiques, et par la suite aussi des images purement numériques (par exemple dans Re-Pain, 1999). Dans le film Morele Herbewapening («Réarmement moral», 1996, et plus précisément dans HeadNurse (1995–2004)[19] — premier volet du vaste projet Sex and Technology, elle transforme les sources d'images digitalisées grâce à des filtres graphiques qui lui permettent de modifier les femmes représentées en les colorant, les contournant ou en les liant à des fragments de phrases issues des contextes les plus variés («the values of the constants», «boundary conditions») de façon à en arriver à une systématique répétitive. Van Kerckhoven utilise le pouvoir associatif de l'image en mouvement et celui du «plaisir visuel»[20] provoqués chez le spectateur. Elle met en scène les structures du regard du spectateur sur le corps féminin objectivé en les privant de toute narration, ne montrant que l'essence, le corps, de manière stroboscopique. L'artiste travaille à partir d'images incapables de séduire soit à cause de leur dissolution ou de leur abstraction, soit parce qu'elles n'apparaissent que furtivement. Les images de «papillotement» qu'elle intègre, dans Morele Herbewapening, avec quatre anciens dessins scientifiques d'examens médicaux et d'opérations de l'organe sexuel féminin (ill. p. 221) sont tout particulièrement basées sur leur propre retrait prématuré,[21] un acte de destruction quasiment iconoclaste. C'est précisément dans ces moments à peine perceptibles que l'œuvre me paraît être réalisée avec le plus grand potentiel d'agression car ils s'appuient sur le paradigme de la photographie qui consiste à rendre visible sans l'être soi-même — j'entends ici la photographie comme dispositif de la représentation sociale.[22] Les illustrations profondément problématiques de la vulnérabilité féminine, qui montrent au mieux une dissection et au pire une exploitation sadomasochiste, se présentent comme des fantasmes que l'on ne peut pas examiner précisément. Ainsi, impossible d'être captivé ou, en ce qui nous concerne, d'analyser leur statut de manière critique. Le champ d'interprétation reste vierge, la disposition de l'image pornographique n'étant pas explicable ni dans le sens du «plaisir visuel» du spectateur mâle regardant le sujet féminin, comme l'ont décrit Laura Mulvey et Jonathan Crary, ni par rapport au regard du spectateur non orienté sur le genre, selon la théorie de Linda Williams.[23]

En tant qu' «artiste-scientifique-inventrice-chercheuse», Van Kerckhoven s'intéresse non seulement à la représentation ou au codage du corps féminin dans des contextes particuliers, mais elle teste également, à travers des arrangements expérimentaux de différents types picturaux, de fragments de phrases ou de bande son, l'effet de ces messages picturaux sur le spectateur.[24] Même si les films d'Anne-Mie Van Kerckhoven nous paraissent quelque peu inquiétants à cause de leur esthétique non familière, l'interaction avec le spectateur est déterminante pour la conception globale. Des photos prises lors d'anciennes expositions révèlent à quel point l'artiste les a conçues comme des installations et comment elle a entraîné les visiteurs «dans un champ de force».[25] En cela, Van Kerckhoven rejoint élégamment le «champ de force» de l'art cinétique qui s'est progressivement spatialisé dans les années 1960 et qui a réussi à transférer, comme le montre l'exemple de l'artiste ukrainien-polonais Piotr Kowalski (1927–2003), «la simplicité et la perfection mathématiques sur des sphères architecturales fonctionnelles». Dans ses mises en scène, et plus particulièrement dans Mesures saisissables (1970), Kowalski a poursuivi la dématérialisation de l'objet selon des règles mathématiques rigoureuses et a «activé l'imagination disciplinée et la force de jugement intellectuelle».[26] Dès 1979, Van Kerckhoven a documenté cinématographiquement son exposition Art:Science=Future:Logics.[27] Parallèlement, elle utilise une pratique voisine : elle «enregistre» son propre environnement. Le film en Super-8 Place is where the mind is («Le lieu est là où



Morele Herbewapening, 1996
Animation numérique, 12 min.

se trouve l'esprit», 1982) ressemble à un «home-movie» en montrant son cercle d'amis étroits de Club Moral, groupe musical autour d'Anne-Mie Van Kerckhoven et Danny Devos, ainsi que ses lieux de résidence préférés, comme l'atelier ou l'appartement commun.[28] Il révèle que la manière dont Van Kerckhoven filme les lieux est fortement marquée par un «scannage» visuel de l'enveloppe spatiale. Ce qui est encore plus concrètement visible dans le film Hier woont mijn huis («Ici habite ma maison», 1986). Dans ce travail, différentes pistes d'images interfèrent entre elles. D'une part, la caméra tenue par Danny Devos suit l'artiste qui arpente instamment la maison parentale à Anvers, de l'autre on voit des images filmées par l'artiste elle-même. Dans un montage parallèle, le passé défile comme le film d'un rêve : un film de famille de la première période montre l'artiste encore enfant, tandis que l'époque révolue est illustrée par des photos de fêtes officielles. Cadrage et montage empêchent toute expérience spatio-temporelle de cet endroit de la grande bourgeoisie où se déroulent banquets et noces, et qui apparaît maintenant comme une architecture vidée, fantomatique. On a l'impression que les espaces identifiables — la cuisine, le salon, la grande salle, les longs couloirs et les escaliers — ont été filmés dans l'espoir d'être mémorisés et au dernier moment encore possible pour parcourir la maison. Hier woont mijn huis est un portrait très personnel de l'artiste qui reflète une réflexion sans paroles sur sa propre histoire et ce, afin de pouvoir posséder les images encore possibles.[29]





Hier woont mijn huis, 1986
U-Matic auf DVD, 23 min.

Malgré sa transposition cinématographique réaliste, Hier woont mijn huis ne saurait être vu comme un documentaire malgré les commentaires et les consignes dits derrière la caméra, suggérant une immédiateté. Ce n'est pas le cas pour les prises de vue d'expositions qui servaient à l'origine uniquement à documenter les installations. L'exposition Komfort über alles!, montrée en 1980 au centre culturel De Warande à Turnhout, en Belgique, a réuni des images en plexiglas suspendues dans l'espace, des textes muraux et une structure référentielle faite de flèches et de fil électrique noir. A l'instar du «livret d'instructions» éponyme, qui était consultable sur des chaises pour rendre l'œuvre compréhensible, l'enregistrement vidéo a servi de moyen de communication plutôt que d'être un travail proprement dit.[30] Dans ce sens, il est convenu de parler là aussi d'abord de documentation. La vidéo montre l'artiste qui suit le parcours fléché de l'exposition et désigne successivement cinq champs numérotés représentant autant d'étapes vers la solution d'un problème. Komfort über alles! a servi de tentative pour produire, plus que la «force thérapeutique» d'une œuvre d'art telle qu'elle atteint l'artiste, un certain «malaise» censé à son tour contribuer à enrichir le spectateur.[31]

Avec Komfort über alles!, Anne-Mie Van Kerckhoven ne reflète pas explicitement son propre média de la manière typique de l'art vidéo des années 1970 et ne se rapproche pas non plus de l'esthétique des vidéo-clips des années 1980 développée par la deuxième génération d'artistes vidéo. Il ne s'agit pas d'une documentation vidéo à l'état pur dont le but est de restituer la situation spatiale de la manière la plus adéquate. En cela, la personnalité de l'artiste joue un rôle trop central, puisque c'est elle-même qui attire le regard du spectateur sur elle pour le conduire aussitôt vers d'autres points particuliers de l'espace. Dans un sens esthétique formel, ces images ont l'air brutes et directes. D'un point de vue contemporain, les enregistrements vidéo comme Komfort über alles! sont autant d'exemples de sa pratique de la médiation performative démarrée tôt et qui ne se retrouve qu'aujourd'hui chez certains jeunes artistes.[32] La vidéo parle un langage bien plus direct grâce à l'absence de tout le processus manuel de développement des films ou de montage. C'est justement l'immédiateté de ces travaux qui sied aux intentions de l'artiste. Elle devient, aussi bien en tant que motif et qu'auteure, une communicatrice de premier degré.

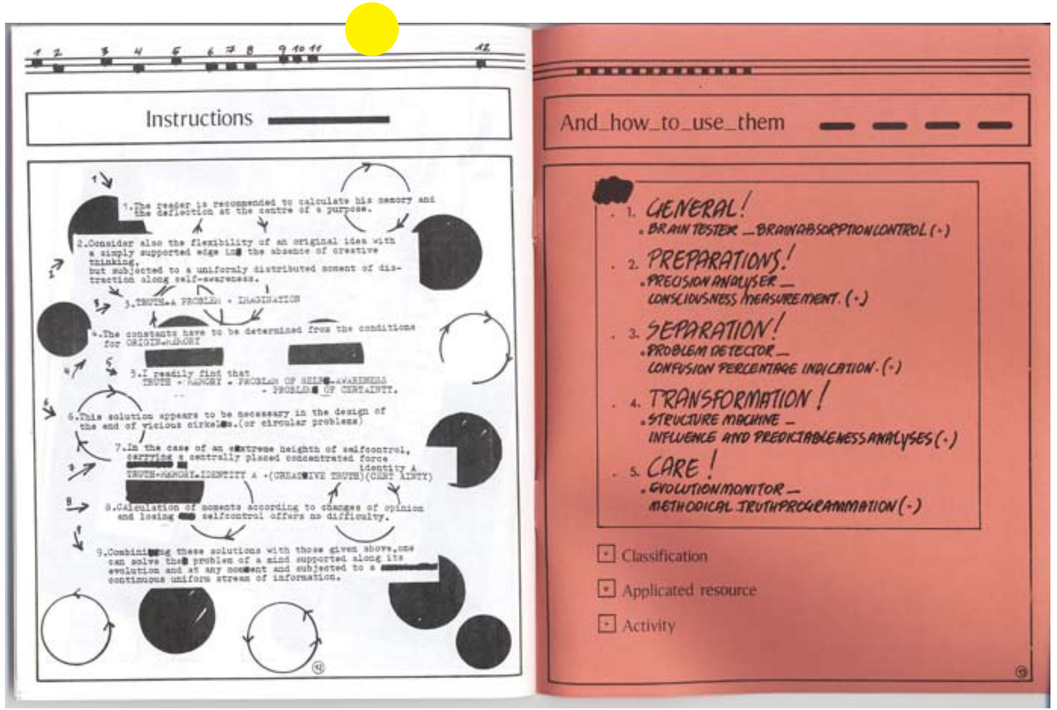
Même si je n'ai pas été en mesure d'éclaircir ici toutes les facettes de son œuvre cinématographique, j'espère avoir pu montrer, en guise de conclusion, que c'est précisément sur cette immédiateté que semble reposer la pratique du dessin de l'artiste. A la fin des années 1970, Anne-Mie Van Kerckhoven a utilisé, avec une systématique claire, la technologie d'ordinateur alors encore balbutiante dans le contexte artistique et a inséré le film d'animation dans sa propre pratique. Elle n'a pas seulement réalisé des films d'animation artistiques, tels que nous les connaissons surtout à partir des années 1990 à travers William Kentridge ou en tant que digressions artistiques chez Francis Alÿs, Raymond Pettibon, Zilla Leutenegger ou Magnus Wallin.[33] Dans sa propre vulnérabilité féminine, elle ne recherche aucune stratégie de séduction perceptive à travers l'image animée, mais bien sa rupture qui nous amène, par un renversement des termes, jusqu'au bord de l'extrême.

«Il y a bien là un besoin urgent d'impulsions négatives :
quelque chose de subversif, vulgaire (...)»
— Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 22 mai 1982





Komfort über alles!, 1980
U-Matic, 16 min. 7 sec.



Komfort über alles!, 1980
Livre d'artiste, 14.9×10.5 cm

1 Richard Buckminster Fuller, Nine Chains to the Moon, New York 1971, p. xi.
2 Op. cit., p. 99.
3 Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, manuscrit inédit.
4 Buckminster Fuller 1971, p. xi.
5 L'artiste décrit ce travail comme «une analogie entre les mécanismes diaboliques de la pratique cinématographique et les 19 rituels sataniques qui invoquent l'aide du diable. La structure du film est basée sur 19 photos extraites de films d'Alfred Hitchcock, notamment The 39 Steps. Le film était le plus souvent accompagné de musique jouée en direct et composée de Verklärte Nacht d'Arnold Schönberg et de la voix de Danny Devos chantant des versets de la Bible satanique d'Anton Szandor Lavey.» Anne-Mie Van Kerckhoven, manuscrit non publié.
6 Ce travail est un hommage personnel à l'époque de la première rencontre de l'artiste avec son compagnon artistique Danny Devos ainsi qu'un signe de vulnérabilité et de confiance illimitée.
7 Le travail vidéo a pu être réalisé au AI-LAB (Artificial Intelligence Lab) de l'Université d'Anvers et a servi de performance d'arrière-fond du colloque PhD de Luc Steels qui a rédigé une thèse sur les «Aspects d'une théorie modulaire de la langue» (paru in : Proefschriften, vol. 50, Wilrijk : Universitaire Instelling Antwerpen, 1977).
8 La scène fut jouée par Guy Cassiers, metteur en scène et directeur de théâtre belge. Marc Vanrunxt était modèle pour la figure du danseur.
9 Certains films «de papillonnement», comme T.O.U.C.H.I.N.G (1968) de Paul Sharits, présentent un montage d'images d'un rythme effréné fait de cadrages coupés à l'encontre du principe de montage traditionnel de la narration fluide.
10 Je pense tout particulièrement à l'intensité inhérente à l'œuvre artistique d'Anne-Mie Van Kerckhoven. On recense à ce jour environ 70 films et quelque 2000 dessins et peintures.
11 Ainsi ce sous-titre «AD NAUSEAM BIS ZUM KOTZEN UNTIL THROWING UP».
12 «Homo bulla», symboliquement «l'homme est une bulle de savon», se retrouve notamment chez Varro, Pétrone et Erasme de Rotterdam.
13 «Unde malum», «d'où vient le mal ?» demande une explication à la question de la compatibilité entre l'existence d'un Dieu et du mal sur terre. Le problème de la théodicée a déjà été aborde dans l'Ancien testament chez Job.
14 Pionnier du film d'animation, le Français Emile Cohl a utilisé dans son premier film Fantasmagorie de 1908 la ligne dessinée comme matériau de base pour un court-métrage. Les premiers longs-métrages de dessins animés de Disney ont été produits dans les années 1930.
15 Kenneth Anger (né en 1930), pionnier du cinéma underground américain, a toujours transposé dans ses films sa fascination pour les sujets occultes. Il a réalisé ses premiers films très jeune, comme Fireworks (1947). La mise en scène du côté inquiétant, réalisée de manière explicite dans The 39 Steps vs. The 19 Keys, rappelle par ailleurs le style de l'Américain Mike Kelley qui évolue lui aussi dans les régions marginales de ce qui est représentable et socialement acceptable.
16 Rosalind Krauss, Passages of Modern Sculpture, London, 1977.
17 Benjamin H.D. Buchloh, «Prozessuelle Skulptur und Film im Werk Richard Serras», in : Richard Serra. Works 66–77, Tübingen, 1978, pp. 175–188.
18 L'œuvre Die Loreley (1996), par exemple, est constituée de 54 portraits peints de connaissances qui se fondent les uns dans les autres grâce à la technique numérique du morphing. Celui-ci se distingue du fondu enchaîné du cinéma car il aboutit à des étapes intermédiaires et des images individuelles déformées. Le morphing est souvent utilisé dans les films de science-fiction.
19 Le vaste projet HeadNurse («soeur principale») a initialement été conçu dans le contexte du cyber-féminisme et a servi de présentation finale ainsi que fait l'objet d'un catalogue de la Kunstalle de Berne (2005). Nous ne nous pencherons donc pas davantage ici sur ce sujet. Une introduction à l'oeuvre de l'artiste a notamment été apportée par Anne-Mie Van Kerckhoven. Beauty, therapeutic use, of, édité par Ronald van de Stompel, Anvers : MUHKA, Museum van Hegendaagse Kunst, 1999.
20 Plaisir visuel et cinéma narratif (titre original : «Visual Pleasure and Narrative Cinema») est un essai rédigé en 1973 par Laura Mulvey et l'un des textes les plus cités de la théorie de film féministe.
21 Ici, l'artiste réfléchit la stratégie du «montage intellectuel» tel qu'il a été élaboré par le grand pionnier du cinéma Sergej Eisenstein. Il a pour but de stimuler chez le spectateur des niveaux de conscience plus élevés d'ordre associatif en utilisant des plans de contraste et de choc.
22 La catégorie de la transparence photographique est décrite par Roland Barthes dans La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980.
23 Jonathan Crary, L'art de l'observateur : vision et modernité au XIXe siècle, Nîmes 1994 ; Linda Williams, «Corporealized Observers. Visual Pornographies and the «Carnal Density of Vision»», in: Patrice Petro (ed.), Fugitive Images. From Photography to Video, Bloomington 1995, pp. 3–41.
24 «Pour la réinterprétation des images, je les utilise souvent en contrepoint au mot choisi. Pour cela, j'invente des schémas logiques légèrement décalés en vue d'introduire un certain facteur de hasard pour parvenir à une coïncidence heureuse et un synchronisme. J'essaie ainsi des choses (...) J'utilise le spectateur en tant que point de référence.» Anne-Mie Van Kerckhoven, «On women images», in : exp. cat. MUHKA, op. cit., p. 84.
25 «Walking into a power field». Anne-Mie Van Kerckhoven, «BASIC. 23.8.80–› 13.9.80.», in : Hersens met horens («cerveau avec cornes»), livre d'artiste, non paginé. Le système référentiel étalé dans les dessins est développé par van Kerckhoven dans l'espace tridimensionnel et est accompagné de musique qu'elle définit dans la cas présent comme «déroutant mais esthétiquement acceptable». Pour accompagner ses premières expositions, elle a toujours publié des cahiers d'artistes photocopiés où elle a concocté des collages faits de citations, de textes originaux et d'images en tant qu' «instructions de lecture» pour le spectateur. Il n'est donc absolument pas saugrenu de déchiffrer ces collages de textes et d'images réalisées par Anne-Mie Van Kerckhoven aussi bien pour ses livrets d'instructions que dans l'espace tridimensionnel, surtout entre 1976 et 1984, dans le contexte du mouvement lettriste et de l'Internationale situationniste.
26 Frank Popper, Die kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion, Cologne 1975, p. 104, ill. 96.
27 L'œuvre est disparue. Elle a été tournée en Super-8 et durait 10 minutes.
28 Dans ses œuvres (par exemple Pre-5, 2002, Anne-Mie Van Kerckhoven intègre souvent des espaces comme supports de conventions sociales et comme métaphore d'états mentaux.
29 Hier woont mijn huis apparaît presque comme le pendant féminin du film expérimental Living (1971) du Néerlandais Frans Zwartjes. Une comparaison entre la transposition de l'espace filmique et de la représentation des protagonistes semble judicieuse, les deux travaux thématisant la métaphorique de l'espace.
30 Parmi les autres documentations vidéo, citons Industriële Typen (Types industriels, 1982) et Hoeren en Profeten (Putains et prophètes, 1983). Nous ne pouvons malheureusement pas évoquer ici davantage les nombreux films documentaires des performances de danse réalisées par Anne-Mie Van Kerckhoven avec le danseur belge Marc Vanruxt (comme A'dieu, 1986) qui apparaît par ailleurs également comme protagoniste de ses propres oeuvres (comme dans Fragments of the Dance of 7 Veils, Fragments du Dance des 7 voiles, 1991, ou Dieper, 2002–2003).
31 Anne-Mie Van Kerckhoven, Hersens met horens, livre d'artiste, non paginé.
32 Il s'agit apparemment de Jonathan Meese, Ufo go home — Fasching der Kunst, Caixa Forum Barcelona, 8.4. 2008. Chez Meese, ce travail figure sous la rubrique «performance». http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/videos/ (juin 2008).
33 Plusieurs expositions témoignent de l'intérêt pour ce film d'animation artistique, comme Momentary Momentum, Parasol Unit London (3.3–12.5.2007) / Kettle's Yard, Cambridge (29.1–24.2. 2008 et 27.2 – 30.3.2008), Dibujos Animados (Cartoons), The Dundacion ICO, Madrid (18.1.–18.3.2007) ou Dessine-moi un mouton !, Kunstmuseum Thurgau : Karthause Ittingen (18.2.–15.7.2007).

Walking into a power field, of Some chains to the moon
De vroege films van Anne-Mie Van Kerckhoven
Susanne Neubauer

"Limits are what we have feared".
— R. Buckminster Fuller

De utopist, uitvinder en schrijver Richard Buckminster Fuller maakte gebruik van het beeld van een animatiefilm om de titel van zijn baanbrekende werk Nine Chains to the Moon te verklaren. "Een animatiefilm zou tonen dat wanneer alle mensen op aarde op elkaars schouders gaan staan, ze samen negen kettingen tussen de aarde en de maan vormen. De idee om met mensen 'negen kettingen tot aan de maan' te maken, vereist een bijzondere inspanning van de geest. Want 'als het niet zo ver is tot aan de maan, dan is het ook niet zo ver tot aan de grenzen' — waar die zich ook bevinden. Grenzen zijn het, waarvoor we beducht waren."[1] Van dit boek verscheen een herdruk in 1963, zes jaar voor de astronauten Neil Armstrong, Michael Collins en Edwin Aldrin naar de maan reisden. De gebalde taal schudde onze mechanistische opvatting van de euclidische meetkunde grondig door elkaar. Ik verwijs naar dit boek als inleiding op het oeuvre van de Belgische kunstenares Anne-Mie Van Kerckhoven, dat zich precies onderscheidt door de systematiek, het non-lineaire van het verhalende element en het non-conformisme. Net als Fuller heeft Van Kerckhoven een voorliefde voor metafysica, logica en wiskunde. Beiden verwachten dat frictie en exclamatieve elementen ongebruikelijke gedachtengangen stimuleren. In hun werk ontstaan nieuwe tegenstellingen en associaties, die bij de lezer en kijker ketters overkomen. Fuller en Van Kerckhoven lezen en bekijken betekent het vertrouwde terrein verlaten en algemeen aanvaarde inzichten in vraag stellen.

Ook het rebelse en energieke karakter van hun werk hebben Van Kerckhoven en Fuller gemeen. Vaak gebruikt Fuller cursief of kapitalen om in zijn teksten begrippen te benadrukken. In "Genius and Talent", een hoofdstuk gewijd aan de "kunstenaar-wetenschapper-uitvinder-onderzoeker", schrijft hij: "Als ik niet PROBEER om het te doen, is er niet eens een begin van de handeling die ik wil stellen. Die handeling moet de waarheid waarvan IK MIJ BEWUST BEN vertalen in iets expliciets, in mechanismen die overleven en groeien bevorderen. Ik kan tenminste uitdrukken wat ik van de fysieke wereld kan waarnemen, een waarneming die mogelijk wordt door mijn eigen relativiteit of mijn in de tijd gefixeerd inzicht. — Zo gaat het genie verder met het tekenen van een relatief rechte lijn."[2] Van Kerckhoven, op wie het neologisme "kunstenaar-wetenschapper-uitvinder-onderzoeker" bijzonder toepasselijk is, noteert in Belgisch Spleen, het schrijfproject waaraan ze zo'n tien jaren heeft gewerkt: "Het is een verantwoordelijkheid de relaties te beschrijven die steeds bestaan hebben en steeds zullen bestaan. Overwoekerd door verschillende ontwikkelingsprocessen, moeten we ze terug zichtbaar maken, in hun oorspronkelijke toestand brengen en met elementen van een hedendaagse context verbinden. Zo kunnen we krachten vrijmaken die noodzakelijk zijn voor het ontwikkelen van ideeën, verfrissende entiteiten die 'toekomst' en 'hoop' rechtvaardigen."[3] Beide voorbeelden verwijzen naar het ELIMINEREN van bestaande grenzen om een creatieve opening te scheppen, of in de woorden van Fuller "creatieve inzet betekent in de geschiedenis van de [menselijke] inspanningen een 'richting' controleren door de ELIMINATIE van bekende weerstanden."[4]

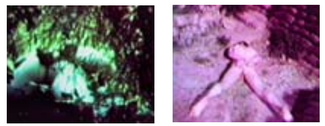
Een blik op Van KerckhovenVan Kerckhovens omvangrijke alfabetisch geordende repertorium dat als inleiding fungeert op Belgisch Spleen geeft een idee van de gevarieerdheid van de bronnen waaruit de kunstenares put. De opgetekende werken verwijzen niet naar een canon, maar waaieren uit in een complex referentiesysteem, waarin het werk zowel vormelijk als inhoudelijk verankerd is. Net als in elke privé-bibliotheek ontwaren we in deze lijst autobiografische trekjes. De naam die de kunstenares aan haar schriftelijk oeuvre gaf, is geïnspireerd door Spleen de Paris, een verzameling verhalen van Charles Baudelaire, waarin hij thema's uit de decadent-erotisch getinte dichtbundel Les Fleurs du Mal verder ontwikkelt. Hoewel de kunstenares toegeeft dat de "bloemen van het kwaad" — de duistere kanten van het menselijke bestaan — haar avant-gardistische kunst inspireren, lijkt Belgisch Spleen in de eerste plaats belangrijk als document waarin Van Kerckhoven het researchproces registreert en als compilatie van aforismen.

Volgens mij kan het filmwerk van de kunstenares het best worden benaderd vanuit het referentiesysteem uit dit schriftelijk project. Daarnaast werkt ook een blik op het technisch-productieve verhelderend. Op dat ge-

bied is Van Kerckhoven onbetwistbaar een pionier. Reeds vroeg integreert ze animatiefilms en computerbeelden in een kunstcontext. Van Kerckhoven tekent dagelijks. Sinds de jaren zeventig gebruikt de kunstenares de tekening als een expliciet, direct medium waarmee ze haar expressiviteit en existentie registreert. Uit de tekeningen ontwikkelde zich ook de eerste animatiefilm, Computer Simulation of Parser (1978). Deze ondertussen zoek geraakte film was slechts de aanzet van een reeks van meer dan zeventig films die Van Kerckhoven realiseerde met schrillende technieken (Super-8 en 16 mm-film, U-Matic en VHS). Vanaf 1989 gebruikte ze ook digitale animatie.

In wat volgt wil ik twee typerende genres bekijken die onder verschillende gedaanten opduiken in het filmische oeuvre. Via deze twee genres krijgen we bovendien meer inzicht in Van Kerckhovens artistieke oeuvre als geheel. Enerzijds wil ik het hebben over de animatiefilms als vervolledi-ging van de tekeningen en anderzijds over de gewone films die gepresen-teerd worden als documentaire of autobiografisch portret. De afzonderlijke werken overstijgen uiteraard deze categorieën. Dat geldt bijvoorbeeld voor de film The 39 Steps vs. the 19 Keys (1983) waarin ze voor kortsluiting zorgt tussen de filmische verleidingskracht van Alfred Hitchcocks regie en de satanische rituelen van de "19 sleutels", waarmee de duivel op negentien verschillende manieren kan opgeroepen worden[5] en evenzeer voor L'Âge d'Or / I wanna be injured (1987).[6]





Bovenaan links en rechts:
The 39 Steps vs. the 19 Keys, 1983, Super-8 film, 23 min.

Onderaan links en rechts:
L'Age d'Or / I wanna be injured, 1987–in progress
Super-8 films, elk 3 min.

Computer Simulation of Parser was een persoonlijke interpretatie van hoe een door de computerlinguïst Luc Steels ontworpen programma functioneert.[7] In dit werk ontstaan de tekeningen vanuit een abstract model en worden ze vervolgens digitaal geanimeerd. Dat proces keert Van Kerckhoven om in haar tweede animatiefilm De 4 Uitersten (1984). Vier reeksen schilderijen en tekeningen dienden als vertrekpunt. De werken werden op 16 mm-smalfilm opgenomen en vervolgens ritmisch gemonteerd. Precies in die montage herkennen we Van Kerckhovens experimentele benadering van de technische mogelijkheden van film. Ze gebruikt de klassieke stop motion, waardoor dingen plotseling kunnen opduiken of verdwijnen en de techniek van de eigenlijke animatiefilm, waarbij het bewegende beeld tot stand komt door middel van een snelle opeenvolging van afzonderlijke beelden. Het begintafereel van een ronddraaiend stuk speelgoed in de vorm van een paard is tot stand gekomen door cut-out animatie. De scène werd gemonteerd met echte filmbeelden, zoals de met een orthochromatische negatieffilm gerealiseerde scène van het faustische personage dat de film inleidt.[8] In De 4 Uitersten vinden we sterke structurele elementen, zoals tussentitels, structurerende letters en de herhaling van "flikkerende" sequenties. Bij die laatste wordt het basis materiaal — de tekeningen — snel na elkaar geprojecteerd.[9] Toch wil de kunstenares hierbij geen fenomenologisch effect uitbeelden. Ze probeert de mogelijkheden van individuele, getekende beeldcomposities uit te putten en een filmtaal te ontwikkelen die gebaseerd is op haar kunstpraktijk.[10]

Het volstaat echter niet het over deze werken in louter productietechnische termen te hebben. In De 4 Uitersten geeft Anne-Mie Van Kerckhoven haar kijk op de geestelijke oefeningen van Ignatius van Loyola. Haar interesse in de geschriften van de stichter van de jezuïetenorde valt te verklaren vanuit vier basiselementen: dood, oordeel, hel en hemelse glorie. Het werk is een persoonlijke verwerking van het in iedereen aanwezige goed en kwaad. Die krachten hebben volgens Van Kerckhoven te maken met "banaliteit, herhaling, offer en overgave", en daarbij speelt Gods genade. De film toont het repetitieve en het inspannende van de geestelijke oefeningen en hoe de ontmoeting met God tot stand komt door het demonische "ad nauseam"[11] te preken. De explosieve kracht van het werk schuilt in het tweede deel "O Altituda Divinitatis" dat door het traditionele christendom wel moet afgewezen worden. Met het in grote letters geschreven "homo bulla"[12] herinnert Van Kerckhoven ons aan de nietigheid van het eigen zijn. Ze rondt af met de gnostische vraag "unde malum?", waar komt het kwade vandaan?[13] De preoccupatie met het kwade vindt geen narratieve neerslag, maar is verankerd in een esthetiek waarin elementen verwerkt worden uit de eerste tekenfilms zoals die van Emil Cohl en Walt Disney[14] en daarnaast ook elementen uit de satanisch-biografische experimentele films van Kenneth Anger.[15]





De 4 Uitersten, 1984
16 mm film, 6 min.

De structuur, de vorm en de inhoud van De 4 Uitersten tonen dat het werk niet behoort tot een specifiek medium, het is zowel film als tekening. In een bespreking van Richard Serra's eerste films, waarin vooral Hand Catching Lead (1968) aan bod komt, wijst Benjamin H.D. Buchloh erop dat Serra's sculpturale films de voltooiing betekenen van zijn sculpturen. Buchloh sluit zich aan bij Rosalind Kraus[16] en stelt dat "bij Serra morfologie en verschijning, materiaal en proces, het gebruikte medium en de waarnemingsmodus van de traditionele sculptuur in elkaar overgaan."[17] Het principe van de fragmentering als analytisch proces speelt daarbij een beslissende rol. Door het uitbeelden van de hand die neervallende stukken lood probeert op te vangen, wordt een handeling geregistreerd die enerzijds de subjectieve artistieke handeling als vormgevende oorzaak letterlijk in het (film)veld situeert en anderzijds de tijdsdynamiek van het proces visualiseert. Bij Anne-Mie Van Kerckhoven is er natuurlijk geen sprake van een sculptuur, maar van een groot aantal tekeningen. Toch lost ook hier de waarneming van de afzonderlijke tekeningen op in een filmische bewustzijnsstroom, die door de synthese van de afzonderlijke bladen tot een in de tijd gesloten vorm transformeert. Het gehanteerde materiaal wordt niet als een geheel ervaren. Net zo min als de driedimensionaliteit van een Serrasculptuur als geheel wordt ervaren.



Re-Pain, 1999
Computeranimatie, 10 min.

Ook in haar volgende films verbindt Anne-Mie Van Kerckhoven haar tekeningen door een ritmische montage. Door computertechnieken "amorfi-seert" ze haar tekeningen. Daarbij gebruikt ze behalve haar eigen werk[18] sinds de jaren tachtig ook 'found footage' zoals naaktfoto's uit softporno-blaadjes of wetenschappelijke foto's. Nog later gebruikt ze ook beelden die digitaal gecreëerd zijn (bijvoorbeeld in Re-Pain, 1999). In de film Morele Herbewapening (1996), het eerste deel van het omvangrijke "sex-and-tech-nology" project HeadNurse (1995–2004),[19] transformeert de kunstenares gedigitaliseerde beeldsequenties. Voorstellingen van vrouwen worden met een grafische filter veranderd. Ze worden gekleurd, omlijnd en tot een repe-titieve systematiek met elkaar verbonden door fragmenten van zinnen die afkomstig zijn uit de meest uiteenlopende contexten ("the values of the constants", "boundary conditions"). Van Kerckhoven maakt gebruik van de associatieve kracht van het bewegende beeld en van de macht die "visual pleasure" (Laura Mulvey[20]) bij de toeschouwer teweegbrengt. Ze toont hoe de structuur van onze blik op het geobjectiveerde vrouwenlichaam in elkaar zit, waarbij ze het narratieve afwijst en het lichaam stroboscopisch toont. De kunstenares werkt met beelden die nooit kunnen verleiden omdat ze verdwijnen, abstract zijn of slechts zeer kort verschijnen. Aan de "flikker-beelden", die in Morele Herbewapening verbonden zijn met vier antiquari-sche wetenschappelijke tekeningen van het medisch onderzoek en opera-ties aan het vrouwelijk geslacht (afb. p. 221), ligt een zich te snel onttrekken aan het eigen ik ten gronde.[21] Het resultaat is een quasi iconoclastische vernietiging. Precies in deze nauwelijks waarneembare fragmenten van het werk, realiseert de kunstenares het hoogste agressieve potentieel. Ze neemt het paradigma van de fotografie op en maakt het zichtbaar zonder zelf — ik verwijs hier naar de fotografie als instrument om de maatschappij uit te beelden — zichtbaar te zijn.[22] De ongemeen problematische afbeel-dingen van vrouwelijke kwetsbaarheid, die in het beste geval verwijzen naar een vorm van sectie en in het slechtste naar sadomasochistische praktij-ken, doen zich aan ons voor als fantasma's die zich aan alle beschouwin-gen onttrekken. Het is onmogelijk zich te verlustigen in deze beelden, of in ons geval de betekenis ervan kritisch te bespreken. Een interpretatie is onmogelijk, omdat het gebruik van pornografische beelden niet kan ver-klaard worden door te verwijzen naar het 'visual pleasure' dat de man voelt bij het kijken naar het object vrouw (zoals beschreven door Laura Mulvey en Jonathan Crary), noch door een op het geslacht gefixeerde blik van een kijker (zoals Linda Williams poneert).[23]

Als "kunstenares-wetenschapper-uitvindster-onderzoekster" is Van Kerckhoven niet enkel geïnteresseerd in respectievelijk de voorstelling en de manier waarop het lichaam van de vrouw gecodeerd wordt in een bepaalde context. Met haar pogingen orde aan te brengen door middel van verschillende beeldtypes, fragmenten van zinnen en het geluid dat we bij de beelden horen, gaat ze na wat de uitwerking is van deze beelden op de kijker.[24] Hoewel Van Kerckhovens films door hun onbekende esthetiek onbehagen wekken, speelt ook de interactie met de toeschouwer een belangrijke rol in het totaalconcept. Filmbeelden van vroegere tentoonstellingen laten zien dat de kunstenares haar werk steeds concipieert als een installatie en dat ze de bezoeker laat "rondlopen in een krachtveld."[25] Van Kerckhoven knoopt daarbij op een elegante manier aan bij het "powerfield" van de kinetische kunst, die in de jaren zestig opgang maakte en die "wiskundige eenvoud en perfectie vertaalde naar architecturale toepassingen", zoals het voorbeeld van de Oekraïens-Poolse kunstenaar Piotr Kowalski (1927–2003) laat zien. Met enscneringen als Tastbare metingen (1970), beoogde Kowalksi in de eerste plaats de ontstoffelijking van het object volgens consequent mathematische regels. Hij "activeerde de gedisciplineerde fantasie en het intellectuele oordeelsvermogen van de toeschouwer."[26] Van Kerckhoven zelf documenteerde haar tentoonstelling Future: Logics=Art:Science uit 1979





Place is where the mind is, 1982
Super-8 film, 9 min.

met film.[27] Parallel daaraan gebruikt ze een verwante techniek: ze "registreert" haar eigen omgeving. De Super-8-film Place is where the mind is (1982) fungeert als "homemovie", met beelden van de vertrouwde vriendenkring rond Club Moral, het muziekgroepje met als spilfiguren Anne-Mie Van Kerckhoven en Danny Devos, beelden van het atelier (de plek waar de kunstenares het liefst is) en van de woning.[28] Het is duidelijk dat het uitgebreid filmen van plekken bij Van Kerckhoven sterk verbonden is met het visueel "aftasten" van de ruimte. In de film Hier woont mijn huis (1986) wordt dit op een bijzonder concrete manier duidelijk. In deze film overlappen verschillende beelden elkaar. Enerzijds volgt Danny Devos de kunstenares die nadrukkelijk het ouderlijk huis in Antwerpen inspecteert, anderzijds zien we beelden die door haar zelf werden gefilmd. In de parallelle montage ontwikkelt het verleden zich als in een verfilmde droom: een oude familiefilm met beelden van de kunstenares als kind en foto's van plechtige feesten illustreren het verleden. De keuze van het beeldperspectief en de montage maken het onmogelijk dat we dit burgerlijke oord met zijn banketten en huwelijksfeesten ervaren in de ruimte-tijd. De plek doet zich aan ons voor als een zielloze, schimmige architectuur. Het is alsof de herkenbare ruimte — keuken, salon, de grote kamer, de eindeloze gangen en trappen — getoond worden opdat ze nu het nog kan, worden opgeslagen in het geheugen. Hier woont mijn huis is een bijzonder persoonlijk portret van de kunstenares. Het vertelt zonder woorden over de ontmoeting met de eigen geschiedenis,[29] met het doel zich mogelijk nog meester te maken van de beelden.

Ondanks de realistische benadering en hoewel van achter de camera commentaar en aanwijzingen te horen zijn — wat een zekere directheid suggereert — kunnen we Hier woont mijn huis niet louter als documentaire zien. Dat is anders voor de films van tentoonstellingen die aanvankelijk bedoeld waren als documentatie bij de installaties. Op de tentoonstelling Komfort über alles! (De Warande, Turnhout, 1980) combineerde Van Kerckhoven schilderijen op plexiglas met muurteksten en een systeem van verwijzingen dat bestond uit pijlen en zwarte elektriciteitskabels. Net als de "Handleiding", die men op een stoel kon inkijken om inzicht te krijgen in het werk, fungeerde de video eerder als een bemiddelend medium dan als een zelfstandig werk.[30] In die zin mag men hier van documentair materiaal spreken. In de video ziet men hoe de kunstenares het uitgestippelde tentoonstellingsparcours inspecteert en vijf met een nummer gemarkeerde velden één voor één aanwijst; elk van die velden stelt een stap voor in de oplossing van een probleem. In plaats van een "therapeutische kracht" te genereren, was Komfort über alles! bedoeld om onbehagen op te wekken, wat voor de toeschouwer een verrijking moest inhouden.[31]

Komfort über alles! is geen expliciete reflectie over het eigen medium, een praktijk die de videokunst van de jaren zeventig typeert. Anne-Mie Van Kerckhoven zoekt via dit werk ook geen toenadering tot de videoclipesthetiek van de jaren tachtig, zoals die ontwikkeld werd door een tweede generatie videokunstenaars. Het gaat hier evenmin om een simpele videodocumentaire die tot doel heeft de ruimtelijke situatie zo nauwkeurig mogelijk weer te geven. Daarvoor speelt de figuur van de kunstenares een te centrale rol. Zij is het die enerzijds de blik van de toeschouwer naar zich toe trekt, maar anderzijds ook de aandacht vestigt op bepaalde plekken in de ruimte. Formeel-esthetisch lijkt het werk onafgewerkt en direct. Vanuit een hedendaags perspectief zijn video's als Komfort über alles! vroege voorbeelden van performances, waarvan de draad vandaag de dag weer opgenomen wordt door jonge kunstenaars.[32] Video spreekt een veel directere taal, vermits ook het lange manuele proces van de ontwikkeling van een filmrol en de montage ervan wegvalt. Daarom bezitten deze werken een bijzondere directheid, precies wat de kunstenares nastreeft. Als schepper en auteur transformeert ze zichzelf in een directe bemiddelaar.

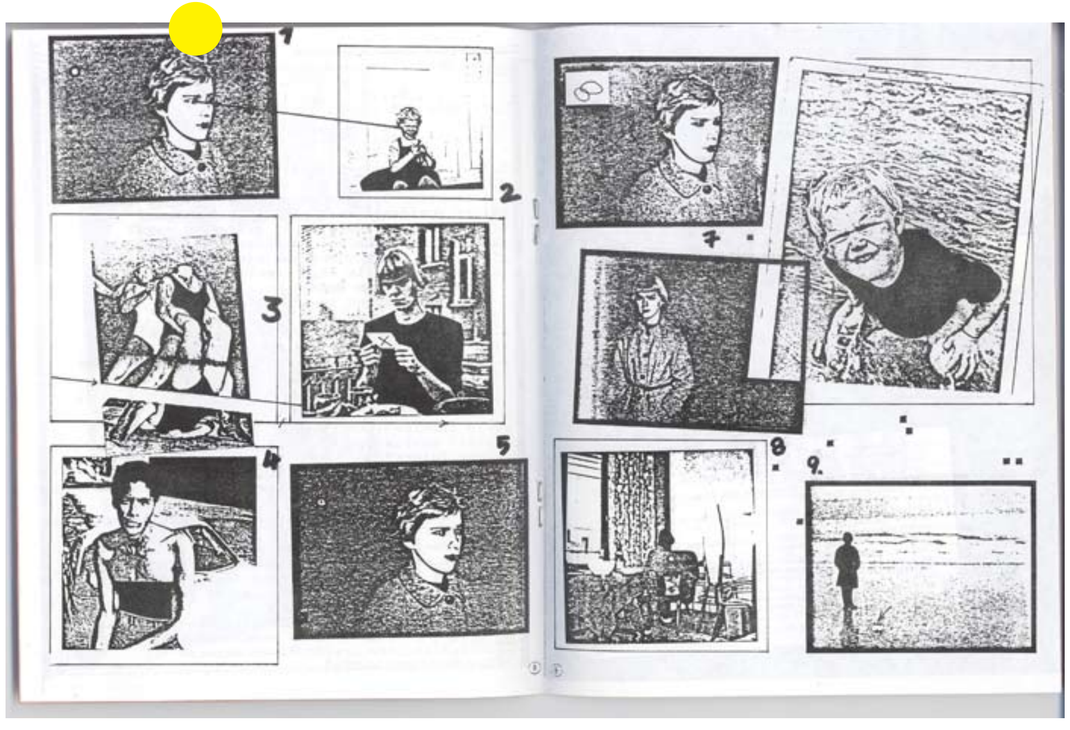
Hoewel we hier niet alle facetten van het filmisch oeuvre uitgewerkt hebben, kunnen we samenvattend toch stellen dat de directheid ervan te herleiden is tot de tekenpraktijk van de kunstenares. Op het eind van de jaren zeventig is Anne-Mie Van Kerckhoven de toen nog in de kinderschoenen staande computertechnologie gaan gebruiken in een kunstcontext, gebruikmakend van een heldere systematiek. Daarbij heeft ze digitale animatietechnieken in haar kunst geïntroduceerd en verder ontwikkeld. Ze realiseert niet enkel artistieke animatiefilms, het soort films waarmee we sinds de jaren negentig vertrouwd zijn door het werk van William Kentridge, en die we als artistieke excursie ook kennen bij Francis Alÿs, Raymond Pettibon, Zilla Leutenegger en Magnus Wallin.[33] Anne-Mie Van Kerckhoven streeft niet naar een strategie waarbij ze onze waarneming tracht te verleiden door een bewegend beeld te presenteren. Ze probeert een breuk te bewerkstelligen die door omgekeerde voortekens naar de rand van het extreme voert.

"Er is dringend nood aan negatieve impulsen,
aan subversiteit, vulgariteit. (...)"
— Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 22 mei 1982





Hier woont mijn huis, 1986
U-Matic, 23 min.



Komfort über alles!, 1980
Kunstenaarsboek, 14.9 × 10.5 cm

1 Richard Buckminster Fuller, Nine Chains to the Moon, New York, 1971, pag. xi.
2 Op. cit., pag. 99.
3 Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, ongepubliceerd manuscript.
4 Buckminster Fuller, 1971, pag. ix.
5 Van Kerckhoven beschouwt dit werk als een "confrontatie van de duivelse mechanismen an de kunstpraxis met de 19 satanische rituelen waarmee de duivel kan aangeroepen worden. De structuur van de film is gebaseerd op 19 stills uit films van Hitchcock, o.a. uit The 39 Steps. Bij vertoningen werd de film begeleid door live opgevoerde fragmenten uit Arnold Schönbergs Verklärte Nacht en door Danny Devos die enochiaanse verzen declameerde uit The Satanic Bible van Anton Szandor Lavey." Anne-Mie Van Kerckhoven, ongepubliceerd manuscript.
6 Dit werk is een persoonlijk eerbetoon aan Van Kerckhovens eerste ontmoeting met haar artistieke levenspartner Danny Devos en een teken van kwetsbaarheid en onbegrensd vertrouwen.
7 De video werd gerealiseerd in het AI-LAB (Artificial Intelligence Lab) van de Universiteit Antwerpen en diende als achtergrondperformance voor het PhD-colloquium van Luc Steels, die een doctoraatsverhandeling schreef over Aspects of a Modular Theory of Language (gepubliceerd in de reeks Proefschriften, vol. 50, Wilrijk, Universitaire Instelling Antwerpen, 1977).
8 De scène in kwestie wordt vertolkt door Guy Cassiers, Belgisch regisseur en theaterintendant. Marc Vanrunxt was het voorbeeld voor de danser.
9 "Flikkerfilms", bijvoorbeeld T.O.U.C.H.I.N.G (1968) van Pau Sharits, worden gekenmerkt door een razendsnelle ritmische montage, een techniek die indruist tegen het traditionele montageprincipe van de vloeiende vertelling.
10 Daarmee verwijs ik vooral naar de intensiteit die we in de kunst van Anne-Mie Van Kerckhoven vinden. Tot op vandaag beslaat haar oeuvre zowat 70 films en 2000 tekeningen en schilderijen.
11 Zo luidt een van de tussentitels: "AD NAUSEAM BIS ZUM KOTZEN UNTIL THROWING UP".
12 "Homo bulla" betekent "de mens is een zeepbel", een motto dat we reeds bij Varro, Petronius en Erasmus van Rotterdam vinden.
13 Met de vraag "unde malum", waar komt het kwade vandaan, wordt ook de vraag gesteld, hoe het bestaan van een God te verenigen is met het bestaan van het kwade. Het probleem van het theodicee komt al aan bod in het boek Job in het Oude Testament.
14 Als belangrijkste pionier van de animatiefilm geldt de Fransman Emile Cohl, die in 1908 zijn eerste korte film baseerde op de getekende lijn. De eerste animatiefilms van Walt Disney stonden in de jaren dertig als langspeelfilm op het programma.
15 Kenneth Anger (*1930) is een pionier van de Amerikaanse undergroundfilm. Zijn fascinatie voor occulte themaʼs duikt steeds opnieuw in zijn werk op. Zijn eerste film maakte hij al op zeer jeugdige leeftijd, bijv. Fireworks (1947). Het feit dat het onbehagen wekkende expliciet figureert in The 39 Steps vs. the 19 Keys, herinnert ook aan het werk van Mike Kelley.

Deze kunstenaar beweegt zich in het grensgebied van wat de maatschappij aanvaardbaar vindt.
16 Rosalind Krauss, Passages of Modern Sculpture, London, 1977.
17 Benjamin H.D. Buchloh, "Prozessuale Skulptur und Film im Werk Richard Serra's", in: Richard Serra. Works 66–77, Tübingen, 1978, pag. 175–188.
18 Het werk Die Loreley (1996) bijvoorbeeld, bestaat uit 54 geschilderde portretten van bekenden die met behulp van de digitale techniek van morphing in elkaar overgaan. In tegenstelling tot de fading technieken die in de film worden gebruikt, ontstaan bij morphing tussenstappen en zelfs op zichzelf staande vertekende beelden. Morphing is een geliefde techniek in sciencefictionfilms.
19 Het omvangrijke project HeadNurse ontstond in de context van het cyberfeminisme. Het project vormde het sluitstuk van een presentatie in de Kunsthalle in Bern (2005) en was ook het thema van een catalogus. Daarom ga ik hier niet verder in op dit project. Een lijvige inleiding tot het werk van de kunstenares vindt men in Anne-Mie Van Kerckhoven. Beauty, therapeutic use of, red. Ronald van de Stompel, Antwerpen, MUHKA, 1999.
20 Visual Pleasure and Narrative Cinema is een uit 1973 daterend essay van Laura Mulvey en een van de meest geciteerde teksten uit de feministische filmtheorie.
21 Van Kerckhoven reflecteert hier op de strategie van de "intellectuele montage" die door filmpionier Sergej Eisenstein werd bedacht. Eisenstein wilde door contrasterende, schokkende camerabewegingen in de geest van de toeschouwer hogere bewustzijnsniveaus van associatieve aard activeren.
22 De categorie van de fotografische transparantie wordt door Roland Barthes beschreven in: La Chambre claire. Note sur la photographie, Parijs, Seuil, 1980.
23 Jonathan Crary, Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge, Mass./London, 1990; Linda Williams, "Pornografische Bilder und die 'körperliche Dichte des Sehens'", in: Herta Wolf (ed.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2003, pag. 226–266.
24 "Om de beelden te herinterpreteren gebruik ik ze vaak opnieuw en laat ik ze contrasteren met het gekozen woord. Daarbij bedenk ik schema's waarvan de logica enigszins mank loopt, om een zeker element van toeval te introduceren ter wille van het toevalselement zelf en de synchroniciteit. Op die manier probeer ik dingen uit (...) Ik hanteer de toeschouwer als maatstaf." Anne-Mie Van Kerckhoven, "On women images", in: tent. cat. MUHKA, op. cit., pag. 84.
25 "Walking into a power field". Anne-Mie Van Kerckoven, "=BASIC. 23.8.80->13.9.80.", in: Hersens met horens, kunstenaarsboek, s.p. Van Kerckhoven breidt het in de tekeningen gebruikte verwijssysteem uit naar de driedimensionale ruimte en voegt er muziek aan toe, die ze in de gevallen waarnaar hier wordt verwezen typeert als "storend, maar esthetisch acceptabel. Voor haar eerste tentoonstellingen heeft ze steeds kunstenaarscahiers gepubliceerd: fotokopieën met collages van statements, bronteksten en beelden, die als "leeshandleiding" dienen voor het publiek. Het is goed mogelijk de tekst-beeld collages die Van Kerckhoven voornamelijk realiseerde in de periode 1976–1984 in de "handleidingen" en in de driedimensionale ruimte, te plaatsen in de context van het lettrisme en de Situationistische Internationale.
26 Frank Popper, Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion, Keulen, 1975, pag. 104, afb. 96.
27 Deze 10 minuten durende Super-8-film is teloorgegaan.
28 In veel werken (bijvoorbeeld in Pre-5, 2002, integreert Anne-Mie Van Kerckhoven de ruimte als verwijzing naar maatschappelijke conventies en als metafoor voor een geestesgesteldheid.
29 Hier woont mijn huis lijkt bijna een vrouwelijke pendant van de experimentele film Living (1971) van de Nederlandse kunstenaar Frans Zwartjes. Een vergelijking met de manier waarop met de filmische ruimte en de vertolking van de protagonisten wordt omgegaan, is bijzonder leerzaam. Beide werken hebben immers de metaforische betekenis van de ruimte als thema.
30 Andere videodocumentaires zijn Industriële Typen (1982) en Hoeren en Profeten (1983). In deze bijdrage is geen plaats om nader in te gaan op de talrijke documentaires die Van Kerckhoven realiseerde van haar dansperformances met de Belgische danser Marc Vanrux (bijvoorbeeld A'dieu, 1986), die overigens ook de hoofdrol speelt in een aantal van haar films (bijvoorbeeld Fragments of Dance of the 7 Veils, 1991, of Dieper, 2002–2003).
31 Anne-Mie Van Kerckhoven, Hersens met horens, kunstenaarsboek, s.p.
32 Dat is klaarblijkelijk het geval met Jonathan Meese, Ufo go home—Fasching der Kunst, Caixa Forum Barcelona, 8 april 2008. Meese noemt dit werk een "performance". http://www.cfa-berlin.com/artists/jonathan_meese/videos/ (juni 2008).
33 De interesse in artistieke animatiefilms vindt zijn weerslag in tentoonstellingen als Momentary Momentum, Parasol Unit Londen (3 maart–12 mei 2007), Kettle's Yard, Cambridge (29 januari–24 februari 2008 en 27 februari–30 maart 2008), Dibujos Animados (Cartoons), The Fundación ICO, Madrid (18 januari–18 maart 2007) of Dessine-moi un mouton!, Kunstmuseum Thurgau, Karthause Ittingen (18 februari–15 juli 2007).

Zu viel, zu wenig

Gertrud Sandqvist

Anne-Mie Van Kerckhovens Zeichnungen kreisen seit über dreissig Jahren wie Kirke, die Sperberin, um ein zentrales Thema: die Beziehung zwischen männlichen und weiblichen Körpern. Andere Aspekte, wie Raum, Psyche, Intellekt und die körperlichen elementaren Funktionen, die allen Lebewesen gemeinsam sind, tauchen ebenfalls auf, sind jedoch oftmals nur schmückendes Beiwerk.

Die Spannung in diesen tausenden von Zeichnungen ist erotisch. Aber die Erotik ist nur ein Vorwand. Wie die frühen Kirchenväter, die mit pädagogischer Absicht eine ausgeprägt erotische Sprache benutzten, um die Beziehung der Seele zu Gott zu beschreiben, benutzt Van Kerckhoven (AMVK) diese erotischen Zeichnungen um unsere — und ihre eigene — Aufmerksamkeit zu erregen, obwohl sie eigentlich etwas ganz anderes interessiert. Dies wird besonders deutlich in den Zeichnungen, bei denen sie Vorlagen aus der Soft-Pornografie verwendet, d.h. bei den Zeichnungen der letzten sieben bis acht Jahre, die unter anderem im Buch I'll Rob You veröffentlicht wurden. Die erotischen Posen sind Maskerade, die dazu da ist, die Gedanken und die Aufmerksamkeit auf die Diskrepanz zwischen Seele und Körper zu lenken, unterstrichen durch Zitate von Giordano Bruno, Herbert Marcuse und der Begine Margareta Porete aus dem 14. Jahrhundert. AMVK widmete einen Sommer lang dem Bestreben, den Lesestoff und die Zeichnungen mehrerer Jahre durchzugehen und zu komprimieren und ging der Frage nach, was passiert, wenn Seele und Körper, oder wie sie es selbst ausdrückt, wenn Hirn und Herz getrennt werden. Die Chronologie der Alchemie, die sie benutzt, um die Zeichnungen des Buches in verschiedene Kapitel zu unterteilen, unterstreicht zusätzlich ihre geistige Verwurzelung in den religiösen und philosophischen Fragen des Mittelalters.

Denn diese Fragen sind immer noch nicht gelöst. Wie AMVK suchen die Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari nach vorläufigen Antworten. Vor allem in Tausend Plateaus versuchen sie, die unmöglichen Grenzen mit Friedrich Nietzsches und Hannah Arendts Begriff des „Werden" („Becoming") aufzubrechen und ihn an die Stelle des statischeren „Sein" („Being") der klassischen Philosophie zu setzen. AMVK nutzt diese Möglichkeit ebenfalls. Schon seit den Anfängen Mitte der 1970er Jahre schildern ihre Zeichnungen Figuren in Prozessen des Werdens, unendliche Metamorphosen und Transmutationen, zufällig in einem Bild festgehalten.

Becoming-Woman. Der wohlbekannte Begriff des „Becoming" von Deleuze und Guattari umfasst mehrere Arten des „Becomings" (Tier, Kind, Frau, Gemüse, Mineralien, Partikel). Allen diesen „Becomings" ist gemein, dass sie dem Protagonisten helfen, sich mehr zu beteiligen, tiefer zu fühlen, die Intensität der Welt und die „Haecceitas" zu begreifen, in den unendlich fein verzweigten Erlebnisformen der Welt zu waten, zu baden und zu schwimmen — weil, so schreiben sie, Ideen nicht sterben. Manchmal werden aus ihnen Wissenschaften, manchmal ziehen sie weiter. Doch behalten sie durch all diese Transformationen etwas Essenzielles.

> „Denn zum einen sind die Beziehungen von Tieren untereinander nicht nur Gegenstand der Wissenschaft, sondern auch ein Gegenstand des Traumes, der Symbolik, der Kunst und der Poesie, der Praxis und des praktischen Gebrauchs. Zum anderen sind die Beziehungen von Tieren untereinander in den Beziehungen des Menschen zum Tier, des Mannes zur Frau, des Mannes zum Kind, des Menschen zu den Elementen und des Menschen zum physischen und mikro-physischen Universum enthalten. Die Doppelidee „Serie-Struktur" überwindet in einem bestimmten Moment eine wissenschaftliche Schwelle, aber das war nicht ihr Ausgangspunkt und sie bleibt nicht dabei stehen, oder sie geht in andere Wissenschaften ein, belebt zum Beispiel die Geisteswissenschaften, um der Untersuchung von Träumen, Mythen und Organisationen zu dienen. Die Ideengeschichte sollte nicht kontinuierlich sein, sie sollte sich vor Ähnlichkeiten, aber auch vor Herkunft und Abstammungen hüten, um sich darauf zu beschränken, die Schwellen zu markieren, die eine Idee kreuzt, die Wege, die sie zurücklegt und die ihr Wesen und ihren Gegestand verändern."[1]

Bei Deleuzes und Guattaris Auflistung der verschiedenen Arten des „Becoming" fehlt interessanter Weise „Becoming-Man", während „Becoming-Woman" als gleichwertig mit beispielsweise „Becoming-Mineral" angesehen wird.

AMVK besteht darauf, so wie Luce Irigaray, dass das Geschlechtsübergreifende andere, signifikantere Konnotationen beinhaltet, um unsere Zivilisation zu verstehen, als „Becoming-Mineral". Trotz der Offenheit aller Transformationen zwischen Struktur, Tier, Idee und Mensch in AMVKs Zeichnungen, besteht die Dichotomie Mann-Frau als die grundlegendste. Schließlich ist es in unserer Kultur dieser Unterschied, der die meisten Gegensätzlichkeiten hervorruft.

Luce Irigaray gebraucht Nietzsches Begriff des „Werdens" genauso beständig wie Deleuze und Guattari, wendet ihn aber an, um das Gegenstück der Frau zu dem zu beschreiben, was Jacques Lacan den Signifikant aller Signifikanten nennt, Phallos. An die Stelle dieser Monokultur, die auf die Frage beschränkt ist, ob man Phallos ist oder hat, stellt sie einen vermuteten weiblichen Gegensatz, eine bilabiale Ökonomie, besetzt durch „The two-in-one", ein dialogisches Denken statt eines monologischen. Irigaray und Arendt kannten gegenseitig ihre Denkweisen nicht, aber sie hätten einander wahrscheinlich für ihre Seelenverwandtschaft gedankt, denn zwischen ihren dialogischen Denkweisen besteht grosse Ähnlichkeit. Irigaray kämpft — genau wie Deleuze und Guattari — gegen den Monolithen Lacan. Arendt ignoriert ihn, hegt jedoch für Lacans Inspirationsquelle Heidegger ein gewisses Interesse. Alle, auch Lacan, versuchen neue Auswege zu finden, neue Antworten auf die gleichen Fragen, mit denen AMVK sich in ihren Zeichnungen beschäftigt: Welche Beziehung hat die Seele zur Welt? Welche Beziehung hat sie zu sich selbst? Zum Körper? Zu welchem Körper? Zu wessen Körper?

Welche Beziehung hat eigentlich ein Mensch zur Umwelt? Lassen Sie uns einige Zeichnungen von AMVK genauer betrachten, vor allem die, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre entstanden sind.

Natürlich gibt es offensichtliche Verbindungen mit beispielsweise den Zeichnungen der Surrealisten — vielleicht nicht so sehr mit denjenigen, die durch das sogenannte Automatische Schreiben entstanden sind, sondern vor allem mit denjenigen, die das Ergebnis von „Cadavre Exquis" sind, d.h. kollektive Zeichnungen, in denen jedes Element direkt aus dem Unbewussten des jeweiligen Beitragenden kommt. Auch AMVKs Zeichnungen sind so ausgeführt, als ob sie von mehreren Personen gezeichnet worden wären, vereint in einem gemeinsamen kollektiven Unbewusstsein, aber ohne Wissen um die Existenz voneinander.

Hier gibt es beispielsweise eine Zeichnung von 1974, die eine Form zeigt, die eine eindeutige Ähnlichkeit mit einem Penis hat, der jedoch nicht in einem, sondern in zwei männlichen Köpfen endet, die in entgegen gesetzte Richtungen schauen. Die gleiche Gruppe von Zeichnungen zeigt eine männliche Figur mit (versteckter) weiblicher Brust oder eine androgyne wütende Figur, die hinter einem überdimensionierten Konglomerat von weiblichen Brüsten und Kleidern auftaucht. Auf offensichtlichere und vielleicht weniger interessante Zeichnungen, die in Verbindung gebracht werden können mit den berühmten Studien der Surrealisten über den weiblichen Körper beim intimen Kontakt mit Möbeln, gehe ich hier nicht ein. Stattdessen gibt es zwei interessante Zeichnungen aus demselben Jahr, die mit Marcel Duchamps bekanntem Nine Malic Moulds (in La Mariée, Mise à Nu par ses Célibataires, Même, 1923) in Verbindung gebracht werden können. Die eine Linienzeichnung zeigt vier ausgestopfte männliche Charaktere, präsentiert auf Stab ähnlichen Podien, alle mit einem Preisschild versehen. Die andere zeigt drei Männer, die Philosophen aus verschiedenen Zeitperioden sein könnten, in einem Dreieck schwebend, als würden sie ein Zirkusstück vorführen.

Es war bei den Surrealisten ungewöhnlich, dass die freigelassene Phantasie Männer zum Gegenstand hatte, in der ambivalenten Rolle als Objekt der Begierde und Objekt der Kritik. Eine Ausnahme sind die Skulpturen von Louise Bourgeois, die ungefähr aus der gleichen Zeit stammen wie die Zeichnungen von AMVK.

AMVK (oder Bourgeois) mit Surrealismus in Verbindung zu setzen mag etwas mutig wirken. Aber die Idee und die Ambition des Surrealismus, die Kunst des bewussten Ichs für die unbewussten Strömungen zu öffnen, und die gegenseitige Befruchtung und der Kurzschluss zwischen Idee und Erotik, zwischen Phantasie und Intellekt, sind eher eine Methode als eine kunsthistorische Epoche. Von den Modernisten verachtet, faszinierend für die Postmodernisten, ermöglicht die surrealistische Erfahrung mehr als alles andere Grenzgänge zwischen verschiedenen Genres, Themen, Ideenkomplexen, auch zwischen Zeichenstilen, die sonst unvereinbar sind, beispielsweise zwischen Modezeichnung, Illustration, Werbung und künstlerischer Zeichnung. Dies ist relevant für AMVK, die nicht nur Soft-Pornografie und Philosophie zusammenführt, sondern sich im hohen Maße in ihren Zeichnungen von den populären Illustrationsstilen ihrer Zeit oder von einer bestimmten Art der affektierten Modezeichnung inspirieren lässt. Dies hilft ihr, sich dem erhabenen philosophischen Gedankenstoff anzunähern ohne pathetisch oder lächerlich zu werden.

Im Jahr darauf, 1975, entwickelt AMVK ihre Charaktere als „Becoming-Furniture", um Deleuze und Guattari zu travestieren. Sie travestiert die berühmten Spiegeleffekte der flämischen Malerei (und von Magritte), wenn sie eine weibliche Gestalt in intimen Kontakt mit einem Kartondeckel kommen lässt und die unendlichen Spiegel-Reflektionen die Figur am Torso abschneiden. Hier kann man natürlich auch auf Man Rays bekanntes Foto von einem antiken Frauentorso, mit Seil umwickelt, verweisen. Aber AMVKs Frau hat Beine und Kopf und wirkt im höchsten Maße fähig, sich selbst zu bewegen. Es ist nur eine Frage der Zeit, ehe sie sich von der sperrigen Verpackung befreit.

Eine weitere Zeichnung zeigt eine Frau, die zugleich ein Vogel ist, eine Sirene mit dem Kopf in den Wolken und Beinen, die zu einer Mauer werden. Oft tragen die Frauengestalten ganze Welten auf ihrem Kopf oder schauen verwundert von ihren erhabenen Plätzen in der Sphäre der Ideen herunter auf den skatologischen Kreislauf unter und um sich. Ich sehe diese Zeichnungen als Vorgänger zu AMVKs Zeichnungen von I'll Rob You, bei denen die Diskrepanz zwischen dem philosophischen Denken der Frau und ihrem begehrendem Körper so offensichtlich ist, dass der Effekt komisch wird.

AMVK bleibt sich selbst während der fast zwanzig Jahre treu in ihrer Art, diese oft mystischen und immer drastischen Szenen zu zeichnen, fast so wie die zerstreuten Zeichnungen, die wir nebenbei in unsere Unterlagen kritzeln, während wir einer langweiligen Vorlesung lauschen, stilmäßig während des ganzen Lebens mehr oder weniger gleich bleiben können. Mit der Zeit gewinnt AMVK jedoch offensichtlich Interesse an der euklidischen Konstruktion des Raumes (inklusive seiner Attribute, der Zahlen) im Verhältnis zu Gruppen aus vor allem weiblichen, aber auch männlichen Körpern. Diese Zeichnungen, und jetzt denke ich in erster Linie an eine Gruppe von Zeichnungen aus dem Jahre 1993, nehmen in ihrer Komplexität eine Sonderstellung ein. Die Protagonisten scheinen mit komplizierten philosophischen, künstlerischen, sozialen und gesellschaftlichen Experimenten beschäftigt zu sein. Manchmal zeigen die Zeichnungen erotisch aufgeladene Situationen, aber diese bilden die Ausnahme, als ob AMVK hier zeigen möchte, dass Frauen und Männer mit vielen anderen, und vielleicht noch komplexeren Aufgaben im Leben beschäftigt sind, als nur mit Erotik. Oft wirken die Symbole und die Ereignisse in den Zeichnungen der Traumwelt entnommen, sie referieren auf eine Kunst, die der Traumsprache nahe liegt. Aber die Betonung liegt zu gleichen Teilen auf „Sprache" und auf „Traum". An Brueghels Sprichwort-Gemälde mit seinen drastischen Figuren (auch wenn ich des Flämischen nicht mächtig bin) fühle ich mich ebenso erinnert wie an den Surrealismus. Vielleicht liegt es daran, dass diese Szenen keine Spuren von „Cadavres Exquis" oder automatischem Zeichnen aufweisen. Im Gegenteil — die ausgesuchten Linienzeichnungen sind genau komponiert und berechnet ausgeführt.

Jede Zeichnung ist komprimiert wie eine Kurzgeschichte — hier kehrt die Traum-Assoziation zurück, laut Sigmund Freud der Königsweg zum Unbewussten. Laut Psychoanalyse ist jeder Traum eine ausgesucht komponierte Kurzgeschichte oder ein Rebus, bei dem jedes Element auf den Kern des Traums zurückdeutet, dessen Nachricht. Freuds bekannter Traum von der Botanischen Monografie ist ein Bilderbuchbeispiel. Jeder Traumgedanke, den Freud sich aussucht, prallt früher oder später zurück zu diesem einzigen Traumbild: Er sitzt und blättert in einer Monografie über Alpenveilchen. Auf die gleiche Art ist jede Zeichnung von AMVK seit 1993 überdeterminiert. Jede Zeichnung kann langsam und geduldig auseinander genommen werden, so dass eine reichhaltige Erzählung ans Licht kommt, zwar sind die Bedeutungen von manchen Bestandteilen noch versteckt, aber prinzipiell können sie weiterentwickelt und zu einem Text verwandelt werden. Es ist so, als ob AMVK in diesen Zeichnungen immer noch an die Fähigkeit des Bildes glauben würde, alle Zusammenhänge und Möglichkeiten, die in der Welt denkbar sind, zu beschreiben und zu entwickeln. Ein Glaube, der später erschüttert wird.

1 Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus (übers. v. Gabriele Ricke und Roland Vouillié), Berlin 2005, S. 321.

Too much, too little

Gertrud Sandqvist

For more than thirty years, Anne-Mie Van Kerckhoven's drawings have been circling like Circe, the sparrow hawk, around a single centre: the relationship between men's and women's bodies. Other aspects common to all beings such as space, psyche, intellect and bodily functions are also present, but usually only as props.

The tension in these drawings, of which there are thousands, is erotic. But the eroticism is only a pretext. Like the early Fathers of the Church who used blatantly erotic language as a pedagogical tool to describe the relationship between the soul and God, all Van Kerckhoven's (AMVK) erotic drawings are an attempt to capture our — and her own — attention, when in fact she is interested in something completely different. This is particularly clear in those drawings where she uses soft porn as a template, i.e. those from the last seven or eight years, inter alia brought together in her book I'll Rob You. The erotic poses are a maskerade to draw the viewer's thoughts and attention towards the discrepancy between body and soul, expressed in quotations taken from Giordano Bruno, Herbert Marcuse, and the fourteenth century Beguine, Marguerite Porete. AMVK spent a whole summer poring over several years' worth of reading and drawing, homing in on the question: What happens when body and soul are separated? Or, as she puts it, when the brain and the heart are separated. The alchemist chronology AMVK uses to subdivide the drawings into different sections of the book serves to underline how at home she is with the religious and philosophical questions of the Middle Ages.

For these questions have yet to be resolved. Like AMVK, the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari seek provisional answers, notably in A Thousand Plateaus, where they attempt to reinterpret the impossible boundary, employing Friedrich Nietzsche's and Hannah Arendt's expression "becoming", instead of the merely static "being" of classical philosophy. AMVK also exploits this possibility. Since her very first drawings from the mid-1970s she has been portraying characters in the process of becoming, showing their endless metamorphoses and transmutations, temporarily frozen in a picture.

"Becoming-Woman". Deleuze's and Guattari's famous notion of "becoming" embraces many instances of "becoming" (animal, child, woman, vegetable, mineral, particle). Common to all these "becomings" is the fact that they help the protagonist to be more closely involved, feel more keenly, experience the world's intensity and "haecceities"; to wade, bathe and swim in the endless multiplicity of experience the world has to offer. For, as they write, ideas do not die. Sometimes they lead to the sciences, and sometimes they float on further still. They retain, however, something essential throughout all these transformations.

> "For, on the one hand, the relationships between animals are the object not only of science, but also of dreams, symbolism, art and poetry, practice and practical use. And, on the other hand, the relationships between animals are bound up with the relations between man and animal, man and woman, man and child, man and the elements, man and the physical and microscopic universe. The two-fold idea 'series-structure' crosses a scientific threshold at a certain moment; but it did not start there and it doesn't stay there, or else crosses over into other sciences, animating, for example, the human sciences, serving in the study of dreams, myths, and organizations. The history of ideas should never be continuous; it should always be wary of resemblances, but also of descents or filiations; it should mark the thresholds through which an idea passes, the journey it takes that change its nature or object."[1]

Interestingly, the Deleuze-Guattari inventory of the various kinds of "becoming" does not include "becoming-man," whereas "becoming-woman" is seen as on a par with, for example, "becoming mineral".

Like Luce Irigaray, AMVK insists that cross-gender issues contain other, more significant connotations for the understanding of our civilisation than "becoming-mineral." Regardless of the freedom of all transformations in AMVK's drawings involving structure, animals, ideas and humans, the man-woman dichotomy remains the most basic, since in our culture it is this difference that inspires the most antagonism.

Luce Irigaray uses Nietzsche's notion of "becoming" just as consistently as Deleuze-Guattari, but she re-appropriates it in order to describe woman's equivalence to what Jacques Lacan calls the signifier of all signifiers: Phallos. In place of this monoculture, which is restricted to a single question — the extent to which one is or has Phallos — she posits an assumed female equivalence, a bi-labial economy that is always characterised by "The two-in-one": a dialogical rather than a monological approach. Although Irigaray and Arendt were not aware of each other's thinking, they would probably have thanked each other for their affinity, as there are major similarities in Irigaray's and Arendt's dialogical approach. Irigaray struggles with the monolithic Lacan, as did Deleuze-Guattari; Arendt disregards him, but shows a certain interest in Lacan's inspirator, Heidegger. All of them, including Lacan, try to explore new avenues and find new answers to the same question that AMVK is grappling with in her drawings: how does the soul relate to the world? How does the soul relate to itself? To the body? To which body? To whose body?

How, in fact, does a human being actually relate to the surrounding world? Let us take a closer look at some of AMVK's drawings, in particular those from the second half of the 1970s.

There are, of course, clear similarities with, for example, the drawings of the Surrealists — perhaps not so much those done in automatic script, but chiefly those comprising the "cadavre exquis", i.e. collective drawings where each part is intended to express a direct, unconscious instinct on the part of the individual contributor. AMVK's drawings are also executed in such a way that they appear to be the work of several hands, united in a common, collective unconscious, but with no awareness otherwise of each other's existence.

Included, for example, is a drawing from 1974 depicting a shape that bears a clear resemblance to a penis, but which terminates in not one, but two male heads facing in completely opposite directions.

The same group of drawings shows a male figure with (concealed) female breasts, or an androgynous, angry figure popping up behind an oversized conglomeration of female breasts and clothing. I will pass over the more obvious and perhaps less interesting drawings that are related to the Surrealists' famous studies of female bodies in close contact with pieces of furniture.

On the other hand, there are two interesting drawings from the same year that can be compared to Marcel Duchamp's famous Nine Malic Moulds (in La Mariée Mise à Nue par ses Célibataires, Même, The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, 1923). The first line drawing shows four male figures exhibited atop stick-like podia, all replete with price tags. The other shows three men, who could be philosophers from different periods, hovering in a triangular formation, as if performing in a circus.

It was unusual for the Surrealists' unbridled imagination to focus on men, placing them in the ambivalent role of objects of desire and of criticism. The exception is, of course, Louise Bourgeois' sculptural work from approximately the same time as AMVK's drawings.

To relate AMVK (or Bourgeois) to Surrealism might seem a step too far. But Surrealism's idea and ambition, i.e. to pave the way for unconscious currents in the art of the conscious ego, and to encourage cross-fertilisation and short-circuiting between ideas and eroticism, between the imagination and the intellect, is more a method than a period of art history. Despised by the modernists yet fascinating for the post-modernists, the surrealist experience — more than any other — pushes the boundaries between different genres, themes, sets of ideas, even between otherwise irreconcilable drawing styles, for example between fashion drawing, illustration, advertising, and artistic drawing. This is all of relevance to AMVK, who not only facilitates the meeting between soft porn and philosophy, but who is also inspired by the visual language of contemporary popular illustration or a certain type of affected fashion drawing. This enables her to approach her ambitious philosophical material without seeming pathetic or ridiculous.

The following year, 1975, AMVK developed her characters into "becoming-furniture," in a travesty of Deleuze-Guattari. She travesties the famous mirror effects of Flemish (and Magritte's) painting when she lets a female figure get into close contact with a cardboard lid, and the mirror's infinite reflections reduce the character to a torso/lid. There is a clear reference here to Man Ray's famous photograph of a classical female torso bound with string. But AMVK's woman has both legs and a head, and seems entirely capable of moving of her own accord. It is only a matter of time before she frees herself from her bulky packaging.

Another drawing shows a woman who is also a bird, a siren with her head in the clouds and legs forming a wall. The female figures often carry whole worlds on their heads, or look down in astonishment from their lofty,

philosophical heights at the scatological cycle of events unfolding beneath and around them. I see these drawings as precursors to AMVK's drawings in I'll Rob You, where the mismatch between woman's philosophising and the demands of her body is so clear as to be comic.

AMVK's approach to these often enigmatic but always dramatic scenes remained constant for the better part of twenty years, just as our absent-minded doodles during a boring lecture tend to remain more or less the same, stylistically, throughout our lives. Over time, however, AMVK becomes noticeably more interested in the Euclidean structure of space (including its attributes: numbers) in relation to groups of essentially female bodies, but there are also male ones. The complexity of these drawings (I am thinking primarily here of a set of drawings from 1993) sets them apart. The protagonists seem to be involved in complicated philosophical, artistic, social and societal experiments. Sometimes the drawings depict erotically-charged situations, but these are the exception: it seems as if AMVK wants to underline that men and women have many other, perhaps even more complex tasks to perform than the merely erotic. The symbols and processes in the drawings often seem to come from the language of dreams, and include references to the art that is closest to it. But the stress is just as much on "language" as on "dreams." They remind me of Brueghel's proverb paintings, with their dramatic characters (although I do not speak Flemish), as much as of Surrealism. This could be because these scenes bear none of the features of "cadavres exquis" or of automatic drawing. Quite the opposite, in fact, as these fine line drawings are carefully composed and calculatedly executed.

Each drawing has the conciseness of a short story, which takes us back to the association with dreams, the "royal road to the unconscious", according to Sigmund Freud. Psychoanalysis maintains that every dream is like a finely composed short story, or a rebus in which each element points back to the heart of the dream: its message. Freud's famous cyclamen monograph dream is a textbook example. Each dream-thought that Freud manages to work out sooner or later leads back to the same dream-picture: he's sitting and leafing through a monograph on the cyclamen plant.

In the same way, each of AMVK's drawings from 1993 is overdetermined. Each drawing can be slowly and patiently unwound to reveal a rich narrative; the significance of some of the components may still be concealed, but it is still theoretically possible to process them and convert them into text. It is as though in these drawings AMVK still has confidence in the picture's own ability to describe and develop all the connections and potential inherent in the world, a confidence that will later be shaken.

1 Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus (trans. Brian Massumi), Minneapolis, MN, 1996, p. 235.

Trop, pas assez

Gertrud Sandqvist

Les dessins d'Anne-Mie Van Kerckhoven, réalisés sur plus d'une trentaine d'années, gravitent, à la manière de Circé (l'épervier), autour d'un élément central : la relation entre le corps de l'homme et celui de la femme. D'autres aspects tels que l'espace, l'âme, la pensée, les fonctions du corps — communs à tous les êtres — sont également présents mais jouent le plus souvent un rôle secondaire.

Ces dessins — plusieurs milliers en tout — sont largement chargés d'érotisme. Mais cet érotisme n'est qu'un prétexte. À l'instar des premiers Pères de l'Église chrétienne, qui utilisaient un langage teinté d'érotisme à des fins pédagogiques pour décrire les rapports entre Dieu et les âmes, Van Kerckhoven (AMVK) se sert de l'érotisme dans ses dessins pour attirer l'attention — la nôtre mais aussi la sienne — lorsque celle-ci s'égare vers un autre objet.

Ceci est d'autant plus évident dans ses dessins inspirés de modèles issus d'une pornographie «soft», c'est-à-dire ceux de ces sept à huit dernières années, rassemblés notamment dans un ouvrage intitulé I'll Rob You. Les poses érotiques sont une mascarade, destinée à focaliser nos réflexions et à attirer notre attention sur la contradiction entre l'âme et le corps, illustrée par des citations de Giordano Bruno, Herbert Marcuse et de Marguerite Porete, poétesse béguine du XIVe siècle. AMVK a consacré un été entier à faire la somme de plusieurs années de lectures et de dessins autour d'une seule et même question : que se passe-t-il lorsque l'âme est séparée du corps, ou plutôt, comme elle le précise elle-même, lorsque notre esprit et notre corps sont séparés? La chronologie alchimique qu'elle a utilisée pour répartir ses dessins en différentes sections souligne son excellente connaissance des questions religieuses et philosophiques du Moyen-Âge.

Car ces questions sont aujourd'hui encore en suspens. Comme AMVK, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari sont en quête de solutions provisoires, principalement dans Mille Plateaux, où ils essaient de franchir les barrières en remplaçant «l'être» statique de la philosophie classique par le concept de «devenir», cher à Friedrich Nietzsche et Hannah Arendt.

C'est cette même voie qu'a choisie AMVK. Depuis le milieu des années 1970, époque de ses premiers dessins, elle dépeint des êtres en cours de devenir, d'interminables métamorphoses et transmutations, capturées furtivement par l'image.

«Devenir-femme». Le célèbre concept du «devenir» de Deleuze et Guattari regroupe un grand nombre de «devenir» (animal, enfant, femme, légume, minéral, particule). Tous ces «devenir» ont en commun d'aider le protagoniste à s'impliquer d'avantage, à affiner ses sens, à capter les intensités et les haecceités du monde, à barboter, se baigner et nager dans les formes d'expérience infiniment ramifiées du monde ; pour celui qui écrit, les idées ne meurent pas. Parfois, elles deviennent sciences, parfois elles continuent de flotter. Malgré toutes ces transformations, elles conservent quelque chose d'essentiel.

> «Car d'une part, les rapports des animaux entre eux ne sont pas seulement objet de science, mais aussi objet de rêve, objet de symbolisme, objet d'art ou de poésie, objet de pratique et d'utilisaton pratique. D'autre part, les rapports des animaux entre eux sont pris dans des rapports de l'homme avec l'animal, de l'homme avec la femme, de l'homme avec l'enfant, de l'homme avec les éléments, de l'homme avec l'univers physique et micro-physique. La double idée ‹série-structure› franchit à un moment un seuil scientifique, mais elle n'en venait pas, et elle n'y reste pas, ou bien elle passe dans d'autres sciences, elle anime par exemple les sciences humaines, pour servir à l'étude des rêves, des mythes et des organisations. L'histoire des idées ne devrait jamais être continue, elle devrait se garder des ressemblances, mais aussi des descendances ou filiations, pour se contenter de marquer les seuils que traverse une idée, les voyages qu'elle fait, qui en changent la nature ou l'objet. Dans l'énumération que font Deleuze et Guattari des différentes sortes de «devenir» il est intéressant de noter qu'il manque le «devenir homme», tandis que le «devenir femme» est perçu notamment comme l'équivalent du «devenir minéral».»[1]

AMVK insiste, à la manière de Luce Irigaray, sur le fait que, pour comprendre notre civilisation, le dépassement des frontières entre les sexes doit englober d'autres connotations, encore plus significatives que le «devenir minéral». Dans les dessins d'AMVK, malgré la liberté

de transformation entre les structures, les animaux, les idées et les hommes, la dichotomie homme-femme reste l'élément essentiel, car dans notre culture, elle constitue la différence qui structure la plupart des antagonismes.

AMVK fait appel au concept nietzschéen de «devenir» d'une façon aussi cohérente que Deleuze et Guattari, mais elle l'applique à ce que Jacques Lacan appelle le «signifiant des signifiants», c'est-à-dire le Phallos. À cette monoculture qui se limite à une seule question — savoir si on est ou possède le Phallos — elle oppose son équivalent féminin présumé, une économie bilabiale, toujours basée sur «The two-in-one», sur une pensée dialogique et non monologique. Irigaray ignorait la pensée d'Arendt et vice-versa, et d'ailleurs ils auraient probablement rejeté toute parenté. Toutefois, la pensée dialogique d'Irigaray affiche des similarités évidentes avec celle d'Arendt. Comme Deleuze et Guattari, Irigaray se bat contre le monolithe Lacan. Arendt, elle, préfère l'ignorer mais témoigne d'un vif intérêt pour son maître à penser — Heidegger. Tous, y compris Lacan, essaient de trouver de nouvelles issues, de nouvelles réponses à la même question omniprésente dans tous les dessins d'AMVK. Qu'est-ce qui lie l'âme au monde ? Qu'est ce qui lie l'âme à l'être lui-même ? À son corps ? À quel corps ? Au corps de qui ?

Quel est le véritable rapport de l'homme au monde ? Regardons de plus près quelques-uns des dessins d'AMVK, principalement ceux réalisés durant la seconde moitié des années 1970.

Certes, on note ici des ressemblances évidentes avec les dessins surréalistes — moins avec ceux nés de l'écriture automatique qu'avec ceux résultant d'un «cadavre exquis», c'est-à-dire des dessins collectifs, dont chaque détail devait être l'expression de l'inconscient du participant. Les dessins d'AMVK semblent aussi avoir été réalisés par plusieurs personnes, ignorantes de leurs existences respectives mais réunies dans un inconscient collectif.

Par exemple, ce dessin de 1974, représentant une forme évoquant un pénis, terminé non pas par une mais deux têtes d'homme, regardant dans des directions opposées. Le même groupe de dessins montre un personnage masculin avec des seins (cachés) ou un être androgyne en furie, apparaissant derrière un conglomérat surdimensionné de seins et de vêtements. Je n'évoquerai pas les dessins plus faciles à interpréter et peut-être moins intéressants qui évoquent les célèbres études surréalistes de corps féminins en étroite symbiose avec des meubles.

Par contre, il existe deux dessins intéressants, réalisés la même année, et qui ne sont pas sans rappeler la très célèbre Mariée, Mise à Nu par ses Célibataires, Même (1923) de Marcel Duchamp. Le premier, un dessin au trait, fait apparaître quatre hommes empaillés et exposés sur des podiums munis de piquets, tous portant une étiquette de prix. Le deuxième dessin montre trois hommes, qui pourraient être des philosophes de différentes époques, flottant dans un triangle, tels des artistes de cirque.

L'imaginaire débridé des surréalistes a rarement confié à des personnages masculins le rôle ambivalent d'objet du désir et d'objet critique. Les sculptures de Louise Bourgeois, réalisées à la même période que les dessins d'AMVK, y font toutefois exception.

Il est quelque peu hasardeux de rapprocher AMVK (ou Bourgeois) du surréalisme. Toutefois, l'idée et l'ambition des surréalistes qui étaient de libérer des courants inconscients dans l'art du moi conscient, et d'inciter aux croisements et aux synergies entre l'idée et l'érotisme, entre l'imaginaire et l'intellect, constituent plutôt une méthode qu'un courant artistique historique. Méprisés des modernistes, ils ont fasciné les post-modernistes. Plus que tout autre mouvement, ils ont établi des passerelles entre différents genres, thèmes, courants de pensée, et même entre différents styles de dessins généralement incompatibles, par exemple entre le dessin de mode, l'illustration, la publicité et le dessin d'art. AMVK adopte, dans ses dessins, la même démarche, en laissant non seulement la pornographie «soft» côtoyer la philosophie mais aussi en s'inspirant largement des techniques d'illustration les plus populaires de son époque ou même d'un certain type de dessin de mode plutôt surfait. Cela l'aide à aborder le cœur de sa pensée philosophique sans tomber dans le pathétisme ou le ridicule.

L'année suivante, en 1975, AMVK fait évoluer ses personnages vers un «devenir meuble», comme pour travestir Deleuze-Guattari. Elle parodie les célèbres effets de miroirs de la peinture flamande (et de Magritte) lorsqu'elle laisse un personnage féminin entrer en contact intime avec un couvercle de carton — les infinies réflexions du miroir réduisant le personnage à un torse/couvercle. On retrouve ici aussi la fameuse photo de Man Ray montrant un buste antique de femme ficelé avec des cordes. Mais la femme d'AMVK a une tête et des jambes et semble tout à fait libre de ses mouvements. Ce n'est qu'une question de temps avant qu'elle se libère de cet emballage encombrant.

Un autre dessin représente une femme oiseau, une sirène avec la tête dans les nuages et des jambes qui se font mur. Souvent les personnages féminins d'AMVK portent le monde entier sur leur tête, ou se penchent avec étonnement du haut de la sphère des idées vers le cycle scatologique qui les entourent. Selon moi, ces dessins annoncent déjà ceux de l'Il Rob You, où le contraste entre la pensée philosophique de la femme et son corps débordant de désir est d'une telle évidence qu'il en devient comique.

Pendant presque vingt ans, AMVK a représenté ces scènes souvent mystérieuses et toujours dramatiques d'une façon similaire, à l'image de ces dessins distraits que l'on griffonne dans la marge pendant un exposé ennuyeux et qui restent plus ou moins les mêmes durant toute notre vie.

À l'évidence, AMVK, avec le temps, en est venue à s'intéresser d'avantage à la construction euclidienne de l'espace (avec ses attributs que sont les chiffres), en relation avec des groupements de corps, essentiellement féminins mais aussi masculins. Ces dessins, et je pense particulièrement à une série datant de 1993, se démarquent par leur complexité. Les protagonistes semblent participer à des expériences philosophiques, artistiques et sociales très complexes. Certains dessins révèlent des situations chargées d'érotisme, mais ils font exception, comme si AMVK voulait montrer que les hommes et les femmes, au cours de leur vie, sont voués à d'autres tâches, encore plus complexes que l'érotisme. Souvent les symboles et les scènes des dessins semblent empruntés au langage du rêve et font référence à l'art qui côtoie l'univers du rêve. Mais l'aspect «langage» est tout aussi important que «le rêve». Autant qu'au surréalisme, j'ai envie (bien que je ne maîtrise pas le flamand), de les associer à la peinture de Brueghel, notamment à la série des proverbes, avec ses personnages dramatiques. C'est peut-être parce que ces scènes ne sont pas le résultat d'un «cadavre exquis» ou d'une écriture automatique. Au contraire — ces dessins au trait sont subtils et ont une composition minutieuse dans laquelle aucun détail n'est le fruit du hasard.

Chaque dessin est comprimé comme une nouvelle — ce qui renvoie encore au rêve, voie royale vers l'inconscient selon Sigmund Freud. D'après la psychanalyse, chaque rêve est justement une nouvelle soigneusement rédigée ou un rébus, dans lequel chaque élément renvoie au noyau du rêve, à son message. Le célèbre rêve de Freud sur la monographie du cyclamen en est un exemple d'école. Chaque vision que Freud extrait de ses rêves renvoie tôt ou tard à un seul et même rêve, celui dans lequel il est assis, en train de feuilleter une monographie sur le cyclamen. De la même façon, chacun des dessins d'AMVK datant de 1993 est surdéterminé. Lentement et petit à petit, de chaque dessin, découle une histoire dense, aux éléments récurrents et dont la signification est parfois encore mystérieuse, mais qui, peut être développée et devenir un texte. C'est comme si AMVK, dans ces dessins, voulait encore croire au pouvoir narratif de l'image, pour dépeindre et développer tous les rapports et toutes les possibilités qu'offre le monde — une confiance qui sera ensuite ébranlée.

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie, Ed. de Minuit, 1980, p. 287–288.

Te weinig, te veel

Gertrud Sandqvist

De tekeningen van Anne-Mie Van Kerckhoven cirkelen net als de sperwer Circe al meer dan dertig jaar rond een centraal punt: de relatie tussen het mannelijke en het vrouwelijke lichaam. Andere elementen waarmee wij mensen te maken hebben zoals ruimte, psyche, intellect en allerlei lichaamsfuncties komen ook aan bod maar dan als rekwisieten.

De meeste tekeningen worden gekenmerkt door een grote erotische spanning. Toch is die erotiek slechts een voorwendsel. Vergelijk het met het uitgesproken erotische taalgebruik van de eerste kerkvaders bij het beschrijven van de verhouding tussen de menselijke ziel en God. Ze hanteerden die taal om puur pedagogische redenen. Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) gebruikt erotiek ook als lokmiddel en passepartout, terwijl ze eigenlijk in iets totaal anders geïnteresseerd is. Dit is duidelijk zichtbaar in tekeningen van de afgelopen acht jaar uit de bundel I'll Rob You. In dit boek gebruikt ze beelden uit de softporno. De erotische poses zijn echter een list, bedoeld om de aandacht van de kijker te vestigen op de discrepantie tussen lichaam en ziel. Dat blijkt uit de bij de tekeningen aangebrachte citaten van Giordano Bruno, Herbert Marcuse en Marguerite Porete, de begijn uit de veertiende eeuw. AMVK balde meerdere jaren van lezen en tekenen samen rond de vraag "Wat gebeurt er als lichaam en ziel gescheiden worden?". Zelf spreekt ze over het ontkoppelen van brein en hart.

De alchemistische chronologie waarin AMVK de tekeningen uit I'll Rob You onderverdeelt, wijst op haar grote vertrouwdheid met de middeleeuwse religie en filosofie. Die ultieme vragen blijven tot op heden onopgelost. Net als AMVK zijn filosofen als Gilles Deleuze en Félix Guattari op zoek naar provisorische antwoorden. In A Thousand Plateaus bijvoorbeeld, trachten ze de onmogelijke grenzen tussen lichaam en ziel te herinterpreteren door het meer statische zijn uit de klassieke filosofie te vervangen door het begrip worden van Friedrich Nietzsche en Hannah Arendt. AMVK maakt eveneens gebruik van deze meer flexibele terminologie. Sinds haar eerste tekeningen uit het midden van de jaren zeventig portretteert ze figuren tijdens een wordingsproces. Ze toont oneindige metamorfosen en transmutaties, tijdelijk stopgezet in een tekening.

"Vrouw-worden". Het beroemde "worden"-begrip van Deleuze en Guattari omvat de meest diverse soorten en vormen van "worden" (dier-, kind-, vrouw-, groente-, mineraal-, partikel-worden). Deze verschillende verschijningsvormen helpen de protagonist om zich meer betrokken te voelen, fijngevoeliger te zijn, de intensiteit en haecceitas van de wereld te ervaren. Hij of zij kan zo door oneindig fijn vertakte waarnemingsvormen waden, er in baden en zwemmen. Deleuze en Guattari toonden het al aan: ideeën sterven niet. Soms ontwikkelen ze zich tot wetenschap, soms drijven ze verder. Door al deze transformaties heen, behouden ze iets essentieels.

> "For, on the one hand, the relationships between animals are the object not only of science, but also of dreams, symbolism, art and poetry, practice and practical use. And, on the other hand, the relationships between animals are bound up with the relations between man and animal, man and woman, man and child, man and the elements, man and the physical and microscopic universe. The two-fold idea 'series-structure' crosses a scientific threshold at a certain moment; but it did not start there and it doesn't stay there, or else crosses over into other sciences, animating, for example, the human sciences, serving in the study of dreams, myths, and organizations. The history of ideas should never be continuous; it should always be wary of resemblances, but also of descents or filiations; it should mark the thresholds through which an idea passes, the journey it takes that change its nature or object."[1]

In de opsomming van de verschillende soorten van worden bij Deleuze en Guattari ontbreekt interessant genoeg "man-worden", terwijl "vrouw-worden" gelijkwaardig is aan bijvoorbeeld "mineraal-worden".

Net als Luce Irigaray hamert AMVK erop dat genderoverschrijdende onderwerpen andere en meer betekenisvolle connotaties voor het begrijpen van onze samenleving bevatten dan louter "mineraal-worden". Los van de transformationele vrijheid in AMVK's tekeningen met diverse structuren, dieren, ideeën en mensen, blijft de man-vrouw tegenstelling de meest fundamentele. In onze cultuur ligt deze dichotomie aan de basis van de meest intrigerende vormen van antagonisme.

Even consequent als Deleuze en Guattari maakt Luce Irigaray gebruik van Nietzsches "worden" concept, maar ze eigent het zich toe om het vrouwelijke equivalent te beschrijven van wat Jacques Lacan het symbool der symbolen noemt, de Phallos. Tegenover de monocultuur van het al dan niet hebben of zijn van de Phallos, stelt ze een vrouwelijk equivalent, een bilabiale economie gekenmerkt door de "twee-in-een gedachte", een dialogische in plaats van monologische benadering. Alhoewel Irigaray en Arendt niet vertrouwd waren met elkaars gedachtegoed en wellicht niet onder dezelfde filosofische stroming zouden willen gecatalogiseerd worden, zijn er grote overeenkomsten tussen Irigaray's en Arendts dialogische benadering. Irigaray worstelt met de monolithische Lacan, net als Deleuze en Guattari. Arendt negeert hem, maar toont interesse voor Lacans mentor Heidegger. Allemaal, inclusief Lacan, trachten ze nieuwe wegen te verkennen en antwoorden te vinden op dezelfde vragen als die waarmee AMVK worstelt in haar tekeningen. Wat is de relatie tussen ziel en wereld? Hoe relateert de ziel tot zichzelf? Tot het lichaam? Tot welk lichaam? Tot wiens lichaam?

Hoe functioneert de relatie tussen de mens en de hem omringende wereld? Laten we enkele van AMVK's tekeningen van naderbij bekijken, vooral de werken uit de tweede helft van de jaren zeventig.

Natuurlijk zijn er duidelijke verbanden met, bijvoorbeeld, de tekeningen van de surrealisten. Misschien niet zozeer degene die gemaakt zijn via automatisch schrift, maar vooral degene die tot stand kwamen via het "cadavre exquis", de collectieve tekeningen waarbij elk deel verondersteld is een direct en onbewust instinct van de individuele bijdrager uit te drukken. AMVK's tekeningen lijken eveneens het werk te zijn van verschillende personen, verenigd in een collectief onderbewustzijn, maar zonder van elkaars bestaan af te weten.

Een goed voorbeeld is een tekening uit 1974, waarin we duidelijk een penis herkennen die eindigt in niet één maar twee mannenhoofden die allebei een tegenovergestelde kant opkijken. Op andere tekeningen uit dezelfde groep zien we een mannelijke figuur met (verborgen) vrouwenborsten of een androgyne, woedende figuur die opduikt vanachter een overgedimensioneerde stapel vrouwenborsten en kleren. Duidelijkere en misschien minder interessante tekeningen die doen denken aan de beroemde studies van de surrealisten over vrouwenlichamen in intiem contact met meubels, laat ik hier buiten beschouwing.

Twee interessante tekeningen uit hetzelfde jaar kunnen vergeleken worden met Marcel Duchamps beroemde Nine Malic Moulds (in La Mariée, Mise à Nu par ses Célibataires, Même, 1923). De ene lijntekening toont vier mannelijke figuren met elk een prijskaartje, opgezet en afgebeeld op uit stokken samengestelde podia. De andere toont drie mannen, die filosofen uit verschillende tijdsperken zouden kunnen zijn, zwevend in een driehoek, alsof ze een circusact uitvoeren.

Het was voor de surrealisten ongewoon dat de ongebreidelde fantasie zich richtte op de man als lustobject en kritisch object. De uitzondering is natuurlijk het beeldhouwwerk van Louise Bourgeois uit ongeveer dezelfde tijd als AMVK's tekeningen.

AMVK (of Bourgeois) aan het surrealisme koppelen, kan erg cru lijken. Maar het idee en de ambitie van het surrealisme, met name het zich openstellen voor onbewuste stromingen in de kunst van het bewuste ik, om kruisbestuiving te bevorderen en kortsluiting tussen idee en erotiek, fantasie en intellect uit te lokken, is eerder een methode dan een kunsthistorische periode. Door de modernisten veracht en bewonderd door de postmodernisten, opent de surrealistische ervaring meer dan gelijk welke andere stroming de grenzen tussen verschillende genres, thema's, ideeëncomplexen en tekenstijlen die anders onverenigbaar zijn, zoals mode-, illustratie-, reclametekenen en het zogenaamde "hoge kunst" tekenen. Dit is relevant voor AMVK, die niet alleen softporno en filosofie samenbrengt, maar zich in haar tekenen laat inspireren door populaire illustratiestijlen of een soort gekunsteld modetekenen. Dit helpt haar om filosofisch gedachtegoed te behandelen zonder pathetisch of belachelijk te worden.

Een jaar later, in 1975, ontwikkelt AMVK haar figuren als "becoming-furniture", om het met een knipoog naar Deleuze en Guattari te zeggen. Ze parodieert de bekende spiegeleffecten van de Vlaamse (en Magrittes) schilderkunst als ze een vrouwelijke gestalte in intiem contact laat komen met een kartonnen deksel. Ondertussen begrenzen de oneindige weerspiegelingen de figuur tot het torso/deksel. Hierin herkennen we duidelijk een referentie naar de bekende foto van een antieke met touwen vastgebonden vrouwentorso van Man Ray. De vrouw van AMVK heeft zowel benen als een hoofd en kan zich zelfstandig bewegen. Het is slechts een kwestie van tijd voordat ze zich van haar beperkende verpakking ontdoet.

Een andere tekening toont een vrouw die tegelijk vogel is. Een sirene met het hoofd in de wolken en benen die een muur vormen. Vaak dragen vrouwelijke gestalten hele werelden op hun hoofd of kijken ze vanaf hun verheven plaats in de ideeënsfeer verbaasd neer op de scatologische cyclus onder en rond hen. Ik zie deze tekeningen als voorlopers van AMVK's tekeningen in I'll Rob You, waar de wanverhouding tussen het filosofische denken van de vrouw en haar begerende lichaam zo duidelijk is, dat het komisch wordt.

AMVK's manier om deze raadselachtige en drastische scènes te tekenen, is al bijna twintig jaar dezelfde. Haar techniek is vergelijkbaar met de droedels die we gedachteloos op een papiertje krabbelen tijdens een saaie lezing. Ook daarvan blijft de stijl gedurende ons hele leven min of meer gelijk. Mettertijd raakt AMVK geïnteresseerd in de euclidische constructie van de ruimte (inclusief cijfers) in relatie tot groepen vrouwen- en mannenlichamen. Deze tekeningen uit 1993 nemen in al hun complexiteit een uitzonderingspositie in. De protagonisten zijn betrokken bij ingewikkelde filosofische, artistieke, sociale en maatschappelijke experimenten. Slechts bij uitzondering zijn de tekeningen erotisch geladen. AMVK wil tonen dat vrouwen en mannen betrokken zijn bij veel meer, en veel complexere dingen in het leven dan alleen erotische. Vaak zijn de symbolen en gebeurtenissen in de tekeningen afkomstig uit de dromentaal en verwijzen ze naar kunst die daar nauw bij aansluit. De nadruk ligt evenveel op "taal" als op "droom". Ze doen denken aan zowel Breughels spreekwoordenschilderijen met hun dramatische figuren (alhoewel ik geen Nederlands spreek), als het surrealisme. Misschien komt dit doordat deze scènes geen kenmerken vertonen van "cadavres exquis" of "écriture automatique". Integendeel, de verfijnde lijntekeningen zijn zorgvuldig gecomponeerd en berekend uitgevoerd.

Elke tekening heeft de beknoptheid van een kort verhaal, wat ons terugbrengt naar de link met dromen, de "koninklijke weg naar het onderbewuste" volgens Sigmund Freud. Volgens de psychoanalyse is elke droom een voortreffelijk gecomponeerd kortverhaal of een rebus waarbij elk element verwijst naar de kern van de droom namelijk zijn boodschap. Freuds beroemde droom over de cyclamenmonografie is hiervan een schoolvoorbeeld. Elke mogelijke droomgedachte verwijst naar dat ene droombeeld waarin hij zit te bladeren in een monografie over cylcamen.

Op dezelfde manier zijn AMVK's tekeningen uit 1993 overgedetermineerd. Elke tekening kan langzaam en geduldig ontrafeld worden totdat een rijke narratieve structuur vrijkomt. De betekenis van sommige onderdelen mag nog verborgen blijven, maar theoretisch is het mogelijk om ze in tekst om te zetten. Het lijkt alsof AMVK in deze tekeningen nog vertrouwen heeft in het vermogen van het beeld om alle denkbare verbanden en mogelijkheden in deze wereld te beschrijven en te ontwikkelen. Een vertrouwen dat later beschadigd zal worden.

1 Gilles Deleuze en Félix Guattari, A Thousand Plateaus (vertaald door Brian Massumi), Minneapolis, MN, 1996, pag. 235.

„Ich denke nicht. Ich zeichne."
Dirk Snauwaert

„Der Tagebuchaspekt meiner Zeichnungen ist immer sehr wichtig gewesen. Die Reihenfolge in der Zeit. Die sich aufdrängenden Bilder, die Verarbeitung, die Auflösung im Rest. Die Entwicklung einer Theorie, die die Folge einer Anatomie der Logik ist, die man sich selbst auferlegen muss, um durch die Zeit zu kommen. Der Tag, die Woche, der Monat und auch die Zeit zwischen der Entstehung einer Idee und dem Loslassen. Der Widerstand, der Abstand von dem großen Geschehen, das die Welt ist. Die Theorie erstreckt sich über die Logik wie die Haut auf einem Gerippe. Die Theorie, die das Medium zwischen dem Gefühl eines einzigen Menschen und dem Kontakt ist, den er damit bekommt."
— Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 1 september 1991

(Tagebuch)
Tagebücher werden oft mit Träumen in Verbindung gebracht, auch wenn es dann eher aus den Betrachtungen des Tagtraums heraus geschieht, in denen die Wirklichkeit noch diffus anwesend ist. Es ist auch in den Visionen des Traums, wo Eindrücke auf unerklärliche Weise in verzerrter und kryptischer, in kodierter Form auftauchen. Träume und Albträume sind dafür bekannt, die Wirklichkeit zu einer glaubwürdigen Unwirklichkeit deformieren zu können, während Tagebücher die persönliche Beschreibung dieser Wirklichkeit darstellen. Sowohl die Zeichnungen als auch die Filme von Anne-Mie Van Kerckhoven zeigen eine verzerrte, kryptische und kondensierte Ideen- und Vorstellungswelt. So stehen sie der Traumtranskription oder tiefenpsychologischen Analyse näher als der minutiösen individuellen Beschreibung von Ereignissen und Eindrücken. Deshalb ist auch die Versuchung groß, die Zeichnungen über eine psychoanalytische Vorgehensweise zu entschlüsseln, in der Erwartung, so das Unterbewusste von Van Kerckhoven rekonstruieren zu können, Bedeutungen aufzuspüren und ihren tieferen Kern zu entdecken. In einer solchen spezifischen Vorgehensweise würde man jedes individuelle Blatt Van Kerckhovens wie eine separate Traumsequenz analysieren und ihre Arbeit als eine Methode der Eigentherapie definieren, in der Ängste, Gefühle und Begierden durch den Zeichenprozess galvanisiert und exorziert werden.

Die sinnlich-erotische Spannung und die narrativen Elemente senden ein deutliches Signal aus, um sie als die direkten Exteriorisationen eines sehr persönlichen, intimistischen Gefühls- und Begierde-Lebens zu interpretieren, als Phantasmen, die dem Gedächtnis entspringen, als eine Erinnerung an die Projektionen von Wunschgedanken. Dieser verführerische und populäre Ansatz wird im figurativen, erzählenden und manchmal anekdotischen Aspekt vieler, wenn auch lange nicht aller, Zeichnungen bestätigt. Die ausschließliche Handhabung dieser Interpretationsmethode geht dann auch gänzlich über die abstrakt-ästhetischen Bildmotive oder die Verweise aus Kunst, Ideengeschichte und populärer Kultur hinweg und auch darüber, was im obigen Zitat mit „Theorie" umschrieben wird und in die Dimension der Abstraktionen und Konzepte einführt. Dafür muss man die zahlreichen theoretischen Zitate oder suggestiven Titel überlesen und die straffe konzeptuelle methodische Entfaltung der verschiedenen Serien zur Gender-Analyse stereotyper und klischeehafter Frauenbilder oder die Abstraktionsniveaus in der Bildsprache ignorieren, um sie einzig als spontane automatische Transkriptionen von Träumen zu sehen. In den Zeichnungen spielt sowohl das Bewusste wie die halb- oder unterbewussten Ebenen mit, wodurch sie zu einem einzigartigen Phänomen der letzten Jahrzehnte werden.

Der Rhythmus, in dem sie entstehen — manchmal intensiv und regelmässig an einem einzigen Tag, dann wieder über längere Perioden hinweg keine einzige — erinnert auch stark an ein Tagebuch. Dann fällt wiederum die hohe Stufe der Vollendung auf, was dagegen spricht, sie lediglich als spontane Improvisationen zu betrachten. Dieselbe Komplexität einer persönlichen Übersetzung von komplexen abstrakten Ideen findet sich auch in der Sammlung von Aphorismen und Gedanken wieder, die die Künstlerin zwölf Jahre lang notierte und sie 1992 unter dem Titel Belgisch Spleen (Belgische Schwermut) sammelte. Diese Schriften, die anlässlich ihrer Lektüre entstanden, sind keineswegs subjektive, impulsive Fantasien, sondern eher spirituelle Übungen, die von den unterschiedlichsten Autoren und Ideen ausgehen. In einem Tagebuch kommt es nicht darauf an, dass die verschiedenen Teile in einem logischen und ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen, sondern es ist der Ort, an dem auf den ersten Blick sich widersprechende und kontrastierende Gedanken problemlos nebeneinander gestellt werden können.

(Idiosynkrasie)

Nach der Produktion der ersten Jahre fällt in den Zeichnungen eine Fülle an Verweisen, Zitaten, Aufzeichnungssystemen und theoretischen Entwürfen auf. Für viele Autoren liegt gerade in dieser Überflut an Konzepten und Systemen, aus denen Van Kerckhoven eine idiosynkratische Gedankenwelt konstruiert, die von mystischen mittelalterlichen Schriften, frühwissenschaftlichen Theorien über Philosophie, Alchimie, Okkultismus, Erkenntnistheorie und Kybernetik reicht, die Bedeutung ihres Werks. Die Beschreibung und Interpretation dieser heterogenen Bedeutungen in ihren Arbeiten und innerhalb der Ästhetik mit ihrem systematischen und regelmässigen Äusseren, führt oft zu der Schlussfolgerung, dass die Methode konzeptuelle Systemkritik ist und — durch die Tendenz zum ständigen Zitieren und Recyceln von Stilen und Theorien — mit dem Etikett „Postmodernismus" versehen werden kann. Diese These wird durch die Periode bestätigt, in der sich dieses Werk kristallisiert, was sich an den mannigfachen formalen und thematischen Spuren erkennen lässt, die die für das postmoderne Denken sehr einflussreichen Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Werk hinterlassen haben. Obwohl dies als Referenzkader für die Positionierung von Van Kerckhovens regulärem Werk innerhalb ihrer Generation nützlich ist, schafft es nur wenig Klarheit bei der Interpretation der Bedeutungen in ihren Zeichnungen und Filmen. Man könnte auf Kategorien wie Stil, erneute Metaphorik der Formensprache oder das ironische Spiel mit dem Genre zurückgreifen, wenn man die Zeichnungen nur als Grotesken oder Karikaturen lesen und dabei die analytische Spannung zwischen organischen und mineralischen Formen, Gegenständen und Ideen, Haltungen und Handlungen, Ideen und Systemen übersehen würde. Van Kerckhovens Suche beschränkt sich indes nicht auf ein rein postmodernes ästhetisches Programm des Primats des „leeren" Signifikanten oder des frei schwebenden Zeichens, sondern sie versucht offensichtlich, Beziehungen und Organisation zwischen den Bedeutungen hinter den Formen und Symbolen, die sie transportieren, herzustellen. Weder ist der karikaturhafte oder groteske grafische Stil, der in ihrer ganzen Produktion vorherrscht, ein ironisches oder zynisches Spiel mit historischen idealistischen Vorläufern, noch wird er als rein parodierender Effekt wie in der Umkehrung oder in den Vergrößerungen — die typischen Formen des Kommentars und der Kritik von Subkulturen —, eingesetzt. Die Anspielung auf das Groteske wird aus den Deformationen in den flüssig gewordenen Abbildungen abgeleitet, und nicht durch eine flugblattartige Übertreibung, wodurch es mehr mit der Underground Comic-Kultur gemein hat, ob diese jetzt hedonistische Idyllen oder paranoiaartige Albträume evozieren. Die am meisten ins Auge fallende Affinität ist jedoch die mit dem subkulturellen Milieu der Punkbewegung und der dazu gehörenden Gegenkultur. Die aggressiven und schockierenden Provokationen gegen alles, was Autorität, Disziplin und Kontrolle verkörperte, knüpfen enger bei der utopischen Dimension an, die Van Kerckhovens Werk motiviert, um Macht, in all ihren Formen, Strukturen, Effekten und Abbildungen zu dekonstruieren. Die harte, grelle Ästhetik der Zeichnungen, Filme und grossformatigen Arbeiten deutet nicht nur auf eine Schocktaktik hin, sondern auch auf die Tatsache, dass sie für die Reproduktion auf relativ einfachen Trägern wie Fanzeitschriften, Postern, Handzetteln, Plattencover usw. gedacht waren, die durch das Kreieren von alternativen Verteilungskanälen einen Freiraum bildeten im Gegensatz zu denen, wo die kommerzielle Logik der Kulturindustrie vorherrschte. Die immer perfektere Umarmung und die ständig weitergeführte Wiederverwertung der künstlerischen und kritischen Kultur für das Spektakel führte in jenen späten 1970er und frühen 1980er Jahren innerhalb der alternativen Szene der Musik- und Jugendkultur und in geringerem Maße auch in der Kunst zu einer Gegenbewegung, die sich — was die Ästhetik und die utopischen Entwürfe betraf — nur zu gern von den heroischen Avantgarde-Bewegungen und ihrem Ziel, alle Aspekte der Existenz zu beeinflussen, inspirieren liess. Ein Credo, das diese Gegenreaktion mit älteren Avantgarde-Bewegungen teilte, war das gegen die „Verarmung der Erfahrungen" sowie die „Entzauberung" (disenchantment) der Welt des positivistischen Profitdenkens.

Angesichts der Neutralität und Glattheit der industriellen Technik griff man, ihrer rauen, pulsierenden Sinnlichkeit wegen, auf subkulturelle, sexuelle, obskure, populäre oder triviale Äusserungen zurück. Die zahlreichen inhaltlichen wie ästhetischen Referenzen bei Van Kerckhoven sind ein weiterer Beweis dafür, dass ihr Projekt nahtlos an die intellektuell künstlerische Gegenreaktion zur „Wiederverzauberung" (re-enchantment) der Welt anknüpft. Das Gebiet, auf dem die Rationalisierung, Versachlichung, Objektivierung und Kommerzialisierung von allen Aspekten des Lebens mit seinem Antipoden konfrontiert wird, ist der Körper und seine Sexualität — wobei auf der einen Seite die Biopolitik und Disziplin stehen und auf der anderen Seite eine befreite Sexualität. Die Wiederverzauberung der Welt als Programm innerhalb der Avantgarde findet in verschiedenen Avantgarde-Gruppen ihren Widerhall, ob es nun um Symbolismus, Dada, Surrealismus oder lyrische Abstraktionen geht. Dieses Programm beschränkt sich jedoch nicht nur auf die intellektuellen, künstlerischen Kreise, sondern lässt sich oft als die spirituelle Agenda vieler Bohemiens, eigensinniger und anti-konventioneller Umstürzler erkennen und berührt die unterschiedlichsten Phänomene wie Dandyismus, Exuberanz, obskure Theorien, Kitsch, Utopien usw. Im Pantheon Van Kerckhovens befinden sich folglich berühmte exzentrische Denker und dekadente Persönlichkeiten.

(Exzess)

Van Kerckhoven hat allerdings ihre singuläre imaginäre Welt weder von Anfang an noch ausschliesslich eigenhändig konstruiert. Die Produktion der Zeichnungen ist vielgestaltig und divers, man kann auf sie unmöglich allgemeine Prinzipien anwenden, ohne dass die hypnotische Welt und die üppigen Bildmuster zu Vorstudien oder Skizzen reduziert werden, so wie man Zeichnungen normalerweise kategorisiert. Beim genauen Betrachten fallen insbesondere die Unterschiede und Kontraste der grafischen Stile, Formen, Andeutungen, Referenzen, Bedeutungen, Ideencluster und Techniken auf. Obwohl die Künstlerin ihre Zeichnungen selbst nach Genres wie Akte, Porträts, Interieurs, Stillleben etc. unterscheidet, ergibt diese klassische Einteilung nur bei einem oberflächlichen Betrachten einen Sinn. Dies funktioniert jedoch nicht beim Versuch, die Zeichnungen zu interpretieren. Durch die sorgfältige Ausführung sowohl im Aufbau als in der Ausarbeitung der Komposition und der Details ist es zweifelhaft, ob man die Zeichnungen noch länger als das „kleine" Werk der Vorstudien, Skizzen oder Projekte betrachten kann oder ob sie nicht doch aufgewertet werden müssen. Auch die Betonung des handwerklichen Könnens, der Intimität und Zerbrechlichkeit der Skizzen- oder Tagebuchaufzeichnungen geht völlig über die Tragweite der darin angedeuteten Thematik und künstlerischen Problematik hinweg. Die Vielfalt der Stile, Formen und intellektuellen Ideen zeugen von der Experimentierfreude der Künstlerin und bildet den roten Faden, der sich durch ihr ganzes Werk zieht. Im Gegensatz zu dem konfrontierenden, grellen, inquisitiven Stil des „grossen" Werks, bei dem Van Kerckhoven auf die Ästhetik der Poster und der Fotografie zurückgreift, steht in den Zeichnungen ganz und gar nicht die „harte Unmittelbarkeit" in der Visualität an erster Stelle, sondern entwickelt sich eher ein Leseprozess, ein Entziffern anstelle einer Konfrontation oder Kontemplation. Das Visuelle ist dort subtiler und weicher, während die Inhalte und Thematiken ebenso „unkonventionell, provozierend wie beunruhigend" sind. Die Interiorisation und Re-Exteriorisation der Tagträume, Albträume, Wunschträume oder Erinnerungen ist ein doppelsinniger Prozess, der auf der Miniaturoberfläche des Blatts sowohl Improvisation, Spontaneität als auch äusserste Konzeptualisierung und Kontrolle verlangt, um zur Dimension der „reinen Intensität" zu gelangen — um bei Deleuze und Guattari zu bleiben.

Da sich der Ausgangspunkt von Van Kerckhovens Schaffen im Moment der Nachwehen des Post-Hippie-Zeitalters zur einsetzenden Punkbewegung Mitte der 1970er Jahre befindet, machen die psychedelisch-hedonistischen Referenzen allmählich Platz für das paranoide Bombardement der Sinne der Punkbewegung, um danach in Anreihungen von Metamorphosen und flüssig gewordenen Formen und Symbolen in den späten 1980er und 1990er Jahren überzugehen. In der Anfangszeit 1974–76 ist es auffallend, dass grafische Elemente wie die fliessende Linienführung, pastellfarbenes Kolorit und ein klassischer Bildaufbau mit Figur und Nebendetails dominieren. Die Figuren stehen noch in einem illusionistischen perspektivischen Raum und sie verhalten sich noch zueinander wie in Grotesken und Karikaturen. Sie folgen dabei denselben Prinzipien für Illustrationen, die auf den Sezessionismus oder auf die Arts & Crafts-Bewegung zurückgehen. Dieses symbolistische Echo schimmert in allen stilistischen Übungen aus der Mitte der 1970er Jahre durch. Ein hedonistischer, psychedelisch angehauchter Zeitgeist spricht aus diesen genrehaften Karikaturen von Persönlichkeiten, die die Welt aus den Illustrationen vom Ende des 19. Jahrhunderts von u.a. Aubrey Beardsley (Kleines Notizbuch, S.18–21) evozieren. Der Unterschied zu anderen Genre-Illustrationen aus der psychedelischen Pop-Subkultur Mitte der 1970er Jahre liegt in der Suche nach der Übertragung in die Groteske und in die Dekomposition sowie in der

hermaphroditen Vermischung sexueller Kennzeichen und eher in einer grausamen, gewalttägigen Spannung anstatt einer idyllischen. Darin verkünden diese Blätter die Gender-Dekonstruktionen wie in Dash of Dolls (S. 105).

Neben diesen erkennbaren, hieratischen und illusionistischen Kompositionen mit starken Reminiszenzen an Illustrationen fällt auf, wie des Weiteren die anekdotische Erzähllinie fragmentiert und der Raum zerfaserter wird, sodass sich eine dezentrale visuelle Darstellung mit Arbeiten entfaltet, die auf Comics basieren (S. 22–23). Die in der Gegenkultur allgegenwärtigen Underground-Comic-Strips vermischen nicht nur verschiedene Zeichen- und Erzählstile, auch haben sie oft einen deutlichen psychischen Unterton. Seit den Situationisten innerhalb der Avantgarde-Bewegungen ist diese Technik gebräuchlich, um emotional aufgeladene und politische Texte durch die Konfrontation mit Pulp-Comics einen Effekt der völligen Entfremdung und Irrationalität zu geben. Van Kerckhovens Arbeitsprozess verläuft nicht über das Entleihen bekannter Comic Strip-Ikonen, sondern sie entwickelt ihre eigenen, „grotesk" verformten Figuren weiter. Typisch für den Comic Strip sind auch die grafischen Andeutungen für das Suggerieren von Bewegung, die Van Kerckhoven von jetzt an für das Andeuten von Sequenzen von Aktionen und Ereignissen verwenden wird, um so mittels der Strip-Rahmen eine rätselhafte Erzähllinie aufzubauen. Organische Formen und skizzenhafte Figuren haben oft erotische oder sexuelle Konnotationen, beispielsweise in Zeichnungen wie Ieder Diertje zijn Pleziertje („Jedem Tierchen sein Pläsierchen", S. 17) oder Metamorfose van haar Fatum („Metamorphose ihres Fatums", 1976), wo männliche und weibliche Figuren in komplexe und angespannte mechanische Beziehungen verwickelt sind.

Gleichzeitig sieht man, dass die Kompositionen gedehnter und schlichter werden und die Blätter eher von „Zwischenfällen" als von komponierten Szenen dominiert werden. Bei dieser Verschiebung zum Kartografieren, zum Verstreuen der Formen, Zeichen und Signale über einen abstrahierten Raum, wo Andeutungen von Formen und ihren „Beziehungen" gleichsam in einem schwerelosen Raum schweben, handelt es sich um eine surreale Technik. Klare Bedeutungen oder schlüssige Geschichten entstehen nur in den Beziehungen zwischen den verschiedenen Figuren im Laufe mechanischer Prozesse, die über grafische Andeutungen den Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen suggerieren. In Erosie als semantiek („Erosion als Semantik", S. 31) oder FFF (S. 29) — beide von 1976 — schweben vage männliche oder weibliche Figuren in einer Landschaft, in der kryptische Handlungen und „Impulse" das Blatt mit Signalen von Aktivität durchkreuzen. Während des Betrachtens oder Lesens versucht man, diese bizarren Rituale zu rekonstruieren, was einem jedoch nicht gelingt: man kann sich nur einem individuellen Weiterfantasieren hingeben hinsichtlich dieser absurden Szenen von Automaten und Personen, die auch in den fantastischen Geschichten von Raymond Roussel auftauchen. Hier vollziehen sich die Ereignisse ebenfalls zwischen hypnotischen fantastischen Ritualen bis hin zu gewalttätigen mechanischen Exzessen. Das Enträtseln und Interpretieren ist eine komplexe Gleichgewichtsübung zwischen der individuellen „affektiven" Atmosphäre, die sich mit der Welt in diesen Ritualen und suggestiven Prozessen gleichzeitig erkennen und verwirren will. Die Erforschung von unterbewussten, halb- oder unbewussten Bewusstseinsschichten, von persönlichen und kollektiven Subjektivitäten bringt Van Kerckhoven in die Nähe der Surrealisten und ihrer Technik, über die „automatische Schrift" eine ungehemmte und unzensierte Methode zu entwickeln, die jede Form von Intention und Selbstbewusstsein zur Seite schob, um so die unzensierte, ungehemmte und ursprüngliche Fantasie zum Vorschein kommen zu lassen. Falls sich Van Kerckhovens Zeichnungen explizit an surrealistischen Traumtranskriptionen und ihren Wahnbildern der Triebe und exzessiven Begierden spiegeln, dann stellt sich die Frage, warum das surrealistische Ideengut für die Generation der 1970er Jahre überhaupt noch Gültigkeit besass. Schon nach dem Zweiten Weltkrieg war die Bewegung nicht nur intern gespalten, sondern auch inhaltlich und in ihrem revolutionären und künstlerischen Elan schon lange leer geblutet. Die Wahl, vor der Van Kerckhoven und andere Künstler, die die subjektive Dimension erforschen wollen, stehen, ist die des Neu-Erfindens einer ästhetisch relevanten Methode, die von der bombastischen, leeren, magisch-realistischen Symbolik, der die meisten Vertreter des Surrealismus verfallen waren, weit entfernt ist. Anstatt Bedeutungen direkt zur Verfügung zu stellen, bevorzugt die Künstlerin das Enigmatische. In einer Serie von Arbeiten mit dem Titel Adhesie („Adhäsion", S. 27–29) sind wie in einer filmischen aufeinander folgenden Sequenz, die jedoch keinen dramatischen Verlauf kennt, sowohl erkennbare als unverständliche Zeichen über das Blatt verstreut. Das Verhältnis zwischen den verschiedenen „Figuren" und „Ereignissen" verläuft über Signale oder mechanische Impulse, die auf eine grafische, comicartige Weise Bewegungen suggerieren. Die ganze Szene bleibt jedoch unerklärlich und inkohärent, scheint wohl aber einer schlüssigen inhärenten Logik zu folgen. Dass enigmatische und logische Ebenen ins Spiel gebracht werden, erinnert an eine abstraktere Version von Salvador Dalís bekannter paranoid-kritischer Methode für „the conquest of the irrational, the spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectivations of delirious associations and interpretations..."[1]. In den Kontext dieser speziellen Form der automatischen Schriften könnte man Van Kerckhovens Œuvre ab 1976 bis heute einordnen, wenn auch in einer weniger der Freudschen Einflüsse und Symbolik verpflichteten Form. In den Linienzeichnungen der späten 1980er und der 1990er Jahre betritt man einen abstrahierten mentalen Raum, in dem eine erinnerte und verinnerlichte Erfahrungswelt über das Zeichnen rekonstruiert und verarbeitet wird. Wo vorher die Bedeutungen in Traumvisionen porös gemacht wurden, entsteht jetzt Platz für eine lineare und illusionistische Welt, in der die Fremdheit erneut durch groteske Deformierungen entsteht, jedoch lediglich eine der flüssig gewordenen Objekte, Räume und Personen (S. 50–71). Was an diesen Zeichnungen auffällt — man kann davon ausgehen, dass sie auf realen Erfahrungen und auf ihrer Erinnerung basieren —, ist eine überspannte Sinnlichkeit, als ob die Geschehnisse, die Möbel, der Raum usw. durch ein Netz aus extrem empfindlichen und bis zum Äussersten geschärften Sinnen und Nerven registriert werden.

Diese verschiedenen Techniken und ästhetischen Formen kombiniert Van Kerckhoven seit den Jahren 2002–2003 und widersetzt sich oftmals einer eindeutigen Bedeutung, indem sie Text und/oder Titel verwendet, die eine abstrakte Dimension hinzufügen. Diese Kombination aus Transkriptionstechniken, die sie über dreissig Jahre hinweg entwickelte, wird angewendet, um verschiedene Inhalte und Erfahrungen zu beschreiben oder neue Ideen zu integrieren (S. 153). Dadurch entstehen Blätter, in denen die Entfremdung nicht wie zuvor durch Rätselhaftigkeit entsteht, sondern jetzt durch eine Aneinanderreihung von Kontrasten und inkohärenten Begriffen und Substantiven. Diese werden angedeutet durch Verdichtungen und Anhäufungen, Knoten und Löcher, flüssige und gedehnte Flächen und Volumina, flüchtige und feste Formen, Texte und Zahlen, Figuren sowie durch organische oder maschinelle Objekte, was den Arbeiten ihren komplexen, konzeptuell-ästhetischen und idiosynkratischen Charakter verleiht.

Die Affinität gilt hierbei weniger einer strengen Methodik als einer ständigen Weitersuche, um unversöhnliche Schichten miteinander zu verbinden, wie schon Bataille und Artaud mit exzessiven Konfrontationen versucht haben, die Illusion der „objektiven Rationalität" aufzuheben.

> Alles, was abstrakt ist, was nicht beunruhigt durch Tragik oder Komik, alles was nicht einen organischen Zustand zum Ausdruck bringt, was keine Form körperlicher Ausschwitzung der Unruhe des Geistes ist, stammt nicht von jener Bewegung. Der Surrealismus hat das automatische Schreiben erfunden, das ist eine Vergiftung des Geistes. Die vom Gehirn befreite Hand geht, wohin die Feder sie führt, und führt, unter einem erstaunlichen Zauber, die Feder, so dass sie zum Leben zu erweckt wird, aber da sie jeden Kontakt mit der Logik verloren hat, nimmt eben diese Hand, so neu erschaffen, wieder Kontakt mit dem Unbewussten auf. Sie verneint durch ihr Wunder selbst den dummen Widerspruch der Schulen zwischen Geist und Materie, zwischen Materie und Geist.[2]

Die Zeichnungen von Anne-Mie Van Kerckhoven sind nicht nur Membrane, auf denen die Künstlerin die Effekte dieser Wahrnehmungen, Eindrücke und Lektüre auf ihr Halb- und Unbewusstes projiziert hat. Sie bieten im Nachhinein auch einen aussergewöhnlichen Einblick in die Jahrzehnte der subkulturellen Faszinationen, künstlerischen und intellektuellen Kämpfe mit akuten Problematiken und den jeweiligen sie begleitenden Diskursen. Die Zeichnungen werden so wichtig, weil sie jetzt deutlich zu einem Medium geworden sind, in dem die Ambiguität und das Ungelöste einem additiven Prinzip zufolge aufgebaut sind und sie ihre vergrösserte „Inkohärenz" in Qualität umwandeln, was natürlich jede Interpretation zu einem Balanceakt macht.

1. Salvador Dalí, „The Conquest of the Irrational", zitiert in: Rem Koolhaas, Delirious New York, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, S. 237.

2. Antonin Artaud, Messages révolutionnaires, Gallimard (Folio), Paris, 1998, S. 14–15.

"I don't think. I draw."

Dirk Snauwaert

> "The diary element in my drawings has always been very important. The sequence of events in time. How images impose themselves, how they are processed, how they dissolve into other images. The development of a theory, which itself is a consequence of the anatomy of the logic one must impose upon oneself to get through time. Days, weeks, months, or even the time between the moment an idea arises and we let it go. Resistance, the distance of the grand event the word itself is. The theory stretches over the logic like skin stretches over a skeleton—the theory that is the medium between the feeling of one person and the contact he establishes with it."
>
> —Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 1 September 1991

{Diary}

Diaries are often associated with dreams, though usually with the ruminations of the daydream in which reality still has a diffuse presence. Visions of a dream in which impressions appear inexplicably in a distorted, cryptic, encoded form. It is well known that dreams and nightmares can distort reality and transform it into a credible unreality, whereas diaries are a personal account of this reality. Both the drawings and the films by Anne-Mie Van Kerckhoven present us a distorted, cryptic and condensed world of ideas and concepts. They are therefore more related to a transcription of dreams or depth-psychological analysis than to a minute personal description of events and impressions. It is therefore also tempting to employ a psychoanalytic approach to decode the drawings, departing from the idea that we can thus reconstruct Van Kerckhoven's subconscious, discover meanings and descry her deepest self. In such an essentialist approach, each individual drawing could be analysed as a separate dream sequence and what the artist endeavours could be considered a form of self-therapy in which anxieties, feelings and passions are galvanised and exorcised by the drawing process.

The sensual-erotic tension and the narrative elements are sufficient cause to consider them as direct exteriorizations of a very personal, private universe of emotions and desires, as a fantasy anchored in the memory or recollections, or as projections of our fondest wishes. This tempting and popular approach is corroborated by the figurative, narrative and sometimes anecdotal aspect of many, yet not all drawings. However, by exclusively adopting this method of interpretation, one tends to ignore entirely the abstract-aesthetical imagery, the references to works of art, to the history of ideas and popular culture, and to what in the fragment quoted above is described as theory—a theory that introduces the dimensions of abstraction and concepts. Furthermore, this approach implies that one ignores the numerous theoretical quotations or suggestive titles and disregards the rigid conceptual, systematic development of the various gender analyses of stereotypic, clichéd images of women. Or one is even supposed to ignore the abstract levels of the imagery, in order to read them as simple, spontaneous, automatic transcriptions of dreams. Actually, in the drawings, both the conscious and the halfconscious or subconscious level play a part, and that makes them stand out in history of art of the past decades.

The rhythm of their production—sometimes intense and frequent, a drawing a day, alternating with long periods in which the artist makes no drawings at all—has something of the rhythm of a diary, but then they seem to neatly finished to consider them as mere spontaneous improvisations. The same complexity of a personal translation of abstract ideas characterizes the collection of aphorisms and thoughts the artist has recorded for twelve years and which she collected in 1992 under the title Belgisch Spleen. These writings are inspired by what the artist reads. They are anything but subjective, impulsive fantasies; rather, they are spiritual exercises that are based on various ideas and the writings of a variety of authors. In a diary, for that matter, it is immaterial whether the various fragments relate in a logical and balanced manner: a diary is a space where in first instance conflicting and contrasting elements can be juxtaposed quite easily.

{Idiosyncrasy}

After a few years of drawing, we notice the artist starts to introduce a variety of references, quotations, notation systems and theoretical subjects. For many authors the significance of Van Kerckhoven's work precisely resides in this multitude of concepts and systems the artist uses to construct an entire idiosyncratic universe of ideas that assimilates mystical medieval writings, early scientific theories, philosophy, alchemy, occultism, epistemology or cybernetics. Descriptions and interpretations of the particularly heterogeneous ideas that characterize the work and its aesthetics, and their systematic, frequent recurrence, often leads to the conclusion that the artist's strategy involves a conceptual critique of the system and because of the tendency to use quotations and recycle styles and theories, the oeuvre should be labelled "postmodern". This idea is confirmed when we take into account the era the work crystalizes—an era that can be inferred from the many formal and thematic traces from writings that were particularly influential for the development of postmodernism, such as the texts by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Though such a frame of reference is useful to situate Van Kerckhoven's regular work within her generation, it sheds little light on the interpretation of the meaning of the drawings and films. One could of course refer to elements such as style, the novel metaphorization of the formal language or the ironic game with genres if one wants to consider the drawings merely as grotesques or caricatures and neglect the analytical tension between organic and mineral shapes, objects and ideas, attitudes and actions, ideas and systems. Van Kerckhoven's quest is obviously not limited to a simple postmodern aesthetical programme in which the "empty" signifier of the freely floating sign is central: the artist quite clearly seeks to establish relations and structure the meaning behind the shapes and the symbols they embody. Furthermore, the caricatural or grotesque style that dominates her entire oeuvre is neither an ironic or cynical game with idealistic historical predecessors, nor does it serve a parodic effect in for example the inversions or blow ups—the typical formats subcultures use for comment and critique. The allusions to the grotesque derive from the distortions we notice in the liquefied images, not from a pamphleteering exaggeration. The grotesque element is therefore more related to the underground comic strip culture, whether it evokes a hedonistic, idyllic world or a paranoid, nightmarish universe. There is of course an evident affinity with the subculture of punk and related countercultures. The aggressive and shocking provocations addressed at everything that represents authority, discipline and control, relates closely to the utopian dimension that underlies Van Kerckhoven's work involves the deconstruction of power, whatever its guise, structure, effect or image. The hard, shrill aesthetics of the drawings, films and large-scale works (pp. 45–47) is not merely inspired by a strategy that seeks to shock, but also points to the fact that they were meant to be reproduced on relatively simple supports, such as fanzines, posters, handbills, record sleeves, etc., which through the creation of alternative distribution circuits resulted in spaces next to those ruled by the logic of the culture industry. Art and critical culture tended to be increasingly absorbed and recycled by the spectacle culture, which in the late 1970s, early 1980s led to a counter movement within the alternative music and youth scene—and to a lesser extent within the art scene—that with regard to aesthetics and utopian projects keenly sought inspiration in the heroic avant-gardes and their ambitions to affect all aspects of life. With these earlier avant-garde movements, the new counter culture had in common its antagonism towards the "impoverishment of experiences" and the "disenchantment" with the positivist, profit-oriented thinking.

To counter the neutrality and smoothness of the industrial technique, the movement resorted to subcultural, sexually oriented, obscure, popular or trivial modes of expression, because of their raw, pulsating sensuality. Van Kerckhoven's numerous references to content and aesthetics once more substantiate the idea that her project is strongly linked to the intellectual-artistic counter-reaction that sought to re-enchant the world. Rationalization, professionalization, objectification and commercialization of all aspects of life are confronted with their opposite when it comes to the body and sexuality: biopolitics and discipline are diametrically opposed to a liberated sexuality. The avant-garde's programmatic re-enchantment of the world is echoed in a variety of avant-garde groups, whether they are called Symbolism, Dadaism, Surrealism or lyrical abstraction. Yet the idea of re-enchantment is not limited to intellectual-artistic circles and often constitutes the spiritual agenda of bohemians of all kinds, or self-willed, anticonventional subversive elements, and touches a wide range of phenomena, such as dandyism, exuberance, obscure theories, kitsch, utopias, etc. Numerous of its renowned eccentric thinkers and decadent personalities inhabit Van Kerckhoven's universe for that matter.

(Excess)

Yet Van Kerckhoven has not embarked on this singularly fanciful world from the start, nor has she constructed it all on her own. Her drawings are polymorphous and diverse. It is impossible to apply general principles to them without reducing these mesmerizing worlds and exuberant pictural patterns to preliminary studies or sketches—which is how drawings usually are categorized. As we contemplate the drawings, what strikes us are precisely the differences and contrasts of graphical styles, shapes, allusions, references, meanings, clusters of ideas and techniques. Though the artist considers the drawings to belong to a certain genre, such as "nudes", "portraits", "interiors", "still lives", etc, these traditional distinctions make only sense in case of a superficial reading—not as we attempt to interpret the drawings. Because of their meticulous finish, both with regard to the composition and the elaboration of details, it is doubtful whether these drawings can still be considered "small work", i.e. preliminary studies, sketches or projects—our assessment needs to be upgraded. On the other hand, by viewing them within the framework of the craftsmanship, intimacy and fragility of diary notes or diary sketches, one ignores the wide scope of the themes and the artistic problems they touch upon. The multitude of styles and shapes, and intellectual ideas that characterizes the entire oeuvre also bears witness to the fact that for the artist the drawings provide an opportunity to experiment. Whereas the "grand work" is characterized by a confrontational, shrill and questioning style, and is inspired by the aesthetics of posters and photography, the drawings do not have this "hard directness" in their visual aspect; the drawings develop like a reading process, an act of decoding that does not involve confrontation or contemplation. The visual aspect is more subtle and soft, while the contents and themes are equally "unconventional, provocative and distressing." The interiorization and re-exteriorization of daydreams, nightmares, fantasies or memories is an ambiguous process, which on the miniature surface of the sheet of paper requires on the one hand improvisation and spontaneity, but on the other hand also extreme conceptualization and control, in order to attain the dimension of "pure intensity", to use a phrase by Deleuze and Guattari.

As Van Kerckhoven's point of departure on her artistic journey is situated at the turning point that separates the aftermath of the posthippy era and the punk movement of the mid-1970s, the psychedelic-hedonistic references gradually make way for the paranoid punk bombardment of the senses, which in the 1980s and 1990s changes into juxtapositions of metamorphoses and liquified shapes and symbols. In the early years, i.e. 1974–1976, the work is conspicuously dominated by graphical elements such as a fluent line technique, pastel colours and a classical composition with figures and additional details. The figures are still situated in an illusionistic three-dimensional space and they relate to each other as if it were grotesques and caricatures. In this respect, they follow the guidelines for illustrations that go back to the Wiener Secession or the Arts&Crafts movement. An echo of this symbolist element can be heard in the stylistic exercises of the mid-1970s. A hedonistic, slightly psychedelic spirit of the age characterizes these genre-like caricatures of humans, which evoke the world of the late nineteenth-century illustrations, of for example Aubrey Beardsley (Small Notebook, pp. 18–19). There are differences with other genre illustrations from the psychedelic pop subculture of the mid-1970s: there is the quest for exaggeration in the grotesque, the decomposition and the hermaphrodite blending of sexual features, and a rather cruel, violent tension instead of an idyllic atmosphere. In this respect the drawings announce the gender deconstruction of for example A Dash of Dolls (p. 105).

Apart from these readily recognizable, hieratic, illusionistic compositions with their strong reminiscences of illustrations, there are works based on comic strip techniques (pp. 22–23). In these it is quite striking how the anecdotal plot is fragmented and unravels in space, resulting in a decentralized visual image. The underground comic strips—a ubiquitous counterculture phenomenon—not only mix all sorts of drawings and narrative styles, but are often also characterized by a psychic overtone. Since the situationist avant-garde first exploited the technique, emotionally charged and political texts have been used in pulp comics to achieve an effect of complete alienation and irrationality. Van Kerckhoven does not borrow famous comic strip icons, but develops her own "grotesquely" distorted figures. Typical for comic strips are also the graphic signs that suggest movement, which Van Kerckhoven uses to suggest the succession of actions and events, in order to create a mysterious plot line that links the boxes. Organic shapes and outlines of figures often have sexual connotations, like in Ieder Diertje Zijn Pleziertje ("Each to his Own", p. 17), or Metamorfose van haar Fatum ("Metamorphosis of her Fate", 1976), in which male and female characters are interlocked in a complex, tense, mechanical relation.

At the same time we notice that the compositions become elongated and more sober, and that the drawings are overgrown with "incidents"—not with scenes composed by the artist. This shift towards cartography, towards a scattering of shapes, signs and signals over an abstract space in which references to the shapes and their "relations" float about weightlessly, is a surrealist technique. Well-defined meanings or consistent narratives originate from relations between various mechanical processes, which through graphical signs suggest a coherence between the fragments. In Erosie als Semantiek ("Erosion as Semantics", p. 31) or FFF (p. 29) (both 1976) vague male or female figures float about a landscape that is criss-crossed by cryptic actions and "impulses", signalling activity. As we look at the works or seek to interpret them, we attempt to reconstruct these bizarre rituals in vain—we can only fall back on our personal fantasy about the absurd scenes of automatons and people that remind us of the fantastic stories by Raymond Roussel. In these, too, the events balance between hypnotic, fantastic rituals and violent, mechanical processes. Unravelling and interpreting Van Kerckhoven's drawings is like a complex equilibrium exercise that involves an individual "affective" sphere that through these ritual and suggestive processes both seeks to be identified and confused with the world. The exploration of the subconscious, halfconscious or unconscious, of personal and collective subjectivities, too, is in line with the surrealists' ambitions and their technique of the "automatic writing", which they developed as an unrestrained and uncensored strategy that did away with the conscious level and enabled them to resort to an uncensored, unrestrained and authentic imagination. If it is true that Van Kerckhoven's drawings saliently reflect surrealist dream transcriptions and their delusory and exorbitant urges and longings, than the question arises why the surrealist ideas seemed still valuable to the generation of the 1970s. Already after World War II, the movement was not only internally divided with regard to its ideas, but its revolutionary and artistic zeal had long since evaporated. Van Kerckhoven and other artists who wanted to explore the subjective dimension, had to reinvent an aesthetically relevant method that had nothing to do with the pompous, empty magic realist symbolism into which most surrealists had lapsed. Instead of making meanings directly available, Van Kerckhoven choose to refer to them in an enigmatic manner. In a series of works entitled Adhesie ("Adhesion", pp. 27–29), the drawing is scattered with both recognizable and uncomprehensible signs, like in a film sequence that is without dramatic developments. The various "characters" and "events" are related through signals or mechanical impulses that are represented by graphical, comic strip-like suggestive movements. However, the entire scene remains inexplicable and incoherent, though a perfectly coherent logic seems to underlie it. This playing off of enigmatic and logical levels calls to mind a more abstract version of Salvador Dalí's famous "paranoid-critical method" for "the conquest of the irrational, the spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectivations of delirious associations and interpretations..."[1]. It might be possible to situate the developments in Van Kerckhoven's oeuvre from 1976 to date with this particular type of automatic writing, though it owes less to symbolism and Freudian influences. In the more recent drawings from the late 1980s and the 1990s, we enter an abstract mental space, in which a remembered and interiorized world of experiences is reconstructed and assimilated through the act of drawing. Whereas meanings used to be rendered porous in dream visions, we now see a linear, illusionistic world; its strangeness is the result of grotesque distortions of liquified objects, spaces and persons (pp. 50–71). What strikes us in these drawings—it can be assumed that they are anchored in real experiences and their memories—is a strained sensuality, as if events, furniture, space, etc. are registered through a web of extremely acute senses and nerves. From 2002–2003 onwards, Van Kerckhoven starts to combine these different techniques and aesthetics. Furthermore, she often makes a univocal meaning impossible, using text or titles that add an abstract dimension to the work. This combination of transcription techniques the artist developed over the course of thirty

years, are used to describe various contents and experiences or integrate new ideas (p. 153). This results in drawings in which the alienation does not arise from enigmas, but from conflicting juxtapositions of contrasts and unrelated concepts and nouns, which are presented by densifications and accumulations, nodes and locks, liquid and stretched surfaces and volumes of ephemeral and solid shapes, texts and numbers, figures and organic or mechanical objects—which lends the work its complex conceptual-aesthetic, idiosyncratic character. Van Kerckhoven has obviously no affinity with a strict methodology, but constantly seeks to link incommensurable levels, like Georges Bataille and Antonin Artaud attempted to abolish the illusion of "objective rationality" through excessive confrontations.

> "That which is abstract, which does not distress us because of its tragic of farcical aspect, which is not in some way organic, which is not characterized by the physical exudation of mental anxiety, has nothing to do with this movement. Surrealism has invented automatic writing; it involves a mental intoxication. The hand, no longer controlled by the mind, goes where the pen guides it; furthermore, an amazing spell guides the pen so that it becomes alive, but because the hand is not directed by any logic, in this state it thus establishes contact with the subconscious. Through this miracle, even the foolish contradiction that opposes mind and matter, matter and mind, are abolished."[2]

Anne-Mie Van Kerckhoven's drawings are not merely membranes on which she projects the effects onto her half conscious or subconscious of observations, impressions and reading experiences. In retrospect they also provide an extraordinary insight in decades of subcultural fascinations, artistic and intellectual struggle with acute problems and the discourse linked with these. What makes the drawings so important, is the fact that they have evolved into the medium in which ambiguity and unresolvedness are structured according to a cumulative juxtapositional principle. Furthermore, their "incoherence" is turned into a quality, which makes every interpretation an exercise in walking the tightrope.

1 Salvador Dalí, "The Conquest of the Irrational", quoted in: Rem Koolhaas, Delirious New York, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 237.

2 Antonin Artaud, Messages révolutionnaires, Gallimard (Folio), 1998, Paris, pp. 14–15.

«Je ne pense pas. Je dessine»

Dirk Snauwaert

> Le côté journal intime de mes dessins a toujours été très important. La succession dans le temps, les images qui surgissent et s'imposent, le processus, la solution dans ce qui reste. Le développement d'une théorie résultant de l'anatomie de la logique que l'on doit s'imposer pour dépasser le temps. Le jour, la semaine, le mois, mais aussi le temps qui sépare l'émergence d'une idée de sa réalisation. La résistance, la distance par rapport à la grande aventure qu'est le monde. La théorie s'étend sur la logique comme une peau sur un squelette. La théorie qui est le moyen de communication entre le sentiment d'une personne et le contact qu'il lui procure.
> —Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 1 septembre 1991

(Journal intime)

Les journaux intimes sont souvent associés aux rêves, même s'ils s'apparentent davantage aux pensées nées d'un rêve éveillé, où la réalité est encore présente mais de manière diffuse, qu'aux visions de rêve où les impressions émergent de manière inexplicable, sous une forme cryptée, codée et déformée. Les rêves et les cauchemars sont connus pour leur capacité à déformer la réalité en une irréalité crédible, alors que les journaux intimes offrent une description personnelle de cette réalité. Aussi bien les dessins que les films d'Anne-Mie Van Kerckhoven donnent à voir un monde d'idées et de représentations déformé, condensé, crypté. Ils s'apparentent dès lors davantage à une transcription de rêves ou à une analyse psychologique profonde qu'à une description personnelle minutieuse des événements et impressions. La tentation est donc grande de vouloir les déchiffrer via une approche psycho-analytique, avec l'espoir de pouvoir ainsi reconstruire l'inconscient de l'artiste, de découvrir les significations et de cerner l'essence profonde de sa démarche. Avec une telle approche essentialiste, chaque dessin serait analysé comme une séquence de rêve distincte, et le projet de Van Kerckhoven défini comme une méthode d'autothérapie où les peurs, les sentiments et les plaisirs sont galvanisés et exorcisés par le dessin.

La tension érotico-sensuelle et les éléments narratifs invitent pourtant à les interpréter comme les extériorisation directes d'une existence très personnelle, intimiste, sensible et désirante, comme des fantasmes surgis de la mémoire, comme souvenirs ou projections d'aspirations. Cette approche séduisante et populaire trouve confirmation dans l'aspect figuratif, narratif et parfois anecdotique de nombreux dessins (mais pas de tous). Si on utilise exclusivement cette méthode d'interprétation on passe complètement à côté des figures abstraites, des références à l'art, à l'histoire des idées et à la culture populaire, ainsi que de tout ce qui est décrit plus haut sous l'appellation «théorie» et qui introduit la dimension d'abstractions et de concepts.

Il faut ignorer nombreux titres suggestifs ou citations théoriques, pour passer à côté du strict déploiement conceptuel méthodique des séries d'analyses de genres explorant des stéréotypes et clichés de la femme, et nier le niveau d'abstraction du langage graphique pour ne voir ses dessins que comme retranscriptions spontanées et automatiques des rêves. Autant le niveau conscient, semi conscient que le subconscient participent à l'élaboration des dessins, ce qui en fait un phénomène singulier de ces dernières décennies.

Le rythme auquel ils émergent—parfois de manière intensive et régulière avec une production par jour, ensuite plus rien pendant de longues périodes—s'apparente lui aussi au rythme du journal intime, mais au vu du haut degré d'achèvement, les dessins ne peuvent être considérés comme de simples improvisations spontanées. On retrouve cette même complexité de traduction personnelle d'idées abstraites complexes dans la collection d'aphorismes et de pensées retranscrites par l'artiste pendant 12 ans et rassemblées en 1992 sous le titre Belgisch Spleen.

Ces écrits instaurés pendant sa lecture n'ont rien de fantaisies impulsives et subjectives. Ils sont des exercices spirituels inspirés de nombreux auteurs et idées. Dans un journal intime, peu importe que les différentes parties s'enchaînent de manière logique et réfléchie. C'est avant tout un espace où peuvent sans problème se côtoyer des juxtapositions apparemment conflictuelles et contrastées.

(Idiosyncrasie)

Passées les production des 1ères années, on voit apparaître dans les dessins de Van Kerckhoven une multitude de références, citations,

appareils de notes et pensées théoriques. Pour de nombreux auteurs, cette masse de systèmes et de concepts, d'écrits mystiques médiévaux, de théories prescientifiques, de philosophie, d'alchimie, d'occultisme, de théorie de la connaissance ou de cybernétique à partir desquels Van Kerckhoven construit un monde de pensées idiosyncrasique, déterminent l'importance de son travail. La description et l'explication de ces connaissances hétérogènes au sein de son travail et du champ esthétique, ainsi que leur apparition régulière et systématique mènent souvent à la conclusion que sa méthode est une critique conceptuelle du système, et, de par la tendance à la citation et au recyclage permanent des styles et théories, qu'elle peut être affublée de l'étiquette postmoderne. Cette catégorisation est confirmée par la période durant laquelle son travail se cristallise, reconnaissable à l'apparition fréquente de traces formelles et thématiques des écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui ont été si déterminants pour la pensée postmoderne. Bien que ce cadre de pensée soit utile pour situer le travail régulier de Van Kerckhoven au sein de sa génération, il est de moindre utilité lorsqu'il s'agit d'interpréter les significations des films et dessins. On peut éventuellement recourir aux notions de style, à la métaphorisation renouvelée du langage formel ou au jeu ironique avec les genres, si on veut lire les dessins uniquement comme grotesques ou caricaturaux, en ignorant ainsi la tension analytique entre les formes organiques et minérales, entre les objets et les idées, les attitudes et les actions, les idées et les systèmes. La recherche de Van Kerckhoven ne se limite clairement pas à un seul programme esthétique postmoderne, basé sur le primat du signifiant ou sur les signes flottants et vides. Elle s'attache plutôt à mettre en avant les relations évidentes et l'organisation parmi les significations qui se cachent derrière les formes et les symboles qu'elles transportent. De même, le style graphique caricatural ou grotesque omniprésent dans son travail n'est pas un jeu ironique ou cynique avec ses prédécesseurs historiques idéalistes, ni un simple effet parodique inséré comme dans les renversements et agrandissements, formes caractéristiques du commentaire et de la critique dans les sub-cultures. L'allusion au grotesque provient des déformations des figures liquéfiées et non d'une l'exagération pamphlétaire, ce qui rattache plutôt les dessins à la bande dessinée underground, qu'ils évoquent des idylles hédonistes ou des cauchemars paranoïaques. L'affinité la plus évidente est celle avec le milieu subculturel punk et avec la contre culture apparantée. Les provocations agressives et choquantes contre tout ce qui incarne l'autorité, la discipline et le contrôle, colle avec la dimension utopique qui motive le travail de Van Kerckhoven, afin de déconstruire la notion de pouvoir dans toutes ses formes, structures, effets et représentations. L'esthétique sombre et criarde des dessins, films et travaux de grande échelle ne témoigne pas uniquement d'une tactique «choc», mais également du fait qu'ils aient été pensés à l'origine pour être reproduits sur supports basiques, tels des fanzines, posters, flyers, pochettes de disques etc., qui, distribués par des réseaux alternatifs, constituaient des espaces en marge de ceux dominés par la logique commerciale de l'industrie culturelle. La fusion toujours plus grande et la récupération de la culture artistique et critique par le spectacle connurent, fin 1970 début 1980, au sein des scènes alternatives de musique et de culture des jeunes et, dans une moindre mesure, de celle de l'art, un contre mouvement qui dans sa conception esthétique et utopique se laissa volontiers inspirer par les héroïques avant-gardes et leur ambition d'influer sur tous les aspects de l'existence. Un credo que ce mouvement partageait avec d'anciens avant-gardistes qui dénonçaint l'«appauvrissement des expériences» et le «désenchantement» d'un monde de profit positiviste.

En réaction contre la neutralité et le côté lisse de la techniques industrielle, on s'en réfère à nouveau aux modes d'expressions subculturels, sexuels, obscurs, populaires ou triviaux, grâce à une sensualité crue et impulsive. Les nombreuses références de contenu et esthétiques du travail de Van Kerckhoven sont une preuve supplémentaire que son projet rejoint le mouvement d'opposition intelectuello-artistique pour le «réenchantement» du monde. Le terrain où la rationalisation, la professionnalisation, l'objectification et la commercialisation de tous les aspects de la vie sont confrontés avec leur opposé, est celui du corps et de la sexualité, où l'on retrouve, d'un côté, le bio politique et la discipline, et de l'autre une sexualité débridée. Le réenchantement du monde comme programme trouve un écho dans de nombreux groupes d'avant-garde, qu'il s'agisse de symbolisme, de dada, de surréalisme ou d'abstraction lyrique. Ce désir de réenchantement ne se limite absolument pas aux cercles intellectuels artistiques, mais se retrouve souvent à l'agenda spirituel de nombreux individualistes, bohèmes subversifs et anti-conformistes de tout poil. Il touche à tous les courants alternatifs comme le dandyisme, l'exubérance, les théories obscures, le kitsch, l'utopie, etc. De là provient la multitude de penseurs excentriques illustres et de personnalités décadentes qui peuplent le panthéon d'Anne-Mie Van Kerckhoven.

(Excès)

Ni au commencement ni par la suite Van Kerckhoven n'a construit son univers imaginaire singulier de ses propres mains. La production des dessins est si multiforme et variée, qu'on peut difficilement y appliquer des principes généraux sans réduire le monde hypnotique et les figures exubérantes à des avant-projets ou croquis, comme sont habituellement catégorisés les dessins. Quand on analyse l'ensemble des ses œuvres, on est surtout frappé par les différences et contrastes entre les styles graphiques, les formes, les allusions, références et significations, les groupement d'idées et de techniques. Bien que l'artiste elle-même classifie ses dessins par genres, tels: «nus, portraits, intérieurs, nature mortes», ces divisions classiques n'ont de sens que pour une lecture superficielle, mais ne sont pas relevantes lorsqu'il s'agit de tenter une interprétation des dessins. Au vu de la facture soignée tant dans la conception que dans la mise en œuvre de la composition et des détails, il est malvenu de continuer à traiter les dessins comme des «travaux préliminaires mineurs», des «ébauches de projets». Ils doivent être réévalués. De même, réduire les notes du journal intime au cadre artisanal, intime et fragile des croquis, revient à passer complètement à côté des problématiques thématiques et artistiques qui s'en dégagent. La multiplicité de styles, de formes et d'idées intellectuelles sont un terrain d'expérimentation pour l'artiste. Elle forme le fil rouge qui parcourt l'ensemble de sa production. Par opposition avec le style frontal, criard, interpellant de la «grande œuvre» où Van Kerckhoven s'en réfère à l'esthétique des posters et de la photo, les dessins ne proposent pas de puissant effet visuel immédiat, mais se développent plutôt comme un processus de lecture, un déchiffrement progressif plutôt qu'une confrontation ou contemplation. Le visuel est ici plus doux et subtile, même si les contenus et les thématiques sont tout aussi provocants, non conventionnels et inquiétants. L'intériorisation et la ré-extériorisation des rêves éveillés, cauchemars, désirs ou souvenirs est un procédé ambigu qui requiert, sur la surface miniature qu'est la page, autant l'improvisation et la spontanéité que la conceptualisation et le contrôle maximal, afin d'arriver à une dimension de «pure intensité», pour reprendre Deleuze et Guattari.

Le point de départ du parcours de Van Kerckhoven se situe au milieu des années 1970, dans la période charnière entre l'ère post-hippies et le mouvement punk, quand les références psychédéliques hédonistes cèdent progressivement la place au bombardement paranoïaque des sens propre au mouvement punk, pour ensuite se transformer en juxtapositions des métamorphoses, de formes et symboles liquéfiés dans la fin des années 1980 et dans les années 1990. De 1974 à 1976, la domination des éléments graphiques tels que les lignes fluides, les coloris pastels ainsi que des constructions visuelles classiques avec nombre de personnages et détails secondaires est évidente. Les personnages occupent un espace perspectif et illusionniste et se rapportent les uns aux autres sur un mode grotesque et caricatural. Les dessins suivent ici les mêmes principes que les illustrations de la Sécession ou du mouvement Art & Crafts. Cet écho symbolique émane de tous les exercices stylistiques du milieu des années 1970. Un esprit du temps hédoniste, légèrement psychédélique s'exprime dans ces dessins de genre «caricatures de personnages», qui renvoient au monde de l'illustration de la fin du 19è siècle, avec entre autres Aubrey Beardsley (Petit Carnet, p. 18–21). La distinction avec d'autres illustrations de genre issues de la pop-subculture psychédélique du milieu des années 1970 tient dans la recherche d'une exagération, de grotesque, de déconstruction et de mélange hermaphrodite des caractéristiques sexuelles, ainsi que dans une tension violente et brutale plutôt qu'idyllique. Les pages annoncent ici une déconstruction des genres, comme dans A Dash of Dolls (p. 105).

A côté de ces compositions reconnaissables, hiératiques et illusionnistes, avec de fortes références à l'illustration, il est frappant de voir à quel point le fil de la narration anecdotique est fragmenté et l'espace disloqué, de sorte qu'une représentation visuelle décentrée se déploie dans des œuvres basées sur la bande dessinée (p. 22–23). Les bandes dessi-

nées underground omniprésentes dans la contre-culture ne mélangent pas seulement différents styles narratifs et visuels, mais ont souvent un accent psychique évident. La confrontation de textes politiques chargés avec des BD bon marché («pulp»), est utilisée depuis les Situationnistes dans le contexte avant-gardistes pour atteindre un effet de totale aliénation et d'irrationalité. Van Kerckhoven ne procède pas via l'emprunt d'icônes de BD connues, mais développe ses propres figures grotesques et déformées. Autres éléments typiques de la BD, les indications graphiques de mouvement auxquelles que Van Kerckhoven a recourt pour évoquer des actions et événements successifs, et construire ainsi un fil narratif énigmatique.

Les formes organiques et les figures schématiques ont portent souvent des références érotiques ou sexuelles, comme dans Ieder Diertje zijn Pleziertje («A chaque créature son plaisir», p. 17) ou Metamorfose van haar Fatum («Métamorphose de son destin», 1976), où les figures masculines et féminines sont impliquées dans un rapport mécanique, complexe et tendu.

Simultanément, on constate que les compositions s'étirent et deviennent plus sobres, les pages précédemment remplies de scènes composées sont désormais envahies d'«incidents». Ce glissement vers une tendance à «cartographier, vers l'éparpillement de formes, de dessins et de signes dans un espace rendu abstrait, où des formes et leurs relations flottent dans une sorte d'apesanteur, est une technique propre aux surréalistes. Des significations évidentes ou des histoires cohérentes naissent par simples relations entre les différentes figures au cours de processus mécaniques qui sont suggérés par des indications graphiques, le lien entre les éléments. Dans Erosie als semantiek («Erosion en tant que sémantique», p. 31) ou FFF (p. 29) — tous deux de 1976 — de vagues personnages masculins et féminins planent dans un paysage où des manipulations cryptiques et des «impulsions» parcourent la page avec des signaux d'activité. En regardant ou en lisant ces images, on tente en vain de reconstituer ces rituels bizarres; et on ne peut que retomber dans une interprétation personnelle, continuer à fantasmer sur ces scènes absurdes d'automates et de personnes comme dans les récits fantastiques de Raymond Roussel, où les événements oscillent entre rituels hypnotico-fantastiques et actes de violence, d'excès mécaniques. Déchiffrer et interpréter est un difficile exercice d'équilibre pour la sphère affective individuelle qui veut se reconnaître et se confondre avec le monde dans ces processus rituels et suggestifs. Avec cette exploration des différents niveaux de conscience (l'Inconscient, le subconscient, le conscient) des subjectivités personnelles et collectives, Van Kerckhoven s'inscrit dans le prolongement de l'ambition des surréalistes et de leurs techniques, telle l'écriture automatique, qui mettent de côté toute forme d'intention et de conscience afin qu'émerge l'imaginaire originel, libre, immodéré et non censuré. Si les dessins de Van Kerckhoven renvoient de toute évidence aux transcriptions de rêves des Surréalistes et à leurs délires instinctifs et excessifs, se pose alors la question de savoir pourquoi les idées surréalistes restèrent pertinentes pour les générations des années 1970. Après la seconde guerre mondiale, le mouvement s'était déchiré, non seulement en interne mais aussi dans son contenu et dans son élan révolutionnaire et artistique depuis longtemps exsangue. Le choix que Van Kerckhoven et les artistes qui veulent explorer la dimension subjective vont devoir poser est celui de retrouver une méthode esthétique pertinente, loin de la pompeuse et vide symbolique du réalisme magique dans laquelle la majorité des représentants du surréalisme étaient tombés. Le chemin qu'elle suit est celui de l'énigmatique, plutôt que celui d'une mise à disposition directe de significations. Dans une série d'œuvres ayant pour titre Adhesie (p. 27–29), sont dispersés sur la feuille aussi bien des signes reconnaissables qu'incompréhensibles, comme dans une séquence filmique continue, sans aucun déroulement dramatique. Le lien entre les différents «personnages» et «événements» se déroule via des signaux ou des impulsions mécaniques qui sont indiqués graphiquement, à la manière des BD, comme des mouvements suggestifs. La scène entière reste inexplicable et incohérente mais semble bien suivre une logique inhérente et autonome. Ce jeu entre les niveaux énigmatiques et logiques fait penser à une version plus abstraite de la célèbre «méthode paranoïaco-critique» de Salvador Dalí, une manière pour : «la conquête de l'irrationel, une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes».[1] On pourrait associer le parcours de Van Kerckhoven depuis 1976 à aujourd'hui, à cette forme spéciale d'écriture automatique, mais alors dans une forme moins tributaire

des influences et symboliques freudiennes. L'ancienne restitution poreuse des significations de visions oniriques fait place ici à un monde linéaire et illusionniste, où l'étrangeté naît à nouveau de déformations grotesques, mais cette fois uniquement d'objets, espaces et personnages liquéfiés (p. 50–71). Ce qui frappe dans ces dessins — on peut supposer qu'ils partent d'expériences réelles et de leurs souvenirs —, c'est la sensualité exaltée, comme si les événements, l'espace… étaient régis par un réseau ultrasensoriel de nerfs aiguisés jusqu'à l'extrême.

A partir des années 2002–2003, Van Kerckhoven va combiner ces différentes techniques et esthétiques et souvent aussi décourager une signification univoque des dessins en y ajoutant des textes et/ou titres qui leur donnent une dimension abstraite. Cette combinaison de techniques de transcription qu'elle a développé pendant 30 ans est adaptée afin de décrire différents contenus et expériences ou pour intégrer de nouvelles idées (p. 153). De là naissent des pages qui — non pas comme auparavant où l'étrangeté provenait du mystère — existent maintenant par des juxtapositions conflictuelles de contrastes, de concepts et substantifs aléatoires soulignés par des épaississements et accumulations, nœuds et trous, taches et volumes fluides et étirés, formes fuyantes et fixes, textes et nombres, figures et objets organiques ou mécaniques. Cette combinaison confère au travail de Van Kerckhoven son caractère complexe, «conceptuelo-esthético-idiosyncratique». De toute évidence, l'attirance ne va pas ici vers une méthode stricte, mais vers une recherche permanente, afin de relier entre eux des niveaux inconciliables, de la même manière que Georges Bataille et Antonin Artaud cherchèrent aussi, avec des confrontations excessives, à supprimer l'illusion de «rationalité objective».

> «Tout ce qui est abstrait, tout ce qui n'est pas inquiétant de tragique ou de bouffonnerie, tout ce qui ne manifeste pas un état organique, qui n'est pas une sorte d'exsudation physique de l'inquiétude de l'esprit, ne vient pas de ce mouvement-là. Le surréalisme a inventé l'écriture automatique, c'est une intoxication de l'esprit. La main libérée du cerveau va où la plume la guide; et, par-dessous un envoûtement étonnant, guide la plume de façon à la faire vivre, mais pour avoir perdu tout contact avec la logique cette main, ainsi reconstruite, reprend contact avec l'inconscient. Elle nie par son miracle même la contradiction imbécile des écoles entre l'esprit et la matière, entre la matière et l'esprit.»[2]

Les dessins d'Anne-Mie Van Kerckhoven ne sont pas seulement des membranes sur lesquelles elle a projeté les effets de perceptions, impressions et lecture de son sub- et inconscient. Rétrospectivement, ils offrent un extraordinaire regard sur des décennies de fascination subculturelle, de luttes artistiques et intellectuelles autour de problématiques aigues et sur les discours qui s'y rapportent. Ce qui rend ces dessins si importants, c'est leur utilisation en tant que médium, par lequel l'ambiguïté et l'insollubilité sont construits suivant un principe de juxtaposition. Ils tirent leur qualité de cette incohérence augmentée, qui fait de chaque interprétation un véritable exercice d'équilibre.

1 Salvador Dalí, «The Conquest of the irrational» (La conquête de l'irrationel), cité dans Rem Koolhaas, Delirious New York, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 237.
2 Antonin Artaud, Messages révolutionnaires, Gallimard (Folio), Paris, 1998, p. 14–15.

"Ik denk niet. Ik teken."
Dirk Snauwaert

Het dagboekaspect van mijn tekeningen is altijd heel belangrijk geweest. De volgorde in de tijd. Het zich opdringen van beelden, de verwerking, de oplossing in de rest. Het zich ontwikkelen van een theorie die het gevolg is van de anatomie van de logica die men zichzelf moet opleggen om de tijd door te komen. De dag, de week, de maand en ook de tijd tussen het ontstaan van een idee en het loslaten. De weerstand, de afstand van het grote gebeuren dat de wereld is. De theorie strekt zich uit over de logica als een vel op een geraamte. De theorie die het medium is tussen het gevoel van één mens en het contact dat hij ermee verkrijgt.

— Anne-Mie Van Kerckhoven, Belgisch Spleen, 1 september 1991

(Dagboek)

Dagboeken worden vaak in verband gebracht met dromen, al is het dan eerder met de overdenkingen van de dagdroom waar de werkelijkheid nog diffuus in aanwezig is. Visioenen van de droom waarin indrukken in vervormde en cryptische, gecodeerde vorm op onverklaarbare wijze opduiken. Dromen en nachtmerries staan erom bekend de werkelijkheid te kunnen vervormen tot een geloofwaardige onwerkelijkheid, terwijl dagboeken de persoonlijke beschrijving van die werkelijkheid zijn. Zowel de tekeningen als de films van Anne-Mie Van Kerckhoven geven een vervormde, cryptische en gecondenseerde ideeën- en voorstellingswereld te zien. Ze staan dichter bij de droomtranscriptie of dieptepsychologische analyse als bij de minutieuze persoonlijke beschrijving van gebeurtenissen en indrukken. De verleiding is dus groot om via een psychoanalytische benadering de tekeningen te ontcijferen met de verwachting het onderbewuste van Van Kerckhoven te kunnen reconstrueren, betekenissen te achterhalen en haar diepe kern te ontwaren. In zo'n essentialistische benadering zou elk individueel blad van Van Kerckhoven als een afzonderlijke droomsequentie geanalyseerd worden en haar onderneming als een methode van zelftherapie gedefinieerd worden waarin angsten, gevoelens en lusten door middel van het proces van het tekenen worden gegalvaniseerd en geëxorciseerd.

De sensuele-erotische spanning en de narratieve elementen geven duidelijk genoeg aanleiding om ze als de directe exteriorisaties te lezen van een zeer persoonlijk, intimistisch gevoels- en begeerteleven, als fantasma's van het geheugen of projecties van wensvoorstellingen. Deze verleidelijke en populaire benaderingswijze vindt bevestiging in het figuratieve, verhalende en soms anekdotische aspect van vele, doch lang niet alle tekeningen. Het uitsluitend hanteren van deze interpretatiemethode gaat wel volledig voorbij aan de abstract-esthetische beeldmotieven of de verwijzingen naar kunst, ideeëngeschiedenis en populaire cultuur en aan dat wat in het citaat hierboven met "theorie" wordt omschreven en de dimensie van abstracties en concepten introduceert. Men moet er de vele theoretische citaten of suggestieve titels voor overlezen of voorbijgaan aan de strakke conceptuele methodische ontplooiing van de series genderanalyses van stereotype en clichématige beelden van de vrouw of de abstractieniveaus in de beeldtaal negeren om ze enkel als spontaneïstische, automatische transcripties van dromen te zien. In de tekeningen speelt zowel het bewuste en half- of onderbewuste niveau mee en dat maakt ze tot een ongewoon fenomeen van de laatste decennia.

Het ritme waarmee ze ontstaan — soms intensief en regelmatig met één elke dag en dan weer gedurende langere periodes helemaal niets — komt ook sterk in de buurt van het dagboek, maar dan valt de hoge graad van afwerking op om ze louter als spontane improvisaties te beschouwen. Dezelfde complexiteit van persoonlijke vertaling van complexe abstracte ideeën vinden we ook in de verzameling van aforismen en gedachten die de kunstenares gedurende twaalf jaar noteerde en in 1992 bundelde onder de titel Belgisch Spleen. Deze geschriften ontstaan naar aanleiding van haar lectuur, zijn geenszins subjectieve, impulsieve fantasieën, maar spirituele oefeningen uitgaande van de meest diverse auteurs en ideeën. In een dagboek maakt het namelijk niet uit of de verschillende onderdelen in een logische en afgewogen verhouding tot elkaar staan, en is er ruimte om op het eerste gezicht conflictuele en contrasterende juxtaposities probleemloos naast elkaar te stellen.

(Idiosyncrasie)

Na de productie van de eerste jaren ziet men in de tekeningen de veelheid aan verwijzingen, citaten, notatiesystemen en theoretische ontwerpen verschijnen. Voor vele auteurs maakt deze massa aan concepten en systemen waaruit Van Kerckhoven een idiosyncratische gedachtewereld, gaande van mystieke middeleeuwse geschriften, vroegwetenschappelijke theorieën, filosofie, alchemie, occultisme, kennistheorie of cybernetica construeert, het belang van haar werk uit. Het beschrijven en duiden van deze heterogene betekenissen binnen haar werk en binnen het veld van de esthetiek en hun systematische en regelmatige voorkomen leidt vaak tot de conclusie dat de methode conceptuele systeemkritiek is en door de tendens tot permanent citeren en recyclen van stijlen en theorieën, van het etiket postmodernisme kan worden voorzien. Deze these wordt bevestigd door de periode waarin dit werk zich kristalliseert, die zich laat herkennen door het veelvuldige voorkomen van formele en thematische sporen van de voor het postmoderne denken zeer invloedrijke geschriften, bijvoorbeeld die van Gilles Deleuze en Félix Guattari. Alhoewel dit als denkkader nuttig is voor het situeren van Van Kerckhovens reguliere werk binnen haar generatie, schept het weinig klaarheid bij het interpreteren van de betekenissen in tekeningen en films. Op noties als stijl, hernieuwde metaforisering van vormtaal of het ironische spel met genres kan eventueel teruggegrepen worden als men de tekeningen enkel als grotesken of karikaturen zou lezen en daarbij de analytische spanning tussen organische en minerale vormen, voorwerpen en ideeën, houdingen en handelingen, ideeën en systemen over het hoofd zou zien. Van Kerckhovens zoektocht beperkt zich duidelijk niet tot een louter postmodern esthetisch programma van het primaat van de "lege" betekenaar of het vrij zwevende teken, maar wil relaties en organisatie aanbrengen tussen betekenissen achter de vormen en symbolen die ze transporteren. Ook is de karikaturale of groteske grafische stijl die in haar hele productie overheerst geen ironisch of cynisch spel met historisch, idealistische voorlopers, noch wordt het enkel als parodiërend effect ingezet zoals in de omkering of uitvergroting, de typische vormen van commentaar en kritiek van subculturen. De allusie aan de groteske is afgeleid uit de vervormingen in de vloeibaar geworden afbeeldingen, en niet door een pamflettaire overdrijving, wat het meer laat aansluiten bij de underground stripcultuur, of die nu hedonistische idylles of paranoia-achtige nachtmerries evoceren. De meest evidente affiniteit is echter die met het subculturele milieu van punk en aanverwante tegencultuur. De agressieve en choquerende provocaties tegen alles wat autoriteit, discipline en controle belichaamde, sluit nauwer aan bij de utopische dimensie die Van Kerckhovens werk motiveert om macht, in al zijn vormen, structuren, effecten en afbeeldingen te deconstrueren. De harde, schrille esthetiek van tekeningen, films en grootschalige werken (p. 45–47) wijst niet alleen op de schoktactiek, maar ook op het feit dat ze gedacht waren voor reproductie op relatief eenvoudige dragers als fanzines, posters, stroobrieven en platenhoezen, die door het opzetten van alternatieve distributiecircuits ruimtes vormden naast de commerciële logica waar de cultuurindustrie de wet stelde. De steeds perfectere omhelzing en de doorgedreven recuperatie van artistieke en kritische cultuur voor het spektakel kende in die late jaren 1970, begin jaren 1980 binnen de alternatieve scenes van muziek- en jeugdcultuur en in mindere mate ook van de kunstwereld, een tegenbeweging die zich qua esthetiek en utopische ontwerpen graag liet inspireren door de heroïsche avant-gardes en hun ambitie om alle aspecten van het bestaan te beïnvloeden. Een credo dat deze tegenreactie deelde met oudere avant-gardes was die tegen de "verarming van de ervaringen" en de "onttovering" (disenchantment) van de wereld van het positivitische profijtdenken.

Tegen de neutraliteit en gladheid van de industriële techniek werd teruggegrepen op subculturele, seksuele, obscure, populaire of triviale uitingen omwille van de rauwe, pulserende zinnelijkheid. De vele inhoudelijke en esthetische verwijzingen bij Van Kerckhoven zijn een ander bewijs dat haar project naadloos aansluit bij de intellectueel-artistieke tegenreactie tot "herbetovering" ("re-enchantment") van de wereld. Het terrein waar de rationalisering, verzakelijking, objectivering en commercialisering van alle aspecten van het leven geconfronteerd wordt met zijn antipode is dat van het lichaam en de seksualiteit, waarbij aan de ene kant de biopolitiek en discipline staan en aan de andere kant een bevrijde seksualiteit. De herbetovering van de wereld als programma binnen de avant-garde heeft echo's in verschillende groeperingen, of het nu om symbolisme, dada, surrealisme of lyrische abstractie gaat. Het blijft echter niet beperkt tot intellectueel-artistieke kringen en laat zich vaak herkennen als de spirituele agenda van vele bohemiens en eigenzinnige en anti-conventionele subversievelingen en het raakt aan de meest uiteenlopende fenomenen zoals dandyisme, exuberantie, obscure theorieën, kitsch, utopieën, enzovoort, waaronder vele roemruchte excentrische denkers en decadente persoonlijkheden die het pantheon van Van Kerckhoven bevolken.

(Exces)

Van Kerckhoven heeft evenwel haar singuliere imaginaire wereld niet vanin het begin, noch uitsluitend eigenhandig geconstrueerd. De productie aan tekeningen is veelvormig en divers, men kan er onmogelijk algemene principes op loslaten zonder de hypnotische wereld en de exuberante beeldpatronen te reduceren tot voorstudies of schetsen, zoals tekeningen gewoonlijk worden gecategoriseerd. Bij het overzien van haar oeuvre vallen vooral de verschillen en contrasten van grafische stijlen, vormen, allusies, referenties, betekenissen, ideeënclusters en technieken op. Alhoewel de kunstenares zelf haar tekeningen onderscheidt door genres zoals "naakten", "portretten", "interieurs", "stillevens", heeft deze klassieke opdeling enkel zin bij een oppervlakkige lectuur, maar helemaal niet bij het interpreteren van de tekeningen. Door de verzorgde afwerking, zowel in de opbouw als in de uitwerking van compositie en details, is het twijfelachtig of de tekeningen nog langer behandeld kunnen worden als het "kleine" werk van voorstudies, schetsen of projecten. Ook het opsluiten van schets- of dagboeknotities binnen het kader van ambachtelijkheid, intimiteit en fragiliteit gaat volkomen voorbij aan de draagwijdte van de thematiek en artistieke problematiek die wordt aangesneden. De veelheid aan stijlen, vormen en intellectuele ideeën toont hun positie als experimenteerveld voor de kunstenares, en als rode draad door haar werk. In tegenstelling tot de confronterende, schrille, interpellerende stijl van het "grote" werk waar Van Kerckhoven teruggrijpt op de esthetiek van posters en fotografie, staat in de tekeningen niet de "harde onmiddellijkheid" in de visualiteit voorop, maar ontwikkelt zich eerder een leesproces, een ontcijferen in plaats van een confrontatie of contemplatie. Het visuele is er subtieler en zachter, terwijl de inhoud en thematiek even "onconventioneel, provocerend als verontrustend" zijn. De interiorisatie en re-exteriorisatie van de dagdromen, nachtmerries, wensdromen of herinneringen is een ambigu proces dat op het miniatuuroppervlak van het blad zowel improvisatie, spontaneïteit als uiterste conceptualisering en controle verlangt, om tot de dimensie van "pure intensiteit" te komen, om het met Deleuze en Guattari te benoemen.

Het vertrekpunt van Van Kerckhovens traject ligt in het kantelmoment van de naweeën van het posthippietijdperk naar de punkbeweging midden jaren 1970. In de beginjaren 1974–1976 is het opvallend hoe grafische elementen zoals vloeiende lijnvoering, pastelkleurig coloriet en een klassieke beeldopbouw met figuur en nevendetails domineren. De figuren staan in een illusionistische perspectivische ruimte en ze verhouden zich tot elkaar als in grotesken en karikaturen. Ze volgen hierin de principes voor illustratie die teruggaan op de Secessionisten of Arts & Crafts. Deze symbolistische echo schemert door in alle stilistische oefeningen van midden jaren 1970. Een hedonistische, lichtpsychedelische tijdgeest spreekt uit genre-achtige karikaturen van personages, die de wereld oproepen van de laat negentiende-eeuwse illustraties van onder anderen Aubrey Beardsley (Klein Carnet, p. 18–21). Het onderscheid met andere genre-illustraties uit de psychedelische popsubcultuur van het midden van de jaren 1970 zijn het zoeken naar de overdrijving in de groteske, het deconstrueren, is de hermafrodiete vermenging van seksuele kenmerken en een wrede, geweldadige spanning in plaats van een idyllische sfeer. Daarmee kondigen deze bladen genderdeconstructies aan, bijvoorbeeld die in A Dash of Dolls (p. 105).

Naast deze herkenbare, hiërratische en illusionistische composities met sterke reminiscenties aan illustraties, valt op hoe de anekdotische verhaallijn wordt gefragmenteerd en de ruimte uiteengerafeld zodat een decentrale visuele voorstelling zich ontplooit in op strips gebaseerde werken (p. 22–23). De in de tegencultuur alomtegenwoordige "underground comic strips" vermengen niet alleen verschillende teken- en verhaalstijlen, maar hebben vaak ook een psychische ondertoon. Sinds de situationisten is het binnen de avant-garde gebruikelijk om door confrontatie van geladen politieke teksten met "pulp"-strips een effect van vervreemding en irrationaliteit te bereiken. Van Kerckhoven gaat niet te werk via het ontlenen aan bekende stripiconen maar ontwikkelt haar eigen "grotesk" vervormde figuren verder. Typisch voor strip zijn ook de grafische aanduidingen voor het suggereren van beweging die Van Kerckhoven gebruikt voor het suggereren van opeenvolgingen van acties en gebeurtenissen, om zo doorheen de stripkaders een raadselachtige verhaallijn op te bouwen. Organische vormen en schetsmatige figuren hebben vaak erotische of seksuele ladingen, zoals in de tekeningen als Ieder Diertje zijn Pleziertje (p. 17) of Metamorfose van haar Fatum (1976), waar mannelijke en vrouwelijke figuren in een complexe en gespannen mechanische verhouding verwikkeld zijn.

Gelijktijdig ziet men dat de composities uitgerekt en soberder worden, en de bladen eerder met "incidenten" dan met gecomponeerde scènes worden overwoekerd. Deze verschuiving naar het cartograferen, naar het verstrooien van vormen, tekens en signalen over een geabstraheerde ruimte, waarin aanduidingen van vormen en hun "relaties" gewichtloos ronddrijven, is een surreële techniek. Duidelijke betekenissen of sluitende verhalen ontstaan enkel in de relaties tussen de verschillende figuren tijdens mechanische processen die via grafische aanduidingen de samenhang tussen de onderdelen suggereren. In Erosie als semantiek (p. 31) of FFF (p. 29) (beide 1976) zweven vage mannelijke of vrouwelijke figuren in een landschap waar cryptische handelingen en "impulsen" het blad doorkruisen met signalen van activiteit. Tijdens het kijken of lezen probeert men deze bizarre rituelen te reconstrueren maar slaagt er niet in en kan enkel terugvallen op een persoonlijk verder fantaseren op die absurde scènes van automaten en personen die doen denken aan de fantastische verhalen van Raymond Roussel, waar gebeurtenissen ook balanceren tussen hypnotische, fantastische rituelen en gewelddadige, mechanische excessen. Het ontrafelen en interpreteren is een complexe evenwichtsoefening tussen de individuele "affectieve" sfeer die zich wil herkennen in en verwarren met de wereld in deze rituelen en suggestieve processen. Ook deze exploratie van onderbewuste, half- of onbewuste niveaus, van persoonlijke en collectieve subjectiviteiten, brengt Van Kerckhoven in het verlengde van de ambitie van de surrealisten en hun techniek om via de "automatische schrijftuur" een ongeremde en ongecensureerde methode te ontwikkelen die elke vorm van intentie en zelfbewustzijn opzijzette om zo de ongecensureerde, ongeremde en oorspronkelijke verbeelding naar boven te halen. Indien Van Kerckhovens tekeningen overduidelijk surrealistische droomtranscripties en hun waanbeelden van driften en excessieve verlangens spiegelen, stelt zich de vraag waarom het surrealistische ideeëngoed voor de generatie van de jaren 1970 nog geldigheid bezat. Reeds van na de Tweede Wereldoorlog is de beweging niet enkel intern verscheurd, maar ook inhoudelijk en in zijn revolutionair en artistiek elan doodgebloed. De keuze waarvoor Van Kerckhoven en kunstenaars die de subjectieve dimensie willen exploreren staan, is die van het heruitvinden van een esthetisch relevante methode, ver weg van de pompeuze, lege, magisch-realistische symboliek waarin de meeste vertegenwoordigers van surrealisme waren vervallen. De weg die ze volgt is die van het enigmatisch in plaats van direct beschikbaar stellen van betekenissen. In een serie werken met als titel Adhesie (p. 27–29) zijn zowel herkenbare als onbegrijpelijke tekens over het blad verspreid, als in een filmische opeenvolgende sequentie die echter geen dramatisch verloop kent. De verhouding tussen de verschillende "personages" en "gebeurtenissen" verloopt via signalen of mechanische impulsen die op een grafische, stripachtige manier als suggestieve bewegingen zijn aangeduid. De hele scène blijft echter onverklaarbaar en incoherent, maar schijnt wel een sluitende inherente logica te volgen. Dit uitspelen van enigmatische en logische niveaus doet denken aan een abstractere versie van Salvador Dalí's bekende "paranoïde-kritische methode", een manier voor "the conquest of the irrational, the spontaneous method of irrational knowledge based on the critical and systematic objectivations of delirious associations and interpretations..."[1] Met deze speciale vorm van automatische schrijftuur zou men Van Kerckhovens traject vanaf 1976 tot op vandaag kunnen plaatsen, maar dan in een minder aan freudiaanse invloeden en symboliek schatplichtige vorm. In de lijntekeningen van de late jaren tachtig en negentig stapt men in een geabstraheerde mentale ruimte, waar een herinnerde en geïnteriori-seerde ervaringswereld via het tekenen gereconstrueerd en verwerkt wordt. Het voorafgaande poreus maken van betekenissen in droomvisioenen, maakt hier plaats voor een lineaire en illusionistische wereld waar de vreemdheid opnieuw door groteske vervormingen ontstaat, maar dan enkel bestaat uit vloeibaar geworden voorwerpen, ruimtes en personen (p. 50–71). Wat opvalt in deze tekeningen — men kan aannemen dat ze vanuit reële ervaringen en hun herinnering vertrekken — is een overspannen zintuiglijkheid, alsof de gebeurtenissen, meubels en ruimten door een net van uiterst gevoelige en tot het uiterste aangescherpte zintuigen en zenuwen geregistreerd worden.

Deze verschillende technieken en esthetieken gaat Van Kerckhoven vanaf de jaren 2002–2003 combineren en vaak ook een eenduidige betekenis ontnemen, door met tekst en of titels die een abstracte dimensie toe te voegen. De combinatie van transcriptietechnieken die ze gedurende dertig jaar ontwikkelde, wordt toegepast om verschillende inhouden en ervaringen te beschrijven of nieuwe ideeën te integreren (p. 153). Hierdoor ontstaan

bladen waarin de vervreemding niet zoals voorheen door raadselachtigheid ontstaat, maar door conflictueuze juxtapositie van contrasten en onverbindbare begrippen en substantieven, die aangeduid worden door verdichtingen en opeenstapelingen, knopen en gaten, vloeibare en uitgerekte vlakken en volumes, vluchtige en vaste vormen, teksten en getallen, figuren en organische of machinale voorwerpen. Daarmee krijgt het werk een complex conceptueel-esthetisch idiosyncratisch karakter.

De affiniteit gaat hierbij duidelijk niet uit naar een strikte methodiek, maar naar een permanent verder zoeken om onverzoenbare niveaus met elkaar te verbinden, zoals ook Georges Bataille en Antonin Artaud met excessieve confrontaties probeerden de illusie van "objectieve rationaliteit" op te heffen.

> "Alles wat abstract is, alles wat niet verontrustend is van tragiek of kluchtigheid, alles wat geen organische verschijningsvorm kent, wat niet een soort lichamelijke afscheiding is van de onrust van de geest, komt niet voort uit die beweging. Het surrealisme heeft het automatisch schrijven uitgevonden, daarmee brengt het de geest in een roes. De bevrijde hand van het brein gaat daar waar de pen hem voert; en onder een bijzondere betovering wordt de pen zo gevoerd dat hij tot leven komt, maar omdat hij ieder contact met de logica heeft verloren, krijgt de aldus herstelde hand weer contact met het onbewuste. Met dat wonder loochent hij de achterlijke, door alle scholen verkondigde tegenstelling tussen geest en materie, tussen materie en geest." [2]

De tekeningen van AMVK zijn niet alleen membranen waarop zij de effecten van die waarnemingen, indrukken en lectuur op haar half- en onbewuste heeft geprojecteerd. Ze bieden achteraf gezien ook een buitengewone kijk op decennia van subculturele fascinaties, artistieke en intellectuele worstelingen met acute problematieken en de vertogen daarover. Wat de tekeningen zo belangrijk maakt, is dat ze duidelijk het medium vormen waarin de ambiguïteit en onopgelostheid volgens een additief juxtaposerend principe is opgebouwd, de uitvergrote "onsamenhangendheid" is hun kwaliteit, wat natuurlijk elke interpretatie tot een evenwichtsoefening maakt.

1 Salvador Dalí, "The Conquest of the Irrational", geciteerd in: Rem Koolhaas, Delirious New York, 010 Publishers, Rotterdam, 1994, p. 237.

2 Antonin Artaud, Messages révolutionnaires, Gallimard (Folio), Parijs, 1998, p. 14–15.

Anne-Mie Van Kerckhoven

* 5 december 1951, Antwerp

SOLO EXHIBITIONS (Selection)

2008/9
Nothing More Natural Natural
Kunstmuseum Luzern, Luzern; Wiels Contemporary Art Centre Brussels; Kunsthalle, Nürnberg; FRAC Pays de la Loire, Carquefou

2007
Über das Ich
DAAD-Galerie, Berlin
Oh the Sick Lady / Ah the Sick Lady (Explodes from within)
Galerie Barbara Thumm, Berlin
Chapter of opening the Mouth of Time
International Filmfestival Rotterdam

2006
Veerkracht thuis!
Objectif_Exhibitions, Antwerp

2005
AMVK–EZFK: Europäisches Zentrum für Futuristische Kunst
Kunsthalle Bern

2004
How reliable is the brain?
Neuer Aachener Kunstverein, Aachen

2003
Deeper
Kunsthalle Lophem, Lophem

In Dreams
Galerie Barbara Thum, Berlin
Anti-Sade
Zeno X Storage, Antwerp

2001
Le Paon
Sint-Lukasgalerij, Brussels

2000
PROBER 5
Galerie Barbara Thum, Berlin
Re-pain (Nursing care in melancholy stupor)
Ecole supérieure d'art, Grenoble

1999
Nursing care, in melancholy stupor
Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp

1998
HEADNURSE
Zeno X Gallery, Antwerp

1997
Eclips
Galeria Dels Angels, Barcelona

1996
Morele Herbewapening
Kunsthalle Lophem, Brugge
Anne-Mie Van Kerckhoven
Die Liste, repres. by Zeno X Gallery, Basel
Eclips-interior with video
Argos, Brussels

1993
Belgisch Spleen
Parblue (in collaboration with Zeno X Gallery), Antwerp
Paradogma
Maldoror Galerie, The Hague

1991
Met Onder andere Een Hard Lichaam
Zeno X Gallery, Antwerp
Een Bloem Van Smarten Was Haar Mond
Galerie Transit, Leuven

1990
Shangri-Lah
Zeno X Gallery, Antwerp
The 5th Force
Gallerie Lydia Megert, Bern

1989
Verdeel en heers
ICC, Antwerp
Goddelijke 3-1 heid/Sex/ Kunstgeschiedenis 1900–45
Kunst-Zicht, R.U.G., Ghent

1988
Parallelle Werelden
Kunstencentrum Carlos Demeester, Roeselare
De 0, aptie en het cijfer 8
Montevideo, Antwerp

1987
L'Age d'Or No. 2+3
Varation Australis
The Performance Space, Sydney

Hard op de tong 6×6×6
Beursschouwburg, Brussels

1985
De Mens In Het Dier – Een Kwestie van Hormonen
Time Based Arts, Amsterdam
Transport
Zeno X Gallery, Antwerp

1984
De 4 Uitersten
Zeno X Gallery, Antwerp
Hersens Met Horens
Club Moral, Antwerp
Force Mental
De Warande, Turnhout

1983
Hoeren en Profeten
Nieuwe Workshop, Brussels
39 Steps of Hitchcock Versus 19 Enochian Keys
Production Hair, London

1982
Industriële Typen
Zeno X Gallery, Antwerp
Le Mal, La Morale et Sentimental
ICC, Antwerp

1981
Komfort über alles!
Warande, Turnhout, Salon 0, Leiden

COLLECTIVE EXHIBITIONS (Selection)

2008
Manifesta 7
Various locations, Trentino-Alto Adige/Süd-Tirol

2007
If I can't dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution– Edition II
MuHKA, Antwerp
Reflecting another space
The Agency Gallery, London

2005
Visionair België. C'est arrivé près de chez nous
Paleis voor Schone Kunsten, Brussels
Tussen Huid en Orgasme
Hallen van het Belfort, Bruges

2004
DEAR ICC: Aspecten van de actuele kunst in België, 1970–1985
MUHKA, Antwerpen

2003
Phantom of Pleasure
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
Gelijk het leven is
S.M.A.K., Ghent

2002
Attachment + Brugge,
Bruges

2000
Die verletzte Diva
Galerie im Taxispalais, Innsbruck

1999
Trouble Spot. Painting
MuHKA/NICC, Antwerp

1997
LopLop
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

1993
Vierkant
Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent
Retrospective of Belgian Video Installations
MuHKA, Antwerp

1990
Ponton 90
Temse

1988
Confrontatie–Confrontaties
Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent

1980
The green moments make it all so acceptable
The L.A. Museum of Art, Los Angeles

Anne-Mie Van Kerckhoven
Nothing More Natural

Editors
Susanne Neubauer,
Kunstmuseum Luzern
Museum of Art Lucerne, Luzern
Dirk Snauwaert,
Wiels Contemporary Art Centre,
Brussel/Bruxelles

Texts
Susanne Neubauer
Gertrud Sandqvist
Dirk Snauwaert

Translations
Emma Aulanco, François
Grundbacher, Kevin Halliwell,
Sina Lebert, Home Office, Delphine
Pont/Stoquart SA, Walter van der Star,
Dirk Verbiest, Shaun Whiteside

Proofreading
Martina Fuchs, Solange de Boer,
Sophie Rocca, Joris Vermeir,
Wendy Vogel

Archiving
Cleo Cafmeyer, Danny Devos,
Christophe Engels, Lief Meeus,
Sofie Pepermans, Melanie Sacré,
Koen Van den Brande, Valerie
Van Haute, Annelies Vantyghem

Photography
Achim Kululies, Wim van Nueten,
Dirk Pauwels

Scanning
Ira Vander Borght
Steurs nv graphic solutions

Courtesy photo's lenders
Jan Fabre, Karen Geurts, Godelieve
Kenes-De Belser, Beatrijs Lauwaert,
Luc and Bernadette Merckx, Kitty
Segers, Jan Van Kerckhoven, Ritt
Van Kerckhoven, Jet Van Kerckhoven-
De Belser, Minoesj Van Hoezen,
Ines Verhoye, Peter Stämpfli,
Michael Krethlow, Klaus Kocher

Graphic design
Sara De Bondt with assistance
of Grégory Ambos and Jisuk Kim

Typeface Wiels Light designed
by Jo De Baerdemaeker

Printing
Die Keure, Brugge

Printed in the EU

Wiels exhibition design by Kwinten
Lavigne and Anne Mie Van Kerckhoven
assisted by UPSH!

Cordial thanks to
Frank Demaegd, Danny Devos,
Club Moral, Mimi De Bruyn, Filip
Luyckx, Friedrich Meschede,
Dorothea Olkowski, Ute Proellochs,
Barbara Thumm, Roger Vandaele,
Koen van den Brande, Rose van
Doninck, Patrick van Rossem,
Wendy Vogel, Eva Wittcox

Galerie Barbara Thumm, Berlin
Zeno-X Gallery, Antwerpen

Lenders to the exhibitions
Hugo Roelandt, Jan Meersman,
Filip Luyckx, Dr. L. de Backer, FRAC—
Fonds régional d'art contemporain
des Pays de la Loire, Carquefou,
Mr. and Mrs. J. De Vleeshouwer-
Pieters, Jan De Lat, Kim M. Heirston,
Philippe Pirotte, Kunsthalle Bern,
Lieve Van Gorp Foundation for Woman
Artists, Andreas Schmeer, David
Teiger, Johannes Lörcher, Jos
Asselman, Anette Bollag-Rothschild,
MuHKA — Museum van Hedendaagse
Kunst Antwerpen, Prof. Wilhelm and
Gabi Schürmann, Rosette V. Delug,
Hort Family Collection, Collectie
Vlaamse Gemeenschap/Collection
Flemish authorities, Wastiau
& co Architectenbureau
and Anne-Mie Van Kerckhoven

2008 © Anne-Mie Van Kerckhoven,
Kunstmuseum Luzern, Wiels
Contemporary Art Centre, Kunsthalle
Nürnberg, FRAC Carquefou, the
authors and Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln

All rights reserved. No part of the
content of this book may be
reproduced or transmitted in any way
whatsoever without prior permission
in writing from the publishers.

With the support of the Flemish authorities

Published by
Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
T +49 (0)221 20 59 6 53
F +49 (0)221 20 59 6 60
verlag@buchhandlung-walther-
koenig.de

In cooperation with
Kunstmuseum Luzern /
Museum of Art Lucerne and
Wiels Contemporary Art Centre

Die Deutsche Bibliothek–
CIP–Einheitsaufnahme
Ein Titelsatz für diese Publikation
ist bei der Deutschen Bibliothek
erhältlich

Distribution

SWITZERLAND
Buch 2000
c/o AVA Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a.A.
T +41 (0) 44 762 42 00
F +41 (0) 44 762 42 10
a.koll@ava.ch

UK & EIRE
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
T +44 (0) 161 200 15 03
F +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

OUTSIDE EUROPE
D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
T +1 212 627 1999
F +1 212 627 9484
eleshowitz@dapinc.com

ISBN 978–3–86560–528–3

This publication is published in
conjunction with the exhibition

Anne-Mie Van Kerckhoven
Nothing More Natural

Kunstmuseum Luzern Museum of Art,
Lucerne/Luzern 16.8–23.11.2008

Wiels Contemporary Art Centre,
Bruxelles/Brussel 5.9–2.11.2008

Kunsthalle Nürnberg,
Nürnberg 12.3–24.5.2009

Frac Pays de la Loire,
Carquefou-Nantes 9–11.2009

KUNSTMUSEUM LUZERN
Museum of Art
Lucerne Europaplatz 1
CH–6002 Luzern
T +41 (0) 41 226 78 00
F +41 (0) 41 226 78 01
info@kunstmuseumluzern.ch
www.kunstmuseumluzern.ch

Director: Peter Fischer
Curators: Christoph Lichtin,
Susanne Neubauer
Financial Manager: Matthias Fellmann
Press & Communication: Doris Bucher
Administration: Magi Métry
Education & Mediation: Brigitt
Kämpfen, Cornelia Ackermann,
Pius Krummenacher, Gisèle
Mengis, Monika Twerenbold
Intern: Simona Ciuccio
Technical Coordination: Werner Stähli,
Markus Friedrich, Martin Leon
Art Handlers: Daniel Amhof, Renato de
Massari, Tatjana Erpen, Michael
Greppi, Daniela Rütimann, Samo
Stancer, Irene Suppiger
Conservation: Liselotte Wechsler

WIELS CONTEMPORARY ART CENTRE
Avenue Van Volxemlaan 354
B–1190 Bruxelles/Brussel
T +32 (0)2 347 30 33
www.wiels.org
welcome@wiels.org

Director: Dirk Snauwaert
Assistant Curators: Devrim Bayar,
Charles Gohy
Financial Manager: Paul Delvaux
Assitant Manager: Sophie Rocca
Maecenas & Sponsoring: Diana Pana,
Martine de Limburg
Education & Mediation:
Frédérique Versaen
Press & Communication:
Angie Vandycke
Presentation & Production: Fredji
Hayebin, Kwinten Lavigne
Building Managment: Michael Dewit,
Ticketing & Info: Nadia Essouayah,
Wim Clauwaert, Clara D'Hondt
Interns: Wendy Vogel, Charlotte Gilson

Board:
President: Herman Daled
Vice President: Pierre Iserbyt
Members/Mitglieder: Ann Veronica
Janssens, Sophie Le Clercq,
Michel Moortgat, Luc Tuymans,
Bruno Van Lierde

Wiels would like to thank:
The Brussels Regional Government,
the Flemish Community, the French
Community, the VGC, the Cocof, the
Nationale Loterij /la Loterie Nationale;
the King Baudouin Foundation,
Puilaetco Dewaay Private Bankers
sa-nv, Leon Eeckman sa-nv, Duvel
Moortgat, Maroquinerie Delvaux,
Fondation Bernheim Stichting, Vidi
Square, Levis, Knauff, Saint-Gobain

KUNSTHALLE NÜRNBERG
Lorenzer Straße 32
D-90402 Nürnberg
T +49 (0)911 231 2853
F +49 (0)911 231 3721
www.kunsthalle.nuernberg.de
kunsthalle@stadt.nuernberg.de

Director: Ellen Seifermann
Registrar: Wolfgang Schimmer
Public Relations: Angela Lohrey
Technical Coordination:
Thomas Christochowitz,
Michael Erdmann
Secretary: Heidrun Gillmeier,
Carolin Quast

FRAC
Fonds regional d'art contemporain
des Pays de la Loire
La Fleuriaye
F–44470 Carquefou
T +33 (0)2 28 01 50 00
F +33 (0)2 28 01 57 67
www.fracdespaysdelaloire.com
contact@fracdespaysdelaloire.com