

AMVK
1995-2005



Nursing care, and fluid intake

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN THE HEADNURSE-FILES

Konzept / Concept
Anne-Mie Van Kerckhoven

Herausgegeben von / Edited by
Patrick Van Rossem

Ein Gemeinschaftsprojekt / A co-operation between

NAK
Nieuw Antwerps Kunstwerf



objectif_exhibitions
Antwerpen

INHALTSVERZEICHNIS / TABLE OF CONTENTS

7 **Vorwort / Voorwoord / Foreword**
Susanne Tilt, Philippe Protte, Patrick Van Rossem

11 **Einleitung / Introduction**
Der Wert des Dauerhaften. Anne-Mie Van Kerckhoven und das HeadNurse Projekt (1995–2004...) / The value of the constants. Anne-Mie Van Kerckhoven and the HeadNurse Project (1995–2004...)
Patrick Van Rossem

S/p. **19**

Morele Herbewapening / Moral Rearmament

21 **Incubatie / Incubation, 1995**
Ge-erotiseerde concepten / Eroticized concepts
Reports 1, 2, 19 B, 5>100
De omkering van de verleiding. Het HeadNurse project van AMVK / The inversion of seduction. AMVK's HeadNurse project
Ronald Van De Sompel

31 **Kunsthalle Lophem – Morele Herbewapening / Moral Rearmament, 1996**
Report 115/22121996
Morele Herbewapening, De Film / Moral Rearmament, The Movie AMVK

S/p. **39**

HeadNurse – A Sex and Technology Project

41 **1 – Boundary Conditions / Grensvoorwaarden**
Prober 1
HeadNurse Zeno X Gallery, 1998
Dialogue Corinne Melin, AMVK

61 **2 – Integral is extended / Het geheel wordt uitgerokken**
Prober 2
Thermodynamics Ministry of the Flemish Community / Kabinet der Vlaamische Gemeenschap, Brussel 1998
Meaning is alive AMVK
Die Rolle des Raums / The Role of Space Susanne Tilt

75 **3 – De Vereiste Finesse / The Required Particular**
Prober 3
Kritische Elegantie / Critical Elegance Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 1998
Kunst und Schöpfung. Leben in Verbindungen / Art and creation. Life in connections Dorothea Oikowski
Lust Control AMVK

91 **4 – The outer Contour / De buitenomtrek**
Prober 4
Interview. Het juiste teken / The Right Sign Filip Luyckx – AMVK
Group Show Galerie Barbara Thumm 1999
Reports 116/117/118 AMVK
Nursing Care, in Melancholy Stupor MuHKA, Antwerpen, 1999
Nursing Care, in Melancholy Stupor Renate Puvogel
re-Pain AMVK
Nursing Care, in Melancholy Stupor – Computer animation AMVK
Vertaalmachine Flemish Embassy, Den Haag, 1999

115 **5 – The values of the Constants / De waarde van dat wat voortduurt**

Prober 5
Futurismus als Verlaiden. Zu Rorty, The HeadRoom. Einer 3-dimensionalen interaktiven Computeranimation/ Futurism as procedure. On Rorty, The HeadRoom. A 3-dimensional interactive computer animation Philippe Protte
Prober 5 Galerie Barbara Thumm, 2000
Achterover / Backwards AMVK
Offerandesstraat Public Art Project, 2000
Meta-straten AMVK
Epifanie. Actuele kunst en religie Parkabdij van Heverlee / S.M.A.K., 2000
Attachement Brugge 2002
Bordello Antwerpen 2002
AMVK vs Meesterlinck Wim Van Mulders
In Dreams, Galerie Barbara Thumm 2003 AMVK
Dream Extensions – Rorty, S.M.A.K., Gent, 2004

149 **Foto-rama – Inside, One Hundreds Girls who can't wait!**

S/p. **150**

How Reliable is the Brain?
Neuer Aachener Kunstverein, 2004
Dieper AMVK

156 **ECFK / ECFA AMVK**

S/p. **161**

AMVK / EZFK
Kunsthalle Bern, 2005

166 **Ausgewählte Biografie und Bibliografie / Selected biography and bibliography AMVK**
Biografien der Autoren / Authors' biographies
Dank / Special Thanks to
Im pressum / Colophon

SUSANNE TITZ NAK Neuer Aachener Kunstverein
PHILIPPE PIROTTE Kunsthalle Bern
PATRICK VAN ROSSEM objectif.exhibitions, Antwerpen

Vorwort / Voorwoord / Forword

Reeds drie jaar geleden drukte de Belgische kunstenaar Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK 1951) de wens uit het extensieve HeadNurse project – door de kunstenaar omschreven als een Seks en Technologie project – samen te brengen in een publicatie waarin het geheel in perspectief wordt geplaatst. Een intensieve samenwerking tussen AMVK, de Neuer Aachener Kunstverein (NAK), de Kunsthalle Bern en objectif.exhibitions, Antwerpen maakte dit mogelijk.

De publicatie is het resultaat van een archiverend onderzoekproject dat de voorbije twee jaar stap en uitgevoerd werd door objectif.exhibitions. Het begeleidt de tentoonstellingen How Reliable Is The Brain? (NAK) en AMVK – EZFK (Kunsthalle Bern). Beide tentoonstellingen komen aan het eind van deze publicatie apart aan bod. Het publiceren van de HeadNurse-files komt tegemoet aan de internationale vraag naar een oeuvre dat onrecht een nog te geringe bekendheid geniet. De inhoudelijke, interdisciplinaire gelaagdheid en het reeds sinds de jaren zeventig uitgevoerde multimediale experiment van AMVK vormt een belangrijke referentie in relatie tot de steeds luider klinkende vraag naar de eigenheid van een actueel mediumspecifiek denken.

De HeadNurse-files geven aan de hand van installaties, foto's, film stills en artistieke beelden een overzicht van de ontwikkeling van het project (1995 – 2004...). Ze worden doorkruist door teksten, citaten en film scripts van AMVK, door theoretische reflecties gepubliceerd ten tijde van de HeadNurse-activiteit (Filip Luycx, Corinne Melin, Renate Puvogel, Ronald Van De Sompel, Wim Van Mulders) en nieuwe bijdragen (Susanne Titz, Dorothea Olkowski, Philippe Pirotte, Patrick Van Rossem).

Dit ambitieuze publicatieproject kon niet gerealiseerd worden zonder de gewaardeerde steun van vele toegewijde personen. In de eerste plaats danken we de kunstenaar Anne-Mie Van Kerckhovens gedrevenheid heeft van dit boek een prachtige kunstenaarspublicatie gemaakt die in alle opzichten beantwoordt aan haar esthetische visie. We wensen de auteurs te bedanken voor hun inspirerende bijdragen aan de publicatie. In het bijzonder wensen we ook Annelies Vantghem te bedanken zonder wiens archiverend vooronderzoek deze publicatie niet gerealiseerd kon worden. We danken Danny Devos voor zijn paraatheid en ondersteuning. De medewerkers van objectif.exhibitions, de Kunsthalle Bern en de Neuer Aachener Kunstverein zijn een vaste ondersteunende waarde. Onze dank gaat uit naar hun alertheid. We danken de Visam se Gemeenschap, Zeno X Gallery, Galerie Barbara Thumm en het private initiatief voor hun genereuze ondersteuning.

Vor drei Jahren hat die belgische Künstlerin Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK 1951) den Wunsch geäußert, das umfassende HeadNurse Projekt – das von der Künstlerin selber als ein Sex- und Technologie-Projekt umschrieben wird – in einer Publikation zusammenzubringen, in der das Ganze in Perspektive gesetzt wird. Durch eine intensive Zusammenarbeit zwischen AMVK, dem NAK Neuer Aachener Kunstverein, der Kunsthalle Bern und objectif.exhibitions, Antwerpen wurde dies nun ermöglicht.

Die vorliegende Publikation ist das Resultat eines archivierenden Forschungsprojekts, das in den vergangenen Jahren konzipiert und von objectif.exhibitions durchgeführt wurde. Es begleitet die Ausstellungen How Reliable Is The Brain? (NAK) und AMVK – EZFK (Kunsthalle Bern). Beide Ausstellungen werden am Ende dieser Publikation dargestellt. Die Veröffentlichung der HeadNurse-Files entspricht dem internationalen Interesse für ein Werk, das zu Unrecht noch zu wenig bekannt ist. Die inhaltliche interdisziplinäre Mehrschichtigkeit und der bereits seit den siebziger Jahren durchgeführte multimediale Ansatz von AMVK bilden einen bedeutenden Referenzpunkt im Verhältnis zu der immer lauter werdenden Frage nach der Eigenheit eines aktuellen mediumspezifischen Denkens.

Die HeadNurse-Files zeigen anhand von Installationsansichten, Bildern und Filmausschnitten eine Übersicht über die Entwicklung des Projekts (1995 – 2004...). Sie werden durchkreuzt durch Texte, Zitate und Filmskripte von AMVK, durch theoretische Überlegungen, die zu der Zeit der HeadNurse-Aktivität veröffentlicht wurden (Filip Luycx, Corinne Melin, Renate Puvogel, Ronald Van De Sompel, Wim Van Mulders) – und durch neue Beiträge (Dorothea Olkowski, Philippe Pirotte, Susanne Titz, Patrick Van Rossem).

Dieses ehrgeizige Projekt wäre unmöglich gewesen ohne die sehr geschätzte Unterstützung vieler engagierter Personen. In erster Linie möchten wir der Künstlerin selber danken. Durch Anne-Mie Van Kerckhovens persönlichen Einsatz wurde dieses Buch zu einer einzigartigen Künstlerpublikation, die in jeder Hinsicht ihrer ästhetischen Auffassung entspricht. Wir möchten uns auch bei allen Autoren für ihre anregenden Beiträge bedanken. Insbesondere geht unser Dank an Annelies Vantghem, ohne deren archivierende Voruntersuchungen diese Publikation nicht hätte realisiert werden können. Wir danken Danny Devos für seine ständige Bereitschaft und Unterstützung. Auf die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von objectif.exhibitions, der Kunsthalle Bern und dem Neuen Aachener Kunstverein konnte man sich jederzeit fest verlassen; ihnen danken wir für ihr großes Engagement. Wir danken schließlich der Flämischen Gemeinschaft, der Zeno X Gallery, der Galerie Barbara Thumm und allen privaten Förderern für ihre großzügige Unterstützung.

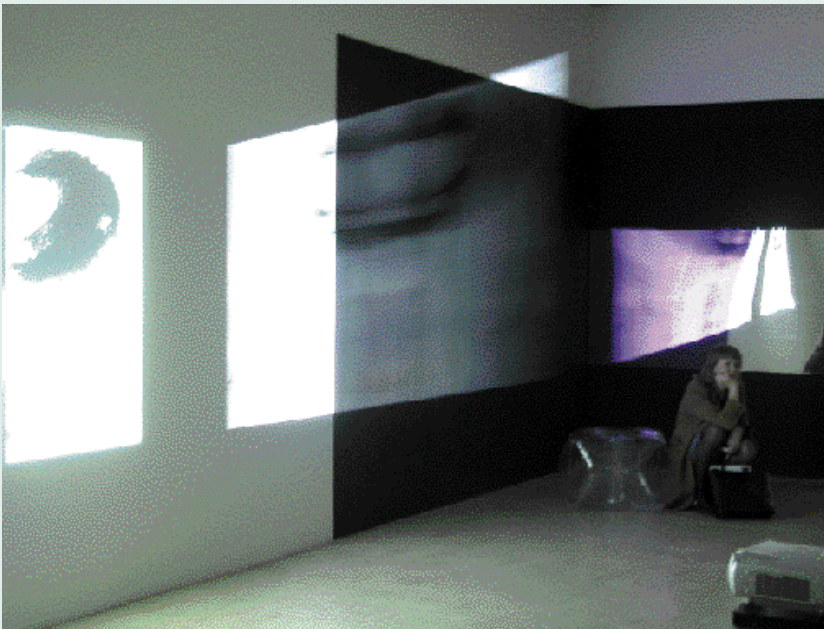


It is already three years since the Belgian artist Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK, b. 1951) expressed the wish to assemble material from her extensive HeadNurse Project – which she describes as a Sex and Technology project – in a publication that puts the whole project into perspective. This was made possible by intensive cooperation between AMVK, the Neuer Aachener Kunstverein (NAK), the Kunsthalle Bern and objectif_exhibitions of Antwerp.

The publication is the result of an archive research project that has been carried out by objectif_exhibitions over the last two years. It accompanies the exhibitions How Reliable is the Brain? (NAK) and AMVK – EZFK (Kunsthalle Bern). The two exhibitions are dealt with separately at the end of the publication. The publication of the HeadNurse Files responds to the international interest in a body of work that is unjustly still little-known. The layers of content and interdisciplinary work and the multimedia experimentation AMVK has been carrying out since the Seventies form a major point of reference in relation to the ever more pressing enquiries regarding the specific character of a contemporary medium-specific way of thinking.

By means of installation shots, film stills and artistic images, the HeadNurse-Files present an overview of the project's development from 1995 to 2004 and beyond. They are interspersed with articles, quotations and film scripts by AMVK, by theoretical reflections published in the course of the HeadNurse activities (Filip Luyckx, Corinne Klein, Renate Puuogel, Ronald Van De Sompeel and Wim Van Mulders) and new articles (Susanne Titz, Dorothea Olkowski, Philippe Pirotte, Patrick Van Rossem).

This ambitious publication would not have been possible without the much-valued support of many dedicated people. In the first place we would like to thank the artist herself. Anne-Mie Van Kerckhoven's enthusiasm has made this book a superb artist's publication which corresponds in every respect to her aesthetic vision. We would also like to thank the authors for their inspiring contributions. We are particularly grateful to Annelies Vantghem, without whose preliminary research in the archives this publication could never have been compiled. We would like to thank Danny Devos for his readiness and support. The staff of objectif_exhibitions, the Kunsthalle Bern and the Neuer Aachener Kunstverein have also given an unceasing support. We thank them for their attentiveness. We would also like to thank the Flemish Community, the Zeno X Gallery, the Galerie Barbara Thumm and private initiative for their generous support.



The value of the constants

Anne-Mie Van Kerckhoven and the HeadNurse Project (1995 to 2004 and beyond)

The value of the constants is the title the Belgian artist Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK, HeadNurse) gave the final stage of her almost ten-year-long HeadNurse-Project (1995-2004). It was at the same time a premise for the materialisation of the HeadNurse-Files. Despite the fact that the HeadNurse Project came to a "semi-official" end or culmination in the film Rorty (2004), insights and artistic images developed in the course of this project continue to partly determine the future. In AMVK's work any boundary is always osmotic and structure – despite its necessity – is already suspect beforehand.

The HeadNurse-Files do not form a conclusive view. They should be seen rather as an in-depth questioning of the artistic significance of AMVK's visual idiom and the complexity of content her media experiment involves. Throughout the files several authors explore drawing and painting, pictorial thinking, the digital, multimedia working method and the spatial negotiation between image and support, architecture and installation, viewer and work of art. The positioning of the artistic identity throughout AMVK's style, her fascination for the image of woman and the many references to her own self – in image and words – form an enduring outline of an artist's position. Incarnation is in this instance located between existence and artistic creation. This too is one of the main focuses of this publication. The metaphysical question of being and its content guides AMVK's artistic activity on both a personal and supra-personal level. The rejection of melancholy, perversity and passivity and the positioning of what she calls the Antiside force, seduction, moral rearmament and resistance, are the future-oriented and mediated provisional results.

The option in the book is for an archive approach. The HeadNurse-Files look at the development of the HeadNurse Project on the basis of installation shots, artistic images, film stills and a variety of critical views.

The idea of larding the HeadNurse structure followed here with existing and new historical views essentially meets AMVK's unceasing pursuit of movement, expansion and dialogue. They sprout from the folds of the HeadNurse Project like vectors for the creation of meaning that charge the artistic intention with interpretation. This attitude takes shape in the intention. In addition to the five stages of the project, the HeadNurse-Files also include the so-called incubation stage in which the HeadNurseProject structure was already fully founded. It also contains installation shots and artistic images from the exhibitions How Reliable is The Brain? (Neuer Aachener Kunstverein, 2004) and AMVK – EZFK (Kunsthalle Bern, 2005). Installations, digital films and computer prints conceived at the time of the HeadNurse activities were shown there in their original state or converted into another medium. Expressive insights and

PATRICK VAN ROSSEM

Einleitung / Introduction

Der Wert des Dauerhaften

Anne-Mie Van Kerckhoven und das HeadNurse-Projekt (1995 – 2004...)

De waarde van dat wat voortduurt (=Der Wert des Dauerhaften=) ist der Titel, den die belgische Künstlerin Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK, HeadNurse) der letzten Phase ihres fast zehn Jahre laufenden Projekts HeadNurse gegeben hat (1995–2004). Das war gleichzeitig eine Prämisse für das Zustandekommen der HeadNurse-Files. Obwohl das HeadNurse Projekt im Film Rorty (2004) ein „halb-offizielles“ Ende bzw. einen Kulminationspunkt erreichte, bestimmen Einsichten und künstlerische Bilder, die im Laufe dieses Projekts entwickelt wurden, teilweise nach wie vor die Zukunft. Im Œuvre von Anne-Mie Van Kerckhoven ist Begrenzung denn auch immer osmotisch und gilt Struktur – trotz deren Notwendigkeit – schon im Voraus als verdächtig.

Die HeadNurse-Files sind nicht als abschließende Betrachtung zu verstehen. Vielmehr als eine grundlegende Befragung nach der künstlerischen Bedeutung von AMVKs Bildersprache und der inhaltlichen Komplexität, die ihr mediales Experiment kennzeichnet. Durch die Files vertiefen sich mehrere Autoren in die Zeichenkunst und die Malerei, das materielle Denken, die digitale, multimediale Arbeitsweise und die räumliche Verhandlung zwischen Bild und Träger, Architektur und Installation, Betrachter und Kunstwerk. Die Positionierung der künstlerischen Identität in AMVKs Stil, ihre Faszination für das Bild der Frau und die vielen Verweise auf die eigene Person – in Bild und Sprache – bilden eine beeindruckende Skizurierung eines Künstlerlums. Die Entstehung des Menschen findet sich hier zwischen Existenz und künstlerischem Schaffen. Auch dies bildet ein zentrales Element in dieser Publikation. Die metaphysische Frage nach dem Sein und dessen konkreter Gestaltung begleitet AMVKs künstlerische Aktivität sowohl auf persönlicher als auch auf überpersönlicher Ebene. Eine Ablehnung der Melancholie, der Perversität und der Passivität sowie die Positionierung der von ihr benannten Antiside-Kraft, Verführung, moralische Wiederaufrüstung und Schwungkraft sind davon das an der Zukunft orientierte und vermittelte (vorläufige) Resultat.

In dem Buch hat man sich für eine archivierende Vorgehensweise entschieden. Die HeadNurse-Files betrachten anhand von Installationshots, künstlerischen Bildern, Film stills und mehreren kritischen Perspektiven die Entwicklung des HeadNurse Projekts. Die Idee, die hier verfolgte HeadNurse Struktur mit älteren und neuen theoretischen Auffassungen zu durchkreuzen, entspricht im Grunde dem unaufhaltsamen Streben von AMVK nach Bewegung, Expansion und Dialog. Sie entspringen aus den Falten des HeadNurse Projekts als Vektoren für die Schaffung von Bedeutungen, die das künstlerische Vorhaben mit Deutung und Interpretation beladen. Diese Attitüde findet sich im Vorhaben wieder. Die HeadNurse-Files enthalten neben den fünf Stadien des Projekts ebenfalls die so genannte Inkubationsphase, in der die HeadNurse-Projektstruktur bereits vollständig begründet war. Daneben sind auch Installationshots und künstlerische Bilder aus den Ausstellungen How Reliable is The Brain? (Neuer Aachener Kunstverein, 2004) und AMVK – EZFK (Kunsthalle Bern, 2005)

aufgenommen werden. Installationen, digitale Filme, Computerprints, die zum Zeitpunkt der HeadNurse Aktivität konzipiert wurden, werden dort in der Originalform oder in einem medialen Transfer gezeigt. Expressive Haltungen und stilistische Formen sich da weiter in einem Dialog mit der inhaltlichen Expansion und der medialen Innovation. Von AMVK geschriebene Texte bilden einen Leitfaden im Buch.

In einem Aufsatz mit dem Titel *Wellustige Anarchie* («Wellüstige Anarchie»), der das Werk von Anne-Mie Van Kerckhoven eingehender beschreibt und in der niederländischen Kunstschrift *Metropolis M* im Sommer 2000 erschienen ist¹, habe ich das HeadNurse Projekt als einen kontinuierlichen Strom dargestellt, aus dem Ausstellungen und Projekte hervorwachsen. Ihm zugrunde liegt denn auch ein Wissenssystem, das sich mit Hilfe mehrerer Referenzen im Projekt abzeichnet und eine präzise Kontinierlichkeit erzwingt. Dieses System entammt der Faszination von Anne-Mie Van Kerckhoven für wissenschaftliche und technologische Terminologie und Vorstellungen, philosophische Welt- und Menschenbilder, Architektur, alchemistische Prozesse, modernistische Kunst, autobiographische und kunsthistorische Aspekte. Entsprechende Verweise findet man in den so genannten Bild- und Text-Reports, die AMVK zu Anfang des HeadNurse Projekts faxte und später auch teilweise auf ihrer Website veröffentlichte. Deren Zahl beträgt inzwischen weit mehr als hundert, in der Publikation sind denn auch mehrere beispielhafte Exemplare aufgenommen worden. Auch die künstlerischen Bilder, die digitalen Prints und die digitalen Animationsfilme tragen dieses Faszination in sich. Die in den Bildern enthaltenen Darstellungen von Raumsonden, Satelliten, Interieurs aus verschiedenen Stillebenen, Namen von Philosophen, und embryonalen alchemistischen Formen zeugen davon.

Im Jahre 1999 hat der Moralphilosoph Koen Raes festgestellt, dass Anne-Mie Van Kerckhoven in ihrer Werk die Verhältnisse zwischen den von der modernen Gesellschaft produzierten Bruchstücken und Fragmenten neu durchdenkt und sprachlich neu gestaltet? Wenn AMVK Wissenschaft, Kunst und Philosophie miteinander verbindet, dann funktioniert dies allerdings nicht als ein künstlerisches Sinnen über den Verlust an epistemologischer Wechselwirkung zwischen diesen sinngebenden kulturellen Feldern. Vielmehr positioniert sie ein sensibiles künstlerisches Idiom, in dem sich Philosophie, Wissenschaft, Technologie und Kunst in einer produktiven Wechselwirkung befinden. Neue Medien legen der Bildproduktion von AMVK zugrunde, Technologie (Fax, Internet, digitale Reproduktion usw.) ist ein Vektor in deren Verbreitung und Produktion, Philosophie und das geschriebene Wort im Allgemeinen sind auf eine bildhafte und narrative Weise ständig im Werk vorhanden. Ohne dass dies je einen zwingenden Charakter erhält oder in einen modalen modernen Pragmatismus verfließt, funktioniert das auf einer höheren Ebene als ein inspirierendes Betonen der Tiefe und der Innovation, die ein die Begrenzung ignorierender Blick generieren kann. Das HeadNurse Projekt ist denn auch kein künstlerisches Zeugnis einer als traumatisch erfahrenen fragmentierten menschlichen Verfassung. Wenn AMVK Bruchstücke eines modernistischen Strebens zeigt, dann tut sie dies resolut ausgehend von dem Gedanken, dass die Verhältnisse zwischen Systemen von Wissen, Sprache, Vorstellung und metaphysischer Orientierung gezwungenmaßen einer kontinuierlichen Transposi-

stylistic developments continued to evolve there in dialogue with an expansion of content and renewal of the media. Writings by AMVK form a thread that runs through the book.

In *Wellustige Anarchie*, a discussion of the work of Anne-Mie Van Kerckhoven that appeared in the Dutch art magazine *Metropolis M* in the summer of 2000¹, I described the HeadNurse Project as a continuous flow from which exhibitions and projects grow. The basis of this is a knowledge system that turns up in the project through various references and enforces a situated continuity. This system originates from AMVK's fascination for scientific and technological terminology and in image formation, philosophical worldviews and portraits of man, architecture, alchemical processes, modernist art, and autobiographical and art history elements. References to these things crop up in the so-called image and text reports that AMVK faxed at the start of the HeadNurse Project and part of which she also later made public on her website. By now there are many more than a hundred of them and several examples that set the tone are in fact included in the publication. The artistic images, digital prints and digital animation films also display this fascination. The presence in the images of space probes, satellites, various period interiors, names of philosophers and embryonic alchemical forms provide evidence of this.

In 1999 the moral philosopher Koen Raes argued that in her work, AMVK rethought and reexpressed the relationships between the debris and fragments produced by modern society? When AMVK connects science, art and philosophy together, this does not however function as an artistic musing on the loss of epistemological interaction between these interpretative cultural fields. It puts in position, rather, a perceptible artistic idiom in which philosophy, science, technology and art are involved in productive interaction. AMVK's image production is based on science and philosophy and technology (fax, internet, digital reproduction, etc.) is a vector in their distribution and production, while philosophy and the written word in general remain an expressive and narrative presence in her work. At a higher level, without ever being imitative or lapsing into a fashionable contemporary pragmatism, this functions as an inspiring emphasis on the depth and renewal that can be generated by a view that ignores boundaries. The HeadNurse Project is by no means artistic evidence of a fragmented human condition that is experienced as traumatic. If AMVK does present the fragments of a modernist endeavour then it is resolutely based on the idea that the relationships between knowledge systems, language, image-formation and metaphysical orientation must perforce be subjected to continuous transposition. Re-expression, productive transformation and synthesis are the preferred methods rather than the evidence of a loss. From this point of view we can understand AMVK's structuring of the HeadNurse Project into five stages or what she calls Probes. This refers to space probes, a future-oriented instrument that explores unknown territories and collects information which in its turn is linked back to existing knowledge and insights, with an eye to differentiation and improvement.

its presence in the HeadNurse Project can also be associated with what Gilles Deleuze and Félix Guattari have called a *tête chercheuse* or "Probe-head", as Brian Massumi translates it. Probe-heads disregard stability and pioneering in achievements "...quidéfient sur leur pas - sages les strates, qui percent les murs de signifiçance"² Machines, however, are in a continuous process of regeneration with an eye to progress and change.³ And in fact the value of the constant has its most inspiring effect in AMVK's exploration of existing borderline conditions. It is no coincidence that the artist says she unpacks the seams because of an interest in the ends of the threads. It is an exploration of a new view, a reorientation, an advancing deterioration. It is at the same time the necessary attitude for a moral rearmament.

AMVK's biotope (artistic and private) makes frequent appearances throughout the HeadNurse Project. Pictures of rooms in her library, her parental home, in antiquated photos of her library, linguistic references such as Resilience at Home and European Centre for Futurist Art in Borgehout anchor this site in her work. One can also see the exposure of her sources of inspiration (Suprematism, Futurism, Bataille, Marcuse, thermodynamics, systems analysis, etc.) in word and image in this light. The abundant appearances of AMVK are a constant. They bring to the work a proposition on a possible way of dealing with a condition that should lead to the full in the second half of the sixties: the waning faith in the so-called "mysticism of the medium" and the languishing attention paid to the artist's personal motivation.⁴ At the time of the avant-garde this motivation could be found in the specific artistic manipulation of the medium and the development of a personal style. On this point, Donald Kuspit says: "In objectifying his expression in the medium, the artist invests it with his primordial sense experience and sense of self. ... The medium, now the primary object of sense experience, the field on which it is played out, becomes the surrogate for – indeed, the advocate of – the self. ... Indeed, mysticism of the medium means fusing symbolically with it. ... He the avant-garde artist struggles to create one style, one artistic identity, as both a bulwark against and a form of recognition of the world, as well as an expression of his individuality. ... He knows he and it exist through their dialectical relationship with the world as well as with each other."⁵ AMVK is aware of the loss to which this view is susceptible. Stylistic and media diversity and disbelief in the "trace" as a reference to the artist hamper the mediation of a situated view and the artist's involvement with the world, which is associated with it. Just like other artists who are not satisfied with this, she consistently opts for presence by way of a self-portrait.

In fact we can see that this has been a recurring strategy since the sixties. As early as 1976 the philosopher Bernard Williams said that privacy identity is always an essential condition for personal identity. If the artist wants to express his identity in his work, the presence of his body is a necessary condition! In the past many an artist struggled with this issue. Bruce Naum established his presence through a film recording of his behaviour. However, his step into public view was inspired by anxiety

tion unterworfen werden sollten. Die sprachliche Neugestaltung, die produktive Transformation und die Symbiose werden eher bevorzugt, statt von einem Verlust Zeugnis abzulegen. Ausgehend von dieser Perspektive können wir AMVKs Strukturierung des HeadNurse Projekts in fünf Phasen verstehen, die sie Proben nennt. Eine »Probe« ist eine Raumsonde, ein zukunftsorientiertes Instrument, das unbekannte Territorien erkundet und Informationen sammelt, die ihrerseits im Hinblick auf eine Differenzierung und Bereicherung, auf bestehendes Wissen und bestehende Einsichten rückgekoppelt werden. Deren Vorhandensein im HeadNurse-Projekt ließe sich auch in Beziehung setzen zu dem, was Gilles Deleuze und Félix Guattari eine *tête chercheuse* bzw. einen »Suchkopf« genannt haben. Suchköpfe sind die Stabilität ignorierende und bahnbrechende Machenschaften „...qui défient sur leur passage les strates, qui percent les murs de signifiçance.“² Brian Massumi übersetzt sie als »Probe-heads«, Machenschaften, die in einen kontinuierlichen Prozess des Regenerierens verwickelt sind, im Hinblick auf Fortschritt und Veränderung.³ De waarde van dat wat voortduurt, den wert des Dauerhaften findet seine inspirierende Wirkung denn auch in der Erkundung so genannter Grenzbedingungen durch Anne-Mie Van Kerckhoven. Nicht zufällig weist die Künstlerin darauf hin, sie entwirre die Nähe auf Grund ihres Interesses für die Enden. Es ist die Erkundung einer neuen Betrachtungsweise, eine Neuorientierung, eine fortschreitende Deterioralisierung. Es ist zugleich auch die notwendige Haltung für eine moralische Wiederaufrüstung.

Das künstlerische und private Biotop von AMVK ist im HeadNurse-Projekt an mancher Stelle zu sehen. Bilder von Zimmern aus ihrer Wohnung, aus ihrem Elternhaus, bearbeitete Fotos ihrer Bibliothek, sprachliche Verweise wie *Verkracht Thuis* («Schwungkraft zu Hause») und das *Europæes centrum voor Futuristische Kunst te Borgehout* («Europäisches Zentrum für Futuristische Kunst in Borgehout») stüluren das Ganze im *Euvre*. Auch die Veröffentlichung der vielen Inspirationsquellen (Suprematismus, Futurismus, Bataille, Marcuse, Thermodynamik, Systemanalyse usw.) in Bild und Wort ist darunter zu verstehen. Das vielfältige Erscheinen von AMVK bildet eine Konstante. Sie nehmen in das Werk einen Vorschlag über einen möglichen Umgang mit einer Reihe von Verhältnissen auf, die sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in vollem Umfang manifestierten: der schwindende Glaube an den so genannten »Mysticism of the medium« und das geringer werdende Interesse für die individualistische Motivation des Künstlers. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es die Avantgarde in der spezifischen künstlerischen Manipulation des Mediums und in der Entwicklung eines eigenen Stils. Donald Kuspit meint dazu Folgendes: »In objectifying his expression in the medium, the artist invests it with his primordial sense experience and sense of self. ... The medium, now the primary object of sense experience, the field on which it is played out, becomes the surrogate for – indeed, the advocate of – the self. ... Indeed, mysticism of the medium means fusing symbolically with it. ... He (the avant garde artist) struggles to create one style, one artistic identity, as both a bulwark against and a form of recognition of the world, as well as an expression of his individuality. ... He knows he and it exist through their dialectical relationship with the world as well as with each other.«⁵ AMVK ist sich der Verluste bewusst, zu denen diese Sichtweise auf die Welt führt. Stilistische und mediale Verschiedenartigkeit und das Nichtglauben

an die »Spur« als Verweis auf den Künstler erschweren die Vermittlung einer situierbaren Betrachtungsweise und die damit verbundene Beteiligung des Künstlers an der Welt. Genauso wie andere Künstler, die sich damit nicht abfinden konnten, entscheidet sie sich konsequent für eine Anwesenheit in Form von Selbstporträts.

Im Grunde kann man feststellen, dass dies eine seit den sechziger Jahren wiederkehrende Strategie ist. Der Philosoph Bernard Williams meinte bereits im Jahre 1976, körperliche Identität sei immer eine notwendige Bedingung für persönliche Identität. Wenn der Künstler seine Identität in seinem Werk ausdrücken wolle, dann sei die Anwesenheit seines Körpers eine notwendige Bedingung.¹⁷ In der Vergangenheit kämpfte mancher Künstler mit dieser Problematik. Bruce Nauman sicherte seine Anwesenheit durch eine filmische Aufzeichnung seines Verhaltens. Seinem Schritt in die Öffentlichkeit lagen allerdings Scheu und Unruhe zugrunde. Vito Acconci über setzte diese Unruhe in die Inszenierung selbststrukturierter Handlungen. Martin Kippenberger durchsetzte seine »Selbstdarstellung« mit Folter und Klippenreiter. Anne-Mie Van Kerckhoven hat mit ihnen gemein, dass sie sich dieses Schritts bewusst ist, aber nicht ausgehend von der Dramatik einer Ferkelzeit. AMVKs Selbstdarstellung kennzeichnet sich durch Protest, Selbstsicherheit, Alterität, Wachsamkeit, es sind Bilder, die sie einladend, schauend, ernsthaft, aber auch verletzlich und abwartend darstellen. In Rorty (2004) kann man sehen, wie AMVK in einem transparenten farbigen Schleier erscheint. Die Indexikalität des fotografischen Bilds wird dadurch gestört, und AMVK bettet sich selber in das von ihr gestaltete Universum ein. Wenn aber AMVK damit eine expressive Haltung zum Ausdruck bringt, dann hat diese auf keinen Fall einen expressionistischen Charakter. Deleuze und Guattari: »la signature va devenir style... exprimer n'est pas dépendre, il y a une autonomie de l'expression.«¹⁸ Gerade dies finden wir in AMVKs Stempelportrait wieder, mit dem sie Briefe und Dokumente unterzeichnet. Ihr Portrait, das gleichzeitig auch ihr Signatur ist, wird genauso wie ihre Anwesenheit in ihren Filmen und Prints im eigenen distinktiven Stil realisiert. AMVK liebt damit viel mehr im Bild, als dass dieses Bild ein Ausdruck ihrer eigenen Person wird. Die Anwesenheit der Künstlerin ist denn auch als ein aktives Prinzip des Sehens zu betrachten, als ein Agens, das uns durch das Werk führt! Im Grunde können wir AMVKs Anwesenheit so verstehen, wie Bakhtin den literarischen Autor versteht:

»The author must be understood first of all from the event of a work as a participant in that event and as an authoritative guide for the reader in that event... For the reader, the author inside a work is the sum total of the creative principles that have to be actualised; he is the unity of the transgressive moments of seeing that are actively referred to the hero and his world.«¹⁹

Anne-Mie Van Kerckhoven Anwesenheit im Bild ist eine Anregung für einen potenziellen intersubjektiven Dialog, für den Austausch von einzelnen Weltbildern und Auffassungen über die Bedeutung, den Wert und die Wechselwirkung zwischen Kunst, Philosophie, Wissenschaft, Religion, Architektur usw. Ihr Universum besteht aus einer Anhäufung greller Farben, aus einer immanenten Welt voller biomorpher und geometrischer Formen, rhythmischer Landkarten, Namen von Philosophen und geschichteter, collageähnlicher Bild-

and agitation. Vito Acconci translated this agitation into the staging of self-destructive acts. Martin Kippenberger permeated his 'self-darstellung' with torment and self-ion. AMVK shares their awareness of this perspective, but not based on the idea of a wounded media step. Her self-presentation is permeated with protest, self-conscience, alertness and watching. In images that present her as loving, watching and serious, but also vulnerable and waiting. In Rorty (2004) we see AMVK appear in a transparent colorful haze. This upsets the indexical nature of the photographic image and AMVK embeds herself in the world she herself has shaped. But if she is thereby expressing a situated view, it is in no way expressionist. As Deleuze and Guattari wrote, 'la signature va devenir style... exprimer n'est pas dépendre, il y a une autonomie de l'expression'. It is precisely this that we encounter in AMVK's stamp portrait with which she signs letters and documents. Just like her presence in her films and prints, her portrait, which is also her signature, is produced in her own distinctive style. AMVK thereby inhabits the image rather than the image being an expression of her person. So the artist's presence should therefore be seen as an active principle of seeing, an agent that guides us through the work! In fact we can see AMVK's presentation in the same way as Bakhtin saw the literary author:

»The author must be understood first of all from the event of a work as a participant in that event and as an authoritative guide for the reader in that event... For the reader, the author inside a work is the sum total of the creative principles that have to be actualised; he is the unity of the transgressive moments of seeing that are actively referred to the hero and his world.«¹⁹

AMVK's presence in the image gives an impulse towards a potential intersubjective dialogue, the exchange of personal world-views and views on the importance, value and interrelation between art, philosophy, science, religion, architecture and life. AMVK's universe consists of an accumulation of vivid colours, an immanent world full of biomorphic and geometric forms, rhythmic landscapes, names of philosophers and layered, collage-like image compositions given rhythm by intrusive sound and music. They are points of contact for the viewer, perceptible impulses that generate meaning based on their specific subjective position in the viewer's space and time. The black square puts itself forward as a field on which to project an open vector of meaning that gives the viewer – always an outsider – space for a dialogical exploration of this other world of imagination:

»C'est seulement dans le trou noir de la conscience et de la passion subjectives qu'on découvre les particules capturées, échauffées, transformées, qu'il faut relancer pour un amour vivant, non subjectif, où chacun se connecte aux espaces inconnus de l'autre...«²¹

The choice of digital media is a decisive factor here, and is inspired by the future potential, the unbundled technical possibilities and, on the basis of the idea that painting and drawing are no longer tied to a specific medium. The astronaut John Glenn may have caught a glimpse of the

heavily blue from the porthole of his spaceship, but I have watched the lights of a computer in operation. And they looked like the stars!«²² As early as 1964 the American artist Allan Kaprow thus expressed his admiration for the computer. But what was then still a medium with futuristic connotations is now a defining site of image production. AMVK links the painting and drawing approach to digital image production and manipulation from the point of view of what this rapidly advancing technological innovation may mean for art and the artistic image. She does this by means of an unceasing exploration, while sending an impressive abundance of images into the world, which connects the contemporary isolated position of the artistic image with a technological innovation that has accelerated the production, distribution and communication of images and has profoundly influenced our lives, workplaces and production of knowledge. What one sees in AMVK's work is the evolution from highly graphic images, angular and rigid, with distorted and strong outlines, to painterly, digitally created images in which the lines fade and colours dissolve into one another. In fact this stylistic evolution goes hand in hand with AMVK's performative self-presentation from the so-called Public Annenry to the HeadNurse under discussion here.

In AMVK's work, imitation always implies delimitation. In fact underlying this is a mental, expressive and pictorial movement. One of AMVK's statements touches on the heart of the matter: 'I have to see the playfulness of my Battle image as a new start. I am going to make films, slow-moving compositions that enhance the period of being with a pleasant abstraction'.²³ In 1983, building on the insights of Henri Bergson, Gilles Deleuze wrote, 'On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir!«²⁴ Movement opens objects, breaks down closed doors, breaks through the inert and overly stable and creates connections. And in the HeadNurse Project, AMVK is increasingly for the transgressive potential of time. In fact this performative movement was already signalled from the beginning. This movement was commenced by choosing to combine analysis in images of naked or semi-naked women, from softporn magazines dating from before the sexual revolution, with terms taken from alchemy, thermodynamics, systems analysis and so on. Terms such as 'distillation', 'annealing', 'precipitate', 'pulverisation' and 'dissolving' all contain a reference to flow, change, transformation and renewal. AMVK identified the 'hidden quality, the deliberately concealed feelings of lust' present in these images of women, and the energetic potential of lust, and transformed them into vivid colours, and unstable forms that charge the original photographic images with a pictorial surge and pulsation. The movement was prolonged in the exhibitions Molar Rearrangement (1996) and in Melancholy Slurp (1999). AMVK here withdraws the images of women into an uneven reflecting surface, transforming their presence into a rhymical landscape of massed colour. Forms and planes utterly become the fluid. Digital filmic projections, such as Deep (2004) explore the space in a circular fashion and immerse the viewer in a perceptible bath of coloured planes, stirring

kompositionen, die mit eindringlichen Klängen und Musik rhythmisiert werden. Es sind Anknüpfungspunkte für den Betrachter, sensible Impulse, die ausgehend von der spezifischen subjektiven zeitlichen und räumlichen Position des Betrachters eine Bedeutung generieren. Das vorhandene schwarze Quadrat versteht sich als ein Feld für Projektion, als ein offener Bedeutungsvektor, der dem Betrachter – immer einem Außenstehenden – Raum bietet für eine dialogische Erkundung dieser anderen Phantasiewelt:

»C'est seulement dans le trou noir de la conscience et de la passion subjectives qu'on découvre les particules capturées, échauffées, transformées, qu'il faut relancer pour un amour vivant, non subjectif, où chacun se connecte aux espaces inconnus de l'autre...«²¹

Die Wahl, sich digitaler Medien zu bedienen, ist hier ein entscheidendes Moment – diese Entscheidung wurde beeinflusst durch das Zukunftspotenzial, durch die unendlichen technischen Möglichkeiten und den Gedanken, dass Malerei und Zeichnung nicht länger an ein bestimmtes Medium gebunden sind. »The astronaut John Glenn may have caught a glimpse of heavenly blue from the porthole of his spaceship, but I have watched the lights of a computer in operation. And they looked like the stars.«²² Mit diesen Worten brachte der amerikanische Künstler Allan Kaprow bereits 1964 seine Bewunderung für den Computer zum Ausdruck. Was damals noch ein Medium mit futuristischen Konnotationen war, ist heutzutage ein bestimmtes Element der Bildproduktion. AMVK verbindet zeichnerisches und malerisches Denken mit digitaler Bildproduktion und Bildverarbeitend, ausgehend von der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was diese rasch fortschreitende technologische Innovation für die Kunst und das künstlerische Bild bedeuten kann. Sie betreibt dabei eine unaufhaltsame Erkundung, schickt eine beeindruckende Menge von Bildern in die Welt hinaus, die die zeitgenössische isolierte Position des künstlerischen Bildes mit einer technologischen Innovation verbindet, welche die Bildproduktion, deren Verbreitung und deren Kommunikation beschleunigt und unser Leben, unseren Arbeitsplatz und unsere Wissensproduktion weitgehend beeinflusst hat. Was man in AMVKs Œuvre sieht, ist die Entwicklung von sehr graphischen Bildern, mit einem eckigen, starren Charakter, mit Verzerrungen und starken Konturen, zu malerischen, digital zustande gekommenen Bildern, in denen sich die Linien verwischen und Farben ineinander übergehen. Im Grunde geht diese stilistische Entwicklung auch einher mit der performativen Selbstdarstellung von AMVK: von der so genannten Public Annenry zu der hier beschriebenen HeadNurse.

Begrenzung impliziert im Werk von Anne-Mie Van Kerckhoven immer Entgrenzung. Im Grunde liegt diese Feststellung eine mentale, expressive und bildnerische Bewegung zugrunde. Eine von AMVKs Aussagen berührt den Kern davon: »Ich muss das Spielerische meines Battle-Bildes als einen neuen Anfang sehen. Ich will Filme machen, langsam sich bewegende Kompositionen, die angenehm abstrakt die Zeit des Seins streicheln.«²³ Gilles Deleuze schrieb im Jahre 1983, ausgehend von den Einsichten von Henri Bergson: »On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir!«²⁴ Bewegung öffnet Objekte, sie bricht geschlossene Türen

auf, durchbricht das Inerte, das zu Stabile und schafft Verbindungen. AMVK entscheidet sich denn auch im Laufe des HeadNurse-Projekts zunehmend für das transgressive Potenzial der Zeit. Im Grunde war diese performative Moment schon von Anfang an angedeutet. Ersetzt ein, als sie entschied, sechsundneunzig Bilder nackter oder halbnackter Frauen aus Softpornomagazinen der Zeit vor der sexuellen Revolution mit Termini aus der Alchemie, Thermodynamik, Systemanalyse usw. zu verbinden. »Destillieren«, »ausglühen«, »Niederschlag«, »verpulvern«, »auflösen«, »ausglühen« ... tragen alle in sich einen Verweis auf Störung, Veränderung, Transformation und Innovation. AMVK identifizierte die »verhöhlte Qualität, die absichtlich verschwiegenen Lustgefühle, die in den Frauendarstellungen anwesend sind, sowie das energetische Potenzial, das die Lust innehat, transformierte sie in virile Farben, instabile Formen, die die ursprünglichen Bilder mit einer malerischen Aufregung und Pulsierung laden. Dieses verfahren, setzte sich fort in den Ausstellungen Morele Herbewapening (Moralische Wiederaufrüstung-) (1996) und In Melancholy Stupor (1999). Darin zieht AMVK die Frauendarstellungen zurück in eine ebene, spiegelnde Fläche und transformiert ihre Anwesenheit in eine rhythmische Landschaft aus geballter Farbe. Letztendlich werden Formen und Flächen fließend. Digitale, filmische Projektionen wie Diaper (2004) umkreisen den Raum und tauchen den Betrachter in ein Bad von Farbflächen, aufpeitschenden musikalischen Rhythmen, gedämpften Stimmen, Bildern von Tänzern, Architektur und farbigen Formen, die in einen kontinuierlichen Zustand des Werdens eingehen. Bewegung transformiert sich auf diese Weise in Berührung und Erregung. Sie erinnert uns an die Bilder von Frauen, die sich selber berühren, die auf diese Weise ihr Sein positionieren und ihre Anwesenheit und Kraft bestätigen. Das ist gleichzeitig auch der Wert des Daseinhaften.

musical rhythms, subdued voices, images of dancers, architecture and coloured forms in a continuous state of genesis. In this way movement transforms into touch and emotion. They remind us of the images of women touching themselves, thereby positioning their bodily presence, its power and their existence. This is at the same time the value of that which endures.

1. VAN ROSSEM, P. Weltslage Anarchie – Anne-Mie Van Kerckhoven, Metropoli M, no. 4, Aug-Sept. 2000, p. 34-37.
2. RAES, K. Een esthetische blik op een esthetica van de deugd, in: VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of – Anne-Mie Van Kerckhoven, MuirKA, Antwerp, 1999, p. 16.
3. DELEUZE, G., GUATTARI, F., Capitalisme et Schizophrénie – M. M. Plateaux, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 232-233.
4. MASSUMI, B., Like A Thought, in: MASSUMI, B. (ed.) A Shock to Thought – expression after Deleuze and Guattari, Routledge, London, New York, 2002, p. xxi.
5. Für eine eingehende Besprechung dieser Verhältnisse, siehe VAN WYNKEL, C., Moderne Leegte, Over Kunst en Openbaarheid, SUN, Nijmegen, 1999.
6. KUSPIT, D., The Cult of the Avant-Garde Artist, Cambridge University Press, 1993, New York, p. 8 & 25.
7. WILLIAMS, B., Problems of the Self: Philosophical Papers 1956-1972, Cambridge University Press, Cambridge, 1973, Jahre 5, p. 1-10.
8. DELEUZE, G., GUATTARI, F., op. cit. p. 390.
9. Auch ihre Text Reports erfüllen diese Funktion in Hülle der Sprache.
10. BAKHTIN, M. M., Author and Hero in Aesthetic Activity, in: HOLQUIST, M. & LIAPUNOV, V., Art and Answerability, Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin, University of Texas Press, Austin, 1990, p. 207-208.
11. DELEUZE, G., GUATTARI, F., op. cit. p. 232.
12. KAPROW, ALLAN, in: KELLEY, J., Allan Kaprow – The Blurring of Art and Life, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993, p. 58.
13. Anne-Mie Van Kerckhoven in REPORT 124/20082000.
14. DELEUZE, G., Cinéma, L'Image mouvement, Les Éditions de Minuit, 1983, Paris, p. 22.



HeadNurse

Morele Herbewapening

(een basaal technologie project)



Extra editie!



Incubation

Anne-Mie Van Kerckhoven's *Incubation* project has since October 1995 tacked between the Kunsthalle Lophem and the entrance hall, the attic and the small cellar of the house in the Carmerstraat.

96 days
96 words
96 women

Every day for 96 days, Anne-Mie Van Kerckhoven sent the figure of a woman adapted on the computer direct from that machine, through a modem, to the fax machine in Bruges.

"There is no lack of images of women; girls magazines for men are a delight. I have been collecting them for more than 20 years. I am cataloguing all these women, finding systems in their gaze, systems in the eyes for which they are intended, systems in the poses struck in the knowledge that they fulfil expectations. Behind all this I suspect the misuse of openness and availability, the insinuation of desire, the economic exploitation of lust. And simple pleasure and anarchy too."

Each of the 96 figures of women represents a word from articles on thermodynamics, connectionist networks and the representation of knowledge by concepts and associations. "I adapt an old list of words to a new list of women. Reinterpreting existing material, looking for connecting channels, etc."

96 days, 96 faxes, a system that organises itself internally, a state of imbalance in which order gradually appears. The layers become visible one by one in an anatomical manner: the whole movement surges outwards, expands and shatters. And the significance of the place of incubation? The incubation itself appears to be the grafting of mental sanctuaries into the heart of society. A "place" of uncertainty and doubt to change negativity into positivity and *joue de vivre*.

Incubatie

Het incubatieproject van Anne-Mie Van Kerckhoven laveert sinds oktober 1995 tussen de inkomhal, de zolder, het keldertje van het huis in de Carmerstraat en de Kunsthalle Lophem.

96 dagen
96 woorden
96 vrouwen

Anne-Mie Van Kerckhoven stuurde, gedurende 96 dagen, per dag een op de computer bewerkte vrouwenfiguur rechtstreeks van de computer via de modem naar het faxtoestel te Brugge.

'Aan vrouwenbeelden geen gebrek, blotevrouwenbladen voor mannen zijn een lekkernij, ik verzamel ze al meer dan 20 jaar. Ik ben al die vrouwen aan het catalogeren, vind systemen in hun blik, vind systemen in de blikken waarvoor ze bestemd zijn, vind systemen in de houdingen die weten dat ze aan verwachtingen voldoen. Ik vermoed hierachter misbruik van openheid en beschikbaarheid, verdachtmaking van begeerte, economisch uitbuiten van lust. Ook gewoon plezier en anarchie.' De 96 vrouwenfiguren vertegenwoordigen elk een woord uit teksten over thermodynamica, connectionistische netwerken en kennisrepresentatie van concepten en associaties. 'Een oude lijst van woorden pas ik aan een nieuwe lijst van vrouwen aan. Herinterpreteren van bestaand materiaal, verbindingskanalen zoeken...'

96 dagen, 96 faxen, een systeem dat zich intern organiseert, een toestand van onevenwicht waar stilaan orde in komt. Op een anatomische manier worden de gelaagdheden één voor één zichtbaar: de hele beweging dijt uit, vergroot en versplintert zichzelf.

En de betekenis van de incubatieplaats? Het incuberen zelf blijkt een inenton te zijn van geestelijke vrijiplaatsen in het hart van de maatschappij. Een 'plaats' van onzekerheid en twijfel om negativiteit in positieve energie en levenslust te veranderen.





GE-EROTISEERDE CONCEPTEN

01. abstracte concepten_01BR
02. logische redeneringen_02BR
03. analyseeren_03BR
04. processen_1B3
05. telescop_5B3
06. instrument_7B3
07. expertise_26B3
08. simulatie_2B3
09. industriesstaten_25B3
10. impulsprogramma_15B3
11. speelgoed_3B3
12. biologische componenten_12B3
13. parallelisme_9B3
14. irrelevant_36B3
15. brein.Intern_20B3
16. complexe systemen_8B3
17. thermodynamisch_4B3
18. non-equilibrium_27B3
19. activatiegolven_34B3
20. connectionistisch_21B3
21. netwerken_33B3
22. kennis_11B3
23. hoofd_31B3
24. domein_17B3
25. vuistregels_35B3
26. intikken_13B3
27. tienduizenden_32B3
28. leersituaties_10B3
29. absurditeit_20B3
30. common sense_18B3
31. structuur_30B3
32. visuele beelden_28B3
33. wereldkennis_24B3
34. vertaalsysteem_23B3
35. tekst_14B3
36. kennisverwerving_6B3
37. biologie_19B3
38. synthetiseren_16B3
39. woud_22B3
40. limieten_31NT3
41. consistent_1C3
42. deductie_3C2
43. klassiek_6C2
44. idealisering_11C2
45. niet absoluut_8C2
46. accuraat_14C2
47. generalisering_10C2
48. observaties_16C2
49. onvolledig_15C2
50. ongegrond_12C2
51. redeneren_4C2
52. lichaam_6C2
53. metingen_17C2
54. randgevallen_9C2
55. problematisch_7C2
56. tegenpartij_13C2
57. beperkte tijd_18UC3
58. zoekruimten_20C3
59. incomplete_25C3
60. fouten_23C3
61. partiële informatie_24C2
62. rekenen_27C2
63. orden van grootte_19C3
64. fundamenteel_2C3

EROTICIZED CONCEPTS

01. abstract concepts_01BR
02. logical reasoning_02BR
03. analyse_03BR
04. process_1B3
05. telescope_5B3
06. instrument_7B3
07. expertise_26B3
08. simulation_2B3
09. industry states_25B3
10. impulseprogram_15B3
11. toy_3B3
12. biological components_12B3
13. parallelism_9B3
14. irrelevant_36B3
15. brain.Intern_20B3
16. complex systems_8B3
17. thermodynamical_4B3
18. non-equilibrium_27B3
19. waves of activation_34B3
20. connectionist_21B3
21. networks_33B3
22. knowledge_11B3
23. head_31B3
24. domain_17B3
25. rules of thumb_35B3
26. ticking in_13B3
27. tenthousands_32B3
28. learningsituations_10B3
29. absurdity_20B3
30. common sense_18B3
31. structure_30B3
32. visual images_28B3
33. worldknowledge_24B3
34. translationssystem_23B3
35. text_14B3
36. acquiring knowledge_6B3
37. biology_19B3
38. synthetise_16B3
39. forest_22B3
40. limits_31NT3
41. consistent_1C3
42. deduction_3C2
43. classic_6C2
44. idealizations_11C2
45. not absolute_8C2
46. accurate_14C2
47. generalization_10C2
48. observations_16C2
49. imperfect_15C2
50. ungrounded_12C2
51. reasoning_4C2
52. body_6C2
53. measurements_17C2
54. marginalia_9C2
55. problematic_7C2
56. opponent_13C2
57. limited time_18UC3
58. searchareas_20C3
59. incomplete_25C3
60. mistakes_23C3
61. partial information_24C2
62. count_27C2
63. order of size_19C3
64. fundamental_2C3

65. representatie_3S2
66. formele logica_28C2
67. menselijk geheugen_29C2
68. metakennis_22C2
69. introspectie_21NT3
70. belangrijke inzichten_21C3
71. concrete theorieën_1S2
72. beperkingen_26C2
73. grondslag_2S2
74. onzekere feiten_18C2
75. strategieën_2R3
76. oplossen_1R3
77. grote stappen_5S2
78. nieuwe concepten_4S2
79. materiaal_1HH2
80. schaars_2HH2
81. beschikbaar_6S2
82. economisch belang_1K2
83. sommige sectoren_2K2
84. negatieve evolutie_7S2
85. beroepen_1U2
86. verbeteren_1BB2
87. autonoom_3HH2
88. verscherping_2BB2
89. richting_1O2
90. vaakzaamheid_5HH2
91. beperking_4HH2
92. toepassing_2O3
93. constructie_9S2
94. nieuwsoortig_3O2
95. ondersteunen_11S1
96. fascinerend_4O2

65. representation_3S2
66. formal logic_28C2
67. human memory_29C2
68. metaknowledge_22C2
69. introspection_21NT3
70. important insights_21C3
71. concrete theories_1S2
72. limitations_26C2
73. foundation_2S2
74. uncertain facts_18C2
75. strategies_2R3
76. dissolve_1B3
77. big steps_5S2
78. new concepts_4S2
79. material_1HH2
80. scarce_2HH2
81. available_6S2
82. economical importance_1K2
83. some sectors_2K2
84. negative evolution_7S2
85. professions_1U2
86. improve_1BB2
87. autonomous_3HH2
88. sharpening_2BB2
89. direction_1O2
90. wakefulness_5HH2
91. restriction_4HH2
92. application_2O3
93. construction_9S2
94. new species_3O2
95. support_11S1
96. fascinating_4O2





The inversion of seduction

AMVK's HeadNurseProject

AMVK unites the most diverse media in high complex total installations. Meanings that are usually considered to be each other's opposites are linked to one another. Each exhibition functions as a "survival mechanism" in which she introduces new work or recontextualises old work in the light of a specific theme or stance.

The origins of the HeadNurseProject go back to the first REPORTS which AMVK faxed to acquaintances and friends in the autumn of 1995. Because of the way they linked the creative process to a direct form of communication, these computerized messages can be compared to her self-made magazines – entitled Public Annem – which she circulated by post at the end of the seventies and the beginning of the eighties. In her first REPORT (October 1995), the concept of a hygienic hospital room was for the first time scanned and provided with calibration points (bed, floor and ventilation) and in the next message (November 1995) the latter were linked with "rest", "moral rearmament" and "working methods for an improved human being". These moments have been of central importance to the two exhibitions of the HeadNurseProject that preceded the exhibition Critical Elegance.

Moral Rearmament was the title of an exhibition organised in Kunsthalle Lophem in Bruges (December 1996). The divide (and rule) principle, which AMVK had already frequently used before, was here transposed into a metaphorical division of the space in a lit and a darkened area. As if it concerned a gigantic head with conscious and unconscious zones. Is the Other one's own unconsciousness? In Freud's discussion of the uncanny in 'Das Unheimliche' we come across notions of such as anxiety, doubleness, repetition and the unconscious. In the entanglement of the physical and the symbolic, it is the "evil forces" that must pay, together with death and the female. The intangible centre of the exhibition was composed of twelve mirrors of one metre by two spread out on the floor. The artist conceived them as the spatial reflection of the ego. The imaginary and real power of the mirror. In this context, AMVK quoted the words of Antonin Artaud: 'Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends autre chose que de montrer mon esprit'. (While others present works, I only claim to show the mind.) The mirrors can also be interpreted as an absolute icon or as a reality that can give an impression of virtuality.

Moral Rearmament was dedicated to Baubo, the obscene goddess who, looking through her nipples and speaking with her vulva, danced in such a defiant way that all depressed and melancholic woman rejoiced once again. With her installations, AMVK wished to cheer up the visitors in a similar way. To meet this objective, language is conceived as the dwelling place of power. When one wishes to reverse the perspective of power, one must attack language. In the "mental message" in HeadNurse AMVK, in which the friendly smiling head nurse is a nurse of the head, language is reinvented. In this respect, the task she takes upon herself is of a philosophical nature. Philosophy indeed always consists in inventing concepts that are by definition complex and

RONALD VAN DE SOMPEL

De omkering van de verleiding

Het HeadNurseProject van AMVK

De meest uiteenlopende media worden door AMVK verenigd in totale installaties met een hoge graad van complexiteit. Betekenissen die volgens de gangbare normen elkaar tegengestelde zijn, worden er met elkaar verbonden. Elke tentoonstelling functioneert als een "overlevingsmechanisme" waar ze, in functie van een bepaald thema of een specifieke stellingname, nieuw werk introduceert of oud werk in een nieuwe context plaatst.

Het ontstaan van het HeadNurseProject kan teruggevoerd worden tot de eerste van de REPORTS, die AMVK sinds de herfst van 1995 faxt aan kennissen en vrienden. In de wijze waarop ze het creatief proces verbinden aan een directe vorm van communicatie zijn deze met de computer opgestelde berichten te vergelijken met de zelfgemaakte tijdschriften – getiteld Public Annem – die zij eind jaren zeventig, begin jaren tachtig per post rondstuurde. In een eerste REPORT (oktober 1995) wordt het concept van de hygiënische ruimte van een ziekenkamer afgetast en voorzien van ikpunten (bed, vloer en ventilatie), terwijl deze laatste in een volgend bericht (november 1995) verbonden werden met 'rust', 'morele herbewapening' en 'de werkmethode voor een verbeterd mens'. Daarmee zijn de momenten aangegeven die een centrale rol spelen in de twee tentoonstellingen uit het HeadNurseProject die de Kritische Elegantie voorafgaan.

Morele Herbewapening was de titel van een tentoonstelling die plaats vond in de Kunsthalle Lophem in Brugge (december 1996). Het verdeel (en heers) principe, reeds veelvuldig door AMVK gehanteerd, werd hier vertaald in een metaforische opspitting van de ruimte in een verlicht en een verduisterd gedeelte. Als een gigantisch hoofd met bewuste en onbewuste zones. Het andere, is dat het 'eigen' onbewuste? In Freuds bespreking van de verontrustende vreemdheid in 'Das Unheimliche' vinden we de begrippen angst, dubbelheid, herhaling en onbewuste terug. In de vervlechting van het fysieke en het symbolische zijn het 'de boze krachten' die het moeten ontgelden, naast de dood en het vrouwelijke. Het ongreepbare centrum in de tentoonstelling werd gevormd door twaalf op de vloer gelegen spiegels van telkens één bij twee meter, door de kunstenaars opgevat als een ruimtelijke reflectie van het ego. Imaginaire en reële macht van de spiegels.

AMVK citeert in dit verband de woorden van Antonin Artaud: 'Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends autre chose que de montrer mon esprit'. De spiegelpartij kon ook geïnterpreteerd worden als een absoluut icon of als een realiteit die de indruk van virtualiteit kan wekken. Morele Herbewapening werd opgedragen aan Baubo, de obscene godin die, kijkend door haar tepels en sprekend met haar vulva, op zo'n uitdagende manier danste dat alle depressieve en melancholische vrouwen opnieuw van vreugde vervuld werden. Met de installatie wilde AMVK de toeschouwers op analoge wijze van vreugde vervullen. De taal wordt daarbij opgevat als de verblijfsplaats van de macht. Wanneer men het perspectief van de macht wil omkeren, moet men de taal aanpassen. In de 'mentale massage' van HeadNurse AMVK – de vriendelijk lachende hoofdverpleegster is een verpleegster van het hoofd – wordt de taal opnieuw uitgevonden. In dit opzicht is de taak die zij zich oplegt van filosofische aard. Filosofie bestaat immers altijd uit het bedenken van – per definitie complexe

en paradoxale – concepten. Misschien richt AMVK zich niet zozeer op het denken zelf dan wel op een pragmatiek van het denken, op het doen denken.

Beelden van en teksten over vrouwen – door Julia Kristeva's omschreven als de eerste vreemde dingen – zijn wellicht de meest dominante in het oeuvre van AMVK. Veelal gaat het er daarbij om de negatieve connotaties aangaande het concept 'vrouw' te neutraliseren. Zo introduceert de HeadNurse in haar derde REPORT het 'therapeutische gebruik van schoonheid': het gelast van de vrouw wordt opgedeeld in te behandelen secties, in een tweede stap wordt elke van de secties voorzien van concepten en tenslotte wordt de notie van het zelf geïntroduceerd, zij het via de omweg van de taal: zelforganisatie, zelf-referentie, zelfverdediging.... In aanvang was filosofie verboden terrein voor de vrouw. Zij werd opgesloten in zichzelf en vereenvoudigd tot recipient van het kwaad. Het wilde derf wordt getemd met huizen, interieurs, kledij en make-up, via maatschappelijke structuren, via de taal en de wetgeving. In Histoire de la folle stelt Michel Foucault dat de praktijk van de internering niet meer is dan een ritueel van uitsluiting, gericht op het beheersen van la contre nature (de diërlijkheid) van de mens. Het andere wordt op repressieve wijze tot zwijgen gebracht door het onder te brengen op een transparante plaats, waar het beheerst en herkend kan worden.

Een terugkerend gegeven in het HeadNurse project is het gebruik van een databank waarin AMVK een verzameling beelden van vrouwen uit de sfeer van de pornografie registreerde op basis van hun attributen, van wat de vrouwen doen met hun handen, hoe ze in de camera kijken, enzovoort. De beelden werden voor het eerst gebruikt in een project in het kader van het Kunsthal Lophem opgezette incubatieproject in Brugge. In dit project, dat samenviel met de REPORTS 5>100, stuurde ze gedurende 96 opeenvolgende dagen (van 7 april tot 11 juli 1996) een fax naar Brugge. Elke fax bestond uit een combinatie van het beeld van een vrouw en een woord, samen gebracht in haar computer. De woorden waren afkomstig uit vijf verschillende wetenschappelijke publicaties (over interne zelforganisatie, over thermodynamica, over systemen in een staat van niet-evenwicht, enzovoort). Tot slot werd de databank van beelden die voldoen aan de behoefte van mannen in vrouwen in verschillende staten van ontkenning' opnieuw ingezet in Morele Herbewapening en in de tentoonstelling HeadNurse in Zeno X Gallery (maart 1998) in Antwerpen, in twee fundamenteel verschillende presentaties.

Pornografische en (aanverwante) seksuele transacties voeren op zich geen enkele verleidelijke kracht uit. Wanneer AMVK deze tekens opnieuw inzet in een spiraal van verleiding, hebben we in feite te doen met een omkering van het model van de verleiding. Indien het klopt dat de verleiding – zoals Jean Baudrillard beweert in De la séduction* – haar eigen regels stelt en weer afschaft zodra het spel uitgespeeld is, dan is het ook zo dat de verleiding als analysebegrip zelf aan de werkelijkheid ontsnapt. Wat veronderstelt dat er niet langer sprake is van een stabiel realiteitsprincipe. Net zoals de macht – die op onomkeerbare wijze deel wil uitmaken van het reële – is de verleiding omkeerbaar en tijdelijk. Zij kan afwezig zijn, zij aanzet niet om te verdwijnen en kan ook terugkeren om in een totaal omgekeerde verschijning betekenis te krijgen. In het werk van AMVK wordt

paradoxical. Maybe AMVK is less concerned with thinking as such than with the pragmatics of thought, the increment of thought.

Images of and writings about woman – described by Julia Kristeva* as the first strangers – probably dominate in AMVK's oeuvre. They usually intend to neutralize the negative connotations with respect to the concept of "woman". So, in her third REPORT, the HeadNurse introduces "the therapeutic use of beauty": the female face is divided into different sections to be treated. In a second phase, each of the sections is provided with concepts and finally the notion of the self is introduced, be it indirectly through language: self-organisation, self-reference, self-defence.... Initially, philosophy was a forbidden domain for woman. They were confined to themselves and reduced to a receptacle of evil. The wild animals are tamed with houses, interiors, clothes and make-up, through social structures, through language and laws. In Histoire de la folle Michel Foucault states that the practice of internment is no more than a ritual of exclusion directed at controlling la contre-nature (bestiality) of man. The other is silenced in a repressive manner by referring it to a transparent place where it can be controlled and recognised.

A recurrent theme in the HeadNurseProject is the use of a databank in which AMVK has registered a collection of images of women in the sphere of pornography, according to their attributes, to what women do with their hands, how they look into the camera, etc. The images have been used for the first time in a project in the framework of an incubation project organised by the Kunsthal Lophem in Brugge. In this project, which coincided with the REPORTS 5>100, she sent a daily fax to Brugge for 96 consecutive days (from 7 April till 11 July 1996). Each fax combined the image of a woman with a word, brought together in her computer. The words were taken from five different scientific publications (on internal self-organisation, on thermodynamics, on systems in a state of disequilibrium, etc.). Finally, the databank of "images that satisfy the need of men to see women in different stages of nudity" was reused in Moral Rearmament and in the exhibition HeadNurse in Zeno X Gallery (March 1998) in Antwerp, in two fundamentally different presentations.

Pornographic and (related) sexual transactions are not seductive as such. When AMVK reuses these signs in a spiral of seduction, we are in fact dealing with an inversion of the model of seduction. If it is true that seduction – as Jean Baudrillard proposes in De la séduction* – possesses its own rules and abolishes them as soon as the game has been played to the finish, then it is also true that seduction, as an analytical notion – evades reality. This implies that there is no longer a stable principle of reality. Just like power – which wants to be part of reality in an irreversible manner – seduction is reversible and temporary. It can be absent, it disappears without hesitation and it may return to take on a meaning in a totally inverted appearance. In AMVK's work, the obscene is looked at from a female point of view. The stereotypes in

the pornographic language are redefined and used to develop a new language. Because of the nihilist force of seduction, the spectator may be totally overwhelmed by the images, stupefied by the violence of that language.

AMVK translates her fascination for the way in which the aesthetic domain relates to other social domains into a dynamic and interactive working method. Her degree of openness can be deduced from a text that accompanied one of her exhibitions: "Everything must be made in such a way that it can be continued and that it is not finished." These words may remind us of Paul Valéry's philosophy in which ideas are not in search of a conclusion, but of associations or sharp words, or: of what those ideas bring with them. The complex and eclectic nature of AMVK's work allows for flexible presentations of the separate parts of an installation. The principle of a temporary architecture that suits this nature has already been radically applied in the aforementioned HeadNurse exhibition. Iron plates, which overlapped like databanks in computers, were hung on a wooden structure. The trajectory had a beginning and an end, but the heterogeneous elements – applied to the plates in magnetic layers – had no absolute place. On most plates, the visitor could change the information.

"I never intended to systematise the images I made in any way whatsoever. But it reveals itself to be an unstoppable, compulsive reflex at the time when things become final."

In AMVK's subdivision of the global project, the HeadNurse exhibition becomes science, while Critical Elegance becomes philosophy. The exhibition in Zeno X Gallery is defined in terms of MARGINAL CONDITIONS, while the one in Deurle is defined as THE WHOLE IS EXTENDED. Magnetic force and resilience are the basic principles of the whole HeadNurseProject, whose development can be followed continuously.

1. KRISTEVA, J., *Étranger à nous-mêmes*, Paris, 1988.
2. Idem.
3. FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972.
4. BAUDRILLARD, J., *De la séduction*, Paris, 1979.

vanuit een vrouwelijk oogpunt naar het obscene gekeken. De stereotypen in de taal van de pornografie worden opnieuw gedefinieerd om er een nieuwe taal mee te ontwikkelen. Ten gevolge van de nihilistische kracht van de verleiding kan de toeschouwer totaal overweldigd worden door de beelden, verdoofd door het geweld van die taal.

De fascinatie voor de wijze waarop het domein van het esthetische zich verhoudt tot andere maatschappelijke domeinen wordt door AMVK in een dynamische en interactieve werkwijze vertaald. De graad van openheid die ze daarbij aan de dag legt, kan afgeleid worden uit een tekst die één van haar eerste tentoonstellingen begeleidde: 'Alles moet zo gemaakt worden dat er een vervolg op is en dat het niet af is.' Een formulering die herinnert aan het denken van Paul Valéry, waarin de ideeën niet op zoek zijn naar een conclusie, maar naar associaties of scherpe formuleringen, of: naar wat die ideeën meebrengen. Het complexe en eclectische karakter van het werk van AMVK leent zich tot flexibele presentaties van de afzonderlijke delen van een installatie. Het principe van een daaraan beantwoordende, tijdelijke architectuur werd in de reeds aangehaalde HeadNurse tentoonstelling op radicale wijze doorgevoerd. Aan een houten structuur werden ijzeren platen opeengedragen die elkaar overlappen zoals databanken in computers. Het parcours kende een begin en een einde, maar de plaats van de heterogene elementen – op de platen aangebracht met magnetische lagen – was niet absoluut. Op de meeste platen kon de informatie door de toeschouwer gewijzigd worden.

'Het was mijn uitgangspunt niet om enige systematisering in de door mij gemaakte beelden aan te brengen. Dit blijkt echter een niet te stuiten, dwangmatige reflex wanneer het moment komt wanneer de dingen definitief worden.'

In een door AMVK verspreide onderverdeling van het globale project wordt de tentoonstelling HeadNurse wetenschap, terwijl de Kritische Elegantie filosofie wordt. Voorts wordt de tentoonstelling in Zeno X Gallery gedefinieerd in termen van GRENDSVOORWAARDEN, terwijl deze in Deurle van onder de noemer HET GEHELE WORDT UITGEROKKEN. Magnetisme en veerkracht zijn de grondprincipes van het hele HeadNurseProject, waarvan de ontwikkelingen blijvend gevolgd kunnen worden.

1. KRISTEVA, J., *Étranger à nous-mêmes*, Paris, 1988.
2. Idem.
3. FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972.
4. BAUDRILLARD, J., *De la séduction*, Paris, 1979.

28 Er is mij niets zoveelwaard als de drang om de wereld door mijn tekeningen iets of wat bewuster te maken van haar vervallen uitsluitende aspecten. Alhoewel wanneer ze zich niet met het gelukkig voldenigen, en enkel degenen die er kans op verbetering, ik zal ze bewust maken van wat er in hen schuilt, gewoon door ze te tonen hoe vies ik van ze ben. Nothing matters more to me than to make the world somewhat more conscious of its decay and lack of prospect. Only when they stop feeling happy about their so called daily satisfaction – and only then – improvement is possible. By showing my disgust I will make them conscious of their inner self. 10.03.1974 AMVK

KUNSTHALLE LOPHEM u.a.

CENTER FOR CONTEMPORARY ART

DEUTSCHE KUNSTSTIFTUNG FÜR KUNST UND KULTUR

MORALE HERDEWAFFENING / MORAL REARMAMENT

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

Overzicht van de werken van de Nederlandse kunstenaar Anne-Mie van Kerckhoven, geboren in 1965, die in 2004 de prijs voor de beste Nederlandse kunstenaar won.

Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005
Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005
Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005

Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005
Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005
Kunsthal Lophem, 10. Oktober 2004 - 10. Oktober 2005





Moral Rearmament The movie

SOURCE AND ORIGIN OF WORKING METHODS:
HEADNURSE PRESENTS:
BEBOPJE AND ELASTICITY AT HOME

Primary spiral, black and white, "ceeroboros" becomes effervescent ellipse, changes into globe, disruption, changes into colourful beppop couple, woman half sitting, affixed, on boned male lap, four times, to black and white, "santo-santa", "manwoman" with backs against each other, "manwoman" from front – into each other, to sun wheel, swastika, square, centre.

HeadNurse presents a psycho-analytical manual for studying the basic factors in animal fighting
a Sex & Technology Project

BEAUTY, THERAPEUTIC USE OF

54321 trees, measuring person, half tree, half woman, blurs according to position of the sun, forest behind woman changes into table, after which the table changes into a person on hands and feet, Das Tierdrama, after which the person changes colour and splits in two halves.

Basket shot 1 of black leather woman **Prober1** Standing woman with pulled up top and hands on breasts similar to the Venus of Willendorf, woman head wiped as in anatomical sketch of coitus by Da Vinci, here the woman is also headless: **Boundary Conditions**. Breasts and hands become blur ry, become light blue, as the sky, as the robe of Maria, Isis, Eve,.... Flows into woman1 with open legs, looking at the viewer, to AMVK in pyjamas on bed with open legs and open mouth, to woman2 with open legs, looking at the viewer, woman3 close knuckled legs, looking at the viewer, woman4 stands defiant and straight up with hands on hips, looking at the viewer, woman5 with hand, holds one hand in front of her, fingers apart, looking at the viewer, friendly, cross on chest; Buzz in on woman's face, eyes looking devoutly to the sky, changes into Empire interior. **Nursing Activities, direct**, white. First scene in gynascologist room, overflowing in drawing of perspective replica of woman interior, in coherence with fleshy amorphen covering, melted together with panorama view of sun. Animation slowly simplifies the drawing, outcome: two cube like volumes on top of each other, step one.

Basket shot 2 of black leather woman **Prober2** Naked woman, standing, wearing and touching a belt, arrogant, headless.... **Integral is Extended**. Breasts and hands blur ry, after which breast and belt turn light blue, flows into nine scenes of nine women undressing, pulling garment, defiantly looking at the viewer, face focuses in on

Morele herbewapening De film

OORSPRONG EN HERKOMST VAN WERKMETHODES:
HEADNURSE STELT VOOR:
BEBOPJE EN VEERKRACHT THUIS

Oerspiraal, zwart wit, ceeroboros, wordt wervelende ellips, verandert in wereldbol, storing, verandert in kleurig beboepend koppel, vrouw half zittend, plakkend, op geknikte mannesschoot, viermaal, naar zwart wit santo-santa, manvrouw met rug tegen elkaar, manvrouw van voor in elkaar, naar zonnewiel, swastika, vierkant, centrum.

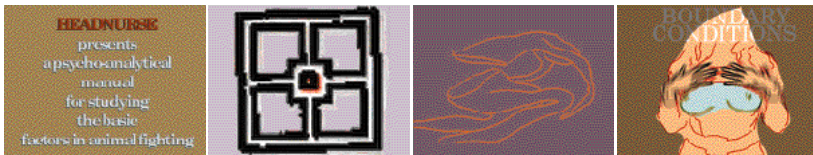
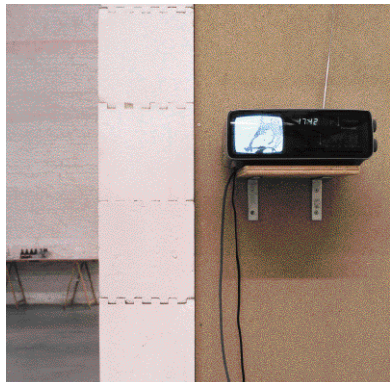
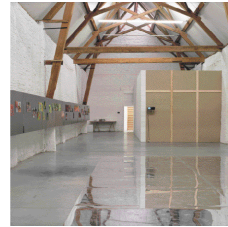
HeadNurse Presents a psycho-analytical manual for studying the basic factors in animal fighting
a Sex & Technology Project

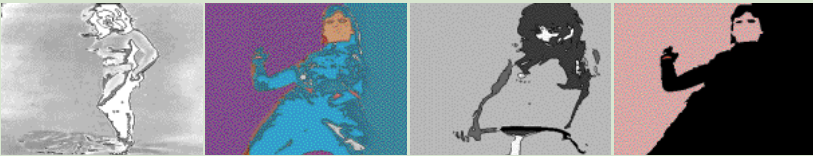
BEAUTY, THERAPEUTIC USE OF

54,32,1 bomen, metend persoon, half boom, half vrouw, vervaagt naarmate zon in middenpunt, terwijl bos achter vrouw verandert in tafel, waarna tafel verandert in persoon op handen en voeten, Das Tierdrama, waarna persoon van kleur verandert en in twee splitst.

Basketshot 1 van zwartlerden vrouw **Prober1** staande vrouw met topje opgeschort met handen boven borsten zoals Venus van Willendorf, hoofd van vrouw weggeveegd, zoals bij anatomische schets van geslachtsdaad door Da Vinci, ook daar heeft de vrouw geen hoofd: **Boundary Conditions**. Borsten en handen worden wazig, worden lichtblauw, zoals de lucht, zoals het kled van Maria, Isis, Eva,.... Vloekt over in vrouw1 met benen open, kijkend naar kijker, naar AMVK in pyjama op bed met benen en mond open, naar vrouw2 met benen open, kijkend naar kijker, vrouw3 sluit knielend benen, kijkend naar kijker, vrouw4 staat uitdagend recht met handen op heupen, kijkend naar kijker, vrouw5 met handen vooraan, vingers tegeneen, kijkend naar kijker, vriendelijk, kruis op borst; gezicht zoemt in van vrouw, ogen devoot ten hemel opgeslagen, veranderend in Empire-interieur. **Nursing Activities, direct**, wit, eerste scène in gynacologische kamer, overvloeiend in tekening van perspectivische replica van binnenzicht van vrouw, in samenhang met vleeselijk amorf omhulsel, versmolten met panorama met zon. Animatie vereenvoudigt tekening stilaan, uitkomst twee kubusvormige volumes open, eerste stap.

Basketshot 2 van zwartlerden vrouw **Prober2** blote vrouw, staand, die ter hoogte van heupen gordel vasthoudt, arrogant, zonder hoofd.... **Integral is Extended**. Borsten en handen wazig, daarna borsten en gordel lichtblauw, vloeit over in negenmaal timing van negen vrouwen die kledingstuk uitrekken, aan kledingstuk trekken, uitdagend kijkend naar kijker, gezicht zoemt in van vrouw met Romeinse trekken, veranderend in Louis-Philippe interieur, Nursing Care + Timing, wit, tweede scène in gynacologische kamer, rectaal en vaginaal, twee mannenhanden met





tussenin baarmoeder, overvloeiend in tekening van perspectivische replica van binnen-zicht van vrouw, in samenhang met vleeslijk amorf omhulsel, versmolten met panorama met zon. Animatec vereenvoudigd tekening stilaan, uitkomst stoel, tweede stap.

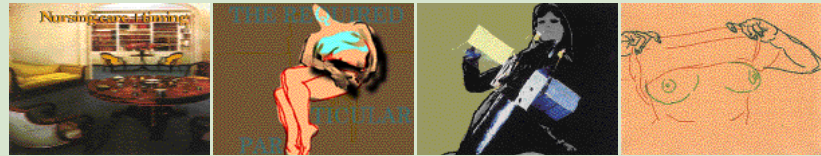
Basketshot 3 van zwartlederen vrouw **Prober3** blote vrouw op stoel, benen gekruist, een hand op gordel, andere hand op bil, zonder hoofd....! **The Required Particular.** Borsten, armen en handen wazig, daarna borsten lichtblauw, twee dierlijke armen erbij, zwartlederen vrouw als satelliet, 9 radars, laatste weggedrukt door eerste tekening 1 van 10 van vrouwentorso's met handen die borsten ontbloten, aanbieden, gezicht zoemt in van vrouw met zachte hoerblak, veranderend in Napoleon stijlinterieur, **Nursing Needs**, wit, derde scène in gynaecologische kamer, drie doktershanden en een baarmoeder, overvloeiend in tekening van perspectivische replica van binnen-zicht van vrouw, in samenhang met vleeslijk amorf omhulsel, versmolten met panorama met zon Animatec vereenvoudigd tekening stilaan, uitkomst stoel, derde stap, blauw.

Basketshot 4 van zwartlederen vrouw **Prober4** blote vrouw op stoel met topje opgeschort, benen open, ontspannen, een hand op gordel vooraan, andere hand achter nek, zonder hoofd....! **The Outer Contour.** Borsten, topje, armen en handen wazig, daarna borsten, dijontrek en gordel lichtblauw, zwartlederen vrouw + satelliet verschijnt, wordt Woman Prisoner, draait om naar vrouw met kleren wijf open, draait om naar Woman Prisoner, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, wordt weggeduwd door tank1, wordt weggeduwd door zwartlederen vrouw + satelliet, wordt Female Offender, draait om naar vrouw met kleren wijf open, draait om naar Female Offender, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, wordt weggeduwd door tank2, wordt weggeduwd door zwartlederen vrouw + satelliet, wordt Marriage Laws, draait om naar vrouw met kleren wijf open, draait om naar Marriage Laws, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, wordt weggeduwd door tank3, wordt weggeduwd door zwartlederen vrouw + satelliet, wordt Menstruation, draait om naar vrouw met kleren wijf open, draait om naar Menstruation, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, wordt weggeduwd door tank4, wordt weggeduwd door zwartlederen vrouw + satelliet, wordt Prostitution, draait om naar vrouw met de benen open als tent, draait om naar Prostitution, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, wordt weggeduwd door rodekruistank5, wordt weggeduwd door zwartlederen vrouw + satelliet, wordt Scclusion, draait om naar vrouw met kleren wijf open, kleren worden vleugels, vrouw wordt engel, draait om naar Scclusion, zwartlederen vrouw + satelliet zoemt in, gezicht zoemt in van dromend afwezige vrouw, veranderend in Restaurant stijlinterieur, Nursing Care, in melancholy stupor, wit, vierde scène in gynaecologische kamer, drie doktershanden, een hoofd liggend, instrumenten, buitenzicht met benen open, overvloeiend in tekening van perspectivische replica van binnen-zicht van vrouw, in samenhang met vleeslijk amorf omhulsel, versmolten met panorama met zon. Animatec vereenvoudigd tekening stilaan, uitkomst horizontaal vlak in ruimte, vierde stap.

woman with roman features, changing in Louis-Philippe interior, **Nursing Care** + **Timing**, white second scene in gynaecologist room, rectal and vaginal, two male hands and in between them a womb, over flowing in drawing of perspective replica of woman interior, in coherence with fleshy amorphous covering, melted together with panorama view of sun. Animation slowly simplifies the drawing; outcome: a chair, second step.

Basket shot 3 of black leather woman **Prober3** Naked woman on chair, legs crossed, one hand on belt, the other on thigh, headless....! **The Required Particular.** Breasts, arms and hands blurry, after which breasts become light blue, two animal-like arms join, black leather woman as satellite, 9 radars, last one teared away by first drawing of ten women torso's with hands uncovering breasts, presenting face focuses in on a woman with soft hooker hands, changes into Napoleonic interior, **Nursing Needs**, white, third scene in gynaecologist room, three doctor hands and one womb, overflows in a drawing of perspective replica of woman interior, in coherence with fleshy amorphous covering, melted together with panorama view of sun. Animation slowly simplifies the drawing; outcome: a chair, third step, blue.

Basket shot 4 of black leather woman **Prober4** naked woman on chair with pulled up top, legs open, relaxed, one hand on belt, the other behind the neck, headless....! **The Outer Contour.** Breasts, top, arms and hands blur ry, after which breasts, thighs and belt light blue, black leather woman + satellite appears, becomes Woman Prisoner, turns round to woman with clothes wide open, turns to Woman Prisoner, black leather woman + satellite, zooms in, is pushed away by tank1, is pushed away by black leather woman + satellite, becomes Female Offender, turns round to woman with clothes wide open, turns round to Female Offender, black leather woman + satellite zooms in, is pushed away by tank2, is pushed away by black leather woman + satellite, Marriage Laws, turns round to woman with clothes wide open, turns round to Marriage Laws, black leather woman + satellite, zooms in, is pushed away by tank3, is pushed away by black leather woman + satellite, becomes Menstruation, turns round to woman with clothes wide open, turns round to Menstruation, black leather woman + satellite, is pushed away by tank4, is pushed away by black leather woman + satellite, becomes Prostitution, turns round to woman with legs open in the shape of a tent, turns round to Prostitution, black leather woman + satellite zooms in, is pushed away by red cross tank5, is pushed away by black leather woman + satellite, Scclusion, turns round to woman with clothes wide open, clothes become wings, woman becomes angel, turns round to Scclusion, black leather woman + satellite, zooms in on face of dreaming, absentminded woman, changes into Restoration style interior, **Nursing Care**, in melancholy



choly stupor, white, Fourth scene in gynaecologist room, three hand of doctors, a listening head, instruments, exterior view with legs open, over flowing in drawing of perspective replica of woman interior, in coherence with fleshy amorphous covering, melted together with panorama view of sun. Animation slowly simplifies the drawing; outcome: a horizontal plain in space, fourth step.

Basket shot 5 of black leather woman **Prober5** over-flowing in naked woman lying on cushions, legs open and pulled up (basket shot), relax, two hands on belt in front, without head....! **The Value of The Constants.** Breasts, top, arms and hands blurry ry, after which breasts, thighs, buttocks, legs and feet turn light blue, black leather woman, Scclusion, black leather woman, timing, woman1, naked, pulls long trousers on....! puberescence: drawing with view from the back, bloodstain on genital area, woman 2 with naked upper body, long trousers, hands in thigh, looking at the viewer, laughing....! dissolve: drawing in the front, naked with bones, face as bloodstain escap-ing upwards as smoke, woman2 with bare breast beneath jacket with trouser, arms separate, looking at viewer....! distillate: drawing showing her back, lying on belly, looked upon from the rear, from vagina bloodstain as smoky tail, moves upwards, woman4 opens trousers, looks down, slanting....! scorching: drawing sideways, standing with feet on standard, blue face as smelt becomes red elongated bloodstain as downward plume of smoke, woman5 with arms in the air and clothes, trouser lowers, top goes up, looking left, innocent....! dejected: drawing in front, looking sideways, arms open, red and black hands push and pull black smoke from lap, woman5 looks dreamy downward, zooms in on face of sultry affable looking woman, changes in face, zooms in on Seventies interior, Nursing Care, and fluid intake, white, Fifth scene in gynaecologist room, two doctors hands drain fluid from womb in glass retort, over flowing in drawing from perspective replica of a womans interior, in coherence with fleshy amorphous covering, melted together with panoramic view of sun. Animation slowly simplifies the drawing; outcome: a shadow without sun, with line, fifth step, blue, 2 celestial bodies cross each other, almost.

AMVK 20/208

Basketshot 5 van zwartlederen vrouw **Prober5** overvloeiend in blote vrouw liggend op kussens, benen open en opgeschort, (basketshot), ontspannen, twee handen op gordel vooraan, zonder hoofd....! **The Values of The Constants.** Borsten, topje, armen en handen wazig, daarna borsten, dijen, billen, benen en voeten lichtblauw, zwartlederen vrouw, Scclusion, zwartlederen vrouw, timing, vrouw1 trekt naakt lange broek aan....! verpuiseren: tekening rugzicht, bloedvlek over schamstreek, vrouw 2 met naakt bovenlijf, lange broek, handen in zij, kijkend naar kijker, lachend... oplossen: tekening vooraan, naakt met botten, gezicht als bloedvlek die naar boven ontsnapt als rook, vrouw3 met blote borst onder vest met broek, armen uiteen, kijkend naar kijker....! distilleren: tekening rugzicht liggend op buik, vanachter bekeken, uit vagina bloedvlek als staart in rook naar boven, vrouw4 op broek kijkt naar beneden, schuin....! uitgloeien: tekening oprij, staand met voet op stander, blauw gezicht als snuit wordt rode langwerpige bloedvlek als neerwaartse rookslurf, vrouw5 met armen in lucht, kleren, broek gezakt, topje naar boven, links weggijkend, onschuldig....! neerslagen: tekening vooraan, oprijt kijkend, armen open, rode en zwarte hand duwen en trekken zwarte rook uit schort, vrouw5 kijkt dromend naar beneden, gezicht zoemt in van zweel minzaam kijkende vrouw, veranderend in Zeventigste jaren interieur, Nursing Care, and fluid intake, wit, Vijfde scène in gynaecologische kamer, twee doktershanden tappen vocht uit haar moeder in glazen retort, overvloeiend in tekening van perspectivische replica van binnen-zicht van vrouw, in samenhang met vleeslijk amorf omhulsel, versmolten met panorama met zon. Animatec vereenvoudigd tekening stilaan, uitkomst schim zonder zon met lijn, vijfde stap, blauw, 2 hemellichamen kruisen elkaar, bijna.

AMVK 20/208





HEADNURSE A SEX AND TECHNOLOGY PROJECT

1.BOUNDARY CONDITIONS / GRENSVOORWAARDEN

- Nursing Activities, direct
- Pulverize
- Ability to internal (invisible) selforganisation
- Analysis of extraphysical acids denudes radiation shockfront.

2.INTEGRAL IS EXTENDED / HET GEHEEL WORDTUITGEROKKEN

- Nursing Care + Timing
- Dissolve
- Thermodynamics
- Thanks to fat acids and steroids of nervous system shockwaves evolve towards magnetopause. Whereout of course incapsulating suppression arises, off and on.

3.THE REQUIRED PARTICULAR / DE VEREISTE FINESSE

- Nursing Needs
- Distill
- Ordering within systems in state of non-equilibrium
- Trying out ways of incubation to measure spacial tension

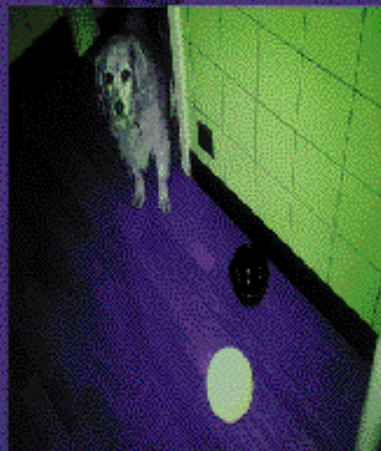
4.THE OUTER CONTOUR / DE BUITENOMTREK

- Nursing Care, in Melancholy Stupor
- Glowing Out
- Waves of Activation / Connectionistic Networks
- Through nerve-enlargement factors working in direction of course corrections. From whereout prepared brainwaves start synchronising.

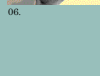
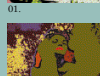
5.THE VALUES OF THE CONSTANTS / DE WAARDE VAN DAT WAT VOORTDUURT

- Nursing Care, and Fluid Intake
- Sediment
- Representation of concepts and associations
- Search for behavior installation, focused on induction as on *the residu*: a torpedo pointed at the full package of instruments. Wherefrom arise reversible models of seduction.

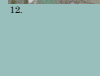
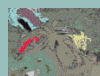
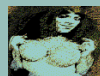
1-Grensworwaarden Boundary Conditions



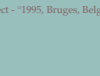
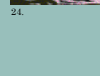
Prober 1



ART = FUTURE
SCIENCE = LOGIC



- BOUNDARY CONDITIONS /GRENDSVOORWAARDEN**
- Nursing Activities, direct
 - Pulverize
 - Ability to internal (invisible) selforganisation
 - Analysis of extraphysical acids demotes radiation shockfront.
- 01.abstract concepts
02.logical reasoning
03.analyse
04.process
05.telescope
06.instrument
07.expertise
08.simulation
09.industrystates
10.impulseprogram
11.toy
12.biological components
13.parallelism
14.irrelevant
15.brain. Intern
16.complex systems
17.thermodynamical
18.non-equilibrium
19.waves of activation
20.connectionistic
21.networks
22.knowledge
23.head
24.domain



The exhibition consists of a wooden structure in two layers, parallel to the walls of the gallery, plus an interactive computer projection. We have two different ideas of how our brain works: on the one hand we see that the brain is divided into left and right sides, each with the specific functions scientists attribute to it. On the other hand, according to psychiatrists and psychoanalysts, there is consciousness, an unconscious and a subconscious. I wonder to what degree these two ideas or subdivisions are compatible? Are they related? In what sense?

On the wooden structure I hung 12 perforated solid iron sheets, occasionally overlapping. Comparable to the data structures in computers, subtext, etc. These sheets are covered by a lot of elements comprising small artworks, texts, computer prints and "fragments" of plastic, sometimes aesthetically arranged. All these elements have a magnetic coating on the back, so their position is not fixed and can be changed... The fact that my work has adjusted itself to the gallery means there is both a first sheet and a last.

The first, entitled *Structuren Betogen Niet* (*Structures don't Demonstrate*), arose from two portraits from my collection of people I admire: a Pakistani freedom fighter and Lebed from Russia. What intrigues me more specifically is the image of these people I am given by the mass media. Together with my imagination, fragments of the past, the present and the future, my fascination for these people has led to a "meaning-machine".

In the middle hangs the work called *Vrije Radicaal* (*Free Radicals*), three magnetic collages of female figures divided into four pieces, the first of which shows their head, the second (non-magnetic and fixed by the others) their dress, the third the appropriate hand and the fourth a machine, comprising a satellite, a windmill and a radar device.

The last complete work is positioned at the entrance and is titled *Regenereren* (*Regenerate*). It is a continuation of the idea of *Eclips*, used in a previous installation. Idea, abstraction, perversity and recuperation. I wanted to avoid any kind of systematic arrangement of the remaining images. However, this seemed impossible, due to a compulsive reflex when a final decision had to be made.

Because the exhibition in Zeno X is a sequel to an exhibition in the Kunsthalle Lophem (Bruges), where a computer animation showed the structure of my future artistic activity, it seemed only natural that the exhibition in Zeno X should be divided in the same way as in this animated film.

I also wanted to give the animation the presence of a voice coming from the background. This is why I chose a perforated screen, being indirect. The movie was in itself a collection of variations, five "probers", on a single theme: Sex versus Technology. Using sex and eroticism, in the broadest sense, against "the techniques". The film was based on my collection of images of women from girls' magazines. Images that satisfy men's need for images of women in various stages of undress. Gestures, glances, props and camera angles are used in a stereotypical way. These stereotypes are my "triggers". They lead me to these

HeadNurse Zeno X Gallery 12.03-18.04.1998

De tentoonstelling bestaat enerzijds uit een houten structuur in 2 parallelle lagen, evenwijdig aan de muren van de galerij, en anderzijds uit een interactieve computerprojectie. Wij leven met 2 verschillende voorstellingen van de werking van ons brein: enerzijds zien we dat brein als onderverdeeld in rechter- en linkerhelft, met de specifieke taken die de wetenschappers er aan toeschrijven. Anderzijds is er een bewustzijn, een onbewustzijn en een onderbewustzijn zeggen de psychiaters en de psychoanalysten. Ik vraag mij af in welke mate die 2 voorstellingen, onderverdelingen, compatibel zijn? Hebben ze wel iets met elkaar te maken?

Op de houten structuur heb ik 12 geperforeerde en volle ijzeren platen opgehangen die elkaar soms overlappen. Zoals de datastructuur in computers, subtekst enz. Vele onderdelen die uit kleine werken, teksten, computerprints en 'scherven' kunststof bestaan, bedekken, al dan niet esthetisch gerangschikt, de platen. Al die elementen werden vanachter voorzien van een magnetische laag, zodat hun plaats niet absoluut is en kan gewijzigd worden door elke derde die iets beter kan verzinnen. Er zijn 3 platen die een werk op zich zijn, de andere zijn qua informatie onderling verwisselbaar en aanvulbaar. Zoals mijn werk zich aangepast heeft aan de galerij is er een begin- en een eindplaat. En een plaat die het midden bepaalt. Dat zijn de drie vaste. Ze figureren als drie kleine microcosmossen binnen al het andere dat te zien is.

Het eerste dat *Structuren Betogen Niet* heet, is ontstaan uit 2 portretten uit mijn verzameling mensen: een Pakistaanse vrijheidsstrijdster en Lebed van Rusland. Het is meer bepaald het beeld dat ik van die mensen kreeg in de massamedia dat me intrigeert. Samen met mijn verbeelding, scherven verleden, heden en toekomst, heb ik uit mijn fascinatie voor die mensen een betekenismachine gemaakt.

In het midden hangt het werk *Vrije Radicaal*, 3 magnetisch vastgehechte collages van vrouwenfiguren, in 4 stukken, waarvan één hun hoofd, twee hun kled, niet magnetisch, vastgehouden door de rest, drie de bijpassende hand en vier een machine, nl. een satelliet, een windmolen en een radar. Het laatste volledige werk hangt terug bij de ingang en heet *Regenereren*, voortgaande op het idee *Eclips* uit een vorige installatie. Idee, abstractie, perversie en recuperatie. Het was mijn uitgangspunt niet om enige systematisering in de rest van de door mij gemaakte beelden aan te brengen in Zeno X. Dit blijkt echter een niet te stuiten, dwangmatige reflex te zijn wanneer het moment komt waarop de dingen definitief worden.

Omdat de tentoonstelling een vervolg is op de presentatie die ik in december 1996 in Kunsthalle Lophem te Brugge toonde en omdat de daar aanwezige computeranimatie als een stramen geconcentreerd werd voor dat wat ik in de volgende jaren ging maken, leek het me tamelijk normaal het systeem van





onderverdelen in de film verder uit te proberen in deze nieuwe constellatie. Het was ook één van mijn uitgangspunten de animatie aanwezig te stellen in Zeno X, maar op de achtergrond, als een stem uit de achtergrond. Vandaar de opstelling achter een geperforeerd scherm, indirect. De film zelf was een verzameling variaties, 5 probers, op één thema: Seks versus Technologie. Het gebruik van seks en erotiek versus 'de technieken' in de breedste zin van het woord. De film kwam tot stand dank zij mijn grote databank vrouwenbeelden uit de blotevrouwenpers. Beelden die voldoen aan de behoefte van mannen in vrouwen in verschillende staten van ontleding. Vele gebaren, blikken, attributen en camerahoeken worden hierbij op een stereotiep manier gebruikt. Die stereotypen zijn mijn 'triggers' naar de onderhuidse bestaansvelden van die beelden op zich. Het is op dat niveau dat ik ze verbind met andere aspecten van de samenleving zoals ik die ervaar. De interactieve projectie *De seksuele revolutie* gebeurt rechtstreeks vanuit een computer. Zij snijdt de tentoonstelling in twee, gebeurt op een fluorescerende plaat van 2 op 3 meter en wordt in 3 opgedeeld. Men ziet 3 onafhankelijk van elkaar lopende animaties, elk met eigen klank. De films kunnen elk afzonderlijk stil worden gezet en daarna weer geactiveerd worden. Wanneer de muis, die deze dingen bestuurt, gedurende meer dan 3 minuten gerust wordt gelaten begint de projectie weer van voren af aan. Het beeld werd eerst overlangs in het midden doorgesneden, daarna werd het bovenste deel nog eens in 2 verdeeld. Ik probeer hiermee een persoonlijk beeld van het menselijk brein uit: linksboven is het bewuste, rechtsboven het onbewuste en onderaan het onderbewuste. Het onderbewuste is even groot als de som van de andere twee. Ik definieerde het Bewuste als dat wat ik mijn materiele biotoop opleg, het IK. 2 à 3000 jaren oud, het Onbewuste als dat wat de sociale biotoop mij influistert, het instinct, de Kennis en

images' buried realms of existence. It is at this level that I connect them to other aspects of society as I experience them. The interactive projection "The Sexual Revolution" is computer-generated. It cuts the exhibition visually in two, takes place on a 2- by 3-metre fluorescent sheet and is divided into three. Three separate animations run independently, each with its own sound. The films can each be stopped separately and then set in motion again. The image was first cut in two lengthwise, then the upper part was again cut in two. In this way I want to try out a personal image I have of the brain. The upper left represents consciousness, the upper right the unconscious. The images below represent the subconscious. The subconscious equals the sum of the two others. I defined Consciousness as what I impose on my material biotope; it is the ego, 2 to 3000 years old. The Unconscious is defined by what my social biotope suggests; it is both instinct and knowledge. The Subconscious is what I am given by the genetic biotope: the robot, the unconscious agent, science and intuition.

The pattern that emerges from my presentation comprises five sheets, each with a collage in four parts grouped in pairs. Two small Perspex sheets with computer prints and two larger square polystyrene sheets. The last sheet shows a woman undressing as well as a list of the five parts and the position of the part representing consciousness. To this was added the image of someone in or under a large machine. The list consists of terms regarding elasticity, carer/patient relations and alchemical processes, the specific domain to which this part of the list refers, a personal interpretation of the relationship between space travel and beauty care. The two small sheets show the drawing of a woman in my alchemical ranking, which I combined with an



adapted cover from a girls magazine. The first room also has a work showing 36 small figures of women on a fitted carpet. The models were taken from the exquisite Italian fashion magazine "Collezioni". The absurd tension between the written comments and the accompanying images of women inspired me. I also used striking words from "Fashion and Perversity", a biography of Vivienne Westwood. The whole thing looks both natural and ludicrous at the same time. It is a tribute to Baubo, the obscene headless pagan goddess, who saw through her nipples and spoke with her vulva. Her exuberant dance made depressive and melancholy people laugh again.

The basis for "Moral Rearrangement" was 96 images of women; specimens from the following series: B: a woman showing her breasts while looking into a camera, INT; a woman half stretched out on a chair in a room, BACK: back view, C: a naked woman wearing only a belt, S: a naked woman wearing knickers, taking them off, R: a woman naked except for a skirt, HH: a naked woman covering her breasts and vulva with her hands, O: a naked woman with open clothing, BB: a naked woman showing her breasts, U: a woman pulling clothes off over her head. These images were linked to words from books on self-organisation, thermodynamics, order in systems in a state of imbalance, networks, and the representation of concepts and associations. The exhibition at Zeno X shows the development of my first section: the capacity for internal self-organisation (invisible) in an open system. I made a new interpretation of the first 24 of the 96 women in colours that express the mental connotations of the accompanying words. So the word ultimately becomes redundant. The word becomes temperament again. In each of my coming exhibitions I will

het Onderbewuste als dat wat de genetische biotoop mij aanreikt, de robot, de onbewuste agens, de wetenschap, intuïtie.

Het stramen dat uit mijn presentatie naar voor komt zijn 5 platen met elk een collage van 4 onderdelen, per twee gegroepeerd. 2 kleine plexiplaatjes met computerprints en 2 grotere vierkante polystyreenplaten. Op de laatste is enerzijds de afbeelding van een zich ontkledende vrouw te zien en anderzijds een opsming van de 5 delen en de positie van het bewuste onderdeel van de opsming. Dit werd aangevuld door de afbeelding van een persoon in of onder een grote machine. De opsming bestaat uit termen van elasticiteit, verzorger/patiëntrelaties, alchemistische processen, het specifieke domein waarnaar dit onderdeel van de opsming refereert aan een persoonlijke interpretatie van de verhouding tussen het fenomeen van de ruimte en cosmetische hygiëne ter bevordering van de schoonheid. Op de twee kleine plaatjes ziet men enerzijds de tekening van een vrouw in mijn alchemistische rangorde, wat ik combineerde met een aangepaste kft van een blote vrouwen blad.

In de eerste kamer bevindt zich ook een plaat die bestaat uit 36 vrouwen-figuurtjes op tapis-plein. De modellen haalde ik uit het exclusieve Italiaanse modeblad *Collezioni*. De absurde spanning tussen de commentaarteksten en de bijbehorende vrouwenbeelden inspireerden mij uitermate. Ook gebruikte ik markante woorden uit het boek *Fashion and Perversity*, een biografie over Vivienne Westwood. Het geheel oogt vanzelfsprekend en lachwekkend tegelijkertijd. Het is dan ook een eerbetoon aan Baubo, de obscene heidense godin zonder hoofd die keek door haar tepels en sprak door haar vulva. Haar exuberante dans brengt depressieven en melancholici terug aan het lachen. Aan *Morele Herbewapening* liggen er 96 vrouwenafbeeldingen ten grondslag; specimen uit de volgende reeksen: B: vrouw toont borst en kijkt in



camera, INT: vrouw half uitgestrekt op stoel in kamer, RUG: rugzicht, C: vrouw naakt met enkel ceintuur, S: vrouw naakt met slip, uittrekkend, R: vrouw naakt met enkel rok, HH: vrouw naakt met hand op borst en vulva, O: vrouw naakt met kleding opengepreid, BB: vrouw toont beide borsten, U: vrouw trekt kleding uit over hoofd. Die koppelde ik aan termen uit een boek over het vermogen tot interne zelforganisatie in het algemeen, over thermodynamica, over ordening in systemen in toestand van non-equilibrium, over netwerken en over representatie van concepten en associaties. De tentoonstelling in Zeno X is de uitwerking van mijn eerste luik, nl. het vermogen tot interne (onzichtbare) zelforganisatie binnen een open systeem. Van de eerste 24 vrouwen uit mijn 96 maakte ik een nieuwe interpretatie, in kleuren die hierbij de mentale connotatie van het bijhorende woord uitdrukken. Waardoor het woord uiteindelijk overbodig wordt. Het woord wordt terug temperament. In mijn volgende tentoonstellingen zal ik telkens 24 nieuwe vrouwen kleuren, gekoppeld aan een nieuw onderdeel van mijn opsomming. Voorts is er nog een zesdelig zelfportret te zien en de verzorgende taken van de hoofdzuster repliceerde ik in dikke letters op een zachte ondergrond. Helemaal achteraan in de tweede ruimte bestaat een kleine interactieve mogelijkheid alle 96 zwart-wit vrouwenbeelden met hun respectievelijk woord aan te klikken. Waarvan men ook een print kan maken. Het geluidsdecor is samengesteld uit de klank van *Morele Herbewapening*, opnamen van radiofrequenties, van hedendaagse Oost-Europese radiozenders, muziekopnamen uit Hongkong en de registratie van een Litouwse komisch radioprogramma uit de jaren 20.

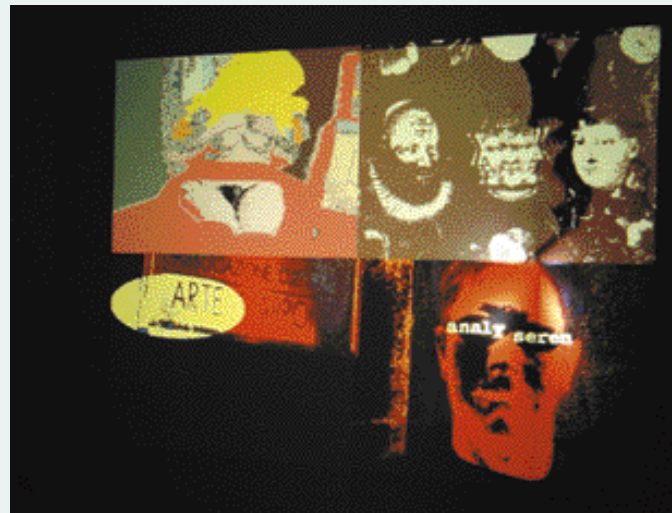
Piet Mondriaan: "Kunst zal verdwijnen, als het leven weer in evenwicht komt."

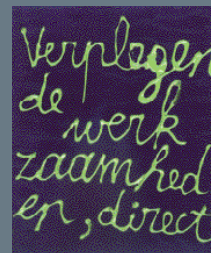
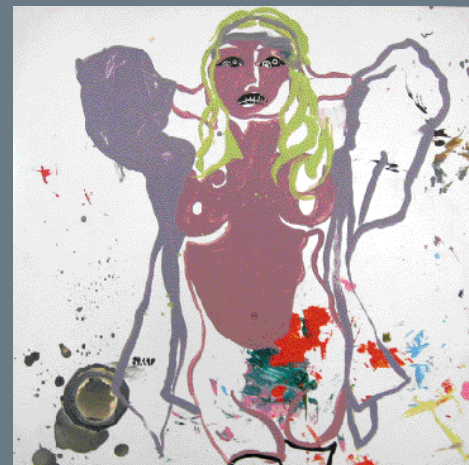
AMVK, maart-april 1998

colour 24 new women and link them to a new part of the wordlist. In addition there is a six-part self-portrait and I also rendered the care activities of the head nurse in thick black letters on a soft background. Right at the back of the second room there is the possibility of clicking interactively on all 96 black and white images of women with their corresponding word. It is possible to make a print of the image. The soundscape consists of the sound from "Moral Rearmament", recordings of radio frequencies, of contemporary Eastern European radio programmes, musical recordings from Hong Kong, and of a Lithuanian radio comedy programme from the nineteen-twenties.

Piet Mondriaan: "Art will disappear when life finds a balance."

AMVK, March-April 1998







HeadNurse Installationsansicht / Installation view, Zeno X Gallery, Antwerpen, 1998 [detail]

De vorm van communicatie zou ongeachtig moeten zijn, een soort goddelijke chaos, zacht, in staat alle zinnen te omvatten. Het Ziel-vult de Ander aan, complementair; Absolute Categorie noch Ego noch Gemeenschap, slechts een chaotisch relatieweb – en de Vreemde Aantrekker, de aantrekkingskracht zelf, die resonantes en patronen doet ontstaan in de stroom van woorden. Die kracht, die is De Vijfde kracht. Uit deze turbulente ontspinningen waarden vol overvloed in plaats van schaarsheid, die rullen in plaats van handelen, waarin groep en individu tezamen groter worden. Waarden die op elk vlak legengestold zijn aan moraal en ethiek van de beschaafde wereld, omdat ze met leven te maken hebben, in plaats van met de dood. Every form of communication should be

First of all, let us present a rough outline of the use of the computer medium in art in the second half of the 20th century. It was used in the artistic circles of the sixties within the framework of cybernetic art. At that time, it was mainly utilized through its technical flaws and / or dysfunctions as well as through the seriality or looping of a program. Artists would mainly work in relationship with science institutes or directly with scientists. The technology was not yet usable simply. The "Cybernetic Serendipity" exhibition at the CA of London in 1968 was symptomatic of that situation. "In the sixties, many artists used the computer to create series of random numbers. Those were presented as analogies of intuition and creative error. Beyond the very frequent use of that simplistic metaphor and of the limited field that it used to outline, cybernetics was also envisaged as the means to create a new type of information between man and the machine based on interaction. ...Technological and/or cybernetic art emphasized the idea that artistic creation was not limited to the human imagination. The technique accompanying the project could reveal thought processes."¹ David Bainbridge and Harold Hurrell (future members of the group of British artists Art & Language) were connected with cybernetic art but deliberately stood apart from the above-mentioned experiences, because they consolidated the idea that: "The concept of art was limited to technological possibilities much more than the concept of technology was actually limited in itself".² For both those artists, cybernetics offered a much broader scope of operation, and the possibility of objectively constructing a mechanism, to analyse the behaviour of the perceiving subject in the exhibition situation. They did not forget that cybernetics was initially multidisciplinary and gave birth to information theory. "The word cybernetics was chosen to refer to the science of control and communication in the animal kingdom, in mechanical devices and within human institutions"³ In the fifties, scientists, all disciplines together, actually regrouped around Norbert Wiener to develop a joint method. "They agreed at least on the main point: solving communication problems, however different they may be, whether physiological or social, comes within a same method of thinking; the first step in research concerns the mathematical analysis of nervous impulses".⁴ That wish to develop a method overlapping several disciplines interested Bainbridge and Hurrell. They actually utilised the information received from the applied technical / scientific system on a theoretical level. Likewise, they examined their mechanisms within the sculpture category and analysed the vocabulary arising from that comparison. It should also be pointed out that, in the sixties, cybernetic art, but also kinetic art, op art, etc., was presented in cultural institutions as alternatives to modern culture. However, its conditions of existence did not change although new components replaced the traditional technical components of the work. It seems that its ideological foundations needed to be put to the test or be changed to take place, since technique was one of its outward effects. The computer spread through homes during the eighties as its price became affordable and it became easier to handle, through the use of the American Microsoft processor. As such, it came into widespread use among artists, throughout the nineties, mainly for retouching

CORINNE MELIN

Dialogue

Tout d'abord, présentons grossièrement l'usage du médium informatique dans l'art de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Son emploi apparaît dans le milieu artistique des années 60, dans le cadre de l'art cybernétique. Il est alors principalement exploité à travers ses défauts techniques et/ou dysfonctionnements ainsi qu'à travers la sérialité ou la mise en boucle d'un programme. Les artistes travaillent principalement en relation avec des instituts des sciences ou directement avec des scientifiques. La technologie n'était pas encore utilisable simplement. L'exposition «Cybernetic Serendipity» à l'ICA de Londres en 1968 était symptomatique de cette situation. «Dans les années 60, beaucoup d'artistes utilisaient l'ordinateur pour créer des séries de nombres aléatoires. Celles-ci étaient présentées comme des analogies de l'intuition et de l'erreur créatrice. Par delà l'usage très fréquent de cette métaphore simpliste et du champ limité qu'elle dessinait, la cybernétique était aussi envisagée comme le moyen de créer un nouveau type d'information entre l'homme et la machine basée sur l'interaction. ...L'art technologique et/ou cybernétique faisait ressortir l'idée que la création artistique n'était pas limitée à l'imagination humaine. La technique accompagnant le projet pouvait révéler les processus de pensée.»¹ David Bainbridge et Harold Hurrell (futurs membres du collectif d'artistes anglais Art & Language) étaient rattachés à l'art cybernétique mais se démarquaient volontairement des expériences précitées, car elles renforçaient l'idée que: «Le concept de l'art était limité aux possibilités technologiques bien plus au fond que n'était limité le concept de technologie.»² Pour ces deux artistes, la cybernétique offre un champ d'exploitation plus vaste, et la possibilité de construire objectivement une mécanique, pour analyser le comportement du sujet percevant dans la situation d'exposition. Ils n'ont pas oublié que la cybernétique était initialement pluridisciplinaire et donnait naissance à la théorie de l'information. «Le mot cybernétique a été choisi pour désigner la science de la régulation et de la communication chez l'animal, dans la machine et au sein des institutions humaines.»³ Dans les années 50, des scientifiques, toutes disciplines confondues, s'étaient en effet regroupés autour de Norbert Wiener pour élaborer une méthode commune. «Ils se sont accordés au moins sur le point essentiel: la résolution des problèmes de communication, si divers soient-ils, mécaniques, physiologiques ou sociaux, relèvent d'une même méthode de pensée, la première recherche porte sur l'analyse mathématique des impulsions nerveuses.»⁴ Cette volonté d'élaborer une méthode commune à diverses disciplines, intéressait Bainbridge et Hurrell. Ils exploitaient en effet sur un plan théorique les informations reçues du système technique/scientifique, mis en pratique. De même, ils interrogeaient leurs dispositifs à l'aune de la catégorie sculpture et analysaient le vocabulaire qui découlait de cette confrontation. Il faut aussi préciser que dans les années 60, l'art cybernétique, mais aussi l'art cinétique, l'op art, etc., étaient présentés dans les institutions culturelles comme des alternatives à la culture moderne. Toutefois, ses conditions d'existence ne se sont pas transformées bien que les composants techniques traditionnels de l'œuvre aient été remplacés par de nouveaux. Il semble que pour le changement, il fasse mettre à l'épreuve ses fondements idéologiques; la technique étant l'un de ses effets extérieurs. L'ordinateur s'est répandu dans les foyers au cours des années 80; son prix étant devenu abordable et la manipulation aisée, grâce au processeur américain Microsoft. A ce titre, son emploi se généralise chez les

angelical; a sort of divine chaos, soft, able to enclose all senses. The self completes the other, complementary; Absolute category nor Ego nor Community, merely a chaotic web of relations – and the Strange Attractor, the force of attraction itself, that creates reverberations and patterns in the stream of consciousness. This force is The Fifth force. From this turbulence, values spring full of excess instead of scarcity; they exchange instead of trade. In them, group and individual grow together. Those values are in full contradiction with the morals and ethics of the civilized world. This because they have to do with life itself, instead of with death. REPORT 107713 81997 AMVK.



artistes, au cours des années 90, principalement pour retoucher des images et réaliser des montages de plusieurs sources iconiques. Sa singularité est en effet de coupler plusieurs médias tels que le son, le langage, la photo et la vidéo. C'est ce que nous appelons couramment le multimédia. Cette qualité renouvelle d'autres «techniques-matériaux» employées jusque là par les artistes, comme la vidéo. Nous remarquons en effet que l'image de synthèse et les prises de vue sans caméra relayent de plus en plus l'image vidéo graphique et que le dispositif cinématographique et les installations avec moniteurs et projections sur grand écran trouvent une nouvelle extension via le médium informatique. Nous notons aussi un intérêt croissant pour les installations sonores et/ou électroacoustiques, associées aux composants d'autres disciplines telles que la danse et le théâtre. De même, Internet et le haut débit concourent encore à poser le principe de mise en réseau comme caractéristique majeure de cet outil programmatique et processif, dans l'art actuel. Il est intéressant de souligner que la mise en réseau est un principe développé aujourd'hui dans notre système culturel. L'heure est au tissage entre différentes structures et institutions culturelles au sein d'une région (réseau 50° Nord*, siège social à Maubeuge) ou entraînant un regroupement national comme les réunions régulières des associations de directeurs/trices des FRAC, des écoles régionales des beaux-arts, etc. L'illusion est sans doute de croire à l'unification des besoins matériels et idéels. Peut-être est-ce un moyen de contrôle supplémentaire de la part de l'état? Il est bien entendu difficile d'en tirer des conclusions aujourd'hui, nous pouvons juste souligner la volonté de globaliser.

Nous pouvons aussi nous demander si l'usage de l'ordinateur est interogé aujourd'hui en fonction des changements qu'il opère inévitablement sur le système de l'art visuel ainsi que sur les idéologies et les croyances qu'il accompagne. Force est de constater que proportionnellement à l'usage, très peu d'artistes évaluent cette mutation. L'accent est placé sur les performances et/ou les compétences de l'outil devenu matériel. Le système de croyances et les idéologies qui orientent notre compréhension de l'art et sa signification sont peu débattus. La fascination qu'exercent les capacités de l'outil tend à submerger actuellement la critique. C'est ainsi que dans le cadre d'une exposition «technologique», nous nous trouvons souvent devant un déploiement technique impressionnant ou écrasant, mais n'avant pu analytique. Là encore, il ne suffit pas de démontrer une maîtrise de la technologie pour transformer les conditions d'existence de l'art et de la culture.

Lors du dialogue avec l'artiste Anne-Mie Van Kerckhoven, nous nous sommes demandés où pouvait se situer la distance nécessaire pour que la critique se situe à l'usage de cet outil si riche en possibilités formelles. Le questionnement soulevé ici conduit vers une tension entre l'esprit et l'organisme. En effet, à l'instar des réflexions cybernétiques, Anne-Mie Van Kerckhoven propose une interaction libre entre le cerveau, le système nerveux et la machine.

CM: Votre travail semble avoir évolué en fonction des développements de la recherche scientifique. Ceci est d'autant plus vrai que vous avez été très tôt associée aux recherches de Luc Steels, spécialiste aujourd'hui de l'intelligence artificielle. Pourriez-vous nous préciser la nature de cette orientation et votre rencontre avec le monde scientifique?

AMVK: En 1975, j'ai commencé à exposer des dessins dans lesquels

pictures and producing montages from several iconic sources. In actual fact, its peculiarity stems from its ability to link several media together such as sound, language, photo and video. That is what we currently call multimedia. That quality renewed other "techniques materials" used by artists until then, such as video. We actually notice that the synthesis and shots without camera increasingly take over from the videographic image and the cinematographic system and equipment with monitors and big-screen projections are finding a new extension via the computer medium. We also note an increasing interest in sound and/or electroacoustic equipment, associated with the components of other disciplines such as dance and theatre. Likewise, Internet and broadband further combine to pose the principle of networking as a major feature of that programmatic and processive instrument in current art. It is interesting to emphasise that networking is a principle developed today in our cultural system. It is a time when different cultural structures and institutions weave lies within a region (Réseau 50° Nord*, with its headquarters in Maubeuge) or lead to a national grouping like the regular meetings of the associations of principals of FRACs, regional art schools, etc. The illusion is probably to believe in the unification of material and ideal needs. Perhaps it is an additional means of state control? It is, of course, difficult to draw conclusions from it today and we can just emphasise the willingness to globalise. We may also wonder whether the use of the computer is currently being questioned because of the changes that it brings about within the system of visual art and within the accompanying beliefs and ideologies. We are obliged to state that proportionally to the extent that the computer is used, very few artists evaluate that change. The tool has become a material and emphasis is placed on its performances and/or skills. The system of beliefs and the ideologies that guide our understanding of art and its meaning are seldom debated. The capacities of the tool hold a fascination and it tends to swamp criticism at the current time. The fascination qu'exercent les capacités de l'outil tend à submerger actuellement la critique. C'est ainsi que dans le cadre d'une exposition «technologique», nous nous trouvons souvent devant un déploiement technique impressionnant ou écrasant, mais n'avant pu analytique. Là encore, il ne suffit pas de démontrer une maîtrise de la technologie pour transformer les conditions d'existence de l'art et de la culture.

During the dialogue with the artist Anne-Mie Van Kerckhoven, we wondered where the necessary distance could be placed so that criticism remains with the use of that tool so rich in formal possibilities. The questioning raised in this case leads to a tension between the mind and the organism. In actual fact, like cybernetic reflections, Anne-Mie Van Kerckhoven proposes a free interaction between the brain, the nervous system and the machine.

CM: Your work seems to have progressed in line with developments in scientific research. This is all the more true since you were associated at a very early stage with the research by Luc Steels, currently a specialist in artificial intelligence. Could you tell us the nature of this orientation and your encounter with the scientific world?

AMVK: In 1975, I began to exhibit drawings in which I

would use words, figures and other exact systems to reduce the vague, the absurd and the undirected. I obtained a collection of words, split into different units. In exhibitions, I would allow an increasing amount of room for light, sound and specific theories. That is how I came to installation. The drawings were the result of a surplus of images. In fact, an increasing amount while the installations established collisions with the outside world.

Through the drawings, I touched the collective subconscious. They had something in common with "seismographic" reproductions of a circular system from which I drew the sensitive forces of my power/powerlessness. In that mythical world, objects and ideas had the same value, dreams and deeds made only one and the will was broken.

In my other creations, I made use of the images, the ideas and the people that thrust themselves upon me. Through new combinations, I put those references back in a system where they would gain in meaning. Over time, the use of the computer became a prominent part of my life. When I was studying at the Antwerp Fine Arts Academy, I was part of a small group of artists keeping up a close relationship with young scientists from the University of Antwerp, the UBA. We used to exchange ideas and designed events together in the Fluxus spirit. "New Reform" the avant-garde gallery in Alost, was at the origin of our meeting. That is how I made Luc Steels' acquaintance. At that time, he was both a musician and Germanist/linguist. In 1977, he asked me to enrich his doctoral thesis, the subject of which was: "Computer Simulation of Parser", by a set of plastic investigations. He made me that proposal because I was already combining art, science and the future with my approach to reality. I realised while explaining my drawings that a method of objective thought was settling in, where the subject was speaking about itself to itself. That led to a plastic explanation arose from that explanatory work. The meaning was increasingly connected with the nature of the chosen medium.

In 1980, Luc Steels came back from the MIT in the USA where he had been specialising in Artificial Intelligence. He proposed a residency to me in his laboratory, at the Free University of Brussels, where I worked from 1981 to 1985. The enthusiasm of that laboratory gave me the impression that they were busy inventing the future. Unlike the art world in which I felt only an overall stagnation, because of the systematic recycling specific to post-modernism, I felt it aim at a philosophical oscillation. In the laboratory, in and with their machines, they would break down, among other things, the internal structures of psychology and philosophy to search for the whys and wherefores of human creativity.

While working at the university laboratory, I began to question the perceptive mechanisms hidden in the formation of images; the reason behind the existence of their intrinsic communicative values.

I should point out that, at the beginning of the eighties, artificial intelligence was studying creativity and its power to organise itself automatically into systems while I was focusing on the limits of perception, of its influence and its acquisition. In that context, drawing, which had been prominent in my work until then, could be explored once again. I presented that "new style" for the first time in

je réduisais, à l'aide de mots, de chiffres et d'autres systèmes exacts, le vague, l'absurde et le non-dirigé. J'obtenais une collection de mots, fractionnés en différentes unités. Dans les expositions, j'accordais de plus en plus de place à la lumière, au son et aux théories spécifiques. J'en suis ainsi venue à l'installation. Les dessins étaient le résultat d'un surplus d'images issu d'un monde intérieur tandis que les installations établissaient des collisions avec le monde extérieur.

À travers les dessins, je touchais l'inconscient collectif. Ils s'apparentaient à des reproductions «sismographiques» d'un système circulaire dans lequel je puisais les forces sensibles de ma puissance/impulsion. Dans ce monde mythique, les objets et les idées avaient la même valeur, les rêves et les actes ne faisaient qu'un et la volonté était brisée.

Dans mes autres créations, j'exploitais les images, les idées et les gens qui s'imposaient à moi. Par de nouvelles combinaisons, je replaçais ces références dans un système où ils gagnaient en signification. Au cours du temps, l'emploi de l'ordinateur s'est inscrit dans ma vie comme une évidence.

Lorsque j'étudiais à l'Académie des beaux-arts d'Anvers, je faisais parti d'un petit groupe d'artistes entretenant une relation étroite avec de jeunes scientifiques de l'Université d'Anvers, le UIA. On échangeait des idées et concevait ensemble des événements dans l'esprit Fluxus. La galerie avant-gardiste d'Alost «New reform» était à l'origine de notre rencontre. J'ai ainsi fait la connaissance de Luc Steels. À cette époque, il était à la fois musicien et germaniste/linguiste. En 1977, il m'a demandé d'enrichir sa thèse de doctorat ayant pour sujet: «Computer Simulation of Parser», par un ensemble de recherches plastiques. Il m'a fait cette proposition parce que je combinais déjà l'art, la science et le futur, à mon approche du réel. Je me suis rendu compte en expliquant mes dessins qu'une méthode de pensée objective se mettait en place et dans laquelle le sujet parlait de lui-même à lui-même. C'est ainsi que de ce travail explicitait naissait une explication plastique. La signification se trouvait ainsi de plus en plus liée à la nature du médium choisi.

En 1980, Luc Steels revenait du MIT aux USA où il s'était spécialisé dans l'Intelligence Artificielle. Il m'a proposé une résidence dans son laboratoire, à l'Université Libre de Bruxelles que j'ai réalisée de 1981 à 85. L'élan de ce laboratoire m'a donné l'impression qu'on était en train d'inventer le futur. À l'opposé du monde de l'art dans lequel je n'éprouvais qu'une stagnation générale, à cause du recyclage systématique propre au post-modernisme, je le sentais presque comme une oscillation philosophique. Au laboratoire, dans et avec leurs machines, on décomposait entre autres les constructions internes de la psychologie et de la philosophie pour rechercher le pourquoi et le comment de la créativité humaine.

En travaillant au laboratoire de l'université, je me suis mise à questionner les mécanismes perceptifs cachés dans la formation des images, le pourquoi de l'existence de ses valeurs communicatives intrinsèques.

Il faut préciser qu'au début des années 80, l'intelligence artificielle étudiait la créativité et son pouvoir d'organisation automatique dans les systèmes tandis que je me concentrais sur les limites de la perception, de son influence et de sa manipulation. Dans ce cadre, le dessin qui était une évidence jusqu'ici présent dans mon travail, pouvait être exploré à nouveau. J'ai présenté ce «nouveau style» pour la première fois à Amsterdam, au «Other Books and So», lieu de ren-

contre notoire d'auteurs de la presse indépendante. L'exposition se nommait FUTURE LOGICS = ART: SCIENCE. L'un de mes tableaux en plexiglas s'appelait «Arts Imitate Science». Parce que je ne cesse de développer mes points de vue et d'investir les possibilités de représentation, je fabrique sans cesse de nouveaux espaces mentaux déployés et limités selon les cas.

CM: En parallèle à cette analyse des mécanismes de la formation d'une image, vous exploitez un champ référentiel plus vaste dans lequel vous mettez en relation des interprétations psychoanalytiques d'auteurs, l'usage du corps dans les médias et l'analyse philosophique du langage et du monde des idées.

AMVK: Après mes études de «Grafische Vormgeving», en 1970-1974, j'ai lu et étudié Sade. La cruauté du Marquis De Sade / haine-mépris / semblait connecter avec la haine envers sa mère. De plus, il opposait aux récits pornographiques des exposés philosophiques. A mon avis ceci reflétait le cri désespéré d'un être qui comprend à quel point les pensées humaines souffrent de la rupture entre le cœur et la raison. C'est l'homme qui va vers le cosmos, qui se détache de la terre, de la mère, et dans sa frustration ne peut que se perdre dans les abîmes de la perversion. J'ai aussi lu et analysé certains écrits de Ludwig Wittgenstein, notamment à travers l'idée que dans la logique, l'abstraction devient un outil de manipulation. En parallèle, je me suis abonnée au «New Scientist» et collectionne tous les vieux magazines scientifiques que je pouvais trouver. Le synthétique, la découverte, le futur. Star Trek... Pour moi, tout cela correspondait de façon évidente avec les idées contemporaines et modernistes sur l'art. Et comme l'art, c'était aussi le dessin de femmes nues, la mise à nu de l'homme riche bourgeois, je me suis mise à collectionner les magazines de soft-porno démodés. Ses images de femmes sont devenues une source d'inspiration et un point de départ pour beaucoup de mes projets.

CM: Vous traitez du corps exécuté de la femme en tant qu'image consommable. Vous vous appropriez les reproductions de magazines érotiques et pornos des années 60/70, que vous collectionnez d'ailleurs. Cela reflète un intérêt pour des auteurs et des artistes, dénonçant cette société de consommation, dans les années 70, et tout particulièrement les femmes qui s'imposèrent dans un monde de l'art essentiellement masculin. Pouvez vous nous préciser cet intérêt, et sans doute de la fascination, pour le corps et l'image de la femme?

AMVK: Être artiste selon moi, c'est dessiner et peindre des femmes nues. C'est une des idées fixes avec laquelle j'ai grandi. Cette idée s'est liée à l'omniprésence de l'image de la femme dans les mass médias. Que ce soit dans les magazines pour hommes ou pour femmes, il y a partout cette insatiable envie de regarder le corps des femmes. Il est prouvé que pour vendre des choses on n'importe quoi, rien n'est plus efficace qu'un peu de nudité. En 1978, lors que je travaillais dans une entreprise spécialisée dans l'extermination de la vermine et les détectons d'ondes nuisibles, on m'a demandé de concevoir un flyer pour présenter un nouveau produit détectant la radioactivité. Il s'agissait d'une cuvette en acier, avec plein de boutons, réglage et une poignée en cuir. On m'a demandé de dessiner une femme en bikini pour tenir la cuvette. Ça alors! J'étais furieuse: on était dans les années 70. A l'époque, j'avais des difficultés à comprendre le monde qui m'entourait et qui plus est, me lassait. Alors je me suis mise à penser que si l'on pouvait vendre n'importe quoi avec l'image de la femme, eh bien! Je vendrai moi aussi des idées abstraites avec des femmes nues. Je vendrai des théories hypothétiques, des calculs impossibles, des idées supra-individuelles.

Après quelques années, ce mode de pensée s'avéra correspondre aux idées de Marcuse, des féministes, des Situationnistes. Je me suis rendu compte qu'il existait une relation intrinsèque entre le néo-logisme et le désir.

CM: Vous avez lu des philosophes anglo-saxons tels que Wittgenstein et Rorty. Est-ce que vous exploitez les analyses du langage qu'il propose? Je pense notamment aux cours sur l'esthé-

Amsterdam, at 'Other Books and So', a well-known meeting place for writers from the independent press. The exhibition was called FUTURE LOGICS = ART: SCIENCE. One of my Plexiglas paintings was called 'Arts Imitate Science'. Because I constantly develop my viewpoints and invest the possibilities of representation, I continually manufacture new mental spaces spread out and confined as the case may be.

CM: Parallel with that analysis of the mechanisms of the formation of an image, you utilise a broader referential field in which you interrelate authors' psychoanalytical interpretations, the use of the body in the media and the philosophical analysis of language and of the world of ideas. AMVK: After my 'Grafische Vormgeving' studies, in 1970-1974, I read and studied Sade. The cruelty of the Marquis de Sade / hate-contempt / seemed to connect with the hate for my mother. Furthermore, it contrasted with the pornographic narrations of philosophical accounts. In my opinion, that reflected the desperate cry of a being who understood to what extent human thoughts suffer from the break between the heart and mind. Man goes towards the cosmos, breaks free of the earth, of the mother, and in his frustration, can only lose his way in the chasms of perversion. I have also read and analysed some of the writings by Ludwig Wittgenstein, particularly through the idea that in logic, abstraction becomes a tool for manipulation. At the same time, I subscribed to 'New Scientist' and collected all the old scientific magazines that I could find. Star Trek... For me, all that clearly corresponded with contemporary and modernist ideas about art. And as it also the drawing of naked women and the laying bare of bourgeois hypocrisy, I started to collect out-of-date soft-porn magazines. Their pictures of women became a source of inspiration and a starting point for many of my projects. CM: You deal with the sexed body of woman as a consumable image. You appropriate the reproductions of erotic and porn magazines from the sixties and seventies. Moreover, you collect them. That reflects an interest in the writers and artists denouncing that consumer society in the seventies, and quite particularly the women who asserted them selves in a mainly male art world. Can you clarify that interest, and probably fascination, for the body and image of women?

AMVK: As I see it, being an artist means drawing and painting nude women. It is one of the obsessions with which I grew up. That idea connected with the omnipresence of the image of women in the mass media. Whether in men's or women's magazines, that insatiable desire to look at women bodies is everywhere. It has been proved that nothing is more effective than a little nudity to sell things or anything at all.

In 1978, when I was working in a firm specialising in the extermination of vermin and the detection of harmful waves, I was asked to design a flyer to present a new product detecting radioactivity. The product was a steel basin, with plenty of control knobs, and a leather handle. I was asked to draw a bikini-clad woman to hold the basin. Well, I'm damned! I was furious: we were in the seventies. At the time, I had trouble understanding the surrounding world and, what is more, a world that I found tedious. So, I began to think that if it was possible to sell anything with a woman's image, now then I too will sell abstract ideas with naked women. I will sell hypothetical theories, impossible calculations, supra-individual ideas. After a few years, as it happened, this idea corresponded to the ideas of Marcuse, of the feminists, of the Situationists. I realised that there was an intrinsic relationship between neologism and desire.

CM: You have read English-speaking philosophers such as Wittgenstein and Rorty. Do you make use of the analyses of language that they propose? I am thinking

especially of Wittgenstein's courses on aesthetics in which he developed a conceptual grammar in support of the vocabulary used to express visual art. For example, he meticulously analysed our various uses of the verb 'to see': he noticed that, for a picture, we use that term in cases where shapes, lines, colour, etc. are not the only ones in view. The sense emerges from the act of seeing from which it is indissociable. The Art & Language group of artists take the same direction when they say: 'It seems that the language associated with the things that we see, appears sufficiently rich for no 'internediate' term to be necessary to describe what we see. Language seems to generate more directly into our 'seeing' than the other senses.' 'Purely visual seeing is therefore an illusion. For greater clarity, Wittgenstein proposed that 'conceptual borders' be drawn between the terms relating to that activity. At the time when the writer was wondering about that point, the gestalt method was widely used. He tried to break away from it. He noticed that the divisions of colours were not naturally the mere product of physics (wave lengths) and of our physiology. 'It is our language and the grammar of the terms of colours, which proceed from that division and that regrouping according to a logic of colours which is specific to it and which can vary from one culture to the next.' Conceptual borders are set up through grammar and not physics or psychology, because they are not very useful for identification and classification.

Referring to such borders, Wittgenstein used the expression 'see as!'. Seeing actually depends, as we have previously seen, on the context of its use. He can 'see (interpret)', 'see (understand)', etc. In order to account for it, he did not hesitate to invent fictitious cases according to the variation of real cases. For example, grasping or recognising a facial expression does not depend merely on visually seeing it. In actual fact, if people do not recognise the smile on that face, they are not suffering from a visual impairment. First and foremost, there is something else in seeing, which is not purely visual. A border between seeing and recognising can be drawn from there. That dividing line is a purely conceptual one. It has nothing to do with the physiology of the eye. The expression therefore proves to be more or less difficult to grasp, unstable and dependent on its environment. Furthermore, it defies any attempt at an exhaustive or fixed description.

There is no more sense in completely describing an expression than in describing the smell of coffee (553). In this case, the expression completely describes the one that was made before us (583-4) in the same way as we can identify changes to a thing without being able to connect it with a context. The expression defies the method; knowing how does not mean knowing how to describe.' Art & Language, which we quoted above, utilises Wittgenstein's conceptual grammar to free itself from the imprecision of the vocabulary used to describe a formal and visual experience as well as to put the confusing descriptive language to the test. To do so, the group invented hypothetical work and analysis situations. The resulting theoretical texts define the actual practice. By reducing the visual dimension, conceptual analysis can open up to a rearrangement of presuppositions about art and its beliefs.

It seems that you would more readily use the cultural resonance of the name of a philosopher or of another writer. I am especially thinking about your latest series of Paintings where the names of Descartes, McLuhan, etc. are inscribed on the surface. However, does not the reading of those philosophers lead to a reflection on language and communication?

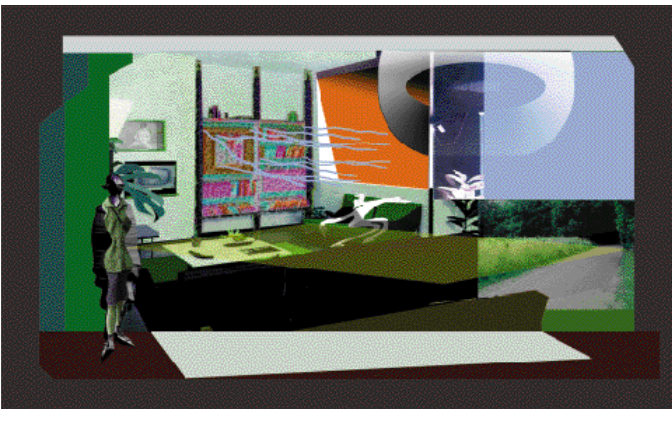
AMVK: The choice of names of language has been fascinating me since I was a child, just as the way in which



tique de Wittgenstein dans lesquels il a développé une grammaire conceptuelle à l'appui du vocabulaire employé pour dire l'art visuel. Il analyse, par exemple, minutieusement, nos divers emplois du verbe «voir». Il remarque que pour un tableau, nous employons ce terme dans des cas où les formes, les lignes, la couleur ne sont pas les seules visées. Car en regardant, nous recherchons le sens du tableau. Le sens surgit de l'acte de voir dont il est indissociable. Le collectif d'artistes Art & Language va en ce sens lorsqu'il dit: «Il semble que le langage associé aux choses que nous voyons, apparaît suffisamment riche pour qu'aucun terme «internédiaire» ne nous soit nécessaire pour décrire ce que nous voyons. Le langage semble pénétrer plus directement dans notre «voir» que les autres sens.» Un voir purement optique est donc une illusion. Pour la dissiper, Wittgenstein propose de tracer «des frontières conceptuelles» entre les termes désignant cette activité. A l'époque où l'auteur s'interroge sur ce point, la méthode de la gestalt est pleinement exploitée. Il cherche à s'en détacher. Il remarque que les divisions des couleurs ne sont pas par nature du seul fait de la physique (longueurs d'ondes) et de notre physiologie. «C'est notre langage et la grammaire des termes de couleurs, qui précèdent à ce découpage et à ce regroupement en fonction d'une logique des couleurs qui lui est propre et qui peut varier d'une culture à l'autre.» Les frontières conceptuelles s'établissent à travers la grammaire et non la physique ou la psychologie. Car elles ont peu d'utilité pour l'identification et la classification. Pour désigner ces frontières, Wittgenstein utilise l'expression «voir comme». Voir dépend en effet comme nous l'avons vu ci dessus du contexte de son usage. Ainsi il peut être «voir interpréter», «voir comprendre», etc. Pour en rendre compte, il n'hésite pas à inventer des cas fictifs en fonction de la variation des cas réels. Par exemple, saisir ou reconnaître une expression de visage ne dépend pas du voir purement optique. En effet, si on ne reconnaît pas le sourire sur ce visage, ce n'est pas une infirmité de type visuel. Il y a donc d'emblée autre chose dans le voir, qui n'est pas purement optique. De là, une frontière entre voir et reconnaître l'expression peut-être tracée. Cette démarcation est purement conceptuelle. Elle n'a rien à voir avec la physiologie de l'œil. L'expression s'écrit donc plus ou moins inévitables, instable et dépendante de son environnement. De plus, elle échappe à toute tentative de description exhaustive ou fixe.

«Décrire complètement une expression n'a pas plus de sens que décrire l'arôme du café (553) c'est ici l'expression décrite complètement qui nous fourvoie (983-4) de même on peut repérer des modifications dans les choses sans pouvoir les saisir dans le contexte. L'expression échappe à la méthode; savoir-laire n'implique pas savoir décrire.» Art & Language que nous avons cité ci dessus exploite la grammaire conceptuelle de Wittgenstein pour se dégager de l'imprécision du vocabulaire employé pour décrire une expérience formelle et visuelle ainsi que pour mettre à l'épreuve le langage descriptif qui en découle. Pour cela, le collectif invente des situations hypothétiques de travail et d'analyse. Les textes théoriques qui en résultent définissent la pratique même. En diminuant la dimension visuelle, l'analyse conceptuelle peut ouvrir à une refonte des présupposés sur l'art et de ses croyances.

Il semble que vous utilisiez davantage la résonance culturelle du nom d'un philosophe ou d'un autre auteur. Je pense notamment à votre dernière série de Tableaux où les noms de Descartes, McLuhan, sont inscrits sur la surface. Toutefois, est-ce que la lecture de ces philosophes n'entraîne pas une réflexion sur le langage et la communication?



AMVK: Le phénomène du langage me fascine depuis l'enfance, tout comme l'écriture différenciant d'une personne à une autre, les langues du monde, le langage dépendant des structures naturelles et culturelles propres à chaque pays...

Je me rendis compte que le fait de nommer les choses annihilait l'habileté pour le dessin. Celui qui décrit le monde avec les lignes ne peut pas s'exprimer logiquement avec des mots. En apprenant à décrire les choses, l'artiste perd le génie du dessin...

Les idées relevées chez Wittgenstein et plus tard chez Rorty rejoignent mes propres idées, que je n'aurais pas encore réussi à formuler. Je cherchais des points de connexion avec le monde environnant. J'adore les esprits structurés, clairs, ordonnés et synthétiques, si masculins et destructifs. La lecture de ses systèmes de pensées m'excite et m'aide à ne pas trop me disperser. Ils m'intéressent aussi en tant que phénomènes d'une époque, d'une civilisation. J'utilise également ce que représente leur nom. Plus récemment, j'ai exploité l'impact mental et moral de ces philosophes et d'autres penseurs, pour construire mes images. Celles-ci se trouvent ainsi imprégnées plus subtilement par les idées de l'auteur choisi. En aimant les choses sur l'ordinateur, j'ajoute une dimension «combative» entre leur force mentale et la mienne.

CM: Vous parlez de vos œuvres comme des peintures. Est-ce que le détournement par la technologie était nécessaire?

AMVK: Oui, parce que je suis née avec la capacité de dessiner. Le dessin marque un contact intime entre ma propre concentration et le sujet de mon attention, bien que dans un sens, cela reste limité, question de solitude. Pour moi, dessiner c'est comprendre. Il existe tant de choses autour de moi que je questionne et avec lesquelles je ne suis pas d'accord. En règle générale, en abordant un sujet, je suis dominée par ma prédestination et ma volonté. J'ai besoin de rentrer en moi-même et pour se faire de m'appuyer sur des images préétablies, appartenant au monde environnant. Les diverses manipulations des masses médias et leurs influences culturelles sont pour moi des sources inépuisables me permettant d'affronter la réalité. L'information se trouve dans la profusion d'images déjà existantes; il me revient de les détourner en exploitant l'impact et la fascination qu'exerce une image choisie sur mon intellect. Je ré-utilise,

writing differs from one person to another, the languages of the world, language depending on natural and cultural structures specific to each country...

I realised that naming things annihilated drawing skill. Whoever describes the world with lines cannot express them selves logically with words. By learning to describe things, the artist loses the essence of drawing...

The ideas found in Wittgenstein and later in Rorty were akin to my own ideas, which I had not yet succeeded in formulating. I was looking for connecting points with the surrounding world. I adore structured, clear, orderly and concise minds, so masculine and destructive. Reading those systems of thinking excites me and helps me not to spread myself too much. They also interest me as phenomena of an epoch, of a civilisation. I also use what their name represents. More recently, I utilised the mental and moral impact of those philosophers and other thinkers to construct my images. In that way, they are more subtly permeated with the chosen writer's ideas. By animating things on the computer, I add a "combative" dimension between their mental strength and mine. CM: You talk of your works as paintings. Was the detour by technology necessary?

AMVK: Yes, because I was born with the ability to draw. The drawing marks an intimate contact between my own concentration and the subject of my attention, even though, in a sense, that remains limited, a matter of solitude. For me, drawing is understanding. There are so many things around me that question me and with which I do not agree. As a general rule, by approaching a subject, I am dominated by my predestination and my will. I need to withdraw within myself and to do so, to draw on pre-existing images, belonging to the surrounding world. The various manipulations of the mass media and their cultural influences are inexhaustible sources for me, enabling me to bravely reality. Information is to be found in the profusion of already existing images; it is up to me to divert them by making the most of the impact and the fascination that a chosen image exerts on my intellect. I re-use, I misread, I litter and I re-draw those images in my computer to bring out something new that has been unforeseeably and immediately changed; something

that is lofty and treacherous because images can be multiplied at will.

CM: You are not very or not at all fascinated by the potential of technology but rather by its limits. Each piece is the opportunity to exhaust a program. More recently, the filing possibilities of the computer medium enabled you to invent your own programmatic logic. It seems to me that the project "HeadNurse" brings together these elements of research while giving them a new development. Could you explain how that still topical work evolved?

AMVK: The name "HeadNurse" is a response to the term "Big Brother". I gave myself that name in 1992, the year when I started putting images on Internet. In 1979 I published the first issue of the magazine "Public Anxiety" the content of which corresponded to my credo. "HeadNurse" seemed ed more pleasant to me; the technological revolution of the beginning of the nineties gave me hope and courage once again.

In 1994, the Kunsthalte of Lophem invited me to participate in the "Incubations" projects. The location that they assigned to me made it possible for me to infiltrate the Gezelebuurt in Bruges. Guido Gezele was an extremely famous poet and priest. I remembered that he hated women and collected words. The main window of that house reminded me of the brothels of Antwerp. I then made the decision to send 96 pictures of women, for 96 days, deformed according to a term borrowed from the speech of artificial intelligence. I could finally connect the two elements that had been fascinating me for years in a concrete way. I sent those pictures of women from my computer to the fax of Johan De Bruyne, the art critic who was living in the house with his wife. That was the beginning of the "Sex & Technology Project", a plan that I am still developing today.

When I bought my computer in 1993, the first thing that I did was to insert the greatest possible number of pictures of nude women. I use that image bank for my drawings, my films and my paintings. They work like "triggers", guiding my abstractions towards the completed work. I store the women according to their attitudes, gazes, accessories and layout. By constantly handling them, I discover systems and relations in them, as with the ancient goddesses. I love to make series of pictures because that gives me work over time, in support of a scenario. Ideas and conclusions emerge as a series of pictures gradually develops. Repetition generates meaning. Exhaustion is an elegant and painless end.

CM: To what extent is the computer medium necessary for the shifts that you make? Does it draw a utopian space?

AMVK: As reflections on the contemporary world, I find that digitally created works of art are more in tune with the symptomatic evolutions of our time. All systems that tend to survive create for themselves the tools they need to develop; the instruments that human beings manufacture reflect their projections and their frustrations. It is true that man has evolved much faster than the systems he uses. The resulting mental distortion generates a technological displacement acting like prostheses and making it possible to survive in a world saturated with people, with possibilities and with information. Wealth and poverty rub shoulders everywhere and at any time. Structures are not adapted to these realities and leave us most of the time in a total wreck. Time does not exist any more. We live in an "in-between time" where everyone tries to create their own utopia, which is not obvious and does not seem unfalsifiable. Living reality like a utopia is an aim like any other. And I wonder: To what extent does the language, the world generated by my artistic conclusions communicate with the context which is at the origin of it. CM: Yes, how can the gap between individual utopia and collective utopia be measured. The latter moreover seems to me to be connected with ideology. Both these

je maitrise, je filtre et je redessine ces images dans mon ordinateur pour en sortir une nouveauté imprévisible et irrécupérable, souveraine et perdue parce qu'elles sont multipliables à volonté.

CM: Vous n'êtes pas ou peu fascinée par le potentiel de la technique mais plutôt par ses limites. Chaque pièce est l'occasion d'épuiser un programme. Plus récemment, les possibilités de classements du médium informatique vous ont permis d'inventer une logique programmatique propre. Il me semble que le projet «HeadNurse» rassemble ces recherches tout en leur conférant un nouveau développement. Pourriez vous nous indiquer le déploiement de cette œuvre toujours d'actualité?

AMVK: Le nom «HeadNurse» est une réponse au terme «Big Brother». Je me suis donné ce nom en 1992, année où j'ai commencé à mettre des images sur Internet. En 1979, j'ai publié le premier numéro du magazine «Public Anxiety» dont le contenu correspondait à mon credo. «HeadNurse» me semblait plus aimable; la révolution technologique du début des années 90 m'a donné à nouveau de l'espoir et du courage.

En 1994, la Kunsthalte de Lophem m'a invité à participer au projet «Incubations». L'emplacement qu'on m'a attribué me permettait d'infiltrer le Gezelebuurt à Bruges. Guido Gezele était un poète et un prêtre, extrêmement célèbre. Je me suis souvent qu'il haïssait les femmes et collectionnait les mots. La fenêtre principale de cette maison me rappelait les bordels d'Anvers. J'ai alors pris la décision d'envoyer pendant 96 jours, 96 images de femmes, déformées en fonction d'un terme emprunté aux discours de l'intelligence artificielle. Je pouvais enfin connecter de manière concrète des deux éléments qui me fascinaient depuis des années. J'envoyais ces images de femmes, de mon ordinateur au fax de Johan De Bruyne, le critique d'art qui habitait la maison avec sa femme. Ce fut le début de «Sex & Technology Project», dessin que je développe toujours aujourd'hui. Lorsque j'ai acheté mon ordinateur en 1993, la première chose que j'ai faite, fut d'insérer le plus d'images possibles de femmes nues. J'utilise depuis cette banque d'images pour mes dessins, mes films et mes tableaux. Elles fonctionnent comme des «triggers», guidant mes abstractions vers l'œuvre accomplie. Je range les femmes selon leurs attitudes, regards, accessoires et mises en page. A force de les manipuler, j découvre des systèmes et des relations, comme avec les anciennes déesses. J'aime faire des séries d'images parce que cela me donne du travail dans le temps, à l'appui d'un scénario. Au fur et à mesure qu'on développe une série d'images, des idées et des conclusions apparaissent. La répétition génère la signification. L'épuisement en est une fin élégante et sans douleur.

CM: En quel le médium informatique est-il nécessaire aux déplacements que vous effectuez? Dessine-t-il un espace utopique?

AMVK: En tant que réflexions sur le monde contemporain, je trouve que les œuvres d'art réalisées de manière digitale s'accordent mieux aux évolutions symptomatiques de notre temps. Tous les systèmes qui tendent à survivre se créent les outils dont ils ont besoin pour s'épanouir; les instruments que l'homme fabrique, reflètent ses projections et ses frustrations. Il est vrai que l'homme a évolué bien plus vite que les systèmes qu'il utilise. La distorsion mentale qui en résulte engendre un déploiement technologique s'apparentant à des prothèses et permettant de survivre dans un monde saturé de gens, de possibilités et d'informations. L'abondance et la pauvreté se côtoient partout et à chaque moment. Les structures ne sont pas adaptées à ces réalités et nous laissent la plupart du temps dans un débris total. Le temps n'existe plus. On vit dans un entre-temps où chacun essaie de se créer sa propre utopie, ce qui n'est pas évident et ne semble pas infaisable. Vivre la réalité comme une utopie est un but comme un autre. Et je me demande: A quel point la langue, le monde engendrés par mes conclusions artistiques communiquent avec le contexte qui en est à l'origine.

CM: Oui, comment mesurer l'écart entre l'utopie individuelle et l'utopie collective. Cette dernière me semble d'ailleurs en lien avec l'idéo-

logie. Ces deux imaginaires sociaux sont en effet, à la fois, distincts et inter-réels. Commençons par préciser ce qui les distingue. «Les systèmes de représentation idéologique s'orientent vers la stabilité et la reproduction de l'ordre établi tandis que par opposition les représentations, aspirations ou images de désir utopiques s'orientent vers la rupture de l'ordre établi et exercent une «fonction subversive». En effet, l'idéologie a pour rôle de représenter les aspects de la vie économique, culturelle (et autres) sous la forme de modèles ou de schémas abstraits. Elle est en prise avec le monde et tout particulièrement signe de sa fonctionnalité à travers les lois, les codes sociaux, les symboles divers guidant les politiques qu'elles représentent. L'idéologie reflète la capacité de l'homme à structurer les actions humaines voire à «programmer» les comportements. L'utopie, quand à elle, n'est pas déterminée par la mise en place d'un système de valeurs. Elle ne se donne pas de programme ou d'objectif à atteindre. Elle s'apparente plutôt à une crise ou à «une pulsion sociale de transgression» qui est incertaine de son avenir mais qui contrarie assurément le système global et apparemment stable de l'idéologie. Elle reflète la capacité de l'homme à susciter de l'inné qui le porte en avant. Cet inné, source d'aspirations d'un monde autre, projette l'homme vers un ailleurs hypothétique, un «non-lieu». Rien ne laisse donc entrevoir une relation possible entre ces deux formes de l'imaginaire social, différents à la fois dans leur moyen et leur fin.

Toutefois si nous nous plaçons du point de vue des actions humaines, force est de constater que l'idéologie et l'utopie sont indissociables, même si elles interviennent toutes deux à des moments différents de l'action. En ce sens l'idéologie finalise les moyens et l'utopie esquissent la finalité... Dans cette dialectique, le moyen considéré en lui-même assume toute la violence du travail qui impose à la nature la logique de l'idée.¹⁰ «Les pulsions sociales de transgression» (signes de l'utopie) apparaissent au sein de la société des moments de forts conflits sociaux, économiques, culturels et autres. L'incontrôlé ou le «chaotique» qu'elles suscitent, entre en conflit avec les systèmes idéologiques. Ces «pulsions» pourraient apparaître comme des éléments négatifs (perturbateurs). Mais au contraire, en bousculant les valeurs établies considérées inadéquates, ces pulsions émettent des signaux, encore peu lisibles mais guidant la mise en place symbolique et donc idéologique de la société. L'utopie est garante de la dynamique vivante de l'homme et de sa capacité à «re-créer» le monde. Elle est donc toujours à recommencer. L'idéologie, quand à elle capte et enregistre ces pulsions pour se modifier et se construire. Elle est donc évolutive. En somme, «l'idéologie parce qu'elle l'inscrit dans la logique de l'action appelle l'utopie. Sans utopie, l'idéologie manquerait d'une dimension mobilisatrice».¹¹

CM: vous serez certainement d'accord sur le fait que l'utopie nait de pulsions sociales de transgression. Vous semblez d'ailleurs accorder beaucoup d'intérêt à ce qui «excite» l'imaginaire créatrice, aux connexions entre le cerveau et les stimuli extérieurs, etc. Le développement individuel est mobilisateur pour vous et votre expérience est ce qui est le plus répreuv.

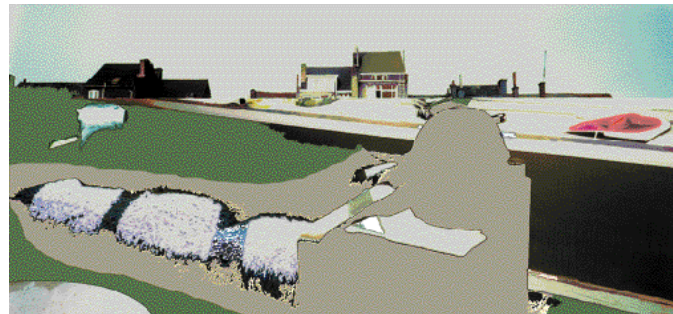
AKKV: L'artiste contemporain se déplace; il lui est souvent demandé de représenter ses propres convictions. Mes convictions définissent mon univers. Ce qui est inhérent à l'artiste c'est qu'elle ou il construit ses propres références, et à la fin c'est la personne elle-même qui devient la référence. On construit sa propre logique, son propre mode d'emploi. Est-ce qu'on peut alors parler d'utopie? C'est plutôt fondamental, élémentaire, nécessaire. Mon ordinateur est mon nécessaire de voyage, cerceau extérieur et ambulant. J'aime Artaud lorsqu'il dit: Là où d'autre proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que montrer mon esprit. C'est en montrant mes images sur ordinateur que je déboule la sensation; l'œuvre n'est plus là; je domine la sensation en limitant la durée de ce qui est donné à voir. Cela s'apparente au monde tibétain où les images sont enroulées et déroulées lors de certaines occasions ou aux mandalas, fabriqués pendant des jours, pour une fête et démontés une fois l'événement fini.

social imaginaries are actually separate and inter-connected at one and the same time. Let us start by stating what differentiates them. "System of ideological representation tend towards stability and the reproduction of the established order while by contrast utopian representations, aspirations or images of desire tend to break with the established order and exert a "subversive function." In actual fact, the role of ideology is to represent the aspects of economic, cultural (and other) life in the form of abstract models or schemas. It is engaged with the world and quite particularly signs its functionality through laws, social codes, and various symbols guiding the policies that they represent. Ideology reflects man's capacity to structure human actions or even to "programme" behaviours. As for utopia, it is not determined by the implementation of a system of values. It does not give itself a programme or objective to be achieved. It has more in common with a crisis or a "social transgressive impulse", which is uncertain of its future but which disrupts the overall and apparently stable system of ideology. It reflects man's ability to arouse the originality which carries him forward. That originality, source of aspirations for a different world, projects man towards a hypothetical elsewhere, a "no place". Nothing therefore gives an inkling of a possible relationship between these two forms of the social imaginary, different both in their means and their end.

However, if we position ourselves from the point of view of human actions, we are obliged to state that ideology and utopia are inseparable, even if they both intervene at different moments of the action. In that sense, "ideology finalises the means and utopia outlines the finality... In that dialectic, the means considered in itself assumes the entire violence of the effort that the logic of the idea imposes on nature."¹⁰ "Social transgressive impulses" (signs of utopia) appear within society at times of strong social, economic, cultural and other conflicts. The uncontrolled or the "chaotic" state that they arouse comes into conflict with ideological systems. Those "impulses" could appear as negative (disruptive) elements. Yet on the contrary, by posting established values considered to be inadequate, those impulses emit signals, still barely readable but guiding the symbolic and therefore ideological positioning of society. Utopia safeguards the living dynamics of man and his ability to "re-create" the world. It is always to be restarted. As for ideology, because it is part of the logic of the action, calls for utopia. Without utopia, ideology would lack a motivating dimension."¹¹

CM: you will certainly agree on the fact that utopia arises from social transgressive impulses. You also seem to attach a great deal of importance to what "excites" the creative imagination, to the connections between the brain and external stimuli, etc. Individual experience is motivating for you and your own experience is what is put to the test.

AKKV: The contemporary artist moves; the artist is often asked to represent his or her own convictions. My convictions define my world. What is inherent in the artist is that she constructs his or her own references, and at the end it is the actual person who becomes the reference. People construct their own logic, their own method of operating. Can we talk of utopia? It is rather fundamental, elementary, necessary. My computer is my overnight bag, an external and travelling brain. I love Artaud when he says: Where others propose works, I only claim to show my mind. I split the sensation into two by showing my pictures on computer; the work is no longer there. I master the sensation by restricting the time which is given to see it. That has much in common



with the Tibetan world where pictures are rolled and unfolded on certain occasions or mandalas, designs made for a festival, which take days to make and are taken apart once the ceremony has ended.

1. Dialogues around the Machine, symposium, ICA, 1998, retrospective look at the "Cybernetic Serenipidy" exhibition, SHARP, p. 16.
See also the following site, containing texts about that exhibition and British cybernetic art of the sixties.
<http://www.cslad.ash.bton.ac.uk/cslad/OutLine/OUTLine/General/brown.html>
2. BARNBRIDGE, D., *Journal text* in ArtLanguage, volume 1, number 2, February 1970, pp. 3-4, p. 3.
3. GULLLAUD, J., Norbert Wiener et la cybernétique, Seghers, Paris, 1971, p. 76.
4. Idem, p. 76.
5. BURN, R., C., The Society for Theoretical Art & Analysis, in: ArtLanguage, volume 1, numéro 2, Juin 1970. La traduction est du présent auteur. Lors de la rédaction de ce texte, les articles étaient associés à l'Art Conceptual.
6. WITTENSTEIN, L., *Leçons et conversations, Conférence sur l'Éthique*, Gallimard, 1971 (1993). Traduit de l'anglais par Jacques Faure et présenté par Christine Chavalier. Édition originale, BLACKWELL, B., *Lectures and Conversations, Lecture on Ethics*, 1966, textes établis par Cyril Barnett d'après les notes prises par Yorick Smythies, Rush Rhees et James Taylor à Cambridge au cours de l'été 1938. RHEES, R., (ed.) *Conférence sur l'Éthique*, éditée et commentée avec des extraits de notes prises par Friedrich Waismann. *Leçons sur l'éthique*, cour donné par Wittgenstein à Cambridge, été 1938. *Leçons sur l'éthique*, p. 15.
7. Idem, p. 16.
8. *Revue Projet* n°253, Paris, mars 1936, dossier le déplacement des utopies, LÖWY, M., *utopie, idéologie et croyance religieuse*, pp. 41-47, p. 41. Löwy reprend l'idée à Paul Ricoeur in *Idéologie et utopie*, éd. du seuil, Paris, 1936, pp. 406-409, chapitre 18 *Fourier, deuxième carte utopie*.
9. Le néologisme «utopie» est de Thomas More, auteur du 17 siècle. Il signifie «non-lieu», «sans place».
10. *Revue Projet*, PERROT, E., *utopies économiques*, pp. 61-67, chapitre la part idéologique de l'utopie, p. 63.
11. *JAHN*, note 21, PERROT, E. p. 65.

1. Dialogues around the Machine, symposium, ICA, 1998, retrospective look at the "Cybernetic Serenipidy" exhibition, SHARP, p. 16.
See also the following site, containing texts about that exhibition and British cybernetic art of the sixties.
<http://www.cslad.ash.bton.ac.uk/cslad/OutLine/OUTLine/General/brown.html>
2. BARNBRIDGE, D., *Journal text* in ArtLanguage, volume 1, number 2, February 1970, pp. 3-4, p. 3.
3. GULLLAUD, J., Norbert Wiener et la cybernétique, Seghers, Paris, 1971, p. 76.
4. Idem, p. 76.
5. BURN, R., C., "The Society for Theoretical Art & Analysis", in: ArtLanguage, volume 1, number 3, June 1970. At the time the text was written, the artists were associated with Conceptual Art.
6. Ludwig Wittgenstein, original edition "Lectures and Conversations, Lecture on Ethics", Basil Blackwell, 1966. Texts drawn up by Cyril Barnett adapted from the notes taken by Yorick Smythies.
7. Cyril Barnett adapted from the notes taken by Friedrich Waismann. "Lectures on Ethics", edited and commented by Rush Rhees with extracts from notes taken by Friedrich Waismann. "Lectures on aesthetics", course given by Wittgenstein in Cambridge, summer 1938. "Lectures on aesthetics", p. 15.
8. Idem, p. 16.
9. *Revue Projet* No. 253, Paris, March 1936, dossier "the shift of utopias", LÖWY, M., "utopia, ideology and religious belief", pp. 41-47, p. 41. Löwy takes up Paul Ricoeur's idea in "Ideology and Utopia", ed. du seuil, Paris, 1936, pp. 406-409, chapter 18 "Fourier", second part "utopia".
10. The neologism "utopia" is by Thomas More, 17th-century writer. It means "no place".
11. *Revue Projet*, PERROT, E., "economic utopias", pp. 61-67, chapter "the ideological part of utopia", p. 63.

JAHN, note 21, PERROT, E. p. 65.

SAT

1992
The school week integral
Integral is extended

VISION, FACT, FUN
AND RHYTHM
FROM THE MOUNTAIN
A LOYALTY FOR
CONSIDERERS OF DREAMS

ADULTS ONLY

Prober 2



25.



26.



27.



28.



29.



30.

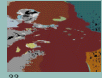
ART = TIME
POLITICS PHILOSOPHY



31.



32.



33.



34.



35.



36.

2. INTEGRAL IS EXTENDED / HET GEHEEL WORDT UITGEROKKEN

- Nursing Care + Timing
- Dissolve
- Thermodynamics
- Thanks to fat acids and steroids of nervous system shock-waves evolve towards magnetopause. Whereout of course insulating suppression, off and on.

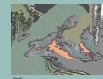
- 25. rules of thumb
- 26. ticking in
- 27. tenths
- 28. learning situations
- 29. absurdity
- 30. common sense
- 31. structure
- 32. visual images
- 33. world knowledge
- 34. translation system
- 35. text
- 36. acquiring knowledge
- 37. biology
- 38. synthetise
- 39. forest
- 40. limits
- 41. consistent
- 42. deduction
- 43. classic
- 44. idealizations
- 45. not absolute
- 46. accurate
- 47. generalization
- 48. observations



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.



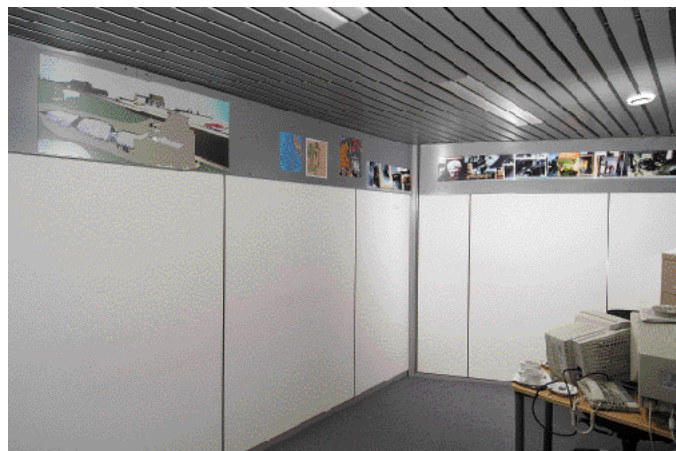
47.

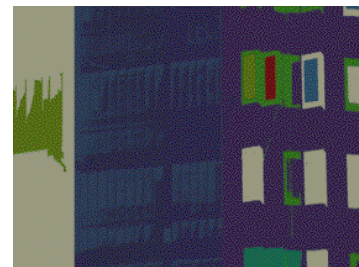
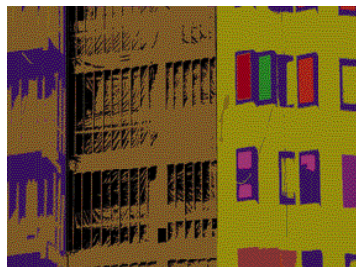


48.



Thermodynamica Installationsansicht /
Installation view, Ministerie van de Vlaamse
Gemeenschap, Koolstraat Brussel, 1998





Meaning is alive

I hang a Flat-TV on the wall, showing slow changing images, corresponding with the slow moving clouds in front of the windows of the ministry.

The installation consists of: Computer animations that alternate at random, from day to day. Every weekday, from 9 to 5, one of these films plays continuously. The computer is programmed to turn on and off automatically. The films show images that I took from the roof of the ministry in the Koestraat. The different images follow each other at random, that is, everything always stays open, free from logic, calculation and repetition.

The first film consists of 36 images: 36 variations of a facade structure, divided in three. The transitions from one image to the other is sometimes minimal and often appears as a transition from color to color. The result has to do with introspection, contemplation, meditation.

The title is: *Meaning is alive*.

The second film consists out of 110 images, stills and details from videotapes from the roof, showing the Brussels skyline, concrete images showing buildings and air, structures that populate the roofs, intriguing details in depth. The simultaneous and omnipresent, innumerable and differing elements; coincidentally interconnected by the image of a firmament, that presence gives a feeling of joyful freedom that I call, in this case, happily coincidence (serendipity). Or how serendipity, a situation that normally is chaotic and seemingly ugly, changes into an aesthetic experience.

The images each stay 30 seconds, the transition from one to the next image also takes 30 seconds.

This film is called *Synchronicity <-> Serendipity*.

AMVK, 1998

Ik heb een Flat-TV aan de muur gehangen waarop beelden traag veranderen, zoals wolken traag verder trekken langs de ramen van het kabinet.

De installatie bestaat uit: computeranimaties die elkaar at random afwisselen, van dag tot dag. Alle wekdagen, van 9 tot 5, speelt een van de twee films continu. De computer is zo geprogrammeerd dat hij automatisch af en aan springt. De films bestaan uit beelden die ik nam op het dak van de gebouwen van het kabinet aan de Koestraat. De verschillende beelden volgen elkaar willekeurig op, wat wil zeggen dat alles altijd open blijft, vrij van logica, berekening en herhaling.

De eerste film bestaat uit 36 beelden: 36 variaties van 1 gevelstructuur in drie gedeeltes. De overgangen van het ene naar het andere beeld zijn soms zeer minimaal, gebeuren meestal in overgangen van kleur naar kleur. Het resultaat heeft met introspectie, bezinning, meditatie te maken. De titel is: *Betekenis leeft*.

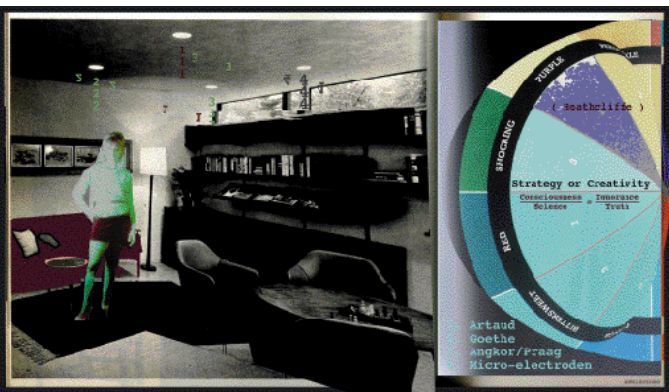
De tweede film bestaat uit 110 beelden, stills en details van video-opnamen op het dak, Brusselse skyline, concrete beelden bestaande uit gebouwen en lucht, structuren die het dak bevolken, intrigerende details in de diepte. De simultane aanwezigheid van onontelbare, verschillende, toevoeging samengekomen, toevallig ontstane elementen die met elkaar verbonden zijn door de lichtkouspel, die aanwezigheid geeft een gevoel van blijde vrijheid, die ik, in dit geval, gelukkig toeval (serendipiteit), noem. Of hoe serendipiteit, een toestand, die normaal chaotisch dus lijfelijkt, in een esthetische belevings verandert.

De beelden blijven elk 30 seconden staan, de overgang van het ene naar het andere beeld duurt ook 30 seconden.

Deze film heet *Synchroniciteit <-> Serendipiteit*.

AMVK, 1998

De persoonlijkheid is niet dat wat zichzelf ik noemt. De persoonlijkheid is slechts deel van het geheel. De persoonlijkheid is ervaring, de interactie is denken. De interactie is ik plus de wereld. Wanneer de ervaring zich losmaakt van het lichaam dat voelt, dan wordt die ervaring maker, doorgever van het sociale, dan wordt de leegte denken. *Personality is not that which calls itself I. Personality is extra part of the whole. Personality is experience, the interaction is I and the world. When experience detaches itself from the body that feels, it becomes maker, messenger of the social. Consequently, emptiness becomes thinking.* REPORT 110/19061998 AMVK.



The Role of Space

It would seem as if Anne-Mie Van Kerckhoven is keeping her audiences so preoccupied with media, philosophical, psychological and spiritual themes, that scarcely anyone has addressed the theme of the initial spatial conditions of her works. The symbolism of the rooms is clearly recognisable within Van Kerckhoven's pictorial representations, her "Bioscopic numbers" or the chaemalones, changing interiors of her 'Rorty' series: these can be easily interpreted as metaphors for inner states, and with the concepts and names of the philosophy that appear in them they are changed into the mental spaces of their inhabitants or protagonists. This pictorial level of the representation is not what is to be addressed here. Anne-Mie Van Kerckhoven actually works not only with the pictorial, but also with real space, the exhibition and viewing space. It is this kind of space that will be dealt with in the following.

When I started to study Anne-Mie Van Kerckhoven's engagement with the exhibition space, I happened upon Brian O'Doherty's famous 1976 essay "Inside the White Cube" and read it once again. I was very happy to be holding that, for me, important text in my hand again, and again I had forgotten what Brian O'Doherty had written in it. All I had stored in my mind were generalities and an unforgettable series of illustrations, which, as far as I remembered, extended from Piet Mondriaan's 'Salon de Madame B.' at Dresden (drawing of 1926, spatially translated in 1970) to Kurt Schwitters' 'Merzbau' (1926-1946) and Marcel Duchamp's 'Mile of String' in the 1943 exhibition "First Papers of Surrealism", to the 1960s gallery views by Frank Stella 1964, Kenneth Noland 1967, the striped paintings by Daniel Buren and the empty gallery space as exposed by Michael Asher. Only now did I notice that the German edition I was reading did not contain Michael Asher's pictorial document – so why did I think so? On the other hand, I discovered some photographs of 1960s environments, Lucas Samaras' 'Bedroom' of 1964, Claes Oldenburg's happening with 'The Street', 1960, and a highly magnificent painting by Samuel F.B. Morse Exhibition at the Louvre, from 1832-33, plus a reproduction of 'Le bassin aux Nymphéas' by Claude Monet, that 1920 panorama painting which – captured with a wide-angle lens – is still able to depict the new space of modernism in a single image. This time round I also read O'Doherty's text differently. Strangely enough, it suited the thoughts I was having while dealing with Anne-Mie Van Kerckhoven's spaces. Equally surprising was that one of O'Doherty's fundamental observations from 1976 still seemed relevant to me: "The energy exchange between the different space concepts realised in artworks and the space we occupy is one of the fundamental and as yet scarcely understood forces of modernism".

In her early works Anne-Mie Van Kerckhoven already presents the exhibition space, the site in which her work is viewed, as one that is to be formed. As early as 1981, in an installation entitled 'Komfort' über alles shown at Salon O. in Leiden in the Netherlands, she produced a composition made up of artistic objects, furniture and the surrounding space: she used abstract diagrams and drawings done on glowing neon-Plexiglas panes with

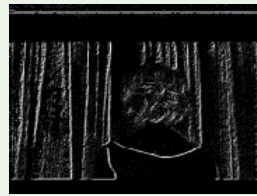
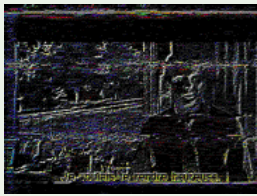
SUSANNE TITZ

Die Rolle des Raums

Augenscheinlich beschäftigt Anne-Mie Van Kerckhoven ihr Publikum so sehr mit medialen Fragen, philosophischen, psychologischen und spirituellen Sujets, dass kaum ein Beobachter je die räumlichen Einstiegsbedingungen ihrer Arbeiten zum Thema macht. Innerhalb der bildlichen Darstellungen von Van Kerckhoven, den "Bioscopic numbers" oder den chaemalones ähnlich sich wandelnden Innenarchitekturen der Serie "Rorty", ist die Zeichenhaftigkeit von Räumen klar erkennbar: Sie interpretieren sich unübersehbar als Metaphern innerer Zustände und verändern sich mit den Begriffen und Namen der Philosophie, die in ihnen erscheinen. In mentale Räume ihrer Bewohner oder Protagonisten. Doch diese bildnerische Ebene der Darstellung ist hier nicht angesprochen. Denn tatsächlich arbeitet Anne-Mie Van Kerckhoven nicht nur mit dem bildnerischen, sondern auch dem realen Raum, dem Ausstellungs- und Betrachterraum. Um diese Sorte Raum soll es im Folgenden gehen.

Als ich begann, Anne-Mie Van Kerckhovens Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum zu betrachten, fand ich zufällig Brian O'Doherty's berühmten Aufsatz, 'In der weißen Zelle / Inside the White Cube' von 1976 und las ihn ein weiteres Mal. Wieder einmal freute ich mich darüber, diesen mir wichtigen Text in der Hand zu halten und wieder einmal hatte ich vergessen, was Brian O'Doherty damals schrieb. In meinem Kopf waren lediglich Allgemeinplätze abgespeichert und eine unvergesslich gute Sequenz von Abbildungen, die in meiner Erinnerung von Piet Mondriaans 'Salon de Madame B.' at Dresden (Zeichnung von 1926, räumlich umgesetzt 1970) über Kurt Schwitters' 'Merzbau' (1926-1946) und Marcel Duchamps 'Selverspannung' ('Mile of String' in der Ausstellung "First Papers of Surrealism", 1942), dann Galeriansichten aus den 1960er Jahren (Frank Stella 1964, Kenneth Noland 1967) hin zu den Streifenbildern von Daniel Buren und dem offengelegten Galerieraum von Michael Asher reichte. Jetzt erst bemerkte ich, dass in der vorliegenden deutschen Ausgabe Michael Ashers Bilddokument gar nicht zu finden war – woher hatte ich diese Vorstellung? Und andererseits entdeckte ich einige Fotos von Environments der 1960er Jahre, Lucas Samaras' 'Bedroom' von 1964 oder Claes Oldenburgs Happening 'The Street' (1960), dazu ein überaus sinngebendes Einstiegsbild, 'Exhibition at the Louvre' von Samuel F.B. Morse aus der Zeit 1832-33, sowie eine Abbildung von 'Le bassin aux Nymphéas' von Claude Monet, jenem Panoramagemälde aus dem Jahr 1920, welches – mit einem Weitwinkel-Objektiv erfasst – den neuen Raum der Moderne noch heute in einem Bild darzustellen vermag. Auch den Text von O'Doherty las ich jetzt anders. Merkwürdigerweise passte er zu Gedanken, die ich bei der Betrachtung von Anne-Mie Van Kerckhovens Räumen beschäftigten, und ebenso überraschend war, dass mir eine grundlegende Feststellung von O'Doherty aus dem Jahr 1976 nach wie vor aktuell vorkam: "Der Energieaustausch zwischen verschiedenen Raumkonzepten, die in Kunstwerken Wirklichkeit werden, und dem Raum, den wir besetzen, gehört zu den grundlegenden und bisher kaum begriffenen Kräften der Moderne."

Anne-Mie Van Kerckhoven stellte bereits in frühen Arbeiten den Ausstellungsraum, den Ort der Betrachtung ihrer Arbeit, als einen zu gestalten dar. Bereits 1981, in einer Installation mit dem Titel "Komfort über alles", die sie im Salon O. in Leiden/NL realisierte, stellte sie eine Komposition aus künstlerischen Objekten, Möbeln und umgebendem Raum her: Zu sehen waren abstrakte, auf leuchtende



Neon-Plexischeiben gemalte Diagramme und Zeichnungen, die auf einem Styroporsockel und zusammengebrachtem Mobiliar herumlagen; einem Ensemble aus Sessel, Couchtisch und Stühlen, dessen Positionierung durch weitere, auf Bodenfläche und Styropor gezeichnete Pfeildiagramme fixiert schien und zusammen mit einem Wandtext des Werkteils ein abstrahiertes Tableau Vivant ergab. Die Elemente der Inszenierung fügten sich in den typisch rauten, von anderweitigen Nutzungen gezeichneten Ausstellungsort dieser Zeit ein und hoben sich zugleich von ihm ab. Sie stellten einen Raum her, der rückblickend als ein Vorläufer für künstlerische Projekte der 1990er Jahre gelten kann, beispielsweise Rauminstallationen von Dominique Gonzales-Forster oder Cerith Wyn Evans. Fünfzehn Jahre später, in Anne-Mie Van Kerckhovens Installation «Eclips», ist das Publikum sicherlich vertrauter gewesen mit den nunmehr auch bei anderen Künstlern anzutreffenden Zusammenstellungen von Objekten und medialen Elementen in einem möblierten Raum. In «Eclips», ausgestellt 1996 im Projektraum der Kunst- und Filmkooperative Argos in Brüssel, wurde der Raum definiert durch Bett, Sessel und eine Kommode. Letztere hatte eine Doppelfunktion: als Möbelsstück und Sockel für einen Diaprojektor, dessen Bilder vor den Sessel auf die Wand projiziert wurden. Auf einer weiteren Wand, dem liegenden Bett zugeordnet, liefen Filmaufnahmen aus dem Drama «Eclipse» von Michelangelo Antonioni mit Monica Vitti, im Gegenschnitt dazu Unterwasserbilder eines Fisches. Im Halbdunkel dieses Szenarios hing ein kleines Bild, dessen Motiv wie eine Skizze oder Doppelung des inszenierten Raumes erschien und die Inschrift «instinct» hatte. Es lag nahe, auf dem Sessel Platz zu nehmen und die wechselnden Aufnahmen einer schönen, geheimnisvollen Frau und eines geschlechtslosen, unheimlichen Fisches länger zu verfolgen und die Leere des davor platzierten modernen Bettinnerlebens mit sexuellen, psychologischen und mythischen Bezügen zu füllen.²

Betrachtet man die strenge Anordnung der eingesetzten Mittel und die Position jedes einzelnen Elements im Raum, so wird die Verbindung zu den gleichzeitig erscheinenden Bildräumen in Anne-Mie Van Kerckhovens Werk sichtbar. Denn es handelt sich nicht um ein be- oder erlebbares Environment, sondern um ein montageartiges Werk, in dem der reale, begehr- und besetzbare Raum mit einem Raum von Bildern bzw. Vorstellungen zusammenfällt. Anne-Mie Van Kerckhoven hat nicht regelmäßig Räume der Art produziert. Sie hat keine vielzähligen Varianten, keine weiteren Möglichkeiten solcher Inszenierung erzeugen wollen. Daher bildet «Eclips» ein so zentrales Werk, daher kann es auch als ein Übertragungsmodell für ihre vielen bildnerischen Montagen von Architektur- und Denkraum in den vergangenen Jahren gelten. Der Ausstellungsort stellt sich für Anne-Mie Van Kerckhoven generell als ein Demonstrationsraum dar und so wechselt er die Atmosphäre, stellt demonstrative Situationen her, die auffällig häufig auch Displays von Messen und wissenschaftlichen Präsentationsräumen ähneln. Ihre personifiziert kühle, der Darstellung von Theoremen, d.h. allgemein wahrnehmbaren Zusammenhängen gewidmete Bildsprache entspricht dabei der Regel einer Valle Export, die in der Generation zuvor entsprechende Hinweise geben wollte und ihrerseits die Beziehung zwischen Architektur, Philosophie und Sexualität zu einem zentralen Thema machte. Raumpodeste, Einbauten für Videomontieren, farbige Wand-

polystyrene plinths, which she placed on items of furniture; an ensemble consisting of an armchair, a couch table and chairs, the position of which seemed to be dictated by further arrow diagrams drawn on the floor and the polystyrene. Together with the title of the work written on the wall, this gave rise to abstract tableau vivant. The elements in this mise-en-scène fitted in with the typical exhibition space of the time, crude and marked by use, while at the same time standing out from it. They created a space which, in retrospect, can be regarded as precursor of artistic concepts of the 1990s, for example, room installations by Dominique Gonzales-Forster or Cerith Wyn Evans. Fifteen years later, the audience looking at Anne-Mie Van Kerckhovens installation «Eclips» was surely more familiar with such arrangements of objects and media elements in a furnished space, which had also been used by other artists. In «Eclips», exhibited in 1996 in the project room of the art and film cooperative Argos in Brussels, the space was defined by a bed, an armchair and a chest of drawers. The latter had a dual function, as an item of furniture, and as a plinth for a slide projector which projected images onto the wall in front of the armchair. On another wall, assigned to the couch-like bed, film sequences from Michelangelo Antonioni's dramatic «Eclipse» starring Monica Vitti, were shown interspersed with underwater images of a fish. In the dim light of this scenario hung a small painting, the motif of which was like a sketch or duplication of the staged space and bore the inscription «instinct». It seemed appropriate to sit on the armchair and watch the changing images of a beautiful, mysterious woman and a strange sexless fish for a while, and to fill the emptiness of the modern bedroom interior arranged in front of this with sexual, psychological and mythical references.²

If we examine the strict arrangement of the materials used and the position of each individual element in the space of Anne-Mie Van Kerckhovens work, then we recognize the link with the pictorial spaces being projected simultaneously. For this is not an environment that can be envied or experienced. It is a montage-like work in which a real accessible space meets the space of images and where, Anne-Mie Van Kerckhoven has not produced spaces like this very often, as she has no wish to produce numerous variations, other possibilities. That is the reason why «Eclips» is such a central work and can be regarded as the most important pictorial montages of architectural and thought space which she has created over the past years. For Van Kerckhoven, the exhibition space is generally a demonstration room, and so to atmosphere and it creates situations which often enough resemble displays at trade fairs and scientific presentations. De-personalised, cool vividness which she employs to depict theorems, i.e., generally perceptible connections, coincides with the rules of a Valle Export, an artist of the previous generation who wanted to provide corresponding pointers and who also made the relationship between architecture, philosophy and sexuality her main theme. Interior plinths, fittings for video monitors, coloured wall and floor coverings, and lath frames for pictorial series all assume a function in Van Kerckhovens work, similar to that of the above-men-

tioned furniture; they are the initial conditions of entry and initiation for the observer's transition from the real to the mental world. Statements made by Anne-Mie Van Kerckhoven in 1990 have remained valid ever since: "Being stippled by intelligence, abstraction, words and notions, I am able to present this pluri-interpretable collection of necessities that function analogously to the oracle of Delphi. Use them: They are there for you."³ Anne-Mie Van Kerckhovens spaces are arrangements that condition the viewers, spaces for observing conscious mental states and cognitive sensibilities, symbols and connections that reflect philosophical, spiritual and scientific systems of thought. Brian O'Doherty's definitions of the experience of seeing in the "white cube" are in fact still applicable, especially when he speaks of "verifications on a rising scale", a scale which, according to him, "extends from 'physical' (exterior) via 'physiological' (interior) and 'psychological' to 'spiritual' (for want of a better word)".⁴ At the time, in the 1970s, he could not have anticipated what would manifest itself soon afterwards as a new kind of utilization of such scales and an equally new utilization of the gallery and/or exhibition space. He was speaking of the spaces of the previous artist generation, which he regarded as end products of a particular development.⁵ Ultimately, the delay in the ability to perceive such engagements with space in the years that followed is to be understood against this background, as is the fact that Anne-Mie Van Kerckhoven introduces essential references from outside into her spaces. This is why colour and a charged atmosphere are important to her from the very beginning. At the start of outset of her artistic career Anne-Mie Van Kerckhoven was guided by a mood of punk, New Wave and noise music whose cultural-historical significance actually put that of the fine arts temporarily in the shade, at a time when the "white cube" was no longer a topic. To this day, Anne-Mie Van Kerckhovens exhibition spaces are also a continuation of a confrontational and sensual severity rooted in her musical and stage performances. After Piet Mondriaan's constructive space and existential utopia, Kurt Schwitters' fantastic drive to shape space, the 1960s environment and the many and varied spaces of experience and sensibility that followed them leading to a self-reflection of the space of art initiated by Michael Asher, such a sphere of influence has to be regarded as an artistically important and necessary condition. The orientation of this space made a comeback by the path of alienation and ultimately led to the current modalities in the spaces created by Anne-Mie Van Kerckhoven. In every presentation of her works, this artist studies the framework conditions very precisely. She paints the walls in a way that intensifies the content and force of her two dimensional images. She comes to grips with the surroundings, which gives context and grounding to the pictorial work by means of colour or formed space. It seems clear to her that each work brought into an exhibition space is being potentially introduced into a neutral state, removed from the conditions and modalities of everyday perception. By means of a spatial mise-en-scène, she eliminates this aspect of the works being removed, thereby reintroducing them into complex contexts which can only be

und Bodengestaltungen, Lattengerüste für die Rahmung von bildnerischen Serien übernehmen dabei in Van Kerckhovens Werk eine Funktion, die der des zuvor genannten Mobiliars gleicht: als Einstiegsbedingung und Initiation für den Übertritt des Betrachters von der realen in die mentale Welt. Im Jahr 1990 formulierte Anne-Mie Van Kerckhoven die Sätze, die seither gelten: »Verwirrt von Intelligenz, Abstraktion, Wörtern und Vorstellungen zeige ich eine in viele Richtungen ausdeutbare Sammlung von Zwangsläufigkeiten, die so wirksam sind wie das Orakel von Delphi. Gebrauch sie. Sie sind für euch da.«³

Anne-Mie Van Kerckhovens Räume sind Anordnungen, die das Publikum konditionieren. Für die Betrachtung von mentalen Zuständen und kognitiven Sensibilitäten, von Sinnbildern und Zusammenhängen, die in die philosophische, spirituelle oder wissenschaftliche Anschauung reichen. Brian O'Doherty's Formulierungen der Betrachtungserfahrungen im »White Cube« sind hierbei tatsächlich noch treffend, wenn er von »Verifikationen auf einer ansteigenden Skala« spricht, einer Skala, die, so O'Doherty »von physisch (außen) über physiologisch (innen) und psychologisch bis zu geistig (in Ermangelung eines besseren Wortes) reicht.«⁴ Er hatte damals, in den 1970er Jahren, allerdings noch keine Anschauung davon, was sich wenig später als eine neuartige Inanspruchnahme solcher Skalen und eine ebenso neue Inanspruchnahme des Galerier- bzw. Ausstellungsraums manifestieren sollte. Er sprach von Räumen der vorangegangenen Künstlergeneration und betrachtete sie als Endpunkte einer Entwicklung.⁵ Vor diesem Hintergrund ist denn auch letztlich die verzögerte Wahrnehmung von räumlichen Auseinandersetzungen in den Jahren danach zu verstehen und ebenso die Tatsache, dass Anne-Mie Van Kerckhoven wesentliche Bezüge von außen in ihre Räume hineinbrachte. Daher waren von Beginn an Farbigkeit und atmosphärische Aufladung bedeutsam. Es ist eine Stimmung von Punk, New Wave und Noise Music, die Anne-Mie Van Kerckhoven zu Beginn ihrer künstlerischen Arbeit gekostet hat und deren kulturhistorische Bedeutung diejenige der Bildenden Kunst tatsächlich vorübergehend, als der »White Cube« nicht mehr Thema war, in einen dunklen Schatten stellte. Bis heute sind Anne-Mie Van Kerckhovens Ausstellungsräume daher auch Fortführung einer Konfrontation und sinnlichen Härte, die in ihren Musik- und Bühnen-Performances begründet ist. Solch eine Einflussosphäre ist jetzt, nach der konstruktiven Raum- und Daseinsutopie eines Piet Mondriaan, dem phantastischen Raumbildungsdrangs eines Kurt Schwitters, den Environments der 1960er Jahre sowie den vielzähligen Erfahrung- und Sensibilitätsräumen, die ihnen nachfolten und bis hin zu einer von Michael Asher initiierten Selbstreflexion des Orts von Kunst führten, als eine künstlerisch bedeutsame Neudefinition zu verstehen. Denn über der Weg der Entfernung kam die Bedeutung dieses Orts zurück. Sie führt letztlich auch zu den ganz aktuellen Modalitäten in den Räumen von Anne-Mie Van Kerckhoven. Anne-Mie Van Kerckhoven arbeitet bei jeder Präsentation ihrer Werke die Rahmenbedingungen exakt durch. Sie führt Wände in einem Ton, der die Inhalte und Kräfte ihrer zweidimensionalen Bilder steigert. Sie beschäftigt sich mit dem Umfeld, das einem bildnerischen Werk per Farbe oder räumlicher Gestaltung Zusammenhang und Begründung vermittelt. Es scheint ihr hierbei klar zu sein, dass sich jedes in einen

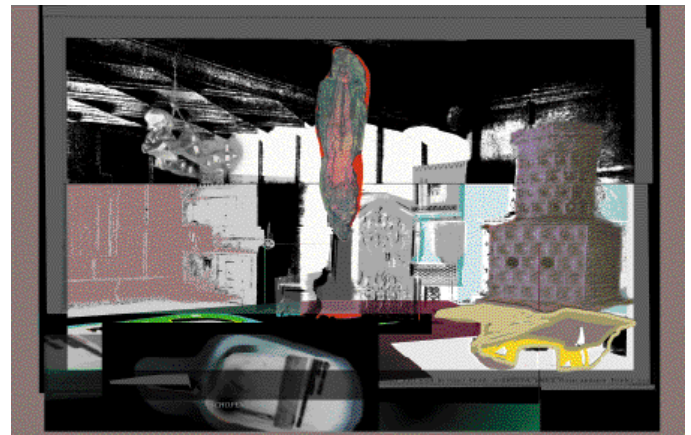
Ausstellungsraum gebrachte Werk potentiell in einen neutralen, den alltäglichen Bedingungen und Wahrnehmungsmodalitäten entzogenen Zustand begibt. Mittels räumlicher Inszenierung holt sie diese Entzogenheit ihrer Werke zurück, bringt sie dabei in wiederum komplexe Erklärungszusammenhänge, die erst in der realen Anschauung des Betrachters einfach werden. Jeder Raum ist ein Vermittlungsmodell; Es war beispielsweise eine scharfe Kante zwischen schwarzer und weißer Wandfarbe, welche die Position ihrer Zeichnungen definierte, als Anne-Mie Van Kerckhoven diese skizzenhaft, einem Tagebuch entsprechenden und zuvor nie gezeigten Papierarbeiten im Jahr 2004 erstmalig zusammen mit digitalen und animierten Werkerien präsentierte.¹ Hintergrund dieser zweifarbigen, unten weißen, oben schwarzen Wand war die Körpergröße der Künstlerin (weiß). Es war ein faktisches Maß der eigenen Existenz, dessen Übertragung in ein Wandschema plötzlich eine logische Räumlichkeit der gesamten Präsentation erzeugte. Und diese war, im Gegensatz zur generellen Distanz, die Anne-Mie Van Kerckhoven zwischen Werk und eigener Person erzeugt, eine räumliche Manifestation ihres Egos.

1. O'DOHERTY, B., Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, erstmalig veröffentlicht als dreiteilige Serie in der Zeitschrift Artforum 1976, zitiert nach der deutschen Übersetzung von Wolfgang Kemp: In der weißen Zelle, Merve Berlin 1996, S. 38.
2. Anne-Mie Van Kerckhoven ergänzte zu dieser Installation folgenden Text: In the iconography of Indo-European people the fish is a symbol of water, symbol for fertility and wisdom. As an occupant of fish at water and one of the first signs of animal life, the fish recalls becoming and regeneration. In early art and myths the fish glorifies the Big Mother and her womb. Its rather scarce appearance as a phallus anticipates the substitution of goddesses by male gods. Fish also symbolises bisexuality, where the split tail stands for the female, the form of head and body suggests the male organ. Zitiert nach Ausst. cat. Beauty, the therapeutic use of, MuHKA Antwerpen 1999, S. 83.
3. Being shapfied by intelligence, abstraction, words and notions, I am able to present this plur-interpretable collection of necessities that function analogously to the oracle of Delphi. Use them. They are there for you. Anne-Mie Van Kerckhoven in: Beauty, therapeutic use of, Ausst. cat. MuHKA Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen 1999, S. 85.
4. O'DOHERTY, B., Inside the White Cube, Merve Verlag Berlin 1996, S. 87.
5. Vgl. den 1986 ergänzten Nachwort von O'Doherty: Gallery as Gesture: ein Nachwort ergänzt in den späteren Publikationen, in der vorliegenden deutschen Übersetzung eingehend kommentiert von Markus Brödelm, S. 129-166.
6. Ausstellung im NAK Neuer Aachener Kunstverein 2004.



simplified when they are actually seen by the observer. Each space is a mediation model. For example, when Anne-Mie Van Kerckhoven first showed these sketch-like works similar to a diary together with other digital and animated series of works in 2004, the position of the drawings was defined by a sharp border between the black and white wall colour.⁶ Behind this border was the artist's physical size. The actual measure of her own existence, translated into a wall scheme, suddenly produced a logical spatiality for the whole presentation. And unlike the distance that Anne-Mie Van Kerckhoven generally maintains between her work and her own person, this was a spatial manifestation of her ego.

1. O'DOHERTY, B., Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, first published as a three-part series in the magazine Artforum 1976; quoted from the German translation by Wolfgang Kemp in: In der weißen Zelle, Merve Berlin 1996, p. 38.
2. Anne-Mie Van Kerckhoven complemented this installation with the following text: In the iconography of Indo-European people, the fish is a symbol of water, a symbol of fertility and wisdom. As an occupant of the water and one of the first signs of animal life, the fish recalls becoming and regeneration. In early art and myths, the fish glorifies the Great Mother and her womb. Its rather rare appearance as a phallus anticipates the substitution of goddesses by male gods. Fish also symbolises bisexuality, where the split tail stands for the female, while the form of head and body suggests the male organ. Quoted from: cat. Beauty, the therapeutic use of, MuHKA Antwerp 1999, p. 83.
3. Being shaped by intelligence, abstraction, words and notions, I am able to present this plur-interpretable collection of necessities that function analogously to the oracle of Delphi. Use them. They are there for you. Anne-Mie Van Kerckhoven in: Beauty, therapeutic use of, cat. MuHKA Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen 1999, p. 85.
4. O'DOHERTY, B., Inside the White Cube, Merve Verlag Berlin 1996, p. 87.
5. Cf. the 1986 addendum by O'Doherty: Gallery as Gesture: an addendum in the later editions, commented on in detail in the German translation by Markus Brödelm, pp. 129-166.
6. Exhibition at the NAK Neuer Aachener Kunstverein 2004.



GIRL-

3-Dimensional Finesse
The required particular

SPECIAL



Gestieflter Sex



Nr. 5

DM 7,90
SFR. 9,60

Prober 3



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.

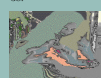
ART = RELIGION
PHILOSOPHY = POLITICS



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.



47.

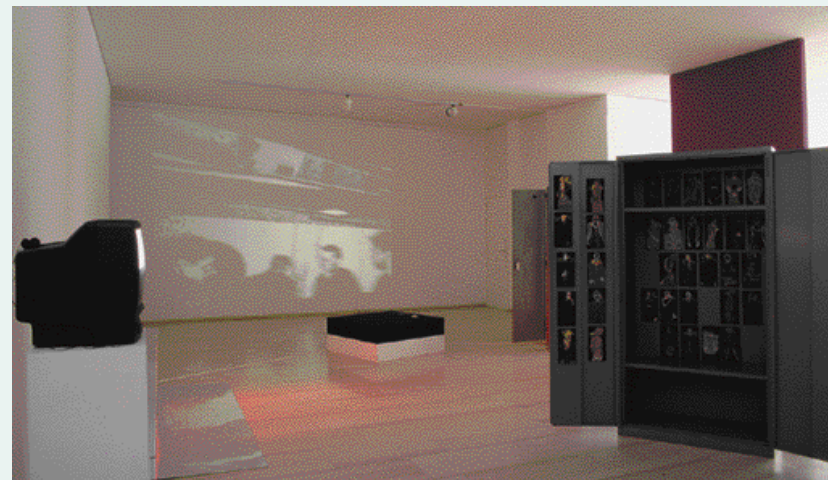


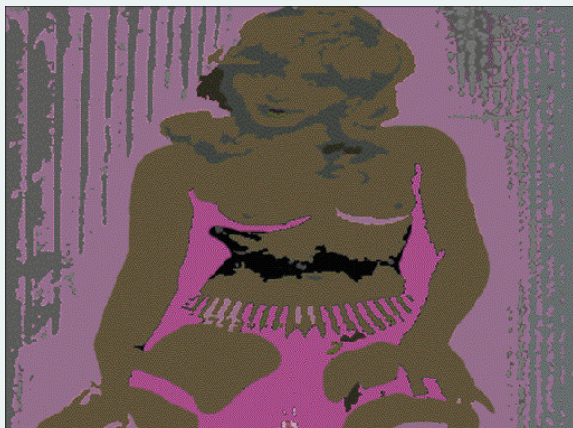
48.

2.THE REQUIRED PARTICULAR / DE VEREISTE FINESSE

- Nursing Needs
- Dattil
- Ordering within systems in state of non-equilibrium
- T trying out ways of incubation to measure spacial tension

- 25.rules of thumb
- 26.ticking in
- 27.tenthousands
- 28.learningsituations
- 29.absurdity
- 30.common sense
- 31.structure
- 32.visual images
- 33.worldknowledge
- 34.translationsystem
- 35.text
- 36.acquiring knowledge
- 37.biology
- 38.synthesise
- 39.forest
- 40.limits
- 41.consistent
- 42.deduction
- 43.classic
- 44.idealizations
- 45.not absolute
- 46.accurate
- 47.generalization
- 48.observations





Kunst und Schöpfung. Leben in Verbindungen

"Who is the spy in the house of vanity?
Who is the slave in the world of metaphysics?
Who is your friend in the world of mirrors?"¹

«Ich würde gern wissen», wird gefragt (von wem, ist in der Textabschrift nicht klar), ich würde gern wissen, ob Sie Pornographie als Kunst betrachten? «Klar ist allerdings, dass das für Anne-Mie van Kerckhoven nicht die Frage ist es ist dies nicht die Frage, die sie in ihrem Werk stellt. «Pornographie ist für mich etwas anderes ... Aber Sie müssen sehen, dass dies Bilder von Frauen sind, verstehen Sie, dazu gemacht, dass Männer sie anschauen, das ist es, was ich ... Es gibt da etwas sehr ... Was mich so beschäftigt, ist, dass es in unserer Gesellschaft diese Regung gibt, irgendetwas gibt, was einen Drang schafft, nackte Frauen zu sehen. «Solche drängenden Wünsche sind darüber hinaus nicht selbständig, sie keimen in Verbindung mit dem Gebrauch der Sprache, mit Sprache als Werkzeug unserer Interaktionen untereinander. Es ist die Art, wie Menschen interagieren, die sie Sprache schaffen lässt. «Ich nehme Frauen, um etwas auszusprechen ... anstatt Worte zu benutzen ... Für mich besteht eine Art Dichotomie zwischen der Welt der Worte und der Welt der Bilder. «Nicht darin, ob Pornographie Kunst ist oder nicht, liegt das Problem, sondern eher in der nahezu universellen Beschaffenheit der Bilder von Frauen, die zu einer bestimmten Erscheinungsweise gebracht werden. Warum macht man sie so? Wir wollen untersuchen, was die Frauen auf diesen Bildern tun, denn Statuen von Frauen, die ihre Brüste zeigen, existierten bereits vor Zehntausenden von Jahren. Heute gibt es umfängliche Bildarchive von Frauen, die ihre Brüste zeigen und dabei dem Betrachter in die Augen schauen, völlig nackt bis auf einen Gürtel, ihre Kleider abstreifend, eine Hand auf ihrer Brust und die andere am Gescheit, in verschiedenen Stadien der Entkleidung oder mit weit aufgetakelten Kleid wie ein Schmetterling. Ist das ein Placebo für die Sache selbst? Was geschieht, wenn die Künstlerin Kombinationen verschiedener Bilder oder Bilder und Worte ausprobiert und feststellt, dass es da eine ausgesprochen interaktive Beziehung gibt? «Ich probiere einfach», sagt sie, «ich spiele sie einfach aus.»²

Die außerordentliche Verbreitung des weiblichen Aktes bestreitet keiner. Immerhin 35.000 Jahre sollen frühgeschichtliche Darstellungen zurücklegen, und ein Ende des fortwährenden Aufmarschs solcher Bilder in jedweder medialen Aufbereitung ist nicht abzusehen. Figuren in Stein oder Holz, in Feisen gemalt, Umrisse, in Wohnstätten gemalte Bilder, Abgüsse aus Metall auf Ton, gemalte Formen, aus Stofflappen zusammengeheftete Bildnisse, marmorne Idealisierungen, Evokationen in Leinwand und Farbe, Ideen fixiert auf Hochglanzpapier, schwarzweiße oder farbige Fotomontagen, zurücklegen, im Digitalprozess, geteilte Szenarien, virtuelle Konstruktionen. Die frühesten Figuren, die man von den südlichen Pyrenäen über Rußland bis zu versprengten sibirischen Vorkommen in ganz Europa gefunden hat, unterscheiden sich ganz einheitlich in Form und Haltung, Gestaltung und Ausschmückung.³ Indes, wenn Forscherinnen und Forscher der somatischen Anthropologie oder der Archäologie sich diese Figuren anschauen, so sehen sie

DOROTHEA OLKOWSKI

Art and creation, life in connections

"Who is the spy in the house of vanity?
Who is the slave in the world of metaphysics?
Who is your friend in the world of mirrors?"¹

"I want to know," comes the query, it's not clear in the transcription from whom, "I want to know whether you view pornography as art?" But it is clear to Anne-Mie Van Kerckhoven that this is not the question; it is not the question that she is posing in her work. "Pornography for me is something else ... but you have to see these are images of women you know, made for men to look at, so that's what I ... there is something very ... what is my big concern is that there is this movement in our society that creates, there is something that creates an urge to see naked women." Moreover, such urges are not independent, they arise in conjunction with the use of language, with language as an instrument for our interactions with one another. It is the way in which human beings interact that makes them create language. "I use women to say ... instead of using words ... for me there is some kind of a dichotomy between the world of the words and the world of the images." The problem is not whether or not pornography is art, the problem is more like the near universality of images of women who are made to appear a certain way. Why are they making them like that? Let's investigate what the women in these images are doing, because already, tens of thousands of years ago, there were already statues of women showing their breasts. And now, there are extensive archives of images of women showing their breasts while looking in the spectator's eyes, completely nude except for a belt, about to take off their clothes, touching their breast and sex simultaneously, in various states of undress, or with their dress wide open like a butterfly. Is it a placebo for the real thing? What happens when the artist tries to juxtapose various images or images and words, and finds that there is some kind of very interactive relationship there? "I just try," she says, "I just play them out!" No one denies the prevalence of the female nude. Early depictions are said to date back as far as 30,000 years ago and there is no sign of an end to this continuous trail of images actualized in every media. Figurines in stone or wood, profiles carved into rock, images painted inside dwellings, silhouettes cast in metal, forms painted on clay, effigies sewn together from rags, marble idealizations, canvas and paint evocations, glossy paper ideas fixes, black and white or color photographic emanations, digitally processed emissions, filmed continuities, virtual constructions. The earliest figurines, found across Europe, from the southern Pyrenees, to Russia, and among outliers in Siberia are extremely diverse, diverse in shape, pose, figure and ornament.² And yet, when scholars of physical anthropology and archeology look at these figures, what they see is remarkably similar, remarkably coded and arranged into a small number of variables. There are exaggerated sexual characteristics; large, generous or pendulous breasts; buttocks or hips, protruding or broad; pregnant or exaggerated bellies; combinations of breasts, belly, and buttocks; bodies, resplendently endomorphic or grossly obese.³ Such suggestive descriptions, it has been noted, give way to sweeping statements about the meaning or function of these ancient figures whose fragile and diminutive stature is apparently invisible to the professional eye and mind. Given their primitive status – prior to feudal cultures with their multiple wives, harems and concubines, prior to modern civilization's capitalization of all things embodied – given their status, these figures are commonly

related to fertility, ideal types, apparently, for the work of procreation and maternity associated with cults and "Mother Goddesses." These associations, however, never that distant from purely lascivious aims. The female is said to be erotic and the erotic female is made the source of all abundance. Thus the figures themselves are said to be the work of men, for men, for pleasure during meals, to guarantee him children, to protect his property, to serve as pornographic stimuli for his sexual arousal. That they are unclothed or maximally adorned with belts and ornaments only reinforces these firm conclusions.⁵ Apparently, for we moderns, we inhabitants of the twenty-first century, even among paleoliths, women were denied their own sensibility. Today, such sensibility, women's own sensibility, is often if not usually labeled "perversion," a word long in need of redefinition. Women's own sensibility is taken to be perversion, insofar as it exists as the "negatively charged mirror picture of the creative core," the "antidotes for each cultural ideal" that "anti-Sade" takes as its starting point: "enigmatic mirror picture of contemporary art." So it seems that it is precisely such a sensibility, such a perversion that is given the possibility of emerging in the work of Anne-Mie Van Kerckhoven, a sensibility that is not, after all, strictly about women, but is insistently about art and creation. It is about still unknown artistic expressions, powerful images capable of radiating massive amounts of energy when they come into contact with the standard model of art, that evokes the standard model of women, potentially annihilating both art and anti-Sade and releasing creative processes. The project of anti-Sade is thus multiple. The writings of Sade logically derive a contract for harm, a metaphysics of evil, and an ethics of vice. In this way, the supreme act of normative reason lies in the institution of the reign of the total absence of norms by means of the rational and the intelligible transcendence and perversion of the positive social contract in the direction of Evil, not God! Such nihilism has always served to excite the cultural elite who value negation, destruction, disorder and death, to relieve them of the misery or melancholy arising from or in relation to their own lack of power. Thus, the concept of anti-Sade in relation to art, like that of anti-matter in relation to matter, is not simply the anti-thesis of art/world norms. The two (art and anti-Sade, matter and anti-matter) may well coexist, but if they encounter or touch one another, the annihilation of each and the release of massive amounts of energy are inevitable. Thus, like matter and anti-matter, art and anti-Sade may occupy dual spaces, each with the same sets of relations. So it's not surprising that Anne-Mie Van Kerckhoven's installation, "Anti-Sade" (2003), at Zeno X Storage, invites the viewer to enter and participate in numerous dual spaces within an environment that is itself absolutely simple, open, uncultured and spacious, a place where one can become aware of and make one's own relations to the sensibilities of the artist as they are formulated in that terrain. "One needs two to enter depth, to experience anything profoundly, including consciousness," the artist claims. "Two eyes, ears, brain halves, hands and feet, two that have been torn apart, but may be reunified. But how? How does one go deeper? One passes through the initial chamber and finds oneself confronting a large, illuminated light box, the image of a constructed room, titled "Rory," evoking the famous American philosopher of pragmatism and referring visually to Van Kerckhoven's later work "Reflection" (The Wall of the Mirror).⁶ This snapshot of what becomes a dynamical installation consists of highly fragmented slices through multi-dimensional space. A woman is seated placidly in a conventional sitting room that is itself inhabited by strange objects, bits of space and immaterial figures belonging to some other dimensions. Many of these objects and slices reappear in other images in the exhibition, forming a relational network whose components remerge as social interactions giving rise to language. This is not to be an encounter ending in annihilation, but rather, a sign of parallel universes and an encouragement to the spectator to wander among these signs. This is because the overall space is open to each visitor who is welcomed by its emptiness and by its images whose intensity of color and at once awkward and sinuously drawn lines exhibit a beauty both strange and familiar. Beauty that is familiar in

dem erkennwert Ähnliches und bemerkenswert Coderdes, das sich einigen wenigen Variablen jäh Da sind die überlegenen Geschlechtler erkennen als üppige große oder hängende Brüste, versperrende Gesäße und breite Hüften, schwangere oder betont gewölbte Bäuche, Kombinationen von Brüsten, Bauch und Gesäß, wunderbar endomorphe Körper oder solche von einer ettelartigen Dierlei suggestive Beschreibungen münden dann, wie man feststellen konnte, in pauschale Erklärungen über die Bedeutung oder Funktion dieser frühgeschichtlichen Figuren, deren Fragilität und kleine Statur dem probabilistischen Auge und Verstand offenbar verborgen bleibt. Aufgrund ihres urreizellen Status – ihrer Entstehung vor den Feudalkulturen mit ihren vielen Ehefrauen, Harem und Konkubinen, vor der Kapitalismus des Bewusstseins, behauptet in der modernen Zivilisation – werden diese Figuren gemeinhin mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht, erscheinen als Idealtypen für die Arbeit der Fortpflanzung und Mutterschaft, die mit Kulturen und -Muttergötterinnen einhergehen soll. Solche Zuschreibungen sind jedoch nie gar so weit entfernt von rein listernen Zielen. Fraulichkeit wird erotisch genutzt und die erotische Frau zum Quell aller Fülle erhoben. Die Figuren selbst gelten daher als Werk von Männern für den Mann, dann als ihm bei den Mahlzelen zur Augenweide dienen, ihm Kinder gewährleisten, seinen Besitz schützen, seiner sexuellen Erregung als pure Lustschönheit dienen. Dass sie unbekleidet oder allenfalls mit Riemen und Schmuck ausgestattet sind, bekräftigt solche Schlussfolgerungen nur! Für uns Neuzetleriche, uns Bewohner des 21-Jahrhunderts werden den Frauen offenbar sogar unterhalb der menschlichen eine eigene Sinnesempfindung abgesprochen.

Heute wird solche Sinnesempfindung, die eigene Sensibilität der Frau, oft wenn nicht meistens als "Perversion" etikettiert – ein Begriff, der lange schon der Neudeffinition bedarf. Die eigene Sinnesempfindung der Frau wird für Perversion gehalten, insofern sie das -negativ geladene Spiegelbild der Schöpfungsmatrix, die -Anti-Norm jeder kulturellen Regel, den -Anti-Sade -bildet, der als -enigmatisches Spiegelbild zeitgenössischer Kunst hervorbricht. Es scheint also, als sei es gerade eine solche Sinnesempfindung, eine solche Perversion, die das Werk von Anne-Mie Van Kerckhoven zum Zuge kommen lässt, eine Sinnesempfindung, die sich letztlich nicht streng auf Frauen bezieht, sondern nachdrücklich auf Kunst und Schöpfung. Sie hat es zu tun mit bislang unbekannten künstlerischen Ausdrucksmoellen, eindringlichen Bildern, die massive Energiequanten verströmen können, wenn sie mit dem Standardmodell der Kunst, das wiederum das Standardmodell der Frau, evolviert, in Beziehung kommen: mit Bildern, die womöglich sowohl die Kunst als auch den Anti-Sade zunichte machen und schöpferische Prozesse reizen. Das Anti-Sade-Projekt ist demnach vielschichtig: Es soll den Betrachter zu einer Logik nach aus einer vertraglichen Einkürmung von Schädigung, einer Metaphysik des Bösen und einer Ethik des Lasters, in dieser Hinsicht besteht die höchste Aufgabe des neuen nihilistischen Kunstwerks. Die Reins totaler Normlosigkeit mit Hilfe der Vernichtung des rationalen Transzendenz und Perversion des positiven Gesellschaftsvertrags in Richtung auf das Böse, nicht Gott! Solcher Nihilismus ist seit je dazu angetan, die kulturellen Eliten zu begeistern, die Negation, Destrution, Wirsal und Tod geltend machen, die aus der Qual oder Melancholie entbotten zu werden, die aus oder in Verbindung mit ihrer eigenen Machtlosigkeit entsteht. Daher bildet der Anti-Sade-Begriff bekräftigt, die Vernichtung des Begriffs der Antimaterie bezüglich der Materie – nicht einfach die Antithese zu den Normen der Kunstwelt. Beide (Kunst und Anti-Sade, Materie und Antimaterie) können sehr wohl nebeneinander existieren, doch wenn sie sich begegnen oder berühren, kommt es unweigerlich zu beider Vernichtung und zur Freisetzung massiver Energie.

quanten. Wie Materie und Antimaterie können Kunst und Anti-Sade deshalb einen zweifachen Raum belegen, und zwar in jeweils gleichen Beziehungen zueinander.

Es überrascht daher nicht, dass Anne-Mie Van Kerckhoven's Installation "Anti-Sade" (2003) im Zeno X Storage in Bielefeld das Bewusstsein und zur Teilhabe an zahlreichen zweifachen Räumen in einem Umfeld einläd, das seinerseits absolut einfach, offen, ordentlich und weitläufig ist, ein Ort, an dem man sich der Sinnesempfindungen der Künstlerin, so wie sie auf diesem Terrain formuliert sind, bewusst werden und ein eigenes Verhältnis zu ihnen gewinnen kann. "Man braucht immer zwei, um die Tiefe zu gelangen, um etwas tief erleben zu können," behauptet das Bewusstsein, behauptet im Künstlerin. Zwei Augen, Ohren, Himmels, Hände und Füße, zwei, die auseinandergerissen wurden, aber wieder vereinigt werden können. Doch wo? Wie kann man leiser gehen? Man durchläuft den ersten Saal und sieht sich einem großen Leuchtkasten gegenüber, dem Bild einer konstruierten Räumlichkeit mit dem Titel "Rory", der an den berühmten amerikanischen Philosophen des Pragmatismus erinnert und visuell bereits auf Kerckhoven im weiteren entfaltete Reflexion "Rory – The Headroom" verweist. Das nachfolgenden dynamischen Installation vorausleuchtende Momentaufnahme setzt sich wiederum als pure Lustschönheit in Schichten durch multi-dimensionalen Raum (slices through multidimensional space). Eine Frau sitzt friedlich in einem gewöhnlichen Wohnzimmer, das zudem von seltsamen Objekten, Raumspittem und immateriellen Figuren aus der zeitgenössischen Kunst besetzt wird. Viele dieser Objekte und Segmente tauchen in anderen Bildern der Ausstellung erneut auf und bilden so ein Beziehungsnetz, dessen Bestandteile wiederum als soziale Interaktionen auftreten, aus denen Sprache entsteht. Dies ist keine Begegnung, die in der Vernichtung enden soll, sondern eher ein Ausweis für parallele Universen und eine Ermunterung an den Betrachter, zwischen all diesen Zeichen umherzugehen. Denn der Raum insgesamt ist für alle Besucher offen und heißt sie willkommen in seiner Leere wie mit seinen Bildern, die in ihren leuchtenden Farben und kantigen aber zugleich geschwungenen Linien eine so einfache wie verteilte Schönheit an den Tag legen. Diese Schönheit, vertraut in den einzelnen Elementen, aber fremd in den Verbindungen, sagt etwas, was Worte nicht sagen. Die Einladung, leiser zu gehen, etwas auf noch unbekannte Weise wieder zur Einheit zu bringen, "das Selbst vom Sich-Selbst abzulösen", setzt sich fort, sobald man den zweiten Saal betritt, wenn ein Video auf zwei Schirme projiziert wird. Der eine ist einfach an der Wand angebracht und trifft sich mit einem Spiegel und einer schwarzen Fläche, der andere ist ein Raum aufgehängt und dreht sich in die eigene Achse, sodass er den Betrachter in seine Magie hineinzieht. Das Video zeigt den Tänzer Marc Vanrooten der sich durch 19 Szenen des so genannten Alltagslebens bewegt und dabei nichtsdestoweniger dessen achimistischen Verwandlung von Blei in Gold betreibt. Das zweifache Bild fordert dazu, in einzelnen Bildern und zwischen den Szenen eine Fläche lässt an die Möglichkeit der Vernichtung oder ein Nihilismus denken; nur der Teilnehmer kann dies entscheiden.⁷

Anschließend trifft man auf Bilder von stärker konstruierten Räumlichkeiten, die augenscheinlich jeweils einem oder mehreren möglichen Banerträgern, Autoren oder Charakteren der westlichen Philosophie und Literatur gewidmet sind: Heathcliff, Baudelaire, Grimm, Freud, Houellebecq, Denett, Deleuze; allesamt mit Sex, Sprache, Bewusstsein oder allen dreien zugleich verflochtenen Namen. Jedem davon ist ein Bild zugeordnet, wiederum sehr fragmentierten Schnitten durch multi-dimensionalen Raum bestehend, deren Bedeutung und Absicht nie ganz klar sind. Bei einigen dieser Bildräume ist der

the independent elements yet strange in their combinations, saying what words alone do not say. The invitation to go deeper, to result in some yet unknown manner, is to "remove the Self from oneself," continuing as one passes into a second space consisting of a video projected on two screens, one flat, against the wall, meeting up with a mirror and a black surface; the other, suspended in space and turning, pulling the viewer into its magic. The video, a performance in which dancer Marc Vanrunxt moves through 19 scenes of so-called ordinary life, nevertheless, performing their alchemical transformation from lead into gold. The dual images act as an incitement to enter, to participate; the black surface evokes the possibility of annihilation or nihilism, only the participant can decide.⁸ Beyond this, one encounters the images of more constructed rooms, each seemingly dedicated to one of many possible standard-bearers, authors or characters, of Western philosophy and literature. Heathcliff, Baudelaire, Grimm, Freud, Houellebecq, Denett, Deleuze; each with sex, language, consciousness, or all three. Each are acknowledged with a room image consisting again of fragmented slices through multi-dimensional space whose meaning and intention are never completely clear. Some of them have the individual's name scrawled across the surface as if on a glass plate, leaving the impression of gazing into a store-front or a club. All of them include female figures, sitting or standing or drawn distordedly in cluttered interiors overlaid with transparent objects, bits of anti-matter, objects belonging to other dimensions that have somehow entered this one. What is there? What do each of these signs communicate to us? Are they, each of them emblematic of the standard model of art, with its high and low values, its principle of power? Do they give rise to the spontaneous parallelism anti-Sade, the creation process, the anti-form? Are they the energy that tears apart the codes, that frees the creative process from the history of art, from the history of ideology? Or, even if they accomplish this, do they do it only in the melancholy and nihilism of those who have abandoned hope, those who live in a fragmented world or on one side of the art – anti-Sade parallelism, slaves in the world of metaphysics? Insofar as The existing verbal and visual conventions are inadequate, This opens the way to a personal and creative interpretation in which one might, for instance, imagine how AMVK, as a reamed woman, fluently moves between these standard-bearers of Western philosophy and overturns their established order.⁹ The smallness of these images leaves no room for intimidation. They are posed there on the wall, in an irregular arrangement, an insistent set of notations, messages spawned and promulgated within the high-art culture. In any case, one moves on, past these dense, complex images to the clearer space of a series of drawings, felt-tip on paper, "Les Evènements," evoking both womanly and magical charms. These angular but voluptuously drawn women, stretching themselves out on sofas or questionably sitting or standing, posing themselves, each raise a conformity to the next instant. Is it not a logical contradiction that sensation is said to infinitely divide life and destroy the unity of being? Am I not a rational force? Do not sleep and suffering constitute a contradiction for what is vital, for life? Am I the product of a voluntary act or force and necessity? Is not the end of law perfection? Are truth and justice the final objects of creation? Are we, women, not fully creative in our sensuality, in our beauty and sensual beauty and sensuality and sexiness and sexiness? Can you sense this intelligence as you depart from the wall of philosophers and move among consciously provocative, seductively situated women? Or, do you simply enter the final space of the exhibition, whose long line of drawn images are again dual and which make one final attempt to seduce you into wandering, with them, through the empty spaces where thought and creation are possible. These women, barely clothed, are found lying or posing themselves on beds, and below them, in corresponding positions are anatomical sketches of their muscles, bones, tissue, the invisible material structure of their being. Are these women not flesh, muscle bone, like all living matter? Does their sex make it possible to count them among the sensible, rational creatures, those possessing language and consciousness? Is this how one goes deeper?

⁵ Door mechanisering van concrete arbeid en door de onoverzichtelijkheid van de logische processen die machines doen werken, worden oorsprong en doel, gevolg en resultaat losgekoppeld. Het individu verreedt, wordt zelf een abstract geheel binnen de betekenisgevers van alledag, stijgt langzaam op, overschouwt, wilt nog meer afstand, en ziet zichzelf tenaillote los van de dingen. Dit heet melancholie. (Barok) By mechanisation of tangible labour and by the unobservability nature of logical processes which make machines work, origin and purpose, consequence and result are disconnected from the individual element as itself, becoming an abstract entity in the middle of everyday signifiers. It slowly takes off, surveys, gains more distance. Finally it sees itself disconnected from everything else. This is called melancholy. (Baroque) REPORT 11/14081998 AMVK.

From our contemporary point of view, women, women's minds and women's bodies are always, already embedded in ordered structures whose reach and grasp is as universal as a mathematical equation. Mathematical dynamical models are widely utilized to describe the behavior of events taking place within a given spatio-temporal manifold. They model the habitual tendencies of a situation as it evolves from one fixed state to another. Moreover, they yield qualitative predictions of long-term behavior in a deterministic manner. Once the manifold, the initial state and the rules of evolution are in place, the path of all states of events intersecting within the space can be predicted.¹ Additional elements within the system, called attractors, serve as unstable, ideal endpoints that may be unstable, allowing for local unpredictability, but they may also constitute a limit cycle, a cyclic orbit in which the same or similar events are repeated over and over again.² This makes codification simpler than ever. Paleolithic primitives are said to live within a social network of kinship relations, kinship systems of blood lineages and marriage-alliances that prevent any one clan from assuming too much power. Thus all goods within the society are coded for value and given a place in the symbolic order.³ Feudal societies retain symbolic codes but the reciprocal relations of the primitive order pass into the figure of the despotic ruler to whom is owed the "privileged signifier of universal value ... expressing a transcendent law and an imposed standard of value," that of gold.⁴ All the while local codes organizing local, social relations and value continue unabated, until, that is, the modern era arises, the era of capitalist production, disjunction, and consumption-consumption, the era of what may be named the divine axiomatic, the dark precursor, the violent, disjunctive synthesis, the power that distributes each simulacra without relation to any other, the power of fragmentation.⁵ "This is the law of capital. When the authority of the transcendental Ideas is undone by the reasoning capacity of the human mind, the unity for thought and life promised by that transcendental power is lost. The divine task of a prior unification that guaranteed the unity of space and time is no longer needed. All that is left of the transcendental law is its guarantee of the rational powers that first revealed the unconditioned, the transcendental authority to human beings. Thus, the logical powers of relation, the connection, disjunction and conjunction take up the ontological task. All that exists, all that has been connected, will be disjoined, torn apart in a movement that breaks apart all dogmatic codes and fragments them, disorganizing and distributing the fragmentary elements of the formerly coded social structures while spilling out entities that look like subjects and look like objects but are nothing but effects, each distributed without relation to one another. It is a violence that breaks apart anything that has been connected, tears apart all that has been related and revises the universal mathematical equation.

Recent philosophy has made this new equation explicit for us. We are told, for example that the progressive determination of the conditions, we must, in effect, discover ... the fragments of the ideal or past events which, by the same token render the problem solvable; ... we must condense all the singularities, precipitate all the circumstances, points of fusion, conglomeration or condensation in a sublime occasion, Kairos, making of the solution some abrupt, brutal and revolutionary expression.⁶

Yes, a revolutionary explosion, breaking apart the restrictive codes, but leaving what? Leaving a fragmented world, all the more able to be annexed by the universalizing axiom of capital. Leaving a fragmented world, all the more able to be captured by the strongest force. Leaving a fragmented world, all the more able to be Oedipalized, all the more able to neutralize perversion with a mixture of money and success. In art, this is the lucrative high-art of the "standard model," for which all artworks have equal value with respect to the moral principles of their contents.⁷ This is why "Moral Rearmament" is needed and why words and images are brought into play in a series of "attempts" related to the fortification of the practice, manners, and conduct of human animals as social beings in relation to each other.

Eigenname wie auf einer Glasscheibe quer über die Oberfläche gekritzelt, sodass der Eindruck entsteht, in ein Schaufenster oder einen Club hinein zu schauen. Alle enthalten weibliche Figuren, sei es sitzend, stehend oder als verzierte Zeichnungen in völlig vogelgespinn interior, die überzogen sind mit transparenten Objekt, Spiegeln von Antikar, einer Menge aus anderen, auf unbekannte Weise in die hiesige geliebte Dimensionen. Was geht hier vor? Was teilen diese Zeichen uns mit? Sind sie jeweils Wahrzeichen des Standardmodells der Kunst mit einem hohen und niederen Wert, seinen Machtpotenz? Rufen sie den spontanen Parallelismus des Anti-Sade hervor, den Schöpfungsprozess, die Anti-Norm? Sind sie die Energie, die die Codes zerreißt und den schöpferischen Prozess von der Geschichte der Kunst, von der Geschichte der Ideologie befreit? Doch gesetzt, sie leisten dies, tun sie es dann nur in der Melancholie und im Nihilismus der, die alle Hoffnung haben fahren lassen, derer, die in einer ganz anderen Welt oder auf einer Seite der Kunst leben – Anti-Sade-Parallelismus, Sklaven in der Welt der Metaphysik?

Inseln, als

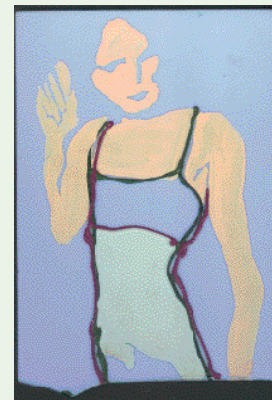
«Die bestehenden verbalen und visuellen Konventionen unzulänglich (sind). Dies bahnt den Weg für eine persönliche, schöpferischen, aber auch der menschlichen zum Beispiel vorstellen kann, wie AMVX sich als «wiederholte»-Frau geschmeidig zwischen diesen Bannerträgern der westlichen Philosophie bewegt und deren festgelegte umstößt.»⁸

Die Kleinformatigkeit der Bilder lässt keinen Raum für Einschüchterung. Dort stehen sie in unregelmäßiger Anordnung an die Wand gehängt, eine nachrückende Zusammenstellung von Notizen, Aussagen, einer Zeit und verbreitet in der Kultur der Hochkunst.

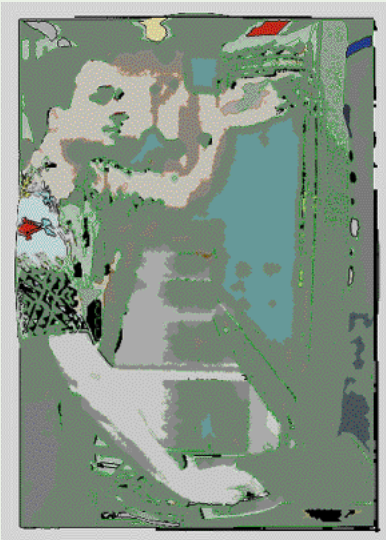
Jedemfalls gelangt man nach diesen dichten, vielschichtigen Bildern in einen lichteren Saal, zu den «Envoüments», Filzstiftzeichnungen auf Papier, die sowohl farblich als auch magischen Zauber erzeugen. Alle diese eckig und doch sinnlich gezeichneten Figuren, die sich auf Solen ausstrecken oder selbstbeusst dastehen bzw. stehen und sich selbst in Pose bringen, werfen eine Frage bezüglich des Denkens auf. Ist es nicht ein logischer Widerspruch, wenn es heißt, durch die Sinneswahrnehmung werde das Leben endlos zerteilt und die Einheit des Seins zerstört? Bin ich keine rationale Kraft? Bilden nicht Schlaf und Leiden einen Widerspruch zu den Vitalfunktionen, zum Leben? Bin ich hervorgegangen aus einem Akt der Vernunft, oder aber des Zwangs und der Notwendigkeit? Ist das Ziel des Gesetzes nicht Verwirklichung? Sind Wahrheit und Gerechtigkeit die Endzwecke der Schöpfung? Sind wir Frauen nicht vollhaft schöpferisch, sinnlich, sinnlich, sinnlich, in unserer Schönheit und Sinnlichkeit, in unserer Rationalität und Bewusstheit? Ist diese Intelligenz zu spät, wenn man die Philosophen und hinter sich lässt und sich zwischen selbst aufzuführenden Frauen in veränderten, den alltaglichen bewegt? Oder betritt man einfach den abschließenden Saal der Ausstellung, dessen lange Auhaltung gezeichneter Bilder wiederum eine zweite ist und in einem letzten Versuch dazu verlocken will, in ihrer Begleitung durch die leeren Räume zu streifen, in denen Denken und Schöpfung möglich sind? Diese spärlich gekleideten Frauen sieht man auf Betten liegen oder posieren, und unter ihnen finden sich in entsprechenden Haltungen Muskeln, Knochen und die unsichtbare materielle Struktur ihres Seins. Sind diese Frauen nicht Fleisch, Muskel und Knochen wie alle lebende Materie? Macht ihre Sexualität es möglich, sie unter die sinnestragende, vernünftige Geschöpfe zu rechnen, jene, die Sprache und Bewusstsein haben? Gelangt man so tiefer?

Von unserem heutigen Standpunkt sind Frauen, der Verstand der Frauen und der Körper der Frauen, inmer schon in geordneten Strukturen eingebettet, deren Reichweite und Zugriff so universal ist wie eine mathematische Gleichung. Mathematisch-dynamische Modelle finden weite Anwendung, um das Verhalten von innerhalb einer gegebenen räumlichen Mannigfaltigkeit stattfindenden Ereignissen zu beschreiben. Solche Modelle bilden die habituellen Tendenzen einer Situation in deren Entwicklung von einem festen Zustand zum nächsten nach. Überdies helfen sie in deterministischer Weise qualitative Prognosen über deren langfristiges Verhalten. Sobald die Mannigfaltigkeit, der Anfangszustand und die Regeln der Entwicklung feststehen, lässt sich der Verlauf aller Ereigniszustände, die sich innerhalb dieses Raumes überschneiden, vorhersagen.⁹ Zusätzliche Elemente innerhalb des Systems, so genannte Attraktoren, dienen als ungreifbare, ideale Endpunkte, die instabil sein können und dem in punktueller Unvorhersehbarkeit einbeziehbar machen; sie können aber auch einen Grenzkreis bilden, einen kreisförmigen Orbit, in dem die gleichen oder ähnliche Ereignisse sich jedes Mal aufs neue wiederholen.¹⁰ Dies vereinfacht die Codifizierung mehr denn je. Von den altsteinzeitlichen Urmenschen heißt es, sie hätten in einem sozialen Netz wechselseitiger Beziehungen, Verwandtschaftssystemen von Blutsamen und Heiratsverbindungen gehabt, die verhindert, dass ein Clan zu viel Macht gewann. Alle Güter in der Gesellschaft sind demnach nach ihrem Wert codiert und bekommen einen Platz in der symbolischen Ordnung.¹¹ In den Feudalgesellschaften blieben symbolische Codes erhalten, aber die wechselseitigen Beziehungen gehen ein in die Gestalt des despotischen Herrschers, dem der «privilegierte Signifikant des Universals» – in dem ein transzendentes Gesetz und ein aufgezogener Wert als Tabu zum Ausdruck kommt, geschuldet ist, nämlich der des Goldes.¹² Alldieweil haben lokale Codes, die lokale soziale Beziehungen und Werte organisieren, unermindert Bestand, bis ja bis die Neuzeit anbricht, das Zeitalter der kapitalistischen Produktion, der Disjunktion und der Erfüllung im Konsum, das Zeitalter, könnte man sagen, der göttlichen Axiomatik, des dunklen Vorboten, der gesamtartigen, disjunktiven Synthese, der Macht, die jedes Simulakrum in völliger Beziehungslosigkeit zu irgendeinem anderen distribuiert, der Macht der Fragmentierung.¹³ Dies ist das Gesetz des Kapitals. Wenn die Autorität der transzendentalen Ideen durch die Fähigkeit des menschlichen Verstandes zum Vernunftgebrauch gebrochen wird, geht die durch die transzendente Macht versprochene Einheit von Denken und Leben verloren. Die göttliche Aufgabe einer Vereinigung a priori, die die Einheit von Raum und Zeit gewährleistete, ist nicht länger vorhanden. Alles was vom transzendentalen Gesetz übrigbleibt, ist die Gewährleistung der rationalen Fähigkeiten, die den Menschen einst die unbedingte, transzendente Autorität offenbart hatten. Daher übernehmen nun die logischen Kräfte der Beziehung – der Verknüpfung, Disjunktion und Konjunktion – die ontologische Aufgabe. Alle Existierende, alles was verbunden war, wird getrennt, wird zerrissen werden in einer Bewegung, die sämtliche dogmatischen Codes auseinanderbricht und fragmentiert, die fragmentarischen Bestandteile der einst codierten sozialen Strukturen desorganisiert und distribuiert und dabei Existenzen auspackt, die aussehen wie Subjekte und aussehen wie Objekte, doch nichts als völlig beziehungslos verstreute Effekte sind. Es ist dies eine Welt, die alles auseinanderbricht, was einmal zusammen war, alles auseinanderreißt, was aufeinander bezogen war, und die universale mathematische Gleichung einer gründlichen Revision unterzieht.

Die jüngere Philosophie hat uns diese neue Gleichung vor Augen geführt. So heißt es zum Beispiel:



Unlike already existing moralities concerned with right and wrong insofar as they are properly subject to rules, Anne-Mie Van Kerckhoven's "Moral Rearmament" is a creative practice, bringing together "sex" and technology so as to elicit beauty as a therapeutic practice. The problem is set out visually, beginning with the opening sequence, "Source and Origin of Work Methods," a black and white vortex whirling uncertainly into a series of ellipses that expand and contract like stars whose gases heat up, swell and spread in every direction against the pull of gravity, until, finally, they cool and condense. The unresolved image transposes into a series of grainy male-female couples, passes through an architectural rendering of a floor plan of what may be a museum and rests, finally, upon the side-view profile of the artist's head, embedded in an illuminated sea of grainy-green. The head shrinks and the words "HEADNURSE presents" emerge from the same point of disappearance. By this means we are pulled into the universe of "attempts" at moral rearmament. Images are framed by a sound track lightly drifting from old-fashioned romantic ballads to a cross urban piano bar. Visually, the attempts juxtapose the series of naked women (repeated but in ever altering forms, colors, positions) with an apparent technological theme, a sitting room (Victorian to 60's modern), a schematic rotating chair, and a report on the type of nursing activity. As the attempts heat up, signals are sent into the atmosphere via huge satellite dishes, women are reported on as prisoners, as subject to marriage laws, to menstruation, to prostitution, to melancholy stupor, all under the guard of military tanks. Then finally, in a series of beautifully colored, fluid line drawings, they appear to be subject to some sort of experimentation (secluded, dead, up, distilled, precipitated) until the final outcome, barely audible voiceover "they considered themselves fortunate to find any small



place [...] accompanies the image of jet streams winging across the crystallizing blue sky. If it is true that melancholy is the look of dashed hope, the realization that promises that were made will not be kept, but that they are still beautiful, as well as the awareness that such values are confused and may even have lost their meaning, then it is also the case that the melancholic finds herself in the no-woman's land looking back on the ruins of the many claims to truth and justice which this century has formulated and looking ahead in a world that has deconstructed the principle of hope, then melancholia exists in Anne-Mie Van Kerckhovens work, as a limit cycle out of which to break.¹⁴

And the way to do this, the artist implies, is through relational networks. Ninety-six faxes are sent to a house in Bruges, a house in a neighbourhood whose most famous resident was a Flemish priest, a poet inverse to women but not to words. Since every fax consists of an image of a woman and a word, the word is the key that unlocks the house and the bourgeois neighborhood, opens them to considering the women as well. In a fragmented world, torn apart by deconstructed capitalizing forces, some new spatio-temporalization may yet prove possible. When visitors enter the insular bourgeois neighborhood, when they ring the bell of the house, when they go inside and view the messages sent by the artist as if from a distant star, then net-

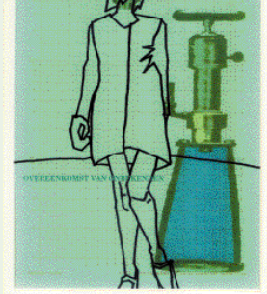
«Einerseits nämlich müssen wir in der progressiven Bestimmung der Bedingungen [...] die Fragmente künftiger oder vergangener Ereignisse (entdecken), die gleichzeitig das Problem lösbar machen [...] Andererseits müssen wir alle Singularitäten verdichten, alle Umstände, Schmelzpunkte, Gefährpunkte, Taupunkte in einer sublimen Gelegenheit, Kaisers, ausfüllen, die die Lösung als etwas Jähres, Gewaltsames, Revolutionäres explodieren lässt».¹⁵

Ja, ein revolutionäres Explodieren, das die restriktiven Codes auseinanderbricht, doch was lässt es zurück? Eine fragmentierte Welt, um so mehr dazu angehen, vom universal ausgerichteten Axiom des Kapitals vereinigt zu werden. Eine fragmenlierte Welt, um so mehr dazu angehen, dass die stärkste Kraft sie einträgt. Eine fragmenlierte Welt, um so mehr dazu angehen, ödpäsiert zu werden, um so mehr dazu angehen, Perversion mit einer Mischung aus Geld und Erfolg zu neutralisieren. In der Kunst ist die lukrative Hochkultur des «Standardmodells», für das alle Kunstwerke hinsichtlich der m oralischen Prinzipien ihrer Inhalte gleichwertig sind.¹⁷ Eben deshalb bedarf es «moralischer Wiederbewaffnung» und werden Worte und Bilder in einer Reihe von «Versuchen» ins Spiel gebracht, die einhergehen mit der Kräftigung der Gebräuche, Umgangs- und Verhaltensweisen der Menschen als zueinander in Beziehung stehender sozialer Lebewesen.

Anders als bereits existierende Moralitäten, die es, insofern sie förmlichen Regeln unterliegen, mit Richtig und Falsch zu tun haben, ist Anne-Mie Van Kerckhovens «Moralische Wiederbewaffnung» eine schöpferische Praxis, die «Sex» und Technologie zusammenbringt, um Schönheit als therapeutisch wirksame Tätigkeit auszuweisen. Dieses Problem wird nun visuell veranschaulicht, angefangen mit der Eröffnungssequenz «Source and Origin of Work Methods», einem schwarzweißen Strudel, der zielt in eine Reihe von Ellipsen hinein, die sich ausdehnen und zusammenziehen wie Sterne, deren erhitzte Gase sich auflösen und wieder die Schwerkraft in alle Richtungen ausbreiten, bis sie schließlich auskühlen und kondensieren. Das nie enträtselte Bild geht über in eine Reihe königlicher Bilder von Mann-Frau-Paaren, durchläuft dann einen architektonischen Grundriss (vielleicht eines Museums) und verliert schließlich auf dem seitlichen Kopfprofil der Künstlerin, eingebettet in ein leuchtendes Gewoge königlichen Grüns. Der Kopf schrumpft und an ender Stelle, an der er verschwindet, erscheinen die Worte «HEADNURSE PRESENTS». So werden wir in das Universum der «Versuche» moralischer Wiederbewaffnung hineingezogen. Die Bilder sind eingelagert in einem, was sich als ständiges Wechseln von almodischen romantischen Balladen zu einer überfüllten Pianobar hindeutet. Visuell setzen diese Versuche eine Serie nackter Frauen (die sich zwar wiederholen, dann aber gehen, liefern sehr viel denken, können wir uns vielleicht sinnlich bewusst werden, dass jeder von uns bereits ein Netzwerk ist, ein Netzwerk aus allen Ereignissen und Personen, die wir einmal für vollkommen von sich getrennt empfunden haben – Ereignisse und Personen jedoch in ihrer ständigen Veränderung durchlaufen, so wie Computer im Nu jedes Bild verändern, nochmals verändern und umwandeln können und Anne-Mie Van Kerckhovens computergenerierte Bilder es tun. Dies ist ein bescheidenen Anfang. Es wird ein enormes, endloses, fortwährendes Projekt sein, das HEADNURSE Projekt, ein Projekt, den Menschen neu zu denken und das Zerissen zu defragmentieren. Es ist ein Projekt, das uns auffordert, tief zu gehen, nicht indem wir neue restriktive Codes erzeugen, sondern um auf einen Prozess einzulassen, der neue Räume und neue Leben als künftige Ausprägungen von Beziehungsnetzwerken in Schnittstellen von Sex und Technologie, Bild und Wort, Sprache und sozialer Interaktion begreift.

noch schön sind, und das Bewusstsein, dass derlei Werte verloren sind und vielleicht sogar ihre Bedeutung verloren haben, so findet sich die Melancholie in einem No-Woman's Land wieder, von wo sie zurückblickt auf die vielen Ansprüche auf Wahrheit und Gerechtigkeit, die in diesem Jahrhundert formuliert wurden, und vorausschauend auf eine Welt, die das Prinzip Hoffnung dekonstruiert hat, so beschreibt die Melancholie in Ann-Mie Van Kerckhovens Arbeit einen Grenzkreis, aus dem es auszubrechen gilt.¹⁸

Der Weg dazu, unterstellt die Künstlerin, verläuft über Beziehungsnetzwerke. 96 Faxe werden an ein Haus in Brügge gesendet, ein Haus in einem Stadtteil, dessen berühmtester Bewohner ein flämischer Priester war, ein Dichter, abhold den Frauen, nicht jedoch den Worten. Da jedes Fax aus einem Bild von einer Frau und einem Wort besteht, ist das Wort der Schlüssel, der das Haus und das subürgerliche Stadtviertel öffnet, der sie dafür aufschließt, auch die Frau zu beachten. In einer fragmentierten Welt, die von entcodierten Kapitalisierungskräften zerrissen ist, könnte sich eine neue Raumzeitlichkeit in mehr als möglich erweisen. Wenn Besucher in den abgeschotteten bürgerlichen Stadtteil kommen, an der Tür des Hauses klingeln, eintreten und sich die von der Künstlerin gesendeten Faxe ansehen, dann bilden sich Netzwerke aus. Wir könnten sagen, dass «die kausale Vergangenheit eines Ereignisses aus allen den Ereignissen besteht, die es beeinflusst haben könnten. Der Einfluss müsste sich von einem bestimmten Ereignis der Vergangenheit maximal mit Lichtgeschwindigkeit verbreiten. Die Lichtstrahlen, die bei einem Ereignis eintreffen, bilden somit die äußere Grenze der Vergangenheit eines Ereignisses und beschreiben das, was wir den Vergangenheits-Lichtkegel eines Ereignisses nennen».¹⁹ Was aber wäre, wenn jede Perspektive und jedes Ereignis nicht aus einem, sondern aus mehreren solcher Kegel bestünde, mit Ereignissen angefüllten Lichtkegel, Informationssträger, die miteinander verbunden sind, «kombinatorische Strukturen», Netzwerke, die zu selbstorganisiertem kritischem Verhalten, zu sozialer Interaktion und zur Sprache führen? Die kausale Struktur von Ereignissen entwickelt sich, und die Organisation der Materie ist eine Folge von Entwicklung. Dies gibt Anlass zu folgender Hypothese: Was wäre, unterstellen wir, wenn dynamische Systeme und deren Fragen entlung nützliche Baxionen wären und die Welt mit ihren Bewohnern sich aus der Perspektive eines anderen Systems als zusammengefasst aus Ereignisnetzwerken beschreiben ließe? Unter solchen Bedingungen flügt die HEADNURSE Worte und Bilder zusammen, die sich aus dem heraus entwickeln, was wir alle sind. Die HEADNURSE ist das «Selbst» vom «Sich-Selbst», ab einem solchen Fall sind wir keine vereinzelt, abgespaltenen Individuen, keine fragmenlierten Körperteile, keine isolierten Fremden. Wenn wir tiefer gehen, tiefer sehen, tiefer denken, können wir uns vielleicht sinnlich bewusst werden, dass jeder von uns bereits ein Netzwerk ist, ein Netzwerk aus allen Ereignissen und Personen, die wir einmal für vollkommen von sich getrennt empfunden haben – Ereignisse und Personen jedoch in ihrer ständigen Veränderung durchlaufen, so wie Computer im Nu jedes Bild verändern, nochmals verändern und umwandeln können und Anne-Mie Van Kerckhovens computergenerierte Bilder es tun. Dies ist ein bescheidenen Anfang. Es wird ein enormes, endloses, fortwährendes Projekt sein, das HEADNURSE Projekt, ein Projekt, den Menschen neu zu denken und das Zerissen zu defragmentieren. Es ist ein Projekt, das uns auffordert, tief zu gehen, nicht indem wir neue restriktive Codes erzeugen, sondern um auf einen Prozess einzulassen, der neue Räume und neue Leben als künftige Ausprägungen von Beziehungsnetzwerken in Schnittstellen von Sex und Technologie, Bild und Wort, Sprache und sozialer Interaktion begreift.

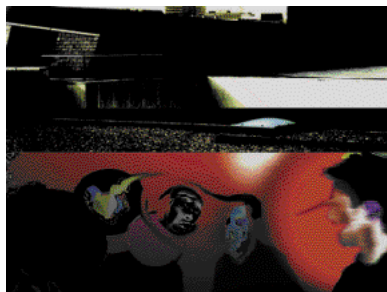


works are forming. We might say that "the causal past of an event consists of all the events that could have influenced it. The influence must travel from some event in the past at the speed of light or less. So the light rays arriving at an event form the outer boundary of the past of an event and make up what we call the past light cone of an event."¹⁹ And what if, rather than a single cone, every perspective and every event consists of a multiplicity of such cones, event filled cones of light, purveyors of information, linked to one another, "combinatorial structures," networks giving rise to self-organized, critical behavior, to social interaction and language? The causal structure of events evolves and the organization of matter is a consequence of evolution. This brings forth the following conjecture. What if, we conjecture, what if dynamical systems and their fragmentation are useful illusions, and what if, from the perspective of a different system, the world and its inhabitants can be said to be composed of networks of events? Under such conditions, the HeadNurse assembles words and images that evolve out of what we all are. The HeadNurse removes the "Self" from "oneself." In this case, we are not single, isolated individuals, not fragmented body parts, not strangers isolated. It is possible that, if we go deeper, look deeper, think more deeply, we will be able to be sensibly aware that we are, each of us already a network consisting of all those events and persons we once saw as completely separate from ourselves, but events and persons that are themselves continuously undergoing alteration, the way computers can instantly alter any image, re-alter it and transform it as Anne-Mie Van Kerckhovens's computer generated woman images do. This is a small start. It will be a huge, endless, ongoing project, the HeadNurse Project, a project to rethink human being, a project to de-fragment what has been torn apart. It is a project that invites us to go deeper, not by creating new restrictive codes, but by a process in which new spaces and new lives are understood to be forming in relational networks at the intersection of sex and technology, image and word, language and social interaction.

1. VAN KERCKHOVEN, A.-M., German in Bologna, www.clubmoral.com.
2. Quotes in this paragraph are taken from a transcript of a presentation by the artist of her work, *Moral Reassemblant*.
3. NELSON, S. M., *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology*, p. 67. In *Gender in a Cross-Cultural Perspective*, 2nd edition, Caroline B. Brettell and Carolyn F. Sargent, eds. (New York: Prentice Hall, 1997), pp. 67-74.
4. NELSON, S. M., *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology*, p. 68. Nelson notes that a study of the figurine body shapes and measurements found 18 obese, 3 with protruding buttocks, and 11 normal. Another study found 55 percent with pendulous breasts, 45 percent with broad hips, and 22 percent with none of these characteristics (pp. 68-69).
5. NELSON, S. M., *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology*, pp. 68, 70, 71. One scholar, however, has suggested that the numerical distribution of variability in body shape correlates with the "expected age pyramid for foraging societies" (p. 69).
6. VAN KERCKHOVEN, A.-M., report on the European Center for Futuristic Art, Ant-Sade, September 6 - October 18, 2003, *Zeno X Storage* - Bergenhout.
7. OLKOWSKI, D., *Repetition and Revolution in the Marquis de Sade*, in *Sex, Love, and Friendship*, Alan Sobie, ed. (Amsterdam: Rodopi, 1997), pp. 537-538.
8. My thanks to Marek Grabowski of the University of Colorado, Dept. of Physics for pointing this out to me.
9. Quotes in this paragraph are taken from the transcript of a presentation by the artist of her work *Moral Reassemblant*.
10. VAN GELDER, H., *AMV's Brain Drain: The Transformation from the Bourgeois into the Desirable*, Sint-Lukasgalerij, February 3, 2001.
11. ABRAM, R. H., SHAW, CH. D., *Dynamics - The Geometry of Behavior, Part I: Periodic Behavior* (Santa Cruz: Aerial Press, 1984), p. 21.
12. CASTI, J., *Complexification, Explaining a Paradoxical World Through the Science of Surprise* (New York: Harper Collins, 1994), pp. 28-32.
13. See HOLLAND, E., *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, Introduction to *Schizoanalysis*, (London and New York: Routledge Press, 1993), pp. 44-46.
14. HOLLAND, E., *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, p. 65.
15. See chapters 2 and 3 of OLKOWSKI, D., *The Universal (in the Realm of the Sensible)* (forthcoming).
16. DELEUZE, G., *Difference and Repetition*, tr. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), p. 190. Originally published in French as *Différence et Répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), p. 248. Deleuze's paradigm is the differential equation of a circle, which does not refer to a particular or general, but in which "it and dy are completely undifferentiated in the particular and in the general, but completely differentiated and by the universal" (p. 172 (233)). Kairos, Greek for the right opportunity.
17. VAN KERCKHOVEN, report on the "European Center for Futuristic Art, Ant-Sade, September 6 - October 18, 2003, *Zeno X Storage* - Bergenhout.
18. RAES, K., *The Melancholy Revolt of Anne-Mie Van Kerckhoven: An Ethical View on an Aesthetics of Virtue*, at www.the-artists.org.
19. This idea is derived from: S. M. OLIN, L., *Three Roads to Quantum Gravity*, (New York: Basic Books, 2000), pp. 58-65.

1. (Wer ist der Spion im Haus der Elitist? Wer ist der Stube in der Welt der Metaphysik? Wer ist dein Freund in der Welt der Segel?) Anne-Mie Van Kerckhoven, German in Bologna, www.clubmoral.com.
2. Die Zeile in diesem Absatz sind der Abschrift einer Präsentation der Künstlerin entnommen, in der sie ihre Arbeit *Moral Reassemblant* vorstellte.
3. NELSON, S. M., *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology*, S. 67; in Caroline B. Brettell und Carolyn F. Sargent (Hrsg.), *Gender in a Cross-Cultural Perspective*, 2nd edition, Prentice Hall (1997), S. 67-74.
4. NELSON, S. M., *Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archeological Mythology*, S. 68. Nelson merkt an, eine Studie über die Körperformen und Maße der Figuren habe 10 übergewichtige, 3 mit vorspringendem Gesäß und 11 normale ergeben. Eine andere Studie verzeichnet 55 Prozent mit hängenden Brüsten, 45 Prozent mit breiten Hüften und 22 Prozent ohne diese Merkmale (S. 68ff). Ein wissenschaftlicher Ansatz geht jedoch davon aus, dass die Zahlen die Verteilung der Körperform variabelität mit der erwarteten Alterspyramide von Jäger-und-Sammler-Gesellschaften korreliert (S. 69).
5. Anne-Mie Van Kerckhoven, Bericht über das "European Center for Futuristic Art, Ant-Sade", 6. September - 18. Oktober 2003, *Zeno X Storage* - Bergenhout.
6. OLKOWSKI, D., *Repetition and Revolution in the Marquis de Sade*, in: Alan Sobie (Hrsg.), *Sex, Love, and Friendship*, Amsterdam, Rodopi 1997, S. 537-538.
8. Ich danke für diesen Hinweis Marek Grabowski, Physikalisches Institut der University of Colorado.
9. Die Zeile in diesem Absatz sind der Abschrift einer Präsentation der Künstlerin entnommen, in der sie ihre Arbeit *Moral Reassemblant* vorstellte.
10. VAN GELDER, H., *AMV's Brain Drain: The Transformation from the Bourgeois into the Desirable*, Sint-Lukasgalerij, 3. Februar 2001.
11. ABRAM, R. H., und SHAW, CH. D., *Dynamics - The Geometry of Behavior, Part I: Periodic Behavior*, Santa Cruz, Aerial Press 1984, S. 21.
12. CASTI, J. K., *Complexification, Explaining a Paradoxical World Through the Science of Surprise*, New York, Harper Collins 1994, S. 28-32.
13. Siehe HOLLAND, E., *Deleuze und Guattari's Anti-Oedipus*, Introduction to *Schizoanalysis* (London - New York, Routledge Press 1993), S. 44-45.
14. HOLLAND, E., *ebd.*, S. 65.
15. Siehe Kapitel 2 und 3 in: OLKOWSKI, D., *The Universal (in the Realm of the Sensible)* (erscheint demnächst).
16. DELEUZE, G., *Difference and Repetition*, aus dem Frz. von Joseph Vogl, München, Fink Verlag (1997), S. 242. Die französische Originalausgabe erschien unter dem Titel *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, S. 248. Deleuzes Paradigma ist die Differentialgleichung eines Kreises - im Besonderen wie im Allgemeinen sind *dx* und *dy* ganz ohne Differenzierung (sont indifférenciés), unterliegen aber, in und durch das Universale, vollkommen der Differenziation (sont différenciés) (S. 222 (233)). "Kairos", griechisch für die richtige Gelegenheit.
17. Anne-Mie Van Kerckhoven, Bericht über das "European Center for Futuristic Art, Ant-Sade", 6. September - 18. Oktober 2003, *Zeno X Storage* - Bergenhout.
18. RAES, K., *The Melancholy Revolt of Anne-Mie Van Kerckhoven: An Ethical View on an Aesthetics of Virtue*, www.the-artists.org.
19. Dieser Gedanke geht zurück auf Lee Smolin, *Three Roads to Quantum Gravity*, New York, Basic Books 2000, S. 58-65.





Lust Control

Tweede interactieve computeranimatie –
HeadNurse Project

20.9.8.11.98 *Kritische Elegantie*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

In deze animatie wordt het geheel uitgerokken. De *HeadNurse* verzorgt in het aanschijn van tijdsindeling en andere theoretische opdelingstechnieken. Op alchemistisch niveau spreek ik van oplossen, waarbij op het gebied van de thermodynamica beland wordt. Het effect op de gebruiker: dankzij het aanmaken van vette zuren en steroïden in uw zenuwstelsel ontstaan schokfronten tot aan de magnetopauze (punt in de ruimte waar geen magnetische straling aanwezig is). Op dit punt ondergaat men vanzelfsprekend nog steeds de gevolgen van inkapselende onderdrukkingen, af en aan.

In een poging zowel het politieke als het filosofische met kunst te verbinden kwam ik tot de bevinding dat de filosofie er is om het politieke bij de kunst te brengen. Daar waar het politieke zich tot de kunst wendt, ontstaat het filosoferen. Het politieke verhoudt zich tot de exacte tijd zoals de kunst zich tot het tijdloze verhoudt. Het gelijkheidsteken is de filosofie.

Het scherm is in 2 gedeelte.

Bovenaan 5 verschillende beelden van het dak van de gebouwen van het Kabinet aan de Koolstraat te Brussel. Elk beeld komt overeen met een werkdag, elke werkdag met een woord. Door op één van de woorden te klikken komt men terecht op de overeenkomstige dag. De woorden zijn voor maandag: subset, dinsdag: subtend, woensdag: syntex, donderdag: flux, vrijdag: inter. Elke dag is aanwezig in 10 variaties van hetzelfde thema die elkaar at random afwisselen. Klikt men op een ander woord dan komt er een andere dag. Klikt men in de dag dan verschijnen er na elkaar 5

Second Interactive Computer
animation – HeadNurse Project

20.9.8.11.98 *Critical Elegance*,
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

In this animation the integral is extended. The *HeadNurse* nurses while facing time periods and other theoretical separational techniques. On the alchemistic level I speak of dissolution, which brings us to the field of thermodynamics. The effect on the user: due to fatty acids and steroids production in your nervous system, shock fronts develop up to the magnetopause (point in space where no magnetic radiation is present). Here it still bears the consequences of encased suppressions, on and off. In an attempt to connect both politics and philosophy with art I realized that philosophy exists in order to bring politics to art. Where the political turns to art, philosophy is born. Politics relate to exact time in the same degree as art relates to the timeless. The sign of equality is philosophy.

The screen is divided in 2.

At the top 5 different images of the ministry roof, located at Koolstraat in Brussels are shown. Each image corresponds to a working day, each working day corresponds to a word. By clicking on a word the user is directed to one of the corresponding days. The words for Monday are: subset, Tuesday: subtend, Wednesday: syntex, Thursday: flux, Friday: inter. Each day reflects 10 varieties of similar themes that alternate at random. By clicking on a word a different day appears. By clicking on a day, 5 eroticised concepts appear in a row; for every day 5 women images, reused in relation to core concepts on thermodynamics.

Each day bears its own patience, a slow wave, a deformed oscillation, very elemental, simple, absurd in its infinity. The lower part of the screen, the bottom, is an animated still showing 4 people in a conversation, located at an art gallery. This film takes 3 minutes and needs to be activated by the users, a matter of strengthening the basic social aspect. The first and last image is a white surface. This while the ministry roof undisturbingly continuous its development at random.

AMVK, 1998

geërotiseerde concepten, per dag 5 vrouwenbeelden dus, herbruikt in functie van kernwoorden uit een exposé over thermodynamica. Elke dag heeft ook zijn eigen geluid, een trage golf, een vervormde oscillatie, zeer elementair, simpel, absurd in zijn oneindigheid. Het onderste deel van het scherm, de onderkant dus, is een animatie van een still van 4 personen in een gesprek in een kunstgalerij. Deze film duurt 3 minuten en dient telkens door de gebruiker geactiveerd te worden. Kwestie van het sociale aspect van de onderkant ook via de daadwerkelijke interventie van de toeschouwer te versterken. Het eind- en beginbeeld is een wit vlak. En dit terwijl het dak van het kabinet onverstoord voort evolueert, at random.

AMVK, 1998

club

HERBESHAFT 5

4-De buitenwreld
The outer contour

Garshon Legman
Rebell, Filosoof en Prophet
In zijn
persoonlijk Engels interview

Dionneur Halligan in
«Psychiatric Weddings»

Feri Lukacs presenteert
«Kogge» samen met Dora

Lorenz in London, Paris
en Wiesbaden

James
Fennell
Lorenz
Fennell
Lorenz
Fennell
Lorenz
Fennell
Lorenz
Fennell
Lorenz



Prober 4



49.



50.



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.

ART = CINEMA
ARCHITECTURE = TRUTH



61.



62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



71.



72.

4.THE OUTER CONTOUR / DE BUITENOMTREK

- Nursing Care, in Melancholy Stupor
- Glowing Out
- Waves of Activation / Connectionistic Networks
- Through nerve-enlargement factors working in direction of course corrections. From whereout prepared brainwaves start synchronising.
- 49.imperfect
- 50.ungrounded
- 51.reasoning
- 52.body
- 53.measurements
- 54.marginalia
- 55.problematic
- 56.opponents
- 57.limited time
- 58.search areas
- 59.incomplete
- 60.mistakes
- 61.partial information
- 62.count
- 63.order of size
- 64.fundamental
- 65.representation
- 66.formal logic
- 67.human memory
- 68.metaknowledge
- 69.introspection
- 70.important insights
- 71.concrete theories
- 72.limitations



FILIP LUYCKX

Interview – Het juiste teken The right sign

Een opvallend element in uw werk is het veelvuldig deformeren van bestaande vrouwenafbeeldingen. U verzamelt daartoe al tientallen jaren magazines. Waarop gaat die interesse terug?

Reeds aan de academie hield ik ervan biote mensen te tekenen als een reactie op de hypocriete omgeving waarin ik was opgegroeid. Mijn kinder- en jeugd jaren speelden zich in grote mate af op een besloten kasteelhotel buiten het werkelijke leven. Het enige wat me een kunst bereikte, waren, naast een boek van Jeroen Bosch, juist kranten en tijdschriften. Slikaan begon ik die magazines met biote vrouwen te bewaren als tekenmodellen. De verzameling stopt met de seksuele revolutie. Afbeeldingen uit de massacultuur van de jaren twintig tot in de jaren zestig droegen iets verholens in zich, met opzettelijk verzwezen lustgevoelens. Het werkte als een ideologie, waarin de vrouw tot object werd. Zaken die bij elkaar horen werden kunstmatig gescheiden. Er was een abnormale hang naar voorstellingen van de onderworpen vrouw. Tal van mannen wilden onbereikbare vrouwen. Die manipulatie van het vrouwelijke had ook met zelfhaat te maken, zowel bij mannen als bij mezelf. Want het loskomen van mijn persoonlijke obsessies speelde zeker mee. Vanuit een moeilijke zelf-aanvaarding had ik de rol van duizenden vrouwen tegelijk willen opnemen. Die nood aan mentale uitlijning komt later terug in de figuur van de oergodin Baubo. Deze bulgodin kijkt door haar tepels en spreekt vanuit haar vulva. Ze bracht met haar obscene dansen de omstanders aan het lachen. Maar haar zinnelijkheid is misleidend. Als vrouwelijk dier daagt ze het mannelijk monopolie op de logica uit.

Worden de vrouwen niet al te aards en begeerlijk voorgesteld?

Is juist dan niet het andere gezicht van transcendentie? De geslachtsdaad is net als de mystiek een projectie in de toekomst. Beide polen drukken een verlangen uit tot eenwording met al het bestaande. De vrouwen refereren ook aan oude voorstellingen van vruchtbaarheidsgodinnen. In de mythologische schilderkunst worden goden en godinnen menselijk voorgesteld en geïncubeerd. Tegelijk blijven ze voor ons onbereikbaar. Lust verschijnt er in een transcendentie atmosfeer. Het aanwenden van die vrouwenafbeeldingen beweegt zich op de subtile grens tussen reclame en kunst...

De vrouw wordt courant als glijmiddel gebruikt om producten te verkopen, auto's bijvoorbeeld, maar ook om abstracte concepten te verspreiden. Interessant zijn juist die betekenissen die eraan vastgekleefd worden. Waarom bestaan de vrouwen onder die vorm en welke rol vervullen ze? Wat had de maker voor ogen en wat roepen ze bij de kijker op? Ik gebruik die vrouwen als een anti-kracht om grenzen af te testen, verander ze van context, degradeer ze of waardeer ze op. Het cruciale keerpunt in uw werk vormde het HeadNurse Project, dat in 1995 ontstond als een vrije opdracht voor de Kunsthal Lophem (bij Brugge). U nam er deel aan een 'incubatieproject', naast onder meer Fabrice Hybert, Donoë JVD en Eulalia Valldosera. Wat held dat incubatieproject voor u in?

Het HeadNurse Project ontstond uit een complete leegte en radoosheid. Mijn denken was een en al chaos. Toen werd ik door de Kunsthal uitgenodigd om in volle vrijheid aan iets totaal nieuws te werken buiten de veilige omgeving van mijn atelier. Er stond geen concreet doel noch een tijdschema voorop. Alleen mijn creatieve noden tellden, maar tegelijk vielen de vertrouwde zekerheden weg. Ik kreeg daar als kunstenaar onvoorwaardelijk vertrouwen. Nog belangrijker was het ontbreken van elk wantrouwen tegenover mij. Ik beschikte over een werkruimte in een privé-huis, gelegen in een historische volkswijk van Brugge. Voordien had ik nog nooit in contact gestaan met de Kunsthal Lophem, behalve toen de Vlaamse kunstenaar Jef Geys daar tentoonstelde en onze gemeenschappelijke vriend Luc Steels als spreker uitnodigde. Deze laatste is verbonden aan het lab voor Artificial Intelligence van de Brusselse Universiteit. Wil hadden al vaker samengewerkt. In 1986 had ik 96 woorden uit de Artificial Intelligence op computer verwerkt. Ik zocht toen kunst in verband te brengen met meekunde en algoritmen. Omdat ik aan het begin van mijn incubatieproject nood had aan ordening en aan Luc Steels terugdacht, besloot ik de draad van dat onafgewerkte project weer op te nemen. Als een HeadNurse wilde ik eerst mezelf verplegen en vervolgens de maatschappij bewerken. De relatie patiënt-verpleger was een uitgangspunt. Het incubatieproject moest een zuiverende werking hebben.

Eerst linkt u de vrouwen aan andere begrippen en waarden. Vervolgens gebruikt u ze als een creatief instrument om vooroordelen te doorbreken. U hanteert die reeksen vrouwen als een organisatievorm van de wereld, waar u uw eigen betekenissen kunt opleggen. Voor het HeadNurse Project koppelde ik gedurende 96 dagen via 96 faxen 96 vrouwen aan 96 woorden uit de Artificial Intelligence. Vrouwenbeelden behoren momenteel tot de meest oppervlakkige, voorhanden zijnde beelden. Daarop entte ik mijn interne organisatie van de wereld. Zoals achter vrouwenbeelden vele betekenissen schuilgaan, kan ook de intrinsieke betekenis van woorden herschreven en uitgebreid worden. Elke bestaande vrouw verandert in een nieuwe betekenismachine in beweging. Bestaande voorstellingen (tekeningen, foto's, geheugenbeelden) dienen enkel als plastisch materiaal dat bewerkt wordt tot nieuwe inhoud. In plaats dat de betekenis de ideologische structuren vertolkt, put ze haar kracht van binnen de nieuwe organisatie.

Wat me interesseert, is hoe onzichtbare vormen van zelforganisatie werkzaam zijn binnen bestaande systemen en zich telkens vastzetten op de logica eigen aan dat systeem. Op zichzelf staan die organisatiestructuren achter de systemen voor een universele, absolute vrijheid, want ze kunnen evengoed morgen op ander systemen toegepast worden. Voor de vijf satellietprojecten binnen het overkoepelende HeadNurse Project werk ik telkens een reeks van 24 vrouwen uit. Elke serie functioneert als een achterliggende structuur die andere systemen aanmaakt. Om dat systeem het zelfde systeem kan bijvoorbeeld ontwikkelen om dat er een biologische grondslag is die dat toelaat.

Lidit uw werkwijze niet tot een nieuw systeem?
De veerkrachtige modellen bedoelen geen slaafse onderwerping, integendeel. Ze openen juist flexibele structuren, reiken creatief materiaal aan voor het stellen van vragen. Uit gemakzucht houden we het vaak bij de geassimileerde vanzelfsprekendheden, terwijl wij toch weten dat alles constant evolueert. Betekenissen in mijn werk verschuiven. De realiteit ervaar ik vanuit even zoveel persoonlijkheden, in even zoveel facetten. Met de mogelijkheden van de virtua-

Kunsthal Lophem (near Brugge). You took part in an 'incubation project', with, among others, Fabrice Hybert, Honoré F.O. and Eulalie Valdesros. What did that incubation project signify to you?
The HeadNurse Project was born from utter emptiness and despair. My thoughts were a complete chaos. Then the Kunsthal invited me to work in a completely totally new, for which I had complete freedom, outside the safe environment of my studio. They did not set a concrete aim, nor a time schedule. Only my creative needs were important, but at the same time, the familiar certainties were gone. As an artist, I enjoyed unconditional confidence. Even more important was the absence of any distrust in me. I was given the use of a workshop in a private house, in a historic working-class area in Brugge. Before that, I had never had any contact with the Kunsthal Lophem, aside from the occasion when the Flemish artist Jef Geys had an exhibition there and invited our mutual friend, Luc Steels, as a speaker. Luc Steels is connected to the Artificial Intelligence lab of Brussels University. We had collaborated before. In 1986, I had processed 96 words from the field of Artificial Intelligence on a computer. At the time, I was looking for a way to connect art with geometry and algorithms. Because I had a need for order at the start of my incubation project, and I was reminded of Luc Steels, I decided to resume the thread of that unfinished project. Like a head nurse, I wanted first to nurse myself, and then work on society. The relation between patient and nurse was a starting point. The incubation project was to have a purifying effect.

First, you link these women to other concepts and values. Then, you use them as a creative tool for doing away with prejudices. You use these series of women as a form of organising the world, on which you can impose your own meanings.

In the HeadNurse Project, for 96 days, via 96 fax messages, I linked 96 women to 96 words from the field of Artificial Intelligence. At this moment, images of women are among the most superficial images available. Onto this, I grafted my internal organisation of the world in the same way that many internal meanings are hidden behind images of women, the intrinsic meaning of words can also be rewritten and extended. Each existing woman is changed into a new meaning-generating machine in motion. Existing illustrations (drawings, photographs, memorised images) serve as visual material that is processed into new contents. Instead of the meaning expressing the ideological structures, I draw its strength from within the new organisation. What interest me is how invisible forms of self-organisation are active within existing systems and always fit themselves to the logic inherent to that system. In themselves, these organisational structures behind the systems stand for a universal, absolute freedom, because they could just as well be applied to a different system tomorrow. For each of the satellite projects within the main HeadNurse Project, I am developing a series of 24 women. Each series functions as an underlying structure that generates other systems. For instance, our neurological system can only evolve because there is a biological basis that allows for such an evolution.

Does your method not lead to a new system?
Those elastic models do not signify slavish subjection. On

the contrary, in fact: they open flexible structures and supply creative material for posing questions. Out of laziness, we often stick to the obvious meanings we have assimilated, although we know very well that everything is constantly evolving. In my work, the meanings shift, experience really from these multiple personalities, in just as much as in fact. With the possibilities of virtual reality and the Internet, you can switch between identities and systems, nestle in them and leave them again. There are no fixed compositions.

So that is why you superimpose drawings or computer images of women. But in the computer works, that process of going deeper from one layer to the next seems endless, and the same goes for the interpretation. How far can the spectator follow you in that?
That depends on the spectator. Not everyone has to penetrate all the layers. Besides, the random program I create creates different image combinations all the time. As regards that stratification: at Zeno X Gallery, I showed a video tape in which, at a certain moment, the bottom of the brain, via a moving painting, was transformed into a celestial body. They were Voyager images that showed how one knowledge system can metamorphose into another. It was a kind of in-between space that folded in on itself. By going deeper, you take a mental distance from your own position and environment. You are on top of it, like a machine. The spirit evaporates upwards. This fact of taking a distance from oneself meant a great step in human development. It enabled man to analyse his own brain as an outsider. Consciousness creates a mechanism for escape. This propels us forward. Mental mastery of the environment was already expressed by primitive humans in their images of fertility goddesses. Humans took a distance from their own sex. In all the women's images I transform, there is that taking of distance, combined with taking up a position. In all my pictures, the spectator's gaze is integrated.

In your most recent exhibition at Zeno X Gallery in Antwerp, you offered the spectator striking interactive possibilities. Yes. Visitors could hang the drawings that were placed along a circuit in different places in the space. The video program was interactive too. I did that to indicate that the proposed systems do not have fixed structures, but can be moved to somewhere else.

In that video program, you showed our ways of knowing the world in the brain structure. Did you make a deliberate distinction between elements that were set to be interactive and non-interactive elements?
Certainly. The left side of the brain stood for consciousness. It is the seat of the will, the human ego, that imposes the fixed division of time. I call that the mental biotope, the location of economy, technology and forms of social organisation. Or, in simple terms, the reality we cannot do without. That is why I showed the 24 women in a loop there. The spectator could not change anything about it. But it is also the only part of the brain that is always in use. The two others had to be activated by the visitors. That does not mean that they are all three always present. The interactive element indicates that you have to use and develop all three. The right half of the brain is the seat of the social biotope, i.e., instinct, significant coincidence, and mystery. Here, we saw a reflected person. The sur-



lfeit en het internet kun je switchen naar identiteiten en systemen, erin nestelen en weer eruitgaan. Er zijn geen vaste composities.

Vandaar dat je vrouwen in verschillende tekeningen of computerlagen op elkaar aanbrengt. Maar in de computerwerken lijkt dat dieper gaan van de ene laag naar de andere wéér eindeloos, ook in de interpretatie. Hoever kan de toeschouwer daarin meegaan?

That hangs from him af. Iedereen hoeft niet tot alle lagen door te dringen. Trouwens, de programmering at random zorgt steeds voor andere beeldcombinaties. Wat die stratificatie aangaat, in Zeno X Gallery toonde ik een video waarin op een bepaald ogenblik de onderkant van de hersenen via een bewegend schilderij transformeerde in een hemellichaam. Het waren Voyager-beelden die aantoonde hoe het ene kennisstelsel in een ander kan metamorfoser. Het was een soort metamorfe die zichzelf oploofde. Door dieper te gaan neem je mentaal afstand van je eigen positie en omgeving. Je zit er als een machine bovenop, de geest verdampt naar boven. Die afstandsnam tot zichzelf betekent een grote ontwikkelingsstap voor de mens, zo kan hij zijn eigen brein als een buitenstaander analyseren. Het bewustzijn schept een ontsnapingsmechanisme. Dat drifft ons vooruit. Het mentale meesterschap op de omgeving kwam reeds bij de oermensen tot uiting in de afbeelding van vruchtbaarheidsgodinnen. De mens nam afstand tegenover zijn eigen seks. In al de vrouwenafbeeldingen die ik transformeer zit die afstandsnam, gecombineerd met een eigen stellingname. In al mijn beelden zit de blik van de toeschouwer geïntegreerd.

In uw laatste tentoonstelling in Zeno X Gallery te Antwerpen bood u de toeschouwer opvallende interactieve mogelijkheden.

Ja, de mensen konden de tekeningen die opgesteld stonden langs een parcours doorheen de ruimte verhangen. Ook het videoprogramma was interactief. Ik wilde daarmee aangeven dat de voorgestelde systemen geen vaste structuren hebben maar verplaatsbaar zijn naar elders.

In dat videoprogramma stelde u onze manieren om de wereld te kennen voor in de hersenstructuur. Maakte u bewust een onderscheid tussen elementen die al af niet interactief waren ingesteld?

Zeker. De linkerhersenhelft stond voor het bewuste. Het is de zeele van de wil, het menselijke ego dat de vaste tijdsindeling oplegt. Ik noemde dat de materiële biotoop, waar de economie, de techniek en de sociale organisatievormen zich afspeelen. Of eenvoudig gezegd, de realiteit waar we niet buiten kunnen. Daarom toon ik daar de 24 vrouwen in een loop. De toeschouwer kan daar niets aan veranderen, maar het is ook het enige hersenfragment dat sowieso steeds in gebruik is. De twee andere moesten door de bezoeker geactiveerd worden. Dat neemt niet weg dat ze alle drie steeds aanwezig zijn. Het interactieve duidt erop dat je met alle drie moet bezig zijn in erin evolueren. In de rechterhersenhelft zetelt de sociale biotoop, n.l. het instinct, het betekenisvol toeval en het mysterie. Hier zien we een gespiegelde persoon. De oppervlakte is verdeeld in firtjke patronen. Tenslotte verbeeldt de onderste laag de genetische biotoop, waar het overbewuste en de intuïtie huizen. Daartoe behoort ook de aandacht.

Tenwijl de wil en het onbewuste enkel genereren, werkt het onderbewuste in de twee richtingen. Dus kan het ook degenereren. Hier bracht ik intuïtief voorwerpen uit mijn atelier samen, geïsoleerd van mijn omgeving. Intuïtief ken ik er betekenis aan toe, ze bezitten magische kracht. In de magie valt het onderscheid tussen leven en werk weg. Hier rakt het onbewuste het mysterie. Het is een alchemistisch landschap dat evolueert tot een bewegend schilderij en vervolgens in een hemellicham, zoals eerder gezegd.

De alchemie duikt op als thema in uw bijdrage tot de groepstentoonstelling 'Critical elegance' in het Museum Dhondt-Daensens te Deurle (bij Gent). Waarin bestaat de alchemie precies?

In Deurle bouwde ik een installatie die baadde in een hermetische sfeer. Veel bezoekers voelden zich verleid door de beelden en de opstelling, maar raakten niet verder in hun interpretatie. De scheidsdijswand was in heliotoop gevormd, de kwintessens van alle kleuren, het eindpunt van ons gezichtsvermogen. De interactieve vide kwam voort uit een opdracht voor een ministerie te Brussel en zocht naar verbanden tussen politiek, kunst en filosofie. Hij bracht onder meer de daken van omringende gebouwen in beeld. Dit panorama beoogde me een geluksgevoel omdat ik besefte dat er onder die daken zoveel problemen schuilgaan waar je afstand van kunt nemen door een wider perspectief te hanteren. Het ministerie en Deurle vormden samen deel twee van het HeadNurse Project, waarvan de Kunsthalbe Lophem de grondslag vormde en Zeno X Gallery het eerste deel. In de zomer van '99 volgt het derde deel in het Museum voor Hedendaagse Kunst te Antwerpen.

De verdusterde ruimte in Deurle schijnt en in zich gekerde atmosfeer die je in de eerste plaats moet ondergaan. Een half open kantoorkast hing vol met sensuele vrouwenafbeeldingen, die de bezoeker een beetje tot een voyeur maakten. Samen met grote computerprenten van obscene vrouwen nodigden ze hem uit om zelf verbanden te leggen in de geest. De computerprent van een feest riep mijn jeugd op, toen ik uit verplichting aan zulke besloten groepssituaties deelnam zonder er bij te horen. Van op afstand leed ik er de onderliggende krachten van bloot. Het feest is een vorm van groepspreeg, waaruit ik veel leere ten behoeve van mijn installaties. Een grote spiegel op de grond versterkte het idee van zelfreflectie. Een tijdsloek werd ingesteld vanuit een satelliet. Met zijn rode cijfers bracht hij warmte binnen van buiten de ruimte. De berekende tijd introduceerde orde, wiskunde, realiteit en praktisch bewustzijn in de alchemistische context. Beide kunnen niet onder elkaar. De precieze betekenis van de installatie zal zich pas in een later stadium onthullen. Het hele HeadNurse Project is trouwens een alchemistisch proces, opgebouwd uit vijf opeenvolgende variaties. Zoals in mandala's staat de vijfde kracht voor het kosmische. Analooq aan muziek is er een rechtstreekse appel. Mijn werk gaat een verband aan met de toekomst. Het is een kwestie van vertrouwen in de beelden die in je opkomen. Is alchemie geen kwestie van tekens nalaten?

Ja, ze laat een symbolische afdruf na in de geest. Er valt een hele wereld te destillieren vanuit een enkele essentie. De computer biedt de kunstenaar de mogelijkheid dat alchemistisch tijdsproces ook in beelden te tonen. Je kunt beelden bewerken tot wat je exact aanvoelt als het juiste teken, met de gewenste iconwaarde, zonder alles wat ervoor en erna komt kwijt te spelen. Hoewel mijn werk aan een concept ontspringt, beschouw ik dat vertrekpunt als het laagste niveau. De inbreng van persoonlijkheid, intuïtie, ervaring, motivatie vind ik belangrijk. Wat ik toon is de oppervlaktewerking van symbolen. Als

face is divided into numerous patterns. Finally, the bottom layer symbolised the genetic biotope, the location of the subconscious and intuition. Attention belongs here too. Whereas the will and the unconscious merely generate, the subconscious works in the two directions. That means it can also degenerate. Here, I intuitively brought together objects from my studio, isolated from their environment. Intuitively, I attach meaning to them; they possess a magic power. In magic, the distinction between life and work falls away. Here, the unconscious touches the mystery. It is an alchemistic landscape that evolves into a moving painting, and then into a celestial body, as you said earlier.

Alchemy surfaces as a theme in your contribution to the group exhibition "Critical elegance" in the Museum Dhondt-Daensens in Deurle (near Ghent). What precisely does the alchemie consist of?

In Deurle, I built an installation that was steeped in a hermetic atmosphere. Many visitors felt seduced by the images and the set-up, but they did not get any further than that in their interpretation. The partition was painted in heliotype, the quintessence of all colours, the end point of our eyesight. The interactive video was the result of a commission for a Brussels ministry and sought for connections between politics, art, and philosophy. The images included pictures of the roofs of adjacent buildings. This panorama gave me a feeling of happiness, because you realise that there are so many problems hidden under those roofs from which you can take a distance by adopting a wider perspective. The ministry and Deurle together formed the second part of the HeadNurse Project, for which the Kunsthalbe Lophem had provided the basic and the exhibition at Zeno X-Gallery was the first part. In the summer of '99, I will be showing the third part in the Antwerp Museum of Contemporary Art.

The darkened room in Deurle created an introverted atmosphere, one that visitors had to undergo, in the first place. A half-opened office cabinet was filled with sensual pictures of women, turning the visitor into a bit of a voyeur. Together with the large computer prints of obscene women, they invited visitors to make their own links in the mind. The computer picture of a party evoked my youth, when I was obliged to take part in this kind of private group ritual without being a part of it. From a distance, I would unveil its underlying forces. The party is a form of group direction, from which I learned a lot that I could use in my installations. A large mirror on the floor reinforced the idea of self-reflection. A clock was set by satellite. With its red numerals, it brought in warmth from outside the space. This calculated time introduced order, mathematics, reality, and practical consciousness to the alchemistic context. Neither can we do without the other. The exact meaning of the installation will only become apparent at a later stage. In fact, the entire HeadNurse Project is an alchemistic process, composed of five consecutive variations. As in a mandala, the fifth force represents the cosmos. In analogy to music, there is a direct appeal. My work enters into a relation with the future. It is a question of trusting the signs that appear in the mind. Is alchemiey not a question of leaving signs?

Yes, it leaves a symbolic impression in the mind. A whole world can be distilled from one single essence. The computer offers the artist the possibility of showing that

alchemistic time process in images. You can process images until you have what you feel is exactly the right sign, with the desired iconic value, without losing everything that comes before and after it. Although my work is born from a concept, I consider that starting point to be the lowest level. I think the contribution of personality, intuition, experience, and motivation is more important. What I show is the surface action of symbols. As signs, they express a certain strength, they exert a temporary power over people. I believe in such powers, as aesthetic phenomena that are temporary, and in correspondences with universal biological memories, memories in the matter itself.

In these aspects, I was directed by the time age at the surface and its resulting interpretations that you are somewhat entitled to artists such as Vanessa Beecroft, Karen Klimnik, and Georgina Starr, who also took part in the exhibition "Critical elegance".

I am involved with surface structures too. The women are such a surface structure, from which I restructure. In the course of the working process, I go into the deeper levels, but I always return to the upper structures.

A striking characteristic of your work is the use of bright colours. You were already using vivid colours in the seventies and eighties, when it was less evident to do so in Flemish art. Is there a connection?

With vivid colours, flowers express fertility and give information about the minerals in the soil. In nature, vivid colours are very transient and coincide with moments of extreme vitality. Ephemeral colours express my interest in extremes. They show the point just before saturation. My fluorescent colours are also connected to the transition from day to night. The visitors are taken into a meta-state of lust. It is not complete saturation, but it is close to the limit of the unbearable.

Do those vivid colours, in combination with certain synthetic materials, not conjure up the world of kitsch?

The height of kitsch is ever-recurrent "academism." I wanted to use materials that are not burdened with an tradition in any way. My work completely ignored accepted methods and rules. Twenty-five years ago, I wanted to use only materials such as plastic and perspex. I considered the medium that came from outside art to be an equal partner. These materials already came in colours that contained intelligent information. I gave them an added value, so that they became art in spite of themselves. For instance, I deliberately used waste, such as scratched perspex from the factory where I was working at the time. Later, I acquired a broad knowledge of video and computers, but I never show techniques as such. I think artists should stick with the technical experimenting stage until the innovations are also able to translate strong emotions.

What is the connection between the interior photographs you will be showing in Venice and Antwerp, and the mental world?

For the Internet, I am working on "Community Places", virtual spaces that will each represent a philosophical system: Descartes (France), Spinoza (the Netherlands), Leibniz (Germany). They are a metaphor for the whole mental structure of their times. Philosophy, religion, and culture govern the social structures, but after a while, we arrive at another field. Each image works as an avatar on a mental trip through time and space. For this trip, I chose different graceful settings from a chateau in Potsdam. An interior condenses the daily life of an age. It is a place of encounter as well as of solitude, where a person can come to reflection. In addition to the Internet, I also elaborated the idea in photographs that feature the name of the philosopher beside a picture of myself in various stages of life. The brownish-green tonality of the first interior refers to Descartes' involvement with nature. Here, I appear as a student at the academy. With Spinoza, I am already making my debut as an artist. At the bottom of each picture, you get the intervention of the virtual. In the fourth interior, man has disappeared, and the bottom picture shows us the constructive, modernist sitting area in the Berlin Akademie der Künste. It is ruled by melancholia and the emptiness that wants to go to all times but thereby loses its contentary look.

tekens drukken ze een bepaalde sterkte uit, zo oefenen tijdijk macht uit over mensen. In zulke machten geloof ik, als esthetische fenomenen die tijdijk zijn en overeenkomsten met universele biologische herinneringen, herinneringen in de materie zelf.

Zijn het de bovengenoemde aspecten van directe beeldwerking aan de oppervlakte en hun nawerkingen interpretaties die u enigszins in verband brengen met kunstenaars zoals Vanessa Beecroft, Karen Klimnik, Georgina Starr uit de tentoonstelling 'Critical elegance'?

Ik ben ook met de oppervlaktestructuren bezig. De vrouwen zijn zo'n oppervlaktestructuur waaruit ik herstructureer. Tijdens het werkproces ga ik die diepte in, maar steeds keer ik terug naar de bovenstructuur.

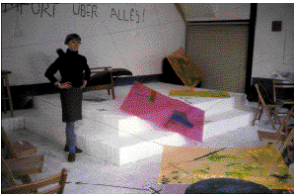
Een direct inslaand kenmerk van uw werk is het gebruik van felle kleuren. U deed dit reeds in de jaren zeventig en tachtig, toen dat in de Vlaamse kunst minder evident was. Is er een inhoudelijk verband? Bloemen drukken met hun kleuren vruchtbaarheid uit en geven informatie over de mineralen in de grond. Felle kleuren in de natuur zijn zeer tijdijk en vallen samen met momenten van extreme vruchtbaarheid. De vergankelijke kleuren vertolken mijn interesse in de uitersten. Ze tonen het punt net voor de verzadiging. Mijn fluorescerende kleuren hebben ook te maken met de overgang naar de nacht. De bezoeker wordt in een meta-staat van lust gebracht. Het is geen complete verzadiging maar ze ligt dicht bij de grens van het onverdraaglijke.

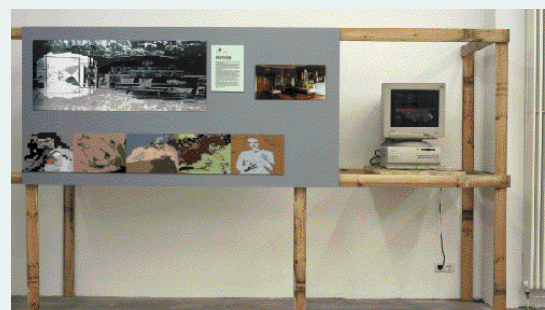
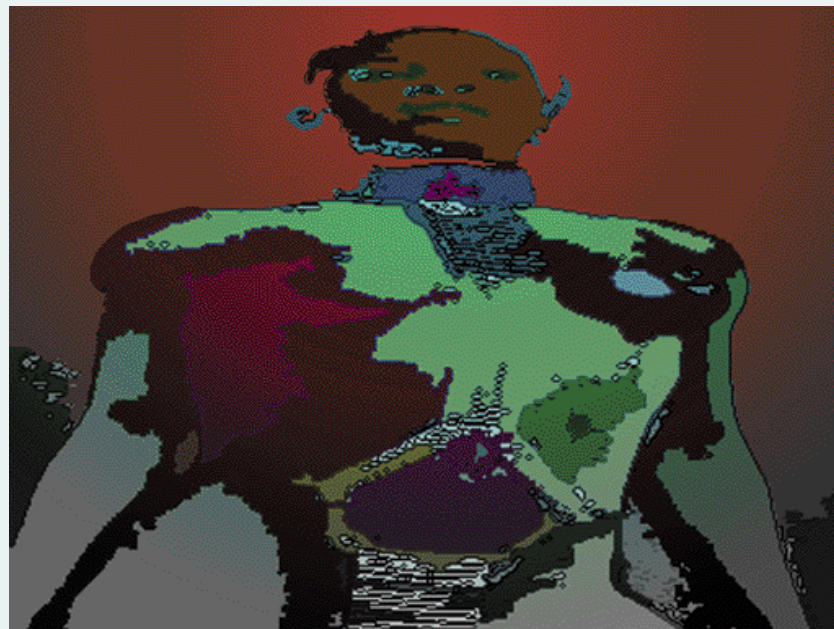
Roepen die uitgesproken kleuren in combinatie met bepaalde synthetische materialen niet de wereld van de kitsch op?

Het toppunt van kitsch is het steeds weerkerende "academisme". Ik wilde materialen gebruiken die op geen enkele manier beliden zijn met een kunsttraditie. Mijn werk negeerde volkomen de aanvaarde werkwijzen en voorschriften. Vijftientig jaar geleden wilde ik alleen met materialen werken als plastic en plexiglas. De drager die van buiten de kunst kwam, aanzag ik als een evenwijdige partner. Die materialen droegen al kleuren in zich die intelligente informatie bevatten. Daar gaf ik een meerwaarde aan, zodat ze kunst worden ondanks zichzelf. Zo gebruikte ik heel bewust overschotten, zoals plexiglas met krassen op uit de fabriek waar ik toen werkte. Later verwierf ik een grote kennis van video en computers, maar nooit toon ik technieken als zodanig. Kunstenaars dienen volgens mij het technisch experimenteerstadium af te wachen, totdat de innovaties ook sterke emoties kunnen veroorzaken.

Wat is het verband tussen de interieurfoto's die u in Venetië en Antwerpen zal tonen, en de mentale wereld?

Voor het Internet werk ik aan "Community Places", virtuele ruimtes die telkens een filosofisch stelsel zullen vertegenwoordigen: Descartes (Frankrijk), Spinoza (Nederland), Leibniz (Duitsland). Ze staan voor de hele mentale structuur van hun tijd. Filosofie, religie en cultuur beheersen de sociale structuren, maar na verloop van tijd komen we in een ander veld terecht. Elke afbeelding werkt als een avatar op een mentale reis door tijd en ruimte. Daartoe koos ik telkens een lichtvoetig decor van een kasteel te Potsdam. Een interieur condenseert het dagelijks leven van een tijd. Het is een plaats van zowel ontmoeting als alleenzijn en je komt er tot reflectie. Naast het interieur werkte ik het idee ook uit op foto's, waarin de naam van de filosoof opduikt naast een foto van mezelf in verschillende levensstadij. De bruin-groene tonaliteit van het eerste interieur verwijst naar Descartes' betrokkenheid met de natuur. Hierin duik ik op als academiestudent, terwijl ik bij Spinoza al aan het debateren ben als kunstenaar. Onderaan elk beeld krijg je de interventie van het virtuele. In het vierde interieur de mens verdwenen en de bottom picture toont ons de constructieve, modernistische zithoek in de Berlijnse Akademie der Künste. Hier overheersen de melancholie en de leegte die naar alle tijden toe wil maar zo zijn eigentijdig gezicht verliest.







Anna-Mia Van Kerkhoven
Oudestrijderstraat, 35 2149 Antwerpen
België Tel+Van 32 (0)3 82 79
e-mail: AMV@omg.be

REPORT 118/05091999

HEAD NURSE

CH EADNURSE

Wat ik wil is de onzichtbare schaduw zijn in de kamer, de schaduw van de gedachten. Van de geometrie van de gedachten die denken dat ze gedacht moeten worden. Wat ik wil weten is waarom de gedachten schied formuleren, wat de biologische componenten zijn die willen wat ze worden.

Anna-Mia Van Kerkhoven
Oudestrijderstraat, 35 2149 Antwerpen
België Tel+Van 32 (0)3 82 79
e-mail: AMV@omg.be

REPORT 116/2011999

HEAD NURSE

CH EADNURSE

HOMOBULLA

Het observeren van de geneigingen als valstrikken van het leven, het zich boven het leven en de anderen stellen, daar een systeem van maken, en leefregels maken om dat te gebruiken. Al dat abstracteren van wat uiteindelijk biologisch is, neem Plato, portretten, magie, geestelijke oefeningen van Jezus, perspectiefkunde, Minski, Chomski, Prigogine...

Al deze inspanningen ten spijt, om door het objectivisme omgaan met - de enormiteiten des levens handelbaarder te maken door er abstracties van te maken, enormiteiten als agressiviteit, liefde, hoop en gelof, om afstand te construeren daartussen en het zelf, met het leven zelf, tussen het zelf en al de rest.

Tewijl diep beneden de gnostische retoriek blijft opwellen: Unde Mahum? namelijk vglgje het feit dat iedereen wel weet wat het goede voorstel, waar blijft dat kwade toch vandaan komen?

Elke diepe studie van getal en beheersing heeft als uitkomst dat geen enkel staat van genade bestaat. Men streeft ernaar, men verlangt ernaar, en toch weet men dat het nooit bereikt kan worden. Misschien is dat de ware reden van het streven op zich en maakt de melancholie deel uit van het mentaal weefsel waarin deze tegenstrijdigheden elkaar overvlechten.

Uitwendig wordt het steeds weer een adembemende krechetmeting met de simpele onuitlokbareheid van de natuurwetten. Uiteindelijk komt men steeds weer uit bij een ontgiffen, trouw nustergevoel van bodemloosheid en onuitlokbareheid in steeds veranderende wederkeer.

Wat uiteindelijk dat is wat door getal en tijd, taal en systeem leefbaar wordt.

Anna-Mia Van Kerkhoven
Oudestrijderstraat, 35 2149 Antwerpen
België Tel+Van 32 (0)3 82 79
e-mail: AMV@omg.be

REPORT 117/15031999

HEAD NURSE

CH EADNURSE

25nov1998: Melancholie is wachten op iets, waarbij men zich reeds overgegeven heeft dat dat iets onbereikbaar is, toch noot gebreken zal. Het onbereikbare aspect is onvermijdelijk omdat dat iets zonder gedaante is, in fette verdoet van omhulde, maar de kern is lava, magma, trunen, vuur, bloed, grond. De melancholie, dat wachten, is meer dan een levensvorm, een manier van leven, dan een gemoedsgeestesleide die met een concreet iets in de wereld te maken heeft.

De melancholie is meer een vorm had waarin men moet weeten, ongeplagd door de verplichting er ook maar iets aan te doen. De melancholische vindt in zijn melancholie de perfecte opvolging van tijd, die niet constructief opgevoeld dient te worden, die tijd wordt al opgevoeld door de stemming zelf. Het voel aan als een watten- deken van ik, rond dat ik. Een verdovend deken van onlust dat verveling en inertie een kostbaar uitzicht geeft.

REPORT 117/15031999 22NOV1998Melancholy is waiting for something, knowing that it is beyond reach, that it will never happen. The unreachable aspect is inevitable because it refers to something shapeless, it's cover changing continuously. However, the core is lava, magma, tears, fire, blood, soil. The melancholy, waiting, is more than a way of living than a state of mind of something specific. That melancholy is like a hot bath in which one has to soak, undisturbed by the obligation to act upon it. The melancholic finds in his melancholy the perfect completion of time; time does not have to be spent constructively, mood already fulfills this. It feels like a cotton wadding blanket of ego, covering that ego. A stunning blanket of discomfort that makes boredom and inertia look precious.

REPORT 118/05091999What I want is to be the invisible shadow in the room, the shadow of thoughts. The shadow of the geometry of thoughts that think that they have to be thought. What I want to know is why these thoughts generate themselves, what their biological constituents are who desire what they become.

REPORT 116/2011999 HOMO BULLAObjectifying pleasures as traps of life, to rise above life and others. To transform this into a system and develop usable rules for living. Continuously abstracting those elements which are ultimately biologically, e.g. Plato, postagram, magic, spiritual I must exercise, perspectivity, Minski, Chomski, Prigogine. In spite of all the efforts to handle the enormities of life, such as aggression, love, hope and faith in an abstract way. Distancing them from one another and from the self, from life itself, between the self and the rest. Meanwhile, from deep down, gnostic rhetoric keeps rising up. Unde Mahum? Regardless of the existing knowledge on what goodness represents, the question as to the source of evil still exists. An in depth study of numbers and control results in the knowledge that no state of mercy exists. One strives for it, longs for it knowing that it can never be reached. Maybe this is its true cause. Perhaps melancholy is part of the mental fire in which these opposites keep each other upright. Eventually one constantly arrives at a slipping away, a faithful sisterly bottomless and infinite feeling and a continuous changing return. In the end this is what is made liveable by number, time, language and system.



For a few days prior to the end of Anne-Mie Van Kerckhoven's exhibition at the MuHKA, visitors also had the opportunity of seeing an extensive group of paintings and gouaches by Marlene Dumas. The possibility to compare how two female artists of almost the same age approach the topic of 'female sexuality' with equally ruthless openness, yet by such different formal means, undoubtedly gave rise to worthwhile insights. Interesting though this confrontation may have been, it also harboured the danger of a serious misunderstanding, as it reduced the work of the two artists to the theme of a sexuality located between Eros and pornography, and thereby lost sight of the completely different overall contexts.

For Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), woman vouches for many facets of experience and knowledge because she can draw from her own experiences. Woman is not just some theme, but functions instead as a model for appropriating the world at various levels. The decisive step for AMVK towards attaining a closeness to oneself while at the same time maintaining a distance from oneself, was to entrust all her explorations to a 'HeadNurse'. This 'HeadNurse' takes on the role of a responsible director. As a 'Nurse of the Head' she takes care not only of the body, but also of the soul and spirit, and she finds fulfillment as an experimenter who constantly takes risks. The 'HeadNurse' seeks her own identity, while at the same time operating as a camouflage figure, so to speak. Proximity and distance, familiarity and strangeness are visibly exposed in a frank and unsparring manner.

This is surely one of the reasons why this presentation of works by AMVK became a special event for all the visitors, although for each individual visitor much remained unresolved and fragmentary, irrespective of his or her previous knowledge. Indeed the visitors themselves left the exhibition without being saved. But this is one of the messages which AMVK wishes to communicate: afterwards there are no final solutions. Analysis replaces synthesis. Even the exploration of what man is, what life means, what it presupposes and what it can fulfil, remains a fragment. One realises that recognising values in no way makes this world better, freer from conflicts. On the contrary, it intensifies the aspiration to power of those who regard themselves as superior anyhow. This problem of omnipotence and helplessness, of outside and self-determination, is one on which AMVK focuses her attention, both as a woman and an artist. What captivates the viewer from the very first moment is how this artist deals with such fundamental issues, how she imaginatively ploughs this wide field and exposes its many facets in an attempt to grasp it by the most varied of artistic means.

Instead of showing the findings of research work, the exhibition in Antwerp sees itself as one space-related fixed point within a long – possibly life-long – process of exploration. For this reason, it is set up as a kind of laboratory into whose multipart nascent structure even the artist's mature or finished works are integrated. The exhibits seem so open, so unpretentious and yet so complex, and sometimes in need of explanation, that from the very beginning the visitor feels called upon to

RENATE PUVOGEL

Nursing Care, in Melancholy Stupor

Vor Ende der Ausstellung von Anne-Mie Van Kerckhoven bot sich für wenige Tage die Gelegenheit, im MuHKA zusätzlich eine umfangreiche Werkgruppe an Gemälden und Gouachen von Marlene Dumas zu besichtigen. Vergleichen zu können, wie zwei Künstlerinnen nahezu gleichen Alters das Thema »weibliche Sexualität« mit ähnlich schonungsloser Offenheit angehen, dieses aber in so unterschiedlicher formaler Verpackung darzubieten, führte zu wertvollen Einsichten. Doch diese Gegenüberstellung, so interessant sie sich auch darbot, barg die Gefahr eines gravierenden Missverständnisses in sich. Sie verkürzt nämlich das Werk der beiden Künstlerinnen auf das zwischen Eros und Pornographie angesiedelte Thema Sexualität und verliert darüber die gänzlich unterschiedlichen Gesamtzusammenhänge aus den Augen.

Für Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) steht die Frau für viele Facetten des Erlebens und Erkennens ein, weil sie aus eigenen Erfahrungen schöpfen kann. Die Frau ist nicht etwa Thema, sondern sie hält als Modell für vielerlei Ebenen her, sich die Welt anzueignen. Der entscheidende Schritt, sich selbst näher zu kommen und gleichzeitig zu sich selbst Distanz zu gewinnen, war für AMVK, ihre gesamten Erkundungen einer »HeadNurse« anzuvertrauen. Die HeadNurse übernimmt die Rollen einer verantwortlichen Leiterin, als »Nurse of the Head« nicht nur Betreuerin des Leibes, sondern auch von Seele und Geist, und sie verewirlicht sich selbst als Experimentatorin, die ständig Wagnisse eingeht. Die HeadNurse sucht ihre eigene Identität und operiert gleichzeitig sozusagen in Gestalt einer Camouflagefigur. Nähe und Ferne, Vertrautheit und Fremdheit sind unumwunden sichtbar und schonungslos offengelegt.

Dies ist wohl ein Grund, warum die Präsentation von AMVK für alle Besucher unmittelbar zu einem Ereignis geriet, und dies, obgleich für jeden einzelnen, egal, mit welcher Vorkenntnis er sich an die Darbietung heran begab, vieles ungelöst und fragmentarisch blieb, ja er selbst sogar unerlöst aus der Veranstaltung herausgegangen ist. Doch dies gerade ist eine der Botschaften, die AMVK vermittelt: danach gibt es keine endgültigen Lösungen, Analyse ersetzt Synthese, sogar das Erkunden dessen, was der Mensch ist, was Leben heißt, was es voraussetzt und erfüllen kann, bleibt Fragment. Man erlischt, dass das Erkennen von Werten die Welt keineswegs heller und konfliktfreier macht, ja es schärft im Gegenteil den Herrschaftsanspruch der ohnehin Überlegenen. Für AMVK als Frau und Künstlerin steht diese Problematik von Allmacht und Ohnmacht, von Fremd- und Selbstbestimmung im Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit. Wie die Künstlerin allerdings den grundlegenden Fragen anpackt, das weite Feld auf spannende Weise besockert, es in vielen Facetten aufblättert und versucht, mit den unterschiedlichsten Medien in den Griff zu bekommen, das ist es, was den Betrachter vom ersten Moment an in Bann schlägt.

Die Ausstellung in Antwerpen zeigt also nicht das Ergebnis einer Forschung, sondern versteht sich als ein auf die Räume zugeschnittener Fixpunkt innerhalb eines lang- möglicherweise lebenslang andauernden Untersuchungsprozesses. Daher ist sie als eine Art Laboratorium angelegt, in dessen vielteiliges, in statu nascendi befindliches Geflecht selbst die ausgeführten oder abgeschlossenen Arbeiten eingewoben sind. Die Exponate bieten sich so offen, unprätentiös, allerdings auch so komplex und mitunter erklärungsbedürftig dar, sodass der Besucher von Anfang an zu eigenem agieren aufgefordert fühlt. Dies beginnt gleich im ersten der drei Räume, in



welchem zwei Wandprojektionen ihn zum Eingreifen per Computer-Maus einladen. Damit begibt er sich gleich in eine virtuelle Welt, die sich als Amalgam unterschiedlicher Situationen wie ein geordnetes Chaos darbietet. Die Begegnung mit der Realität, auch der medialen, ist zweifelsfrei erotisch und als solche stellt sie die erste, sehr intime Beziehung zu der Künstlerin her. Die »HeadNurse« oszilliert als Doppelexistenz zwischen der überkommenen Bestimmung der Frau und ihrem Aufgehören dagegen, Jahrhunderte lang auf die Kehrschleife von Geist, den Körper nämlich, fixiert gewesen zu sein. Aber die Frau hält lediglich als Subjekt her für den Kampf zwischen rivalisierenden Mächten. In den Projektionen zerfällt der weibliche Körper in unendliche Pixel, wandelt sich ständig und fließend, durchmisiert Welten, nimmt gleichsam auch die sich kontinuierlich verändernden Räume der anderen, nahezu abstrakten Wandprojektion in sich auf. Dargestellt motiviert, steigt man im zweiten Raum in den historischen Kontext hinab. Doch dies ist nicht als trockener Faktum in die Geschichte gemeint, vielmehr sind zahlreiche Ekkenten historischer Entwicklungen aufgezeigt, politische, soziale, psychologische, humane und sexuelle. Im Sinne der Kybernetik verlaufen die Disziplinen nach annähernd vergleichbaren Regeln. Eine von AMVK vorgenommene Kategorisierung stellt sehr bemerkenswerte den Bereichen Wissenschaft, Politik, Philosophie den keineswegs gleichgeordneten Terminus »Melancholie und Ästhetik« an die Seite. Ausgerechnet diese schwerpunkt gilt diese von ihr als 4. apostrophierte Ausstellung. Die halbwegs fakultativen Differenzierungen bilden gleichzeitig den Kosmos des Werkes von AMVK: Werkenwicklung spiegelt demnach Geistesgeschichte. Wie bereits im ersten Raum zu sehen, ruft AMVK gern zurückliegende Teile ihres Werkes auf, sie bringt sie versetzbar auf Holzstaplaggen an, um sie anwesend zu machen. Das bereits Erarbeitete wird als stimulierende Referenz Teil des Gegenwärtigen. So kommt u.a. auch die eigene Kindheit zu Wort, indem AMVK in »Belgisch Spleen« von 1993 ihren Kinderscheiteltisch an die Wand hiev, der einem Monitor als Unterlage dient; auf ihm sieht man lediglich die Beine einer rastlos hin- und her wandernden Person. Es ist die Aufzeichnung eines Umzugs, eines Ortswechsels, bei dem sich Melancholie mit befriedenden Gefühlen eines Neuanfangs mischt. Diese Arbeit ist insofern ein Schlüsselwerk, als die eigenen Erfahrungen in eine abgegrenzte Welt eingeschlossen gewesen zu sein, AMVK's Denken radikalisiert hat. Noch ehe sie die Leiden ihrer realen und fiktiven Ahnen studieren konnte, hat sich AMVK organisiert, d.h., sie hat im Jahre 1981 die Zeitschrift »Club Moral« mitgegründet, ein Organ der Subkultur, das sich zum Ziel gesetzt hatte, nicht nur mit Worten sondern mit künstlerischen Performances und politischen Aktionen direkt auf die Gesellschaft einzuwirken. Allein schon auf Grund ihres aktivistischen Engagements steht AMVK beispielhaft für das Phänomen, dass Ideen der 70er Jahre erst jetzt um die Jahrhundertwende richtig verstanden werden und Früchte tragen. Wenn in »Belgisch Spleen« im realen Außenraum der seelische Innenraum gespiegelt ist, so sind in zwei weiteren Video-Aufzeichnungen

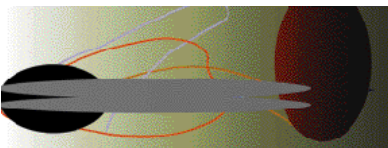
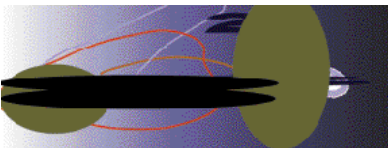
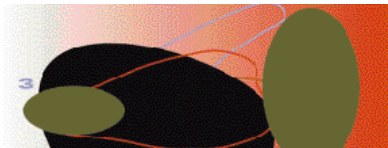
act. This is the case in the very first of the three rooms, for example, where two wall projections invite the visitors to intervene by means of a computer mouse. They thus immediately enter a virtual world which, though an amalgamation of different situations, presents itself as an ordered chaos. This confrontation with reality, and with media reality, is undoubtedly erotic and as such it creates the first very intimate link with the artist. The "HeadNurse" hovers, as a dual existence, between the traditional determination of woman and her opposition to that determination, namely that of having been fixated for centuries on the reverse of spirit, i.e. the body. Woman, however, merely stands for the battle between rival forces. In the projections, the female body dissolves into infinite pixels, is constantly changing, flowing, pacing out worlds, absorbing, as it were, the constantly changing rooms in the other, almost abstract, wall projection. Thus motivated, in the second room the visitors descend into the historical context. This is not intended as a dull excursion into history, but instead highlights various facets of historical developments, the political, social, psychological, human and sexual. In the cybernetic sense, the disciplines proceed according to almost comparable rules. Strangely enough, a categorisation used by AMVK places the fields of science, politics and philosophy alongside the, in no way similar, field of "Melancholy and Aesthetics". And it is this focal point to which she has dedicated her exhibition, which she apostrophises as the 4th. At the same time, these rather optional differentiations constitute the cosmos of AMVK's work: accordingly, the development of her work reflects the history of ideas. As already evident in the first room, AMVK likes to draw upon her earlier works, attaching them temporarily to wooden stands and thus having them present. What she has already completed becomes part of her current work, as a stimulating reference. In this way, she brings her own childhood, among other things, to bear, when in Belgian Spleen, 1993, she places her child's writing desk at the wall and uses it to hold a monitor on which all that is to be seen are the legs of a person pacing restlessly over and back. This is a recording of a move, a change of location, in which melancholy is mixed with the exhilarating feelings stimulated by the idea of a new beginning. This is a key work in AMVK's oeuvre, to the extent that her own experience of being locked into a restricted world has radicalised her thinking. Before being able to study the sufferings of her real and fictive ancestors, AMVK got organised, i.e., in 1981 she co-founded an organ of the subculture, the magazine Club Moral, which aimed at making an impact on society not just through words, but directly, through artistic performances and political actions. On the basis of her activist involvement alone, AMVK is a prime example of the phenomenon that ideas stemming from the 1970s are only now, at the turn of the century, really being understood and bearing fruit.



While in Belgian Spleen the inner, spiritual space is mirrored in the real, outer space, the two zones are confronted in two other video works. The hotel in which AMVK grew up is filmed from three complementary perspectives, so that physical and spiritual space emerges both as a restrictive shell, a solicitous protection, and as a liberating field of action: being alien at home and setting up house "abroad" complement each other. All of AMVK's works can be seen as a liberating attempt to live and work in a self-determined manner and not to subordinate herself to restrictive systems. As can be seen from working papers she compiled for a five-part sequence of photo collages, AMVK creates her own structure of system of thought: She herself turns up in the images, sometimes as a girl, sometimes as a woman, like a magician with eyes fixed on the viewer and yet unsure, in the midst of the historical rooms of Sanssouci castle. And to top it all, superimposed on these images are the names of the Enlightenment philosophers: Leibniz, Descartes and Spinoza. Whereas here she argues from the viewpoint of philosophy, in Eclips, 1996, she takes a psychological stance: in the early 1980s, AMVK worked closely with a brain researcher at the Laboratory of Artificial Intelligence in Brussels. In an installation consisting of a video and a slide projection, the Freud Couch serves as a real prop with sound added. Images of people and spaces are repeatedly interrupted by lines of script, and before the scenes fade out and the screen turns black, the plane is occupied by a huge fish head. The fish plays an extraordinary role in all religions and mythologies: it represents the Great Mother, but wisdom and the androgynous. In keeping with the various interpretations of the fish, the statement made by this work becomes a kind of psychoanalysis. As you move from work to work, you gradually realise the extent to which AMVK understands art as a specific form of therapy, a weapon against tyranny and chaos and for independence. Producing art is a continuous learning process that can help us come to terms with the flood of information, the splintering of our knowledge of the world, and create our own insightful order systems and engage in communication. Art also conjures up fairytales and myths and tells stories so as to re-compute spiritual values and a form of ethics, both for itself and for society.

What is also fascinating is AMVK's masterful handling of the different artistic processes and media, be that drawing – a form of continuous writing with which she once began – painting, or video and computer work. In their expressive mode of segmenting the human body, the triptychs on show in this exhibition entitled 3 Altars, 1988, and Principia Cybernetica, 1990/91, seem to anticipate those computer-generated bodies; the latter are also more convincing. Meantime AMVK has collected an extensive store of magazine photographs and book texts

beide Zonen einander gegenübergestellt. Das Hotel, in dem AMVK aufgewachsen ist, wird aus drei sich ergänzenden Perspektiven gefilmt, wodurch physischer und geistiger Raum sowohl als beengende Hülle wie auch als umsorgender Schutz und als befriedendes Betätigungsfeld entsteht: Fremdsein zu Hause und sich Einrichten in der Fremde ergänzen sich. Sämtliche Arbeiten von AMVK sind als Befreiungsschlag zu werten, selbstbestimmt zu leben und zu arbeiten und sich nicht einengenden Systemen unterzuordnen. Wie man Arbeitsblätter entnehmen kann, die sie zu einer fünfteiligen Folge von Fotocollagen erstellt hat, schafft sie sich ihre strukturierten Gedankengebäude selbst. Ins Bild gehoben taucht sie mal als Mädchen, mal als Frau wie eine den Betrachter fixierende, dennoch unsichere Magierin inmitten der historischen Räume von Sanssouci auf, und beides wird obendrein überlagert von den Namen der Philosophen der Aufklärung Leibniz, Descartes und Spinoza. Während sie hier aus dem Blickwinkel der Philosophie argumentiert, ergreift sie in »Eclips« von 1996 die psychologische Sicht: AMVK hat Anfang der 80er Jahre selbst eng mit einem Hirnforscher am Laboratorium für künstliche Intelligenz in Brüssel zusammengearbeitet. Die Freudische Couch dient als reales tonuntermales Requisit innerhalb einer Installation aus einer Video- und einer Diaprojektion. Bilder von Personen und Räumen werden immer wieder von Schriftzeilen unterbrochen, und ehe die Szenen ausgeduldet werden und in Schwärze münden, nimmt ein riesiger Fischkopf die Fläche ein. Bekanntlich spielt der Fisch in allen Religionen und Mythologien eine außerordentliche Rolle, er repräsentiert die große Mutter, steht aber auch für Weisheit und für das Androgyn. Der vielschichtigen Bedeutung des Fisches entsprechend, gerät die Aussage dieser Arbeit zu einer Art Psychoanalyse. Sich von Werk zu Werk fortastend, wird man zunehmend gewahr, wie sehr AMVK Kunst als spezifische Form einer Therapie begreift, als Mittel gegen Tyrann und Chaos, für Unabhängigkeit. Kunst zu produzieren, ist ein fortwährend Lernprozess und kann dazu verhelfen, mit dem Übermaß an Informationen, der Zersplitterung des Weltwissens zurecht zu kommen, eigene, schwer zu durchdringende Ordnungssysteme zu schaffen und Kommunikation herzustellen. Und sie beschwört Märgen und Mythen, erzählt Geschichten, um für Kunst und Wissenschaft gelstige Werte und eine Form von Ethik zurückzuerobieren. Faszinierend ist AMVK's souveräner Umgang mit unterschiedlichen Verfahren und Medien, sei es die Zeichnung – eine Form kontinuierlichen Fortschreibens, mit welcher sie einst begonnen hatte –, sei es die Malerei oder die Arbeit mit Video und Computer. Die ausgestellten Gemälde-Triptychen »3 Altäre« von 1988 und »Principia Cybernetica« von 1990/91 scheinen in ihrer expressiven, den menschlichen Körper segmentierenden Methode jene über den Computer generierten vorwegzunehmen. Letztere überzeugen denn auch weit mehr. Inzwischen hat AMVK einen umfangreichen Schatz an Zeitschriftenfotos und Buchtexten gesammelt und im Computer gespeichert; hieraus kann sie beliebig Material aufrufen, um es zu



re-Pain

Kleuren, vormen en cijfers veranderen langzaam volgens een vast patroon, terwijl de klankband trager en trager, abstracter en abstracter wordt. De discrepantie tussen de beide bewegingen geeft een rust en losmaking die als de antipode van negatieve melancholie ervaren wordt.

Het hier en nu wordt enkel opgevuld met het zijn zelf, de creatieve lust verandert langzaam in een kosmisch niets. Geen verlangen meer, geen heimwee, geen ego, alleen bestaan, harmonie, een erotische versmelting met de werkelijkheid, dus.

De klankband bestaat uit een collage van de eerste tonen van een sciencefiction filmcoen met geluiden van autonome verstandige robots die tegen muren aanbotsen en zo nog verstandiger worden.

Colours, shapes and numbers slowly change, transform, according to a fixed pattern. While the sound gets slower and slower, more abstract.

The discrepancy between the 2 movements, the movement of the images and the movement of the sound, creates tranquillity and detachment. The experience is an antipode of negative melancholy.

The here and now only gets filled up with the sole existence of being, creative lust gradually changing into the cosmic nothing. No more craving, no more nostalgia, no more ego.

Just being, harmony: an erotic blend with reality. The soundscape is a collage between the first tones of a science-fiction movie and noise from autonomous intelligent robots, bumping into each other and the walls, becoming even more intelligent.

AMVK, 1999



and stored them in a computer. From this she can choose material at will and combine it to make specific statements, such as in *Eclips*, or for the eight-part black-and-white series in which she illustrates features of electricity. Here we see the naked bodies of women dressed only in a hair; these are ascribed certain features of electricity, such as polarisation, refraction, reflection or phosphorisation in the form of words. These are terms which – as always – also touch on spiritual realms, for example, the literary and psychological contexts, given that AMVK also likes to call on people like Freud, the mystic Hadewych, or Camus' protagonist Meursault. The dissected words, like the pixel images, describe a world which his increasingly crumbling, slipping out of control, disappearing.

This 'atomisation' of three-dimensional matter becomes visible, indeed tangible, in the third exhibition room in the form of a unique installation: as a double frieze, 24 computer-generated same-format images move across the whole wall. Thanks to the blimp process, the images of the provocatively lying pin-up girls split and fade; on the opposite wall, which is covered in silver foil, the bodies blur into mere rudiments. Caught up in this reflection, the 'voyeur' becomes part of the immaterial pictorial world. All that remains for him is the impression of powerful painting. The highly complicated and protected production of the pictorial compositions has produced compellingly exciting results, proof that the new media cannot just be appropriated by men as their particular domain. In the face of this work alone, it is incomprehensible that Anne-Mie Van Kerckhoven has not yet been given much consideration in art historical discourse.

specifieke uitspraken te combineren, wie etwa bei *'Eclips'* oder auch für die achteilige Schwarz-Weiß-Serie, bei welcher sie Eigenschaften von Elektrizität veranschaulicht. Man begegnet nackten, nur mit einem Gürtel bekleideten Frauenkörpern, denen Kräfte von Elektrizität wie Polarisation, Refraktion, Reflexion oder Phosphorisation in Worten beigegeben sind. Es sind Begriffe, die – wie immer – auch geistige Bereiche streifen, so etwa den literarischen oder psychologischen Kontext, zumal AMVK zudem Personen wie Freud, die Mystikerin Hadewych oder Camus' Romanfigur Meursault aufruft. Die zerlegten Worte beschreiben ebenso wie die Pixel-Bilder einen Zustand von Welt, der zunehmend zerbröckelt, entgleitet, entschwindet. Dieses »Atomisieren« einer eigentlich dreidimensional vorzustellenden Materie wird im dritten Saal in Gestalt einer einzigartigen Gesamtinstallation sichtbar, ja geradezu fühlbar. 24 per Computer hergestellte, gleichformatige Bilder zielen sich als doppelreihiger Fries über eine ganze Wand hin. Durch das Blimp-Verfahren zersplittern und zerrinnen die sich in aufreizenden Posen räkelnden Pinup-Girls; auf der gegenüberliegenden, mit Silberfolie überzogenen Wand verschwimmen die Körper zu Rudimenten. Der zwischen die Spiegelung geratene Voyeur wird Teil der immateriellen Bildwelt, ihm bleibt einzig der Eindruck einer kraftvollen Malerei. Das höchst komplizierte, langwierige Erstellen der Bildkompositionen hat zu überzeugend aufregenden Ergebnissen geführt, ein Beweis, dass die neuen Medien keineswegs nur von Männern als deren Domäne beansprucht werden können. Allein schon angesichts einer solchen Arbeit ist es unverständlich, dass Anne-Mie Van Kerckhoven bislang nicht stärker im kunsthistorischen Diskurs wahrgenommen wurde.



Nursing care, in melancholy stupor

Derde interactieve computeranimatie
HeadNurse project MUHKA, 1999

Deze animatie houdt zich bezig met de buitenomtrek. Vanuit een melancholische kramp, opgekomen in de vroege renaissance, deint de *HeadNurse* mee op golven van activatie, door middel van connectionistische netwerken. Alchemistisch gesproken is dit de fase van het uitgloeien. Nerveuze uitvergrotingen werken in de richting van koerscorrecties. Van waaruit nieuw aangemaakte hersengolven beginnen met synchroniseren.

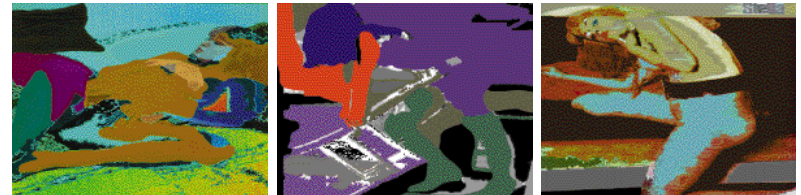
In deze fase bereikt het *HeadNurseProject* haar basis: de barok verbindt zich met bebop. De barok verbond de diepste affecten van het leven, de zinnelijkste klanken (sex) met het hoogst geestelijke (technologie). Strijd tussen licht en donker, diagonaal, virtuositeit, berekening en bewogenheid. Verschillende ruimten doordringen elkaar. Nieuwe verhouding tussen basnoot en boven-tonen. Grondmotief tegenover 1000den varianten. De mens meet zich aan God en realiseert zijn beperkingen. Ratio en gevoel beginnen eigen leven. De eerste atoombom zorgt voor 2de horizontale snelheidsdifferentiatie. Bebop is de muziek van tijd-perk. Verschillende evolutiescenario's glijden op verschillende snelheden in dezelfde richting. Oscillatie. Afval. Macht. Onmacht. Toekomst = dystopie.

Het scherm is in 3 gedeelte. De linker kant staat voor Descartes, het midden voor Spinoza en de rechter voor Leibniz. Elke indeling kan afzonderlijk betreden worden, heeft 3 subplateau's. Plateau 1 is een film; plateau 2 is een geometrisch opgedeelde ruimte met 8 woorden uit de 96-oplossing. Plateau 3 is een animatie van de bewuste vrouw achter de 24 woorden van deze cyclus. Descartes is choreograaf Marc Vanrunxt, dansend in de straat waar ik woon. Hij probeert de muur van de straat in beweging te krijgen



- 49. im perfect ... on the surface
- 50. underground ... on the surface
- 51. reasoning ... on the surface
- 52. body ... on the surface
- 53. measurement ... on the surface
- 54. margin ... on the surface
- 55. problematic ... memories
- 56. opponent ... policemen

MARGINALIA
 MEASUREMENTS REASONING





waarna hij naar u toekomt. Spinoza is een dampende pot eten op een vuurtje in een primitieve keuken in de spaanse Alpujarra. De oude vrouw doet de was, de oude man zit in een zetel, te wachten. Leibniz is zanger Tom Barman, stretchend op het dakterras van het huis waar ik woon. Hij duwt zich af tegen een muur, komt later tot rust, lacht, waarna ik hem naar de originele positie terug doe keren.

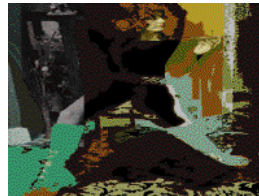
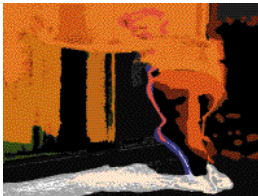
Descartes: het zelfbewustzijn van het subject, onmiddellijke evidentie, visualisatie van de eigen werking. De oorzaak heeft voortdurend meer zijnsinhoud dan het gevolg. Hoe ver kan ik gaan? (beginbeeld is bewerking van ontvangstkamerinterieur barok kasteel bij Berlijn met woord Descartes en afbeelding AMVK/HeadNurse als 18 jarige academiestudent, éénnogig)

Spinoza: de ordening en de verbinding van de ideeën is hetzelfde als de ordening en de verbinding van de dingen. Op zoek naar de mechaniek van de hartstochten of hoe verbeteren we ons verstand? (beginbeeld is bewerking van woonkamerinterieur barok herenhuis in Krakau met woord Spinoza en afbeelding AMVK/HeadNurse als 28 jarige baby-kunstenaar, plechtig staand boven op sofa)

Leibniz: het criterium van de substantie is haar werking, haar kracht: wordt metafoor van de begeerte en gestructureerd verlangen. Gecodeerde sublimatie van agressiviteit en blinde inspiratie. (beginbeeld is bewerking van slaapkamerinterieur bij Berlijn barok kasteel met woord Leibniz en doorschijnende spookafbeelding AMVK/HeadNurse als 18 jarige academiestudent, hangend in lucht).

49. imperfect ... embarrassing
50. ungrounded ... no choice pal
51. reasoning ... electric field
52. body ... hate, love, fear, anger, joyous
53. measurements ... indulgence
54. marginalia... more humane than human
55. problematic... memories
56. opponent ... policemen

ORDER OF SIZE
LIMITED TIME
PARTIAL INFORMATION



Third interactive computer animation
HeadNurse Project MuHKA, 1999

This animation is concerned with the external out-line. Starting from a melancholy spasm, which arose in the early Renaissance, the "HeadNurse" surges along on waves of activation by means of connectionist networks. In terms of alchemy this is the annealing stage. Agitated enlargement work in the direction of course corrections. From where newly produced brainwaves start to synchronise.

In this stage the "HeadNurse Project" reaches its basis: the baroque links up with bebop. The baroque connected the deepest emotions of life, the most sensual sounds (sex) with the mentally highest (technology). The struggle between light and dark, diagonal, virtuosity, calculation and emotiveness. Several spaces interpenetrate one another. The new relationship between bass note and overtones. Fundamental motif as against thousands of variations. Man measures himself against God and realises his limitations. Reason and emotion begin lives of their own. The first atom bomb creates the second horizontal differentiation of speed. Bebop is the music of that period. Several evolutionary scenarios glide in the same direction at different speeds. Oscillation. Waste. Power. Powerlessness. Future equals dystopia.

The screen is divided into three. The left side stands for Descartes, the middle for Spinoza and the right for Leibniz. Each section can be entered separately, and has three sub-levels. Level 1 is a film; level 2 is a geometrically divided space with eight words from the 96 list. Level 3 is an animation of the particular woman behind the 24 words in this series. Descartes is the choreographer Marc Vanrunxt, dancing in the street where I live. He tries to set the wall of the street in motion and then comes towards you. Spinoza is a steaming pan of food over a fire in a primitive kitchen in the Spanish region of Alpujarras. The old woman is doing the washing, the old man is sitting in an armchair, waiting. Leibniz is the singer Tom Barman, stretching on the roof terrace of the house where I live. He is pushing himself away from a wall, then rests, laughs, and then I make him return to the original position.

Descartes: the self-awareness of the subject, immediate obviousness, visualisation of one's own functioning. The cause constantly has more existential substance than the effect. How far can I go? (The initial image is an adaptation of the interior of a reception room in a baroque castle near Berlin, with the word Descartes and a picture of AMVK/HeadNurse as an 18-year-old academy student, only showing one eye).

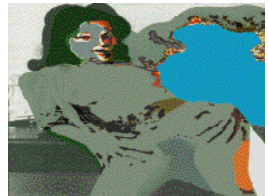
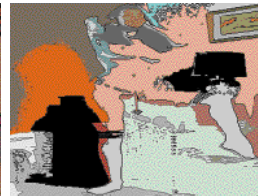
Spinoza: the ordering and connecting of ideas is the same as the ordering and connecting of things. In search of the mechanism of passions, or how can we improve our intellect? (Initial image is an adaptation of the interior of a living room in a baroque mansion in Cracow, with the word Spinoza and picture of AMVK/HeadNurse as a 28-year-old baby artist, standing solemnly on top of a sofa).

Leibniz: the criterion for substance is its effect, its power: becomes a metaphor for desire and structured longing. Coded sublimation of aggression and blind inspiration (initial image is an adaptation of the interior of a bedroom in a baroque castle near Berlin, with the word Leibniz and a transparent picture of AMVK/HeadNurse as an 18-year-old academy student, suspended in the air).



65. representation ... can the maker again what he made
66. primal logic ... the logic of the
67. human memory ... I'm looking
68. metaknowledge ... there what it is to be a slave
69. interdependence ... the logic in the realm
70. important insights ... how to do
71. concrete theories ... how can she won't live
72. limitations ... but what again who does?

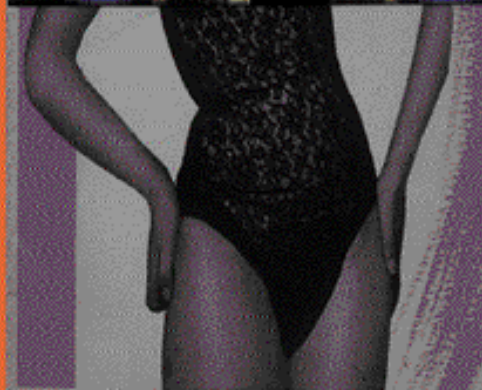
METAKNOWLEDGE LIMITATIONS
IMPORTANT INSIGHTS





GALANTE
MAGAZINE
12 Fr.
*
VOOR
VOLWASSENEN

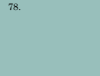
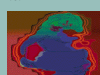
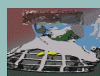
5- De waarde van dat wat voortdurend
The value
of the constants



VERSCHIJNT OM DE VEERTIEN DAGEN

N° 255

Prober 5



ART = ORDER
ACTION = BEAUTY



5.THE VALUES OF THE CONSTANTS / DE WAARDE VAN DAT WAT VOORTDUURT
- Nursing Care, and Fluid Intake
- Sediment
- Representation of concepts and associations
- Search for behavior/installation, focused on induction as on the result; a torpore pointed at the full package of instruments. From where arising reversible models of seduction

- 73.foundation
- 74.uncertain facts
- 75.strategies
- 76.dissolve
- 77.big steps
- 78.new concepts
- 79.material
- 80.scarce
- 81.available
- 82.economical importance
- 83.some sectors
- 84.positive evolution
- 85.professions
- 86.improve
- 87.autonomous
- 88.sharpening
- 89.direction
- 90.wakefulness
- 91.restriction
- 92.application
- 93.construction
- 94.new species
- 95.support
- 96.fascinating



Futurism as procedure

On Rorty, The HeadRoom
A 3-dimensional interactive computer animation

The mass of images, drawings, videos, computer animation, writings, sound recordings and also alter egos make it impossible to compile a classic survey of the complex multimedia work of Anne-Marie Van Kerckhoven (aka AMVK or 'The HeadNurse'). Where does one start? What does one choose as the way in? Once you have been carried away by the abundance of images, words and alienating sound, on journeys in installations like databanks of precisely formulated unresolved moments on the verges of the artist's process of thought, you move from version to version. The logic is one of expansion rather than limitation, hence in this case 'multiplicity' is a quality. AMVK delivers you, the spectator, into a physical density of visual, textual and auditive information, as a field of interpretations intended to compensate the entropic drift of meaning and which sum it up to the latent necessity for self-organisation. The way she 'installs' her work in a flexible structure, is an answer to a fascination for systems in which invisible forms of self-organisation are at work (such as the human brain, a computer virus, a living organism, an ant colony or an internet database). The 'HeadNurse' installations, for example, to which elements are added in the course of time, consist of a wooden supporting structure onto which at least three perforated metal sheets are fixed. On these sheets the artist places images and computer prints with a magnetic coating on the back. All this is combined with projections and interactive computer animation.

This obsession with man's attempts to always produce new self-organising systems, ranging from alchemy to present-day AI research, lies at the core of her interactive computer animation entitled Rorty, The HeadRoom, which AMVK herself considers the apotheosis and culmination of nine years of self-determined 'HeadNurse' activity. From a broader perspective this ambitious installation can at the same time be seen in a broader perspective as a paradigmatic work that retroactively and proactively connects various motives, elements and strategies in the artist's work. In addition to the possibility of self-organisation, we are also faced with the significant contribution made by technology, computer animation and interactivity as a 'processing' agent. The installation creates and organises an image in several layers, projected by two interlinked data-projectors in a half-darkened room. Initially one sees an almost entirely still, distorted image of an interior that is brought to life by one's movements in the space in front of the screen. The spectator walks through a network of sensors and activates particular hyperlinks: animations, texts, and a variety of 'philosophical' rooms inhabited by several people/friends who play the part of philosophers. The complexity of the installation grows at every new encounter with a spectator who inspires the response, logic and interactivity of the HeadRoom; in this way the installation imitates the neurological structure of the brain.

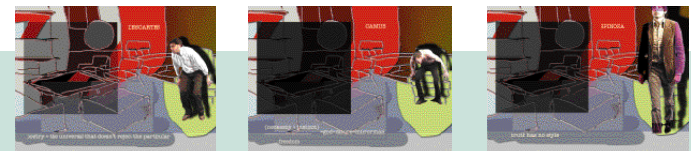
PHILIPPE PIROTTE

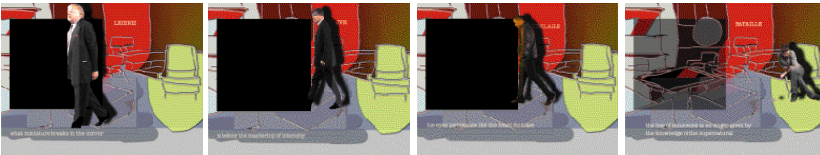
Futurismus als Verfahren

Zu Rorty, The HeadRoom
Ein 3-dimensionaler interaktiver Computeranimation

Angehts der Menge von Material und Bildern, Zeichnungen, Videos, Computeranimationen, Texten, Aufzeichnungen und auch Alteregos dürfte es wohl unmöglich sein, eine klassische Übersicht über das komplexe multimediale Oeuvre von Anne-Marie Van Kerckhoven (abgekürzt AMVK oder 'The HeadNurse') zu geben. Wo soll man denn anfangen? Was könnte das als Einstieg dienen? Sobald man in dem Überfluss an Bildern, Texten und verflochtenen Tonfragmenten mitgerissen wird, auf einer Reise durch Installationen als Datenbanken präzise formulierter unentschiedener Momente am Rande des Denkprozesses der Künstlerin, bewegt man sich von einer Version zur anderen. Die Logik ist die der Erweiterung, viel mehr als die der Beschränkung: 'Vielfalt' als eine Qualität. AMVK überflutet den Zuschauer eine physikalischen Dichte visueller, textueller und audativer Informationen, als einem weiten Feld für Interpretationen, die das entropische Treiben der Bedeutung ausgleichen sollten und die die latente Notwendigkeit der Selbstorganisation heraufbeschwören. Die Art und Weise, wie sie ihr Werk in einer festen Struktur 'installiert', bildet eine Antwort auf die Faszination für die Systeme (wie das menschliche Gehirn, einen Computervirus, einen lebenden Organismus, eine Ameisengemeinschaft oder eine Internetdatenbank), wo unsichtbare Formen der Selbstorganisation aktiv sind. Die 'HeadNurse'-Installationen zum Beispiel, denen im Laufe der Zeit Elemente hinzugefügt werden, bestehen aus einem Holztragrahmen, auf dem mindestens 3 perforierte Metallplatten befestigt sind. Auf diesen Platten positioniert der Künstler Bilder und Computerprints, die auf der Rückseite eine magnetische Schicht bekommen haben. All dies wird mit Projektionen und interaktiven Computeranimationen kombiniert.

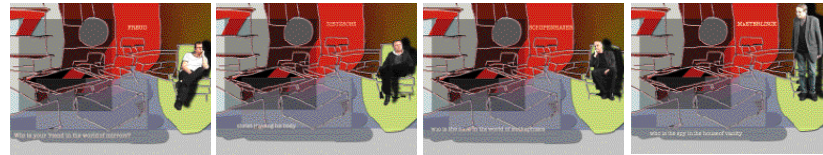
Diese Obsession mit den Versuchen des Menschen, immer wieder neue selbstorganisierende Systeme zu entwerfen, von der Alchemie bis zur aktuellen KI-Forschung, liegt auch der interaktiven Computeranimation Rorty, The HeadRoom (2004), zugrunde, die von AMVK selber als die Apotheose und der Höhepunkt von 9 Jahren selbst gewählter 'HeadNurse'-Aktivität betrachtet wird. Diese ambitionierte Installation kann gleichzeitig auch aus einer breiteren Perspektive betrachtet werden, als ein paradigmatisches Werk, das retroaktiv und proaktiv mehrere Motivationen, Elemente und Strategien aus dem Werk der Künstlerin miteinander verbindet. Neben der Möglichkeit der Selbstorganisation haben wir es hier auch zu tun mit dem wichtigen Beitrag der Technologie, der Computeranimation und der Interaktivität als 'Processing Agent'. Die Installation schafft und organisiert ein Bild in mehreren Schichten, die von zwei miteinander in Verbindung stehenden Datenprojektoren in einen halbdunklen Saal projiziert werden. Anfangs bekommt man ein fast stillstehendes, verzerrtes Bild eines Interieurs zu sehen, das zum Leben erweckt wird, wenn man sich als Zuschauer im vorliegenden Raum bewegt. Der Zuschauer spaziert durch ein Netzwerk von Sensoren und aktiviert bestimmte Hyperlinks: Animationen, Texte und mehrere 'philosophische' Zimmer, welche mit verschiedenen Personen bzw. Freunden bevölkert sind, die Philosophen performen. Die Komplexität der Installation wächst bei jeder neuen Begegnung mit einem Zuschauer, der den Respon, die Logik und die Interaktivität des





HeadRooms inspiriert. Auf diese Weise ahmt die Installation die neurologische Struktur des Gehirns nach. Kulturell finden Alchemie, Zahlensymbolik und das Ritualistische als menschlicher Umgang mit etwas, was als »größer« erfahren wird, einen Platz in dem für Anne-Mie Van Kerckhoven paradigmatischen Bild des »philosophischen« Zimmers. In Zeichnungen, Leuchtplatten, Videos und Animationen bedient sich die Künstlerin schon seit Jahren der Bilder von Interieurs, »philosophischen« Salons als Sammelsteinen für »bedeutende« Markierungen, »materialisierte Gedanken«, gleichzeitig aber als Ausgangsbild für mehrere malerische Bearbeitungen, die eine eventuell sich bildende Bedeutung wieder verschwinden machen oder auflösen. Im Interieur wurde traditionell die Ordnung der Welt verdeutlicht; alles erhält dort seine Form, seine Struktur, seinen Code. Die architektonischen Markierungen verraten den Einfluss der Kultur, der Philosophie und der Religion, in der Darstellung des Interieurs sind mentale Strukturen entscheidend. In den Räumen von Anne-Mie Van Kerckhoven werden die materialisierten »Gedanken« um die Begegnung des Denkens der selbst erklärten »HeadNurse«, mit der Person eines Philosophen oder eines Denkers (Descartes, Rorty, Nietzsche, aber auch des französischen Autors Houellebecq und anderer) herum gruppiert, wobei eine mentale Verhandlung mit dem Bewusstsein des Zuschauers anvisiert wird. Der Animationsfilm, Pre-5, der eigentlich Rorty, The HeadRoom präfiguriert, zeigt Anne-Mie Van Kerckhoven selber, die auf einem bestimmten Zeitpunkt *in* einem Salon des Hotels Chelsea in New York sitzt, badend in einer Welt gesättigter Farben zwischen den »Gedanken«, Inkarnationen der Technologie, dem Werdenden, dem Tierischen und dem Mysterium, schauend auf das im Raum herum-schwebende schwarze Quadrat, das zugleich Hindernis, Projektionsfläche und Synthese ist, eine Emanation des Kosmischen. Anne-Mie Van Kerckhoven räumt dem schwarzen Quadrat von Malewitsch einen zentralen Platz ein. Dies zeugt von einer malerischen Strategie und einem philosophischen, religiös gefärbten Manifest, das den Modernismus als eine substraktive Synthese verkörpert, wobei möglichst vieles ausgefiltert wird in der Funktion einer Form, die die Reinheit der Idee enthält. Malewitsch selber betrachtete sein »Quadrat« als eine vollständig nackte Ikone, ohne Rahmen, als die Ikone seiner Zeit, als ein Bild, das keinen anderen Sinn hat als sich selbst und das auf diese Art und Weise eine religiöse, messianische Dimension heraufbeschwört, ein nicht quantifizierbares Etwas, das von außen aus den wesentlichen und unentbehrlichen Bestandteilen liefern würde, der uns vollendet.⁴ Das interaktive Werk Rorty, the HeadRoom hat die Ambition, diese Art reduktionistische modernistische Strategien durch den Pragmatismus von Rorty zu »beschwören«. Nach Meinung von Richard Rorty hänge Wahrheit und Einsicht nicht von einer einzigen philosophischen Auffassung ab, sondern von der Summe der kulturellen Produktion in all ihren Aspekten. Die Installation verhandelt den Hang einer religiös eingesetzten Person zu einem lenkenden Prinzip sowie die Akzeptanz, dass der Zufall unser Schicksal bestimmt, wobei nichts behandelt wird als eine Quasi-Gottheit. Die virtuelle Dimension eröffnet die unermessliche Welt möglicher Variationen, die die Installation umfasst, welche den Zuschauer vom Evolutiven, das ständig alles aufbaut und zugleich vernichtet – und worin er selber eine Rolle spielt – zum Ritualistischen bewegt. Jedoch, genauso wie der Computer wird der Zuschauer ein

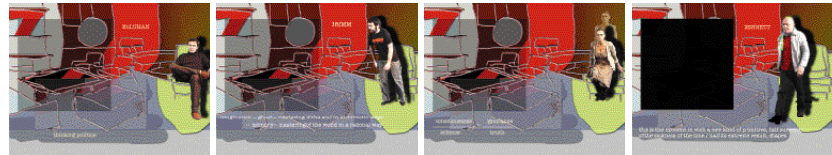
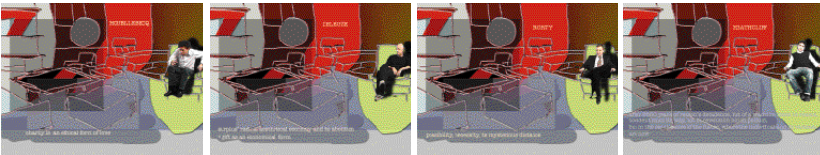
Culturally speaking, alchemy, number symbolism and the ritualistic, as human relations with what is considered to be »bigger«, all have a place in what AMVK conceives of as the paradigmatic image of the »philosophical« room. In her drawings, light-boxes, videos and animations, the artist has for years used images of interiors, »philosophical« salons, as a repository of »signifying« markings, and »materialised thoughts«, but at the same time also as a starting image for various pictorial procedures that make any meaning that they may develop, disappear or dissolve again. It was in the interior, traditionally, that the ordering of the world was made clear; where everything is given its form, structure and code. The architectural markings reveal the influence of culture, philosophy and religion, and mental structures are decisive in the portrayal of the interior. In AMVK's spaces the materialised »thoughts« cluster round the encounter with the beliefs of the self-proclaimed »HeadNurse«, the persona of a philosopher or thinker (Descartes, Rorty or Nietzsche but also the French author Houellebecq and others), aiming for a mental negotiation with the spectator's consciousness. The animation film Pre-5, which actually foreshadows Rorty, the HeadRoom, shows AMVK herself at a particular moment's sitting in a drawing room at the Chelsea Hotel in New York, bathed in a world of saturated colour amongst the »thoughts«, incarnations of technology, growth, animality and mystery, looking at the black square floating in space, which is at the same time obstacle, projection screen and synthesis, an emanation of the cosmic. AMVK puts Malevich's black square at the centre of things, since it evinces a pictorial strategy and a philosophical, religiously-infused manifesto that embodies modernism as a subtractive synthesis in which as much as possible is filtered out for the purposes of a form that contains the purity of an idea. Malevich himself considered his Quadrat to be an utterly undorned icon, without a frame, the icon of his day, an image that has no other reason but itself, and in this way evokes a religious, messianic dimension as something unquantifiable that provides from the outside the essential and indispensable ingredient that completes us. For Rorty, the HeadRoom, as an interactive work, has the aim to »exorcise« this sort of reductionist or modernist strategy through Rorty's pragmatism. According to Richard Rorty, truth and insight do not depend on a single philosophical view but on the sum total of every aspect of cultural production. The installation negotiates between the religiously-inclined person's penchant for a guiding principle and the acceptance that chance determines our fate, with nothing being treated as a quasi-divinity. The virtual dimension opens up the breadth of possible variations the installation includes. This moves the spectator's relationship with the evolution of a constantly shifting environment and at the same time destroying everything – and in which he himself plays a part – towards the ritualistic. However just like the computer, the spectator becomes a »processing device« in a dialogue between »philosophical« personifications, myth, colour and so on. In this work AMVK fully links her philosophical interest – philosophy is intended to say something about the world



and our position in it – to her scientific interest. Philosophy, admittedly functioning in the realm of the postmodern notion of the repository of everything – worthless in itself – as a databank of thought, is linked to the operational principle of the processor. But the artistic manipulation of this databank with forms of thought translated into visual elements is led by another databank of possible strategies. This makes the output of the images highly variable in a deformed random form that has characteristics of both inputs. AMVK embraced the digital revolution of the late 70s and early 80s as a possible way of enabling the disciplines of science, philosophy and ethics – once inseparably linked – to intersect each other again. This at the moment when art was actually withdrawing into a self-chosen and constructed in-e-space that implied an archaising distance, playing on the ruins of earlier systems with nostalgia or disbelief? It is against precisely this withdrawal, self-chosen or as a consequence of far-reaching specialisation in disciplines, that AMVK is struggling in the art she practices. It should therefore come as no surprise that she has recently been able to enjoy a renewed interest in her work now that encounters between painting, film, photography and digital media are omnipresent, and now that interdisciplinarity is celebrated. Though she has for thirty years or so followed a completely different course to that which, for example, led to the present-day encounter of painting and digital animation. To AMVK, digital technology means not simply the expansion of the existing visual language towards new and captivating dimensions, but rather the possibility of adding new structures to it, whereby scientific methods are linked to artistic ones. The digital makes it possible to deal with the new condition of »abundance«. Considering the work of AMVK from the angle of thinking on painting, we are unmistakably dealing with a form of staged painting, which in each case is translated into other media, whereby they give each other an added value. AMVK works with all-embracing staged settings that immerse the spectator in a »storm of images«. Memories and associations from painting and other traditions are the traces that turn up in new images but which at the same time summon up or set in motion mechanisms that sort and filter, recombine and shift them. This visual idiom may well be indebted – structurally – to Expressionism (vivid colours and angular distortions), but whereas Expressionism suggests a sort of flight, in the reality of the screen AMVK makes every detail flat. Numerals, texts and certain graphic symbols destroy the existential depth and in fact make their mark only on the screen. She lays a surface over reality, with signifiers that no longer refer to the real but in them selves generate a sort of circular logic, a law of the databank. The image becomes a product of several editing environments, the end-product of an interface architecture that twists and turns in sequences, layered with slogans, statistics, vectors and labels, where sign and symbol, word and meaning, are drifting in a visual mainstream that has released itself from the limitations of the physical and constantly morphs forms in s response to various streams of information. All the param eters are incorporated into a

»Processing Device« innerhalb eines Dialogs zwischen »philosophischen« Personifizierungen, Rhythmus, Farbe usw. Anne-Mie Van Kerckhoven verbindet in diesem Werk endgültig ihr philosophisches Interesse – Philosophie, die etwas über die Welt und über unsere Rolle in dieser Welt aussagen möchte – mit einem wissenschaftlichen Interesse. Philosophie, allerdings im Sinne der postmodernen Auffassung eines Sammelbeckens von allem handzuwerth – wertlos an sich – als einer Datenbank des Denkens, wird verbunden mit dem operationalen Prinzip des Prozessors. Aber die künstlerische Bearbeitung dieser Datenbank mit visuell übersetzten Formen des Denkens wird durch eine andere Datenbank möglicher Strategien genährt. Dadurch ist der Output der Bilder sehr variabel, in einer verzerren Random-Form, die Kennzeichen der beiden Inputs enthält. Anne-Mie Van Kerckhoven trat der digitalen Revolution Ende der siebziger bzw. Anfang der achtziger Jahre offen entgegen und betrachtete sie als eine Möglichkeit, in der sich die unendlich miteinander verbundenen Disziplinen wie Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Ethik wieder gegenseitig infizieren ließen. Das geschah zu einem Zeitpunkt, als sich die Kunst in eine selbst gewählte konstruierte Zeit-Raum-Kapsel einschloss, eine archaisierende Distanz einnahm und mit Nostalgie oder Nihilismus auf den Ruinen der früheren Systeme spielte.⁵ Gerade diesen Rückzug, der sich entweder als eine selbst gewollte Entscheidung oder infolge einer weitgehenden Disziplinenspezialisierung in dieser Zeit manifestierte, bekämpfte AMVK in ihrer Kunstpraxis. Es ist denn auch nicht erstaunlich, dass man sich seit kurzem erneut für ihr Werk interessiert, da jetzt Seregungen zwischen der Malerei, dem Film, der Fotografie und dem Digitalen omnipresent sind und Interdisziplinarität zelebriert wird. Dennoch ist sie seit etwa 30 Jahren einen vollkommen anderen Weg gegangen als den Weg, der beispielsweise zu der aktuellen Begegnung der Malerei und der digitalen Animation führte. Für AMVK bedeutet digitale Technologie nicht eine einfache Erweiterung der bestehenden Bildersprache auf neue bezaubernde Dimensionen, sondern vielmehr auch eine Möglichkeit, dem Ganzen neue Strukturen hinzuzufügen, wobei wissenschaftliche Arbeitsweisen mit künstlerischen Verfahren verbunden werden. Das Digitale bietet die Möglichkeit, mit der neuen Bedingung der »Vielheit« umgehen zu können. Wenn man das Œuvre von AMVK ausgehend von einem Denken über die Malerei betrachtet, handelt es sich unverkennbar um eine Form der inszenierten Malerei, die immer wieder in andere Medien umgesetzt wird, welche sich dadurch gegenseitig einen Mehrwert verschaffen. AMVK arbeitet mit Gesamtinszenierungen, die den Zuschauer in einen »Bildersturm« eintauchen. Erinnerungen und Assoziationen aus Malereitraditionen und aus anderen Richtungen sind die Spuren, die in neuen Bildern auftauchen, die aber gleichzeitig Mechanismen heraufbeschwören oder in Gang setzen, die sie sortieren und filtern, neu kombinieren und verlagern. Die Bildersprache mag zwar – in struktureller Hinsicht – dem Expressionismus verpflichtet sein (grelle Farben und eckige Verzerrungen), aber während der Expressionismus eine Art Tiefe suggeriert, zieht AMVK alles in die Wirklichkeit des Bildschirms, in eine Fläche. Zahlen, Texte, bestimmte graphische Zeichen vernichten diese existenzielle Tiefe und bedeuten eigentlich nur den Bildschirm. Van Kerckhoven bedeckt die Realität mit einer Fläche aus Bedeutungselementen, die nicht mehr auf die Realität verweisen, sondern für sich eine Art zirkuläre Logik

⁴ »Why do you like the sounds of electronic music? Because you need to!«
⁵ D. Spooky / Paul D. Miller, also DJ Spooky, That Subliminal Kid, Rhythm: Science, Mediatw / The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2004.



generieren, eine Gesetzmäßigkeit der Datenbank. Das Bild wird zu einem Produkt mehrerer «Editing Environments», als ein Endergebnis einer Schnittstellenarchitektur, die sich in Sequenzen windet und dreht, in verschiedenen Schichten mit Slogans, Statistiken, Vektoren und Labels, wo Zeichen und Symbol, Wort und Bedeutung ins Treiben gekommen sind in einen visuellen Mahlstrom, der sich selber von den Beschränkungen des Physischen gelöst hat und ständig Formen «morphi» als eine Antwort auf mehrere Informationsströme. Alle Parameter werden in eine kontrollierte Bearbeitung aufgenommen und generieren ein pseudo-expressives Bild, nicht die Folge einer bewegten Expression, sondern ein Kennzeichen des «Processing». Das generiert eine Form der Expression bzw. der Expressivität, die noch am besten mit der Expressivität eines verzerrten Gitarrenklangs vergleichbar ist.

Das Werk von AMVK ist gefüllt mit einer utopischen Dimension und einer nervösen Exaltation für etwas noch nicht Bestehendes, von dem man in der Wirklichkeit allerdings bestimmte Ansätze sieht – sie Ansätze werden von ihrer tatsächlichen Erscheinungsform abgekoppelt und auf dem Bildschirm vergrößert, den sie dem Zuschauer zeigen will. Was sie liest oder sieht, reduziert sie auf einen Schicht, sie folgt nicht höflich einer einzigen Theorie. Das Werk ist eine Art Datenbank, wobei man selber die relationalen Daten einzugeben hat, um es zu lesen. Farben sind dementsprechend ein möglicher Schlüssel, um Bilder oder Bildaspekte zu verbinden. Bedeutungen funktionieren auf dieselbe Art und Weise.¹ Indem beispielsweise Freud mit einem in Sequenzen geschnittenen und neu gemischten Zitat heraufbeschworen wird oder indem sie jemanden aus dem persönlichen Freundeskreis einen bestimmten Denker performen lässt, generiert sie ein interpretiertes Bild für diese Denkwelten. Immer wieder wird eine neue Collage geschaffen. Das Wissen des Zuschauers bildet seinerseits ein Filter, das ihr Werk neu ordnet, und das ergänzt die obsessionelle Neuordnung von visuellem, textuellem und auditivem Material durch die Künstlerin selber. Der Zuschauer schaut sich durch ihren Bildschirm die Wirklichkeit an und entdeckt Verbindungen, die in der Wirklichkeit nicht sichtbar sind. Dieses Almagam von Bildern verbindet sich psychologisch mit unserem Unbehagen beim Abwarten der unbekannten Menge, die noch vor uns liegt.

Auch wenn man AMVKs Werk mit einem modernistischen Traum in Verbindung setzen kann, beansprucht sie dennoch ein neomodernistisches Ideal, das sie mit den traumatischen Seiten der Realität verbindet, die im Modernismus dem Individuum zugeschoben wurden (gemeint ist das tragische Individuum, das heroisch zugrunde geht). Bei AMVK ist die Exaltation der negativen Energien im Bild mit enthalten. Der Modernismus entwirft eine neue Sprache, aber sie bedient sich einer transformierten bestehenden Sprache (Videoclip, Bildbearbeitungstechniken, grafisches Design usw.). AMVK ist fasziniert durch das radikale Zusammengehen von Mensch und Technologie in einer erhöhten Intensität. Ihr Werk widerspiegelt unser Verlangen, hinter den neu gebildeten virtuellen Archetypen die verschleierte Bedeutung zu finden. Gleichzeitig integriert es die Angst hinsichtlich der Frage, ob der Mensch wohl dem Übergang gewachsen ist, wenn Maschinen eingesetzt werden, um für den Modernismus eine neue Chance zu generieren. Das Versagen der Kulturgeschichte

controlled manipulation and generate a pseudo-expressive image, not the consequence of an emotive expression but as a characteristic of «processing». This generates a form of expression or expressivity that can best be compared to the expressivity of distorted guitar sounds.

AMVK's work is filled with a utopian dimension and a nervous exaltation for something that is not yet there, the onset of which one does indeed see in reality, and which onset is uncoupled from its actual appearance and is enlarged on the screen that she wants to show the spectator. She reduces what she reads or sees to a layer, and has no intention of politely following any theories. The work is a sort of databank into which you have to input relational data yourself in order to be able to read it. In this way colours are a possible key to connecting up images or aspects of them. Meanings function in the same way! By evoking Freud for example, by way of a quotation cut and remixed in sequences, or by letting a personal friend act as a particular thinker, she generates an interpreted image of these mental worlds. In each case a different collage is created. The spectator's knowledge in its turn forms a filter that rearranges her work, and this completes the obsessional rearrangement of visual, textual and auditory material by the artist herself. The spectator looks through her screen at reality and discerns connections which in reality are not visible. This amalgam of images links up psychologically with our uneasiness as we await the unknown quantity that is still ahead of us.

Even though one can connect AMVK's work with a modernist dream, she asserts a neomodernist ideal that she connects with the traumatic sides of reality which in modernism were shifted towards the individual (the tragic individual who goes heroically to his doom). In AMVK's work the exaltation of the negative energies of reality are also included in the image. Whereas modernism designs a new language, she makes use of a transformed existing language (video clips, image-manipulation techniques, graphic design, etc.). AMVK is fascinated by the radical combination of man and technology in an increased intensity. Her work reflects our desire to find the veiled meaning behind the newly-formed virtual archetypes. At the same time it incorporates the fear aroused by the question of whether man can cope with the transition in which man achieves are used to generate a new chance for modernism. AMVK avails the failure of 20th century cultural history, situated somewhere between Utopia and personal trauma, by creating images which are negotiated in links between both extremes. She professes futurism out of necessity, realising that we have changed our surroundings so drastically that we are now changing ourselves in order to be able to exist in this new environment.

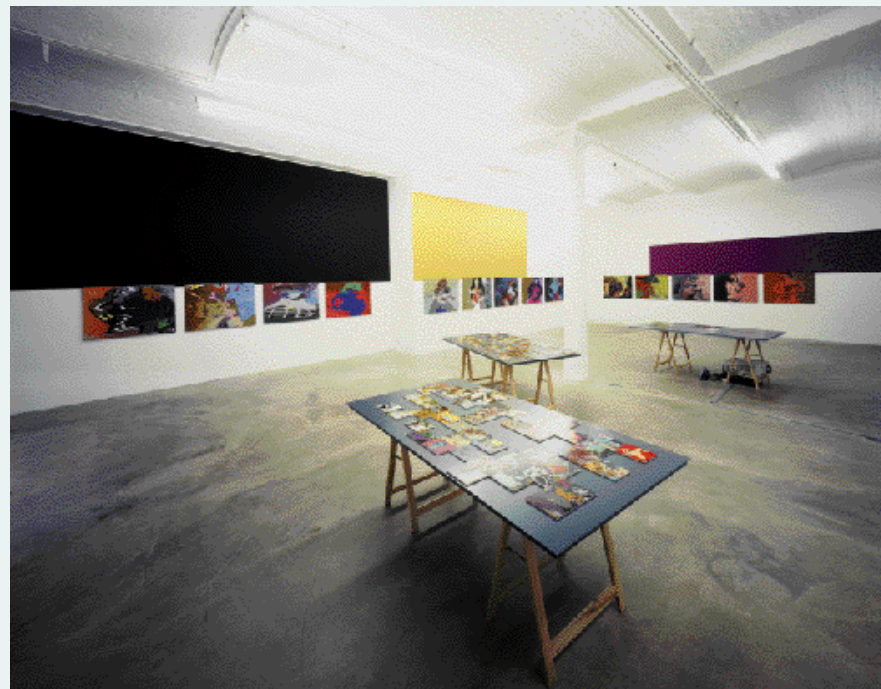
1. For the intention, the course and other aspects of the HeadMuseum project refer to the other essays in this book.
2. LUYCKX, F., Van Pin-ups tot Bebekkenmachines, in: VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of - Anne-Mie van Kerckhoven, MuHKA, Antwerpen, 1999, p. 102-112
3. In 1979, the year Rorty's Philosophy and the mirror of nature was published.

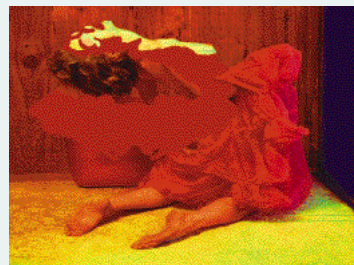
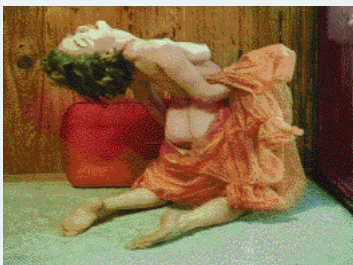
4. See AMVK's e-mail correspondence with Wout Perquin, 30-05-2000.
5. Koen Raes: «One should not treat those ruins of truth and of true justice with nostalgia or distaste, but constructively mobilise them in a project of reconstruction, a «nursing project» that heals and builds. RAES, K., Een esthetische link op een esthetica van de deugd, in: VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of - Anne-Mie van Kerckhoven, MuHKA, Antwerpen, 1999, p. 14-25.
6. Joe Van den Bergh has previously described a typical AMVK method in Artforum: «About a year ago, it was reported that Swiss-based scientists had succeeded in creating anti-matter, the mirror-image of matter – supposedly an important break-through in physics. This could explain, or at least tell us more about the Big Bang. This news item was the starting point for AMVK's latest project, Anti-Side: Paraphrasing the news report but changing terms like the standard model of physics and antimatter into the standard model of moral philosophy and anti-Side: the content acquired at times a subversive, elusive and above all ironic tone.» VAN DEN BERGH, J., Anne-Mie van Kerckhoven: Gallery Zero X, Artforum International, vol. 37, no.1, Sept 1998, p.164

des 20. Jahrhunderts, die zwischen der Utopie und dem persönlichen Trauma liegt, beschwört AMVK, indem sie Bilder macht, die diese beiden Extremen wieder aufeinander beziehen wollen. AMVK bekennt sich zu einem Futurismus aus Notwendigkeit, da sie einsieht, dass wir unsere Umgebung so radikal verändert haben, dass nun wir dabei sind, uns selber zu ändern, um in dieser neuen Umgebung existieren zu können.

1. Für weiteres über das Ziel und den Verlauf des HeadMuseum-Projekts verweise ich auf die anderen Essays in diesem Buch.
2. LUYCKX, F., Van Pin-ups tot Bebekkenmachines, in: VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of - Anne-Mie van Kerckhoven, MuHKA, Antwerpen, 1999, p. 102-112.
3. Im Jahr 1979, wenn Rorty's Philosophy and the mirror of nature veröffentlicht wurde.
4. Siehe E-Mail Korrespondenz zwischen AMVK und Wout Perquin, 30-05-2000.
5. Koen Raes: «One should not treat those ruins of truth and of true justice with nostalgia or distaste, but constructively mobilise them in a project of reconstruction, a «nursing project» that heals and builds. RAES, K., Een esthetische link op een esthetica van de deugd, in: VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of - Anne-Mie van Kerckhoven, MuHKA, Antwerpen, 1999, p. 14-25.
6. Joe Van den Bergh beschreibt schon früher in Artforum eine typische Arbeitsweise für AMVK wie folgt: «About a year ago, it was reported that Swiss-based scientists had succeeded in creating anti-matter, the mirror-image of matter – supposedly an important break-through in physics. This could explain, or at least tell us more about the big bang. This news item was the starting point for AMVK's latest project, Anti-Side: Paraphrasing the news report but changing terms like the standard model of physics and antimatter into the standard model of moral philosophy and anti-Side: the content acquired at times a subversive, elusive, and above all ironic tone.» VAN DEN BERGH, J., Anne-Mie van Kerckhoven: Gallery Zero X, Artforum International, vol. 37, no.1, Sept 1998, p.164







Achterover / Backwards

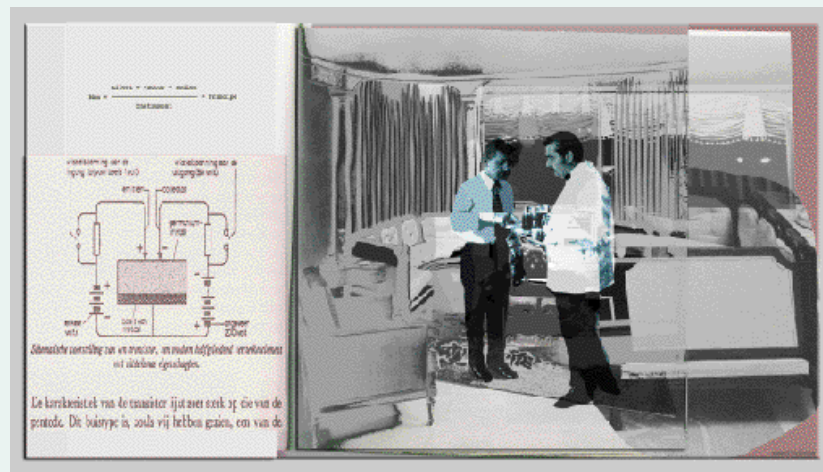
The synopsis: a woman leaning back changes colours slowly, giving the image different aspects of certain art historical periods. Abstract forms come and go like thoughts. The motionless figure relates to the abstract like colours relate to the attribution of meaning. The sound is "distorted Webern", a sound impression of Webern's music on a worn out tape recorder in my painting studio. It all recalls an atmosphere of surrender and transcendence.

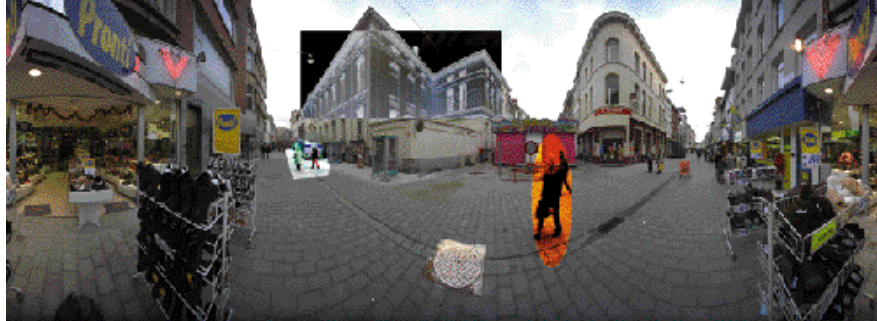
AMVK, 2000

De synopsis: een achteroverleunende vrouw verandert traag van kleur, waardoor de afbeelding het aspect krijgt van bepaalde periodes uit de kunstgeschiedenis. Abstracte vormen komen en gaan zoals gedachten. De bewegingloze figuur verhoudt zich tot het abstracte, zoals de kleuren zich tot de betekenisgeving van de afbeelding verhouden. Het geluid is 'distorted Webern', een geluidsimpresie van muziek van Webern op een versleten taperecorder in mijn schildersatelier. Het geheel roept een sfeer van overgave en transcendentie.

AMVK, 2000







Meta-straten

Public art project, Carnotstraat – Offerandestraat – Lange Beeldekensstraat, Antwerpen 2000

Kunst in de openbare ruimte, Carnotstraat – Offerandestraat – Lange Beeldekensstraat, Antwerpen 2000

Two and a half years ago I was asked to bring a positive impulse via an artistic intervention in the urban axis Carnotstraat – Offerandestraat – Lange Beeldekensstraat formerly a busy Antwerp shopping and strolling street. The street floor and lighting where already dealt with. The blueprint of the building contractor contained the idea of "implanted" artworks. I did not think of it as a good idea. Because of the progressed degradation of many façades I proposed to spend the available amount of money to façade renewal. The proposal was accepted and instead of implanting artworks, the façades would be given colours, this in dialogue with the inhabitants.

...

By using a balanced scheme of colour fields I plan to give a new face to the Offerandestraat. I do not want to use art objects in this shopping street for purposes of embellishment and revaluation. In my opinion it has no use to compete on the level of content, visibility and nature, with the ever changing décor of publicity, façade renewal and urban degradation; with the movement determining the natural panorama, in fact an expression of daily urban life. I propose to confront the present visual landscape with monochrome colour surfaces to neutralise the rather chaotic presence of stimuli. To give to the route a sense of serenity, a sense of wholeness by strategically positioned colour fields, without being to obtrusive, could result in, I think, a surplus value.

AMVK, De Singel, 27.10.2000

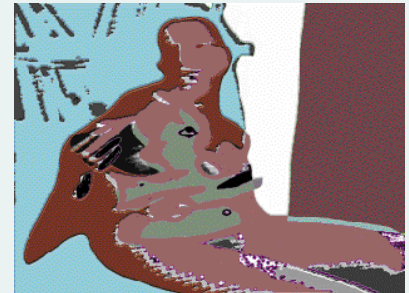
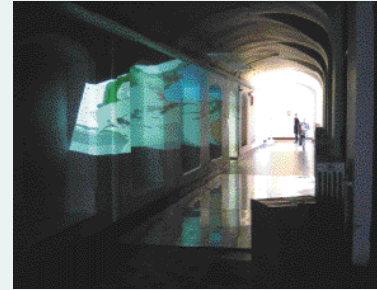
Tweeenhalf jaar geleden werd me gevraagd via een kunstingreep een positieve impuls aan te brengen in de as Carnotstraat – Offerandestraat – Lange Beeldekensstraat te Antwerpen, een vroeger druk bezochte en gerenommeerde Antwerpse winkelwandelstraat. De straatbevoeling en verlichting werden reeds aangepakt en in het plan van de aannemer waren ingeplante kunstwerken voorzien. Ik vond dit geen goed idee. Gezien de verregaande staat van verloeding van vele gevels, vond ik het een beter idee het forse bedrag dat ter beschikking gesteld werd aan gevelvernieuwing te besteden. Er werd ingegaan op mijn voorstel om in plaats van kunstwerken aan te brengen, met kleuren op de gevels te werken, dit in samenspraak met de bewoners en de eigenaars.

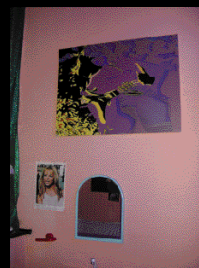
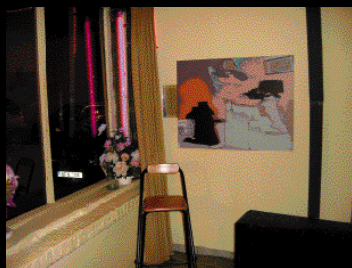
...

Ik ben van plan door afgewogen gebruik van kleurvlakken een ander gezicht aan de Offerandestraat te geven. Ik wil geen kunstobjecten gebruiken in deze winkelstraat ter verfraaiing en opwaardering. Het heeft mijns inziens namelijk geen zin om inhoudelijk, op een beeldende manier, op een naturalistische manier, te gaan rivaliseren met het steeds veranderende decor van publiciteit, gevelvernieuwing en verloeding. De beweging met andere woorden die het natuurlijk uitzicht bepaalt, die een uiting is van het dagelijkse leven in een handelsstraat. Ik stel voor het reeds aanwezige visuele landschap te confronteren met egale oppervlakken van kleur om het tamelijk chaotische aanbod aan visuele stimuli te neutraliseren, te gebruiken, aan te vullen. Om het hele parcours een sereniteit, een bepaalde samenhang te verschaffen, zonder opdringerig te zijn denk ik dat in dit gegeven een welbewust gekozen aantal effen kleurvlakken, op strategische plaatsen aangebracht, in verschillende materialen, met verschillende technieken, een bijzondere meerwaarde kunnen verschaffen.

AMVK, De Singel, 27.10.2000









(...) Cet ennui bleu comme la serre/ Où l'on voit closes à travers/ Les vitrages profonds et verts/ Couvertes de lune et de verre/ Les grandes végétations/ Dont l'oubli nocturne s'allonge/ Immobilement comme un songe/ Sur les roses des passions (...)

This tediousness, blue like the conservatory which shows yet closes off, through its deep green windows, its growing vegetation covered by the moon and glass, prolonged in nocturnal oblivion, dreamfully immobile on a bed of passion roses

Extract from "Serres Chaudes", M. Maeterlinck

Anne-Mie Van Kerckhove has recently created a series of philosophical rooms, notably housing Descartes, Spinoza, Nietzsche, Freud, Rorty, Dennett, Baudelaire, Grimm and Houellebecq among others. A confrontation is intended between the architecture of thought and the image space created by the artist. They are vividly coloured prints realised with the help of a computer. On the other hand, the colour is a refraction that has been present in the drawn multi-coloured plexiglass since the seventies. AMVK shows in this philosophical series a number of interiors with an emotionally charged and disturbing appearance. Working with irritating transparencies has caused a necessary, almost infinite stratification. The Baudelaire room slides open perspectively, although a leaf-like, meandering form almost nullifies this effect. The Grimm room opens into two volumes. The Baudelaire, Grimm, Freud, Rorty, Deleuze and Houellebecq rooms all display a prominent figure, sometimes a child, sometimes a woman (the artist herself). It is as if she exorcises the sinister noise buzzing through the room. Figurative elements and constructs or text fragments are linked together by a methodological isolation of the video screen. Healtcliffe is like a diptych. On the left, a dark interior is seen, and on the right a homoboid form with the printed form ula "Strategy or Creativity: Consciousness/Schmerz" = "Ignorance/Truth". AMVK appears omnipresent, dominating and quoting the photoelectric graphical language that depicts a past, present and future intelligence.

The Maeterlinck involves the integration of the interior of the banquet room run by AMVK's parents. The ceremonial ritual of celebrating, a collective exuberance with the added promise of intoxication, reverberates in the structurally malfunctioning space. The green, overexposed room is buttressed by a purple carpet, which is crumbling off and tearing away. Collage and mounting principles are disrupting an unambiguous reading. The illusionist view into the room breaks with uniformity thanks to the uncontrollable closing and re-opening of the focal plane. A fragment reveals itself curling up, folding, and shifting as if its escape from the focal plane is imminent. The centre stage in the picture is occupied by a square with the cutout of a room in turquoise, black and blue. A stately, strolling line encircles a turquoise table and a pink chair. There is a constellation and a flexibility in an interplay of lines that grants no peace to the room, in spite of the slow force of a sunken life, the room is vital and positive. Opposite the unsettled central space, on the right a

WIM VAN MULDER'S

AMVK vs. Maeterlinck

(...) Cet ennui bleu comme la serre/ Où l'on voit closes à travers/ Les vitrages profonds et verts/ Couvertes de lune et de verre/ Les grandes végétations/ Dont l'oubli nocturne s'allonge/ Immobilement comme un songe/ Sur les roses des passions (...)

(...) Een weerzin, blauw als de kweekkas/ Waarvan de diepe, groene ruit/ Laat zien en toch van ons afsluit/ Ondermaans, onderaards gewas/ Dat wortelt in een woekerland/ Uitgestrekt in vergeetheid/ Als een droom in gestolde tijd/ Op een laaiende rozenbrand (...)

Uit "Serres Chaudes", M. Maeterlinck, vert. S. Van Den Bremt

AMVK creëert recent een reeks filosofische ruimten waarin o.a. Descartes, Spinoza, Nietzsche, Freud, Rorty, Dennett, Baudelaire, Grimm, Houellebecq aanwezig zijn met hun naam. De intentie schuilt in een confrontatie van een architectuur van het denken met de best-dende ruimte van de kunstenaars. Het zijn felle kleurige prints gerealiseerd met behulp van de computer. De kleur is anderzijds een refractie die reeds midden jaren zeventig in het betekende multicolore plexiglas aanwezig is. AMVK toont in de filosofische reeks interieurs met een beladen, verontrustende uitstraling. Door het werken met irritante transparenties ontstaat er een noodzakelijke, haast oneindige gelaagdheid. De ruimte van Baudelaire plooft perspectief open alhoewel een bladerachtige, meanderende vorm dit effect haast tenietdoet. In Grimm schuift de ruimte als twee volumes open. Zowel in Baudelaire als in Grimm, Freud, Rorty, Deleuze en Houellebecq verschijnt er een personage, soms kind, soms vrouw (de kunstenaar) opvallend in beeld. Zij lijkt het sinistere geruis dat in de kamers zoemt te bezweren. Figuratieve elementen en begrippen of tekstfragmenten worden gelieerd aan elkaar door een methodisch openrijten van het beeldscherm. Healtcliffe is net een tweeluik. Links ontwaart men een donker interieur en rechts doemt een rombolende vorm op met o.a. de gedrukte formule Strategy or Creativity: Consciousness/Schmerz = Ignorance/Truth. AMVK verschijnt omnipresent, dominerend en citerend in de foto-elektrische beeldtaal die een intelligentie van verleden, heden en toekomst uittekent.

De print Maeterlinck behelst de integratie van het interieur van de feestzaal die de ouders van AMVK uitbaatten. Het ceremoniële ritueel van het feest, een collectieve uitbundigheid met een belofte van roes, zindert nu in de structureel hapende ruimte. De groene, overbelichte kamer wordt ondersteut door een paars afbrokkelend afscheurd tapijt. Collage- en montageprincipes ontwrichten een onduidelijke lektuur. De illusorische kijk in de kamer breekt uit de uniformiteit dank zij het oncontroleerbaar open- en dichtslaan van het beeldvlak. Een fragment toont zich opkrullend, ploeiend, verschuivend alsof het dreigt te ontsnappen uit het vlak. Centraal in het beeld situeert zich een vierkant met een uitsnede van een interieur in turkoois en blauw-zwart. Een statig, wandelende lijn omcirkelt een tafel in turkoois en een roze stoel. Er toont zich een constellatie en flexibiliteit in een lijnenspel dat de ruimte geen rust gunt. De ruimte is ondanks de trage kracht van een verzonken leven, vitaal en positief. Tegenover de onbestendige plaats midden in het centrum groeit er rechts een doorkijk die schittert in warm goudgeel. De kleine roffelt en schatert. Het giftige, oververzadigde, fosforescerende koloret is een antwoord op het viberende televisiebeeld zoals dat wereldwijd

bestaat en sprookjes spuift. Er is niemand die zo op refractie en reflectie van de kleur vertrouwt als AMVK. Aan de rechterzijde van de print dringt een opake geometrische zwarte vorm binnen. Zwart is een teken voor onderbreking, ontkoppeling, negatie, onbepaaldheid. Het is een echo van Malevich' zwart vierkant en zwart kruis van 1915. Malevich wenste nonobjectief, radicaal abstract te zijn. Dank zij de uitbreidbare ruimte worden 'twists and turns of the mind' zichtbaar. Ook in de print Rorty vindt men een zwart vierkant in het onrustige beeld. Links in Maeterlinck situeert zich een grijze strook met een kleurschakering die gevonden werd in een textielabriek. Kleurordeningen etaleren zelfbetugeling en een ascetische terughoudendheid. Hoog in het beeld verschijnt een ondersteboven geplaatste foto van de kunstenaar. Het roze-rode beeld is tegelijkertijd voorstelling en tegenstelling. Het is een plaats van de vrouw die vervuld is van melancholie van een verbruikte tijd. De vrouwelijke stem bestaat hier als een zichzelf determinerende beweging. Het beeld is geen simulacrum maar bemiddelde ontkenlijkheid.

De fascinatie voor boeken ludoet AMVK in steeds veranderende filosofische werelden. Maurice Maeterlinck (1862 Gent – 1949 Nice) is het boegbeeld van de Franstalige Vlaamse letteren. Hij publiceert in 1889 de dichtbundel *Serres Chaudes* waarmee hij een van de sleutelfiguren van het symbolisme wordt. In *Serres Chaudes* verschijnt de broekas als kerker van de ziel. Maeterlinck zoekt het in het mystieke, het spiritisme en het Baudelaireiaanse ennui (weezin en spleen). De Gentse auteur schrijft in 1907 *L'Intelligence des Fleurs*. Hij verwondert zich over de intelligente keuzes van bloemen, die in een strijd om te overleven zich via merkwuurde groeioprocessen doorzetten. In hun bewegingsloosheid groeien bloemen boven zichzelf uit. 'Les fleurs vivent dans une agitation rythmique, presque chronométrique et incessante', schrijft Maeterlinck in navolging van Schopenhauers *Ueber den Willen in der Natur*.

Zoals het symbolistische onuitspreklijke en het ongearticuleerde in ziel en geschriften van Maeterlinck aanwezig zijn zo zal AMVK het nog ongeformuleerde en onverzadigbare toelichten en afbeelden. De avant-garde is voor haar een onvolledig project dat een krachtig antwoord nodig heeft. Daartoe is positieve en negatieve polarisatie in een technologisch netwerk nodig. De droomenergie botst op muren en plooi zich terug in objecten en personages. De nadruk ligt op de complexiteit van het tijdgebeuren dat vooral een toestand, een conditie van het actuele weten en voelen is. 'Voor mij is kunst maken niet gelijk aan het voorstellen van mijn wereld; het is mijn hoogst persoonlijke overlevingsmechanisme', aldus AMVK in *Paradigma* van 1993. De bloemen ontploopen talrijke initiatieven terwijl AMVK tekent, computerprints produceert, video's realiseert, video-installaties inricht (Dieper, 2003 met choreografie en dans van Marc Vanrunxt), teksten als verdedigingsmechanismen schrijft en in haar muziek grenservaringen mobiliseert.

De computerprint Maeterlinck is een de compositie. Het impliceert het uithalen van de participerende delen van het geheel. De digitale print is het resultaat van een destructieve en constructieve arbeid. De architecturale metafoor van het interieur werkt dank zij een rigoureuze, ruimtelijke parcellering. Het cellulaire beeld is opgedeeld in vergenbare zones die uiteraard afsluiting en gekoold zijn suggereren. Het interieur is een insluiting en uitsluiting. Het beeld beheist geen

vista is developing, sparking in warm golden yellow. The colour ruffles on a drum and roars with laughter. The polychromatic, saturated, phosphorescent colouring responds to the vibrating television image that unloads its fairy tales world-wide. No artist but AMVK trusts to this extent in refraction and reflection of colours. On the right side of the print an opaque, geometrical and black form is intruding. Black signifies interruption, disconnection, negation, indeterminacy. It is an echo of Malevich's 1915 black square and black cross. Malevich wanted to be non-objective, radically abstract. Thanks to the extendable room 'twists and turns of the mind' become visible. In the Rorty print the restless picture also shows a black square. On the left in Maeterlinck a grey band appears with a colour sample sheet found in a textile factory. Colour arrangements exhibit self-restraint and artistic reserve. High up in the picture there is a photograph of the artist, turned upside down. The pink red image is at the same time a representation and an opposition. It is the woman's place, full of the melancholy of used-up time. Here, the female voice is present in self-determining movement. The picture is not a simulacrum but arbitrated receptivity.

Fascination for books has pushed AMVK into ever changing philosophical worlds. Maurice Maeterlinck (born in Ghent, 1862, died at Nice in 1949) is the standard bearer of Flemish literature in the French language. In 1889 the publication of his poem collection *Serres Chaudes* turned him into a key figure of symbolism. In *Serres Chaudes* the conservatory symbolises the dysfunction of the human soul. Maeterlinck goes for the mystic, for spiritualism and for Baudelairean ennui (aversion and gloominess). The Ghent author in 1907 wrote *'L'Intelligence des fleurs'*. He was amazed at the intelligent choices made by flowers who in their struggle to survive persevered in remarkable growth processes. Immobile, flowers yet manage to outgrow themselves. 'Flowers live in a state of rhythmic agitation, chronologically almost and unending', Maeterlinck wrote, quoting from Schopenhauer's *Ueber den Willen in der Natur*.

With this presence of the symbolistic, the unpronounceable and the unarticulated in the soul and the writings of Maeterlinck, AMVK will illustrate and portray the unformulated and the instable. Avant-garde is for her an unfinished project in need of a powerful answer. That implies positive and negative polarisation in a technological network. The energy of dreams crashes into walls and recoils into objects and characters. The stress is on the complexity of the happening, which mostly constitutes a situation, a condition of current knowing and feeling. 'For me the creation of art does not mean representing my world; rather it is my most personal survival mechanism', AMVK said in the 1993 issue of *Paradigma*. Flowers show all sorts of initiative while AMVK draws, makes computer prints, produces videos, sets out video installations (Dieper, 2003, with choreography and dance by Marc Vanrunxt), writes texts as defence mechanisms and conjures up frontier experiences in her music.

The computer print Maeterlinck is a decomposition. This implies separating the things that take part in the whole.



The digital print is the result of work that is both destructive and constructive. The architectural metaphor of the interior functions well because of a rigorous, spatial parcellation. The cellular picture is divided into lockable zones, which of course suggest fencing in and being cooped up. The interior is an inclusion and an exclusion. The picture does not constitute a collective celebration since AMVK is wearing her individualising mask. The female presence criticises and qualifies the phallogocentric, sadistic universe. AMVK struggles with many languages passed down through the ages. She speaks out to keep the obvious out of thought and art, because imagination will remain disturbing.

collectief feest daar AMVK haar individualiserend masker draagt. De vrouwelijke aanwezigheid bekritiseert en relateert het fallokratische, sadistische universum. AMVK levert strijd met vele overgeleverde talen. Zij spreekt opdat er zich geen vanzelfsprekendheden in denken en kunst kunnen voordoen want verbeelding blijft verontrustend.



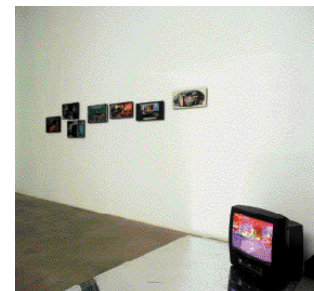
In Dreams

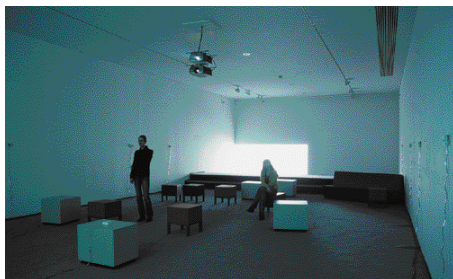
...starts with an image of people judging an artwork together. After which a wood with an abandoned dream house appears. The I-person loses her fantasies. The abstraction created by 2 complex stills, expresses the father-daughter-relation, and changes into a simple diagram: The Origin of Structure. Therapist fears...

Statement: Nowadays the elusive hermetical nature of the monochrome only comforts temporarily.

...begint met een beeld van mensen die samen kunst beoordelen. Dan is er een bos, met een verlaten droomhuis, waarop de ik-persoon haar fantasieën loslaat. De abstractie door kunst van 2 complexe stilstaande vaderbeelden monden tenslotte uit in een simpel schema: The Origin of Structure. Therapist fears...

Statement: Tegenwoordig troost het ontwijkende hermetisme van een monochroom nog slechts tijdelijk.





Charles Baudelaire roept in de 2de helft van de 19de eeuw "Le SATANISME a gagné!" en opent daarmee dodelijk vermoeid de poorten voor het eerste MODERNISME. Op dat moment ontstaat in Noord-Amerika het PRAGMATISME, filosofische stroming van de Nieuwe Wereld waarvan Richard Rorty in 1979 de meest extreme belijder wordt.

1915: in Moskow begint het SUPREMATISME met Het Zwarte Vierkant van Kazimir Malevich.

1966: in New York toont Barnett Newman: Who's afraid of Red, Yellow and Blue? ABSTRACT EXPRESSIONISME.

Januari 2004: in Gent bezweert het interactieve werk Rorty The Headroom al die -ismen, meer bepaald het vreesachtig ontzag voor zelfaangemaakte geestelijke creaturen die hoofdzakelijk hormonen weerspiegelen van slecht uitgebalanceerde organische structuren. Daar waar Descartes het had over de suprematie van de rede over het gevoel, had Rorty het over de suprematie van de realiteit over de perceptie. En hoe zit het met de suprematie van... ?

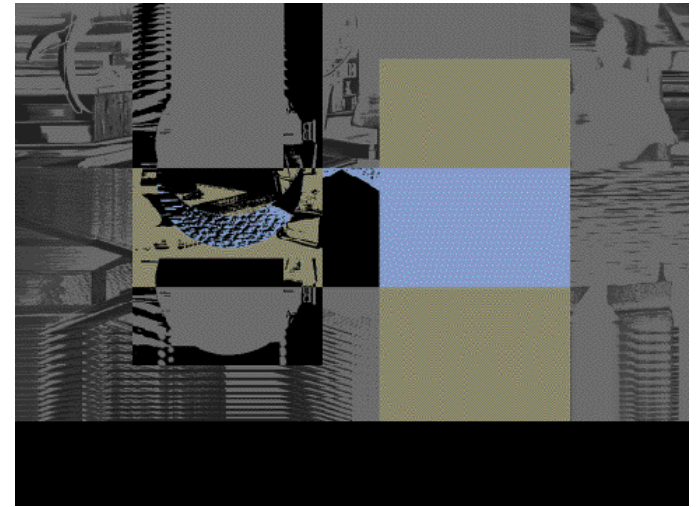
Charles Baudelaire shouts in the 2nd half of the 19th century: "Le SATANISME a gagné!" and opens dead-tired the gates for the first Modernism. Simultaneously in North america PRAGMATISM is born, the philosophical doctrine of the New World of which Richard Rorty will become, in 1979, the most extreme beholder.

1915: in Moskow starts SUPREMATISM with The Black Square of Kazimir Malevich.

1966: in New York Barnett Newman shows: Who's afraid of Red, Yellow and Blue? ABSTRACT EXPRESSIONISM.

January 2004: in Gent the interactive work Rorty The Headroom deals with all these -isms, in particular with all the fearful esteems for symptotic spiritual creatures which mainly reflect wrong balanced organic structures. Where Descartes spoke about suprematism of reason over feelings, Rorty had his view on suprematism of reality over perception. And what about suprematism of... ?





losophers have thought could, or at least should, be played only by things which were universal, common to us all. It can symbolize the blind impress all our behaviors bear. Any seemingly random constellation of such things can set the tone of a life. Any such constellation can set up a unconditional commandment to whose service a life may be devoted (a commandment no less unconditional because it may be intelligible to, at most, only one person.

Another way of making this point is to say that the social process of literalizing a metaphor is duplicated in the fantasy life of an individual. We call something "fantasy" rather than "poetry" or "philosophy" when it revolves around metaphors which do not catch on with other people (that is, around ways of speaking or acting which the rest of us cannot find use for. But Freud shows us how something which seems pointless or ridiculous or vile to society can become the crucial element in the individual's sense of who she is, her own way of tracing home the blind impress all her behaviors bear. Conversely, when some private obsession produces a metaphor which we can find a use for, we speak of genius rather than of eccentricity or perversity. The difference between genius and fantasy is not the difference between impresses which lock on to something universal, some antecedent reality out there in the world or deep within the self, and those which do not. Rather, it is the difference between idiosyncrasies which just happen to catch on with other people (happen because of the contingencies of some historical situation, some particular need which a given community happens to have at a given time).

To sum up, poetic, artistic, philosophical, scientific, or political progress results from the accidental coincidence of a private obsession with a public need. ...

(Richard Rorty: Contingency, irony, and solidarity – page 37, 1989 – ISBN 0-521-36781-6)

Andere sterke passages uit dit hoofdstuk (De contingentie van het zelf) kunnen gevonden worden op de volgende blz.:

(64) Freud heeft ontzag voor de dichter, maar beschrijft hem als infantiel. De zuiver morele mens verveelt hem, maar hij beschrijft hem als volledig ontwikkeld. Hij dweept met geen van beiden en hij vraagt ons ook niet om tussen hen te kiezen. Hij gelooft niet dat wij het vermogen bezitten zulke keuzes te maken.

Hij ziet niet de noodzaak om een theorie o ver de menselijke natuur op te bouwen die de belangen van de een of van de ander veilig stelt. (65) Wat Freud bruikbaar en plausibel maakt dan Nietzsche is dat hij niet de overgrote meerderheid van het mensdom degraderd tot de status van sterfelijke dieren.

(65) Freud democratiseerde het genie door iedereen een creatief onderbewuste te geven.'

(65) 'De psychoanalytische theorie heeft de notie van fantasie zo enorm problematisch gemaakt, dat het onderscheid tussen kunst en leven voor ons zijn vanzelfsprekendheid kwijt is.'

(73) Nabakov bouwt zijn beste boek, Pale Fire, rond de woorden 'Het leven van de mens als commentaar op een diepzinnig onvoltooid gedicht.' Deze woorden kunnen dienen als Freuds claim dat ieder menselijke leven het uitwerken is van een geraffineerde idiosyncratische fantasie, maar evenzeer als een waarschuwing dat een dergelijk werken nooit wordt voltooid voordat de dood tussenbeide komt. Het kan niet voltooid worden omdat er niets te voltooien is, er bestaat slechts een web van relaties dat steeds opnieuw gewoven moet worden, een web dat de tijd iedere dag langer maakt. (Wout Perquin)

SUBJECT: 2 ONDERWERPEN: RELIGIOSITEIT EN RICHARD RORTY

Date: 29-05-2000 14:45
Received: 30-05-2000 23:15
From: Wout Perquin, wout.perquin@infonie.be
To: 'headnurse@theoffice.net', headnurse@theoffice.net

Annemie,

In aansluiting op ons gesprek van zaterdagavond enkele samenvattingen en verdere bedenkingen aangaande religiositeit.

1) Ik veronderstel dat een religieus georiënteerd persoon geen genoeg kan nemen met het uitgangspunt dat de begrippen: materie, energie en informatie die aangeleverd worden vanuit de fysica, de chemie, de cybernetica en de evolutiewetenschap, ooit voldoende zullen zijn om bevredigende verhalen te vertellen over wie en wat we zijn.

2) Ik veronderstel eveneens dat deze personen steeds noodzaak zullen hebben aan een niet quantificeerbaar iets dat van buitenuit het essentiële en onontbeerlijke ingrediënt levert dat ons voltooit.

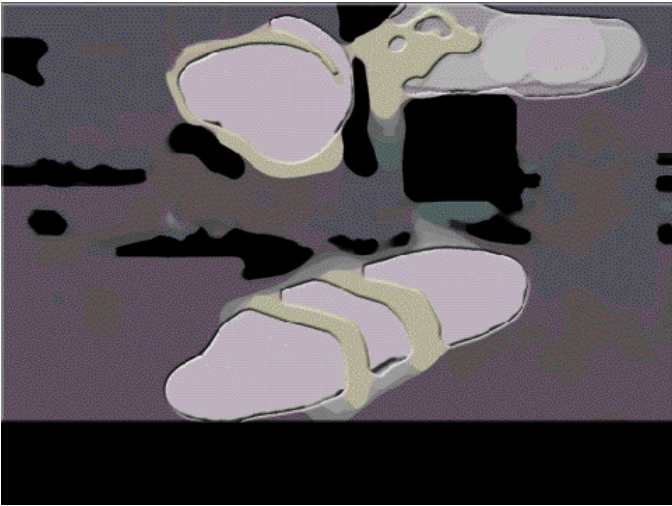
3) Een religieus persoon zal nooit aanvaarden dat het alles waarvan wij deel uitmaken zonder betekenis is. Alles moet betekenis hebben anders was het er niet. Zij eisen volgens mij dat er betekenis is om de confrontatie met het absurde niet te moeten ondergaan.

De lijn van denken die zowel Blumenberg, Nietzsche als Freud en Davidson volgen, stelt voor dat we proberen tot een punt te komen waarop we niet langer iets vereren, waar we niets behandelen als een quasi godheid, waar we alles — onze taal, ons bewustzijn, onze gemeenschap — behandelen als een product van toeval en tijd. Dit punt bereiken is, in de woorden van Freud, 'het toeval behandelen als waardig om ons lot te bepalen' (CIA&S blz 49)

4) Ik veronderstel dat religieus georiënteerde personen het vooral moeilijk hebben met dat laatste. Met andere woorden: het toeval is niet waardig hun lot te bepalen. Zij prefereren en derhalve geloven in een sturend principe.

Het volgende fragment van Rorty hangt ingekaderd aan mijn muur. Ik geef je de originele Engelse tekst. In de Nederlandse vertaling kun je deze passage vinden op blz 66.

[...] Seen from this angle, the intellectual (the person who uses words or visual or musical forms for this purpose) is just a special case (just somebody who does with marks and noises what other people do with their spouses and children, their fellow workers, their fellow workers, the cash accounts of their businesses, the possessions they accumulate in their homes, the music they listen to, the sports they play or watch, or the trees they pass on their way to work. Anything from the sound of a word through the color of a leaf to the feel of a piece of skin can, as Freud showed us, serve to dramatize and crystallize a human being's sense of self-identity. For any such thing can play the role in an individual life which phi-



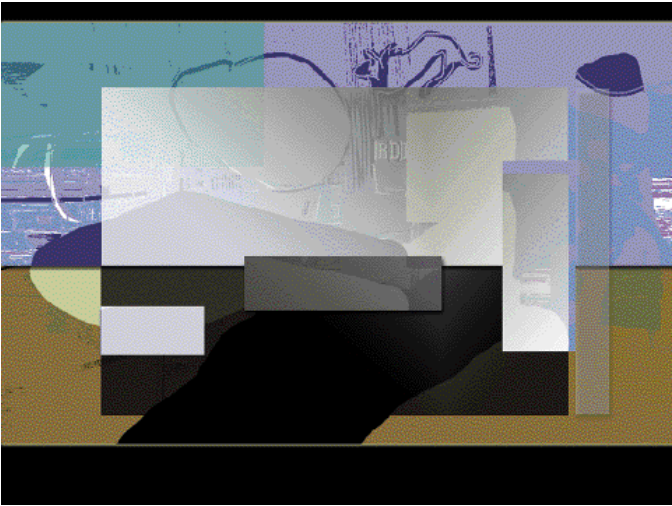
SUBJECT: DEAR DEER

Date: 03-11-2003 17:47
Received: 01-01-1904 09:31
From: German Scalona, dasbald@hotmail.com
To: anne-mie van kerckhoven, amvk@magic.be
...

so, returning to Rorty, i understand your interest in his idea of a secularised notion of mercy, (Rorty's solidarity by wich he understands a continuous expansion of the field of concepts conceived to respond to the necessities of a wider scope of people), and heaven, (Rorty's utopia located in a future always to come, always to improve, a future that will only be attained by the refinement of our sensibility, sensibility understood in its utilitarian way, not in an ontological or moral way, for in a perfect world the word moral wouldn't be even be necessary). But when i think of Rorty's notion of solidarity, of his sensible mind as the motor of morals, i can't but think to ask you to think in others notions, such as Levinas' ontological conception of the other or Simone Weill's ontological conception of duty by which she understands duty before rights. An interesting concept to think democracy as a secular form of christianity. And to your Rorty project, didn't you think about reading Emerson, as the mystical hero of this energy of american decroacy. It would be most interesting, regarding all these subjects.
About language and thinking i would have to think a little bit more, for it is very hard to write in this cyber café full of children playing their virtual wars with their virtual weapons. Their noises are not virtual. This is really noise music.

18 STATEMENTS on relationships between politics, logic and art in the light of Rorty's doctrine.
"Basically I speak about the evolutive protection inside the wheel of time that builds and destroys everything with love."

1- poesia = lo universal que no reduce lo particular. 2- la verdad no tiene estilo. 3- la miniatura nace cuando el espejo se rompe. 4- los ojos perpetuan como el corazon su huella. 5- la perdida de la inocencia no esta ya dada por el conocimiento de lo sobrenatural. 6-cristo gozando de su cuerpo. 7- luego de 2600 años de decadencia de la razon, no de una tradicion basada en la razon, occidente encuentra su camino no ya en la revolucion ni en la politica sino en el renacimiento del futuro donde el individuo y su violencia son ahora. 8- la tekne es el dominio de la intensidad?9- hombre =(necesidad + contingencia) x instinto: libertad. 10- la caridad es una forma etica del amor. 11- nueva economia estico radical del excedente y su abolicion = el regalo como forma total de la economia. 12- posibilidad, necesidad, su misteriosa distancia. 13- este es el momento en el cual una nueva clase ede primitivo, mitad sobreviviente, mitad resultado, toma forma. 14- pensando la politica. 15- imaginacion-fantasia-fantasma (dominio del alma por medio de la pasion) / -memoria-pensamiento (dominio del mundo por medio de una pragmática que se fragmenta). 16- quien es tu amigo en la casa del espejo? 17- quien es el esclavo en la casa de la metafísica? 18- quien es el espia en la casa de la vanidad?(German Scalona)



SUBJECT: RORTY INTERVIEW

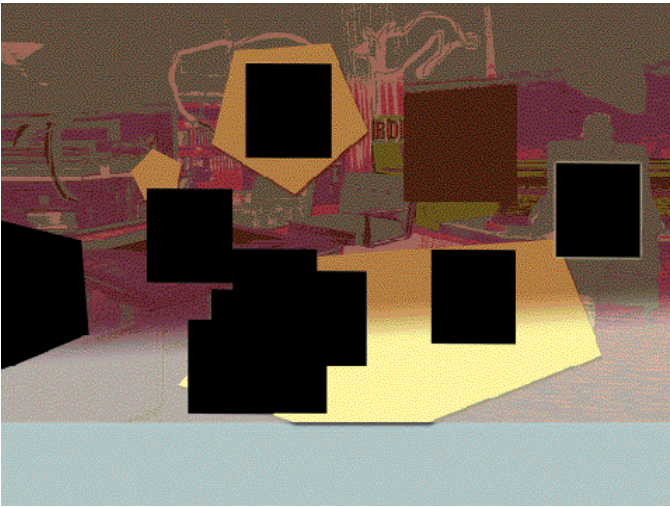
Date: 02-10-2001 14:33
Received: 02-10-2001 14:49
From: jeroen van wijck, ziggy@thijsenvanwijck.nl
To: HeadNurse, headnurse@antwerpen.be

dag Anne-Mie,
hier ons interview met Rorty. Ik denk dat het zo'n 3 of 4 jaar geleden is. Zinnen die beginnen met een '-' zijn onze vragen (als dat al niet duidelijk was).
Groet JvW

Interview Richard Rorty Jeroen van Wijck / Jeroen Thijs

Without a doubt, Richard Rorty, is one of the most influential contemporary philosophers. Most important reason for his fame is his critics on traditional philosophy, which is documented in his widely known book "Philosophy and the mirror of nature". Truth and insight visions do not descent from professional philosophers but rise up from culture with all its different aspects. Writers, journalists, artists and researchers, in fact everyone with intellectual pretensions contributes. Their conversations lead to consensus. Not one overall vision must be the target of the conversation, the conversation itself is the goal. Philosophy is a participant of this conversation, it is certainly not the chairman. Compared to his negative attitude towards philosophy, Rorty is strongly enthusiastic about science and literature. In his view, these disciplines were far more influential then the theoretical works of, for instance, Heidegger or Descartes. Literature and science take their place at this round table conversations, question is, what these two are to discuss in this endless looking process of creating consensus. Rorty joins them.
...

ON COLLABORATION PROCESS WITH HeadRoom-project:
"Computers are not, under any circumstances, thought of as endpoints of multimedia communication. They are not cross points where video, stills, texts and interaction meet as strangers. Computers are to be thought of as starting points, where new ideas emerge as epiphenomena of media synergy, human input and data activity. They are machines always ready for new perspectives on present knowledge structures.Thijsenvanwijck nM hosts this process and serves as a guide, merely opening doors to virtual *headrooms*. Moving through architectural space is moving through intellectual data and triggering impressions." (J. Van Wijck)



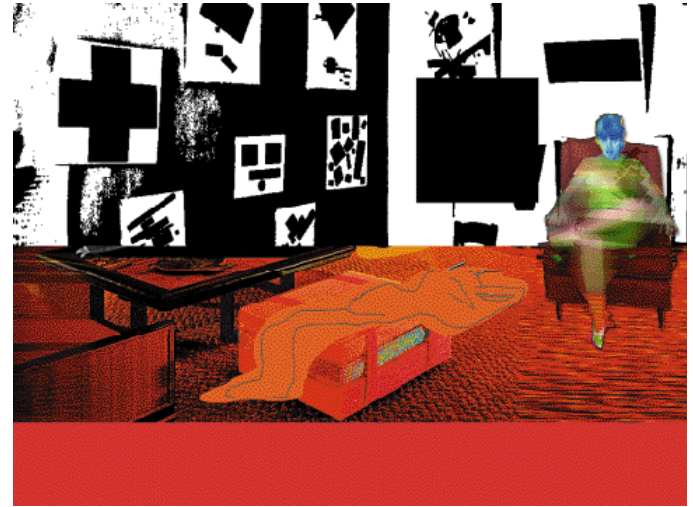
FICHE

BASIC PRINCIPLE of HeadRoom-installation = evolution in numbers from 1 till 19. 19 = number of philosophical stone = place where subtle becomes solid. = spot in time where idea becomes art, where lead becomes gold, where negative emotion can transform in light + understanding.
In concrete: 1st layer = 19 different versions of one same basic image, image-transformations of colors + deformation in accordance to intrinsic meanings of specific numbers. Next layer = virtual room, 19 times occupied by different person/friend. Each of them = linked to certain philosopher/thinker + quote of Argentine poet German Scalona on pragmatism vs.alchemy. Next layer = 19 times philosophical image overpowered by rhythm in battle with colors. Every time again anti-strategies of modernistic rule-reduction loose powers in inevitable confrontation with abstract systems of radical negation + refusal.
HeadRoom-installation = alchemist voyage from pragmatism over colorfield into enigmatic black square of suprematism. = confrontation of human brain with enormity of selfevidence in numbers. = Power of being one, or two, or tree, ... + why this is so + how we can use it, to fight looseness we experience when we confront Big Arbitrariness, called life.

HEAD ROOM-STRATEGY = loose use of philosophico-religious dogmatism in confrontation with geometrical interpretation of laws of matter. My question became: how big was influence of American pragmatism on art-evolution from black square of Russian suprematism into American color fieldpainting. + Is it possible to give life to given question by making artwork in 19 different parts, every part being equal to each other, in value, and – entertainmente-wise- on intellectual = pictorial level? (AMVK, 8.2003)

OUTER STRUCTURE of Headroom = image projected through 2 computerrelated dataprojectors in halfdark space on white loostanding wall ... visitor's position in room decodes information coming to front = animations, new persons, text and philosophical rooms. Neurological structure of human brain inspires attitude, logic and interactivity of HeadRoom ... installation's complexity should grow with any visitor's encounter. Programmatical and interactive architecture = developed by doctorandi in general psy-psychoanalytical methodology = Thijsenvanwijk nMt.
Noise compositions and sound-input procured by Bo + Dylan + Club Moral + The Club Moral.

PROCEDURE = to activate installation-room in such a way that user can withdraw energy from it while adding her/his own strength of will.



"Het **SUPREMATISME** is zowel een picturale strategie als een filosofisch-religieus manifest, met Malevich in de rol van profeet en uitvoerder. Het suprematisme ontworpe zich als de aangescherpte oren en ogen van de "nieuwe mens". Deze revolutionaire, messianistische inzet verschildt echter fundamenteel van de materialistische zoektocht naar de "nieuwe mens", zoals die door avant-gardestromingen werd gepropageerd: de "nieuwe mens" waarover Malevich het had, was de uitkomst van een spirituele, niet van een maatschappelijke, revolutie. Het suprematisme vernieuwde de mens door zijn verhouding tot God anders te articuleren: het beklemtoonde de mystieke overgave aan een abstracte God. ... De tabula rasa van het suprematisme maakte niet alleen de weg vrij voor een nieuwe, abstracte beeldtaal, het greep ook fundamenteel in op de relatie tussen kunstwerk en kunstenaar. Tegen de autonomie van de kunstenaar plaatste het een strikte procedure waar geen plaats was voor het creatieve genie van de schilder. Het suprematisme was niet meer dan een fabriek voor de productie van schilderijen." (Steven Humblot in "De religie van Malevich", Financieel Economische Tijd, 24 augustus 2003).
Malevich: "Het suprematistische systeem vindt zich in de tijd en in de ruimte, zonder van esthetische schoonheden, ervaringen, geschiedingen, af te hangen; het gaat veel meer om het filosofische kleursysteem van de nieuwe bewegingen in mijn voorstellingen, in de zin van aanschouwelijkheid. ... Mijn "Quadrat" is als een compleet naakte ikoon zonder kader, de ikoon van mijn tijd. ... "Het vierkant vervangt in wezen de traditionele goddelijke driehoek. De moderne mens kan moeilijk aan de antieke driehoek vast blijven houden, omdat het hedendaagse leven vierhoekig is..." In principe heeft *Het zwarte kwadraat op witte achtergrond*, zoals de andere suprematistische werken, geen andere zin dan zichzelf. (Gilles Néret, 2003)

"Het is duidelijk: **BARNETT NEWMAN** wil de dingen niet "in" zijn doek laten gebeuren, maar in de ruimte voor het doek. Newman moet daartoe iedere mogelijkheid om in het doek te stappen de pas afsnijden. Juist de Europese vooroorlogse abstractie kon hem daar weinig bij helpen — die stelde dat probleem niet. Integendeel zelfs: haar ambitie bestond erin abstracte ruimtes in het beeld te brengen. ... Newman wil het beeld dat geen beeld meer is van iets, maar een beeld dat met zichzelf samenvalt: dat dus eigenlijk geen beeld meer is, maar een object. ... Het beeld als performatie: het beeld is wat het doet.

Niet verwonderlijk dat de schepping het vertrekpunt en het basismotief werd van dit oeuvre. De schepping is het plaatsen van iets tegenover het ongedefinieerd. Het geniale van Newman was dat ongedefinieerd niet als een klunten te stellen, maar als een monochroom vlak. Geen dynamische, maar een bevroren chaos. De tweede zet bestond erin om niet het geschapene, maar de scheppingsact zelf te genereren, namelijk de wil, de plek, het punt van waaruit het poneren van iets anders pas kan beginnen. Het maken van het doek en het "onderwerp" ervan viden zo samen. ... De monochrome kleuren hebben hier noch diepte, noch tijd: ze zijn niet het resultaat van een groeiproces. Ze zijn er via het absolute gebaar — absoluut omdat het tegelijk handelt, maar zonder enige aarzeling en dus ook zonder enige dialectiek. Misschien zou je in wijsgerige termen dat soort handelen kunnen omschrijven als het ideale pragmatisme." (Dirk Lauwaert in " Een scheur is geen snee ". Knack, 16 juli 1997).
Barnett Newman: "... We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth. ... There is no such thing as a good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art." (Excerpt of Barnett Newman statement from June 7, 1943)

Foto-rama

DEC. 1964 35¢

Inside

One Hundred Girls
who can't wait!

THE



How Reliable is the Brain?

NAK Neuer Aachener Kunstverein 16.05–11.06.2004



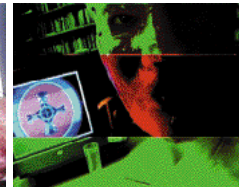
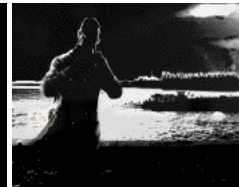
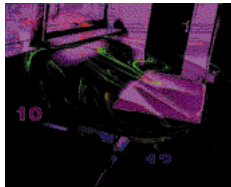
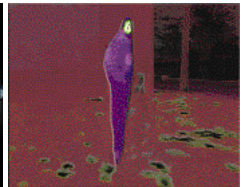
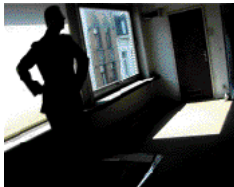
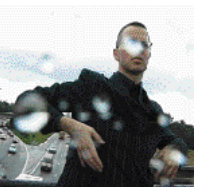
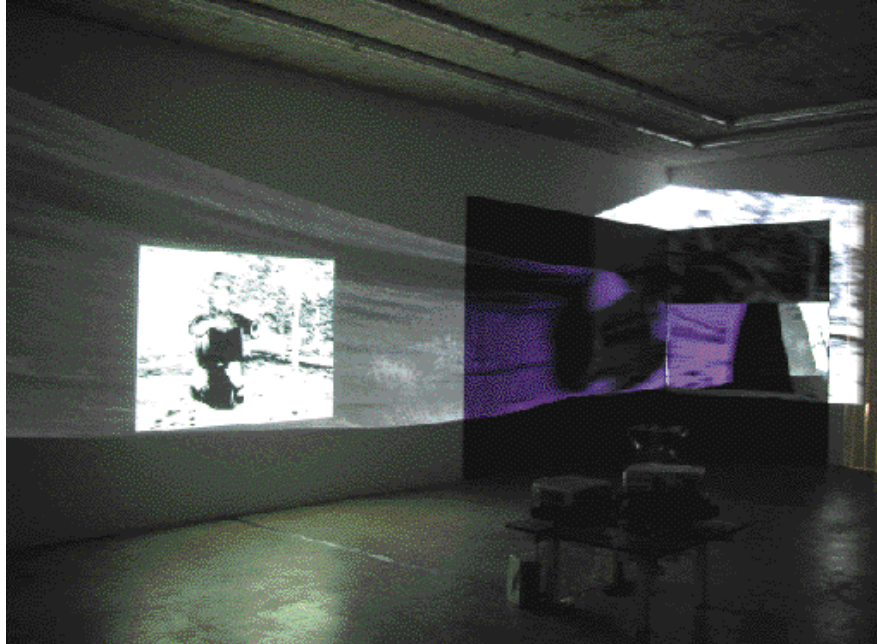
Dieper

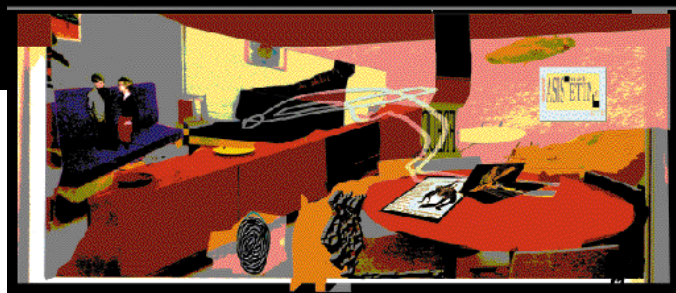
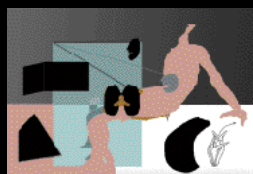
Dieper is een computerwerk gemaakt rond en met de danser Marc Vanrunxt. In 19 opeenvolgende scènes wordt een numerologisch, existentialistisch portret gemaakt, waarin de hoofdpersoon bij het cijfer 19 in aanraking komt met de filosofische steen. Lood verandert in goud. De scènes worden van elkaar gescheiden door 5 fundamentele krachten, waardoor de uiteindelijke uitkomst 24 wordt. De 24 uren van de dag zijn de 24 ruggewervels van de mens.

Dieper is a computermovie made around and with dancer Marc Vanrunxt. In 19 successive scenes a numerological, existentialistic portrait is being made. Wherein, with the number 19, the philosophical stone is encountered. Lead becomes gold. The scenes are separated from each other by 5 fundamental forces; the solution in the end becomes 24. The 24 dorsal vertebrae are the 24 hours of the day.

De anti-strategie van elke modernistische reductieregel verliest haar kracht in de onvermijdelijke confrontatie met de abstracte systemen van radicale negatie en weigering. *Dieper* gebruikt die modernistische reductieregel als stijlement om via een soort anti-kwaad, in de essentie van de materie af te dalen. Dus ook af te dalen in het denken, op zoek naar het immorele, de anti-materie. *Dieper* in de stof, verder uit de hel, met het symbolisme mee, de afronden in van het menselijke, dat is de bedoeling.

The anti-strategy of every modernistic rule of reduction loses its power in the inevitable confrontation with the abstract systems of radical negation and refusal. *Dieper* uses that modernist reduction as an element of style to descend into the essence of matter by use of some kind of anti-evil. Therefore also to descend in thought, searching for the immoral, the anti-matter. *Dieper* in the substance, further away from hell, along with symbolism, into the abysses of the human, that is the intention.







ECFK

Een beperkt team kunstenaars heeft gedurende enkele maanden in het Europees Centrum voor Futuristische Kunst te Borgerhout relatief grote hoeveelheden antisade gecreëerd. De doorbraak waarvan het populair-artiestiek vakblad Force Mental (www.clubmoral.com/forcemental) melding zal maken, opent de weg naar uitvoerig onderzoek van dit raadselachtig spiegelbeeld van hedendaagse kunst. Antisade speelt een essentiële rol in de heropflakking van elke nieuwe schoonheidstheorie/strategie/therapie. Maar er staat nog meer op het spel. Het onderzoek zou ook het standaardmodel van de moraalfilosofie onderuit kunnen halen.

AntiSade is het spiegelbeeld van alledaagse progressieve kunst. Ze komt in de kunstwereld niet voor, maar kan onder extreme omstandigheden wel worden gecreëerd. Kunst en antisade werken supplementair. Komen ze met elkaar in contact, dan verandert het realiteitsconcept en kunnen ze elkaar vernietigen. Bij dit zogenaamde 'verhelderingsproces' komt bijzonder veel energie vrij, in een flits van duisternis of kleur. Als de sociale druk hoog genoeg is, geldt ook het omgekeerde: de energie transformeert in kunst en antisade. Dat gebeurde na het vallen van de Eerste Atoombom, het moment waarop het Spontane Parallelisme concreet – waarschijnlijk – is ontstaan. Bij dit zogenaamde creatie proces is het onmogelijk om slechts een van beide te doen ontstaan. Culturele wetenschappers stellen zich dan ook de vraag waar al die antisade die bij de val van de atoombom ontstond, gebleven is. Het is niet ondenkbaar dat er volledige artistieke constructies – en dus ook meesterwerken – uit antisade zijn opgebouwd. Zolang de tegengestelde werelden niet met elkaar in aanraking komen, kunnen ze perfect naast elkaar bestaan. Die hypothese klinkt aannemelijk, want we kunnen – per definitie – maar een klein deel van het artistieke patrimonium langsheen de gesubsidieerde kanalen leren kennen. Lange tijd kon men dan ook veronderstellen dat er zich evenveel kunst als antisade in het kunstcircuit bevond. Maar de geïnteresseerde gaat er nu van uit dat vrijwel alle antisade kort na de atoombom verdwenen is. Zonder dat nog onbekende mechanisme – een vorm van nihilisme – zou het spontane parallelisme zelfs niet meer geweest zijn dan een wolk energie. Bij het vallen van de atoombom zou bijvoorbeeld net iets meer antisade dan kunst kunnen zijn ontstaan. Juist na de dropping was de economische conjunctuur veel te laag om voldoende staten van alertheid te genereren, zodat antisade en kunst weer in elkaar opgingen in een annihilatieproces, maar dan met uitzondering van een overschot aan moderne kunst; daaruit werd dan het hedendaagse algemeen bekende cultuurhoofdstuk opgebouwd. Maar het

ECFA

For some months, a limited team of artists has produced relatively large quantities of antisade in the European Centre for Futuristic Art in Borgerhout. The breakthrough, of which the popular-artistic reference magazine Force Mental (www.clubmoral.com/forcemental) will make mention, opens the way to exhaustive research of this enigmatic mirror picture of contemporary art. Antisade plays an essential role in the resurgence of each new beauty theory/strategy/therapy. But there is still more on the game. The research could also destabilise the standard model of moral philosophy. Antisade is the mirror picture of everyday progressive art. It doesn't occur in the art world, but under extreme circumstances it can be created. Art and antisade work supplementarily. If they come in contact with each other, the reality concept changes and they can destroy each other. In this so-called clearing process, particularly much energy is released, in a flash of darkness or colour. If the social pressure is very high, the opposite is also true: energy transforms in art and antisade. That happened after the dropping of the first nuclear bomb, the moment when the Spontaneous Parallelism – probably – originated concretely. In this so-called creation process it is impossible to have only one of both to arise. Cultural scientists ask themselves thus the question where all this antisade which originated with the dropping of the nuclear bomb, has remained. It is not unthinkable that complete artistic constructions – and therefore also master works – have been built from antisade. As long as the contrary worlds do not come into contact with each other, they can exist perfectly beside each other. This hypothesis sounds plausibly, because we can – by definition – learn to know but a small part of the artistic patrimony through the subsidised ways. For a long time one could assume thus that there was as much art itself as antisade in the art circuit. But those interested now assume that nearly all the antisade has disappeared shortly after the nuclear bomb. Without this still unknown mechanism – a form of nihilism – the spontaneous parallelism would not have been more than a cloud of energy. With the dropping of the nuclear bomb for example just a little bit more antisade than art could have originated. Just after the dropping the economic situation was too much in a slump to generate sufficient states of alertness, generate so that antisade and art went up in each other in an annihilation process, but then with exception of a surplus of modern art: from there on the contemporary commonly well-known culture chapter was built. But the nihilism possibly also has another ground, which perhaps



shows that art and antisade are nevertheless not entirely each other's mirror picture... Antisade arouses not only the interest of the culturally skilled, but also of morality scientists. They perform research into the fundamentals of human interaction. With the scientificisation of human behaviour in the fifties the morality scientists determined that for each accepted cultural standard also a corresponding antinorm exists. The morality scientists also noticed readily perversion: the negatively charged mirror picture of the creative core of spontaneous parallelism. Since then of course a lot of artists want to make anti-art, which succeeded halfway the sixties. These experiments only demonstrated the existence of anti-art, more specifically of conceptual art. The produced antisades were much too pleasantly, too light-footed, to have permanent influence. Moreover it happened simply at a much too elitist level to bring about thorough changes in the art industry.

Standard Model

The experiment in the ECFA was thus specifically targeted on making low-energy concept art with the intention of showing it on specific places. Perversion – produced by the traditionally progressive artist – rushes through the so-called recuperation corps – where it is neutralised by means of money and success and eventually is caught in an art-theoretical mantrap. The caught perversion is then mixed with modernity, which has arrived there in the same way. With an estimate of 72 locked up concepts the artists have undertaken action and digital recordings in search of resemblances or differences between art and antisade. Thus it has to be proven whether it has indeed as much artistic value. Furthermore the morality philosophers want to examine the scope of the concepts, to find out whether anti-art radiates and absorbs renewal in an identical manner as ordinary art does. Possible differences can outline to the scientists why the art landscape is built from art and not from antisade. But if it would appear that art and antisade do not have exact the same motives for existence, then there is a problem with the so-called standard model for important art. This standard model describes the value provision of the different art branches and how they relate with respect to each other. It subdivides the cultural field in 2 groups: high and low art. High art is put on a pedestal, low art wrestles itself through everyday living and transfers powers. High art is subdivided in two groups: lucrative and non-lucrative. Of lucrative and

nihilisme kan ook een andere oorzaak hebben, die misschien laat zien dat kunst en antisade toch niet helemaal elkaars spiegelbeeld zijn.

... Antisade wekt niet alleen de interesse op van cultuurkundigen, maar ook van moraalwetenschappers. Die speuren naar de fundamente van menselijke interactie. Met de wetenschappelijke van het menselijk gedrag in de jaren vijftig stelden de moraalwetenschappers vast dat er voor elke aanvaarde culturele norm ook een overeenkomende antinorm bestaat. De moraalwetenschappers constateerden ook parate perversie: het negatief gelaaden spiegelbeeld van de creatieve kern van spontaan parallelisme. Sindsdien willen vele kunstenaars uiteraard anti-kunst maken, wat halverwege de jaren zestig ook lukte. Deze experimenten demonstreerden alleen het bestaan van anti-kunst, meer bepaald van conceptuele kunst. De aangemaakte antisaden waren veel te vriendelijk, te lichtvoetig, om blijvende invloed te hebben. Bovendien gebeurde het simpelweg op een veel te elitair niveau om grondige veranderingen in de kunstindustrie teweeg te brengen.

Standaardmodel

Het experiment in het ECFK was er dan ook specifiek op gericht laag-energetische conceptuele kunst te maken met de bedoeling ze op gerichte plaatsen te laten zien. Perversie – aangemaakt door de klassiek progressieve kunstenaar – snelt door het zogenaamde recuperatiecorps – waar ze door middel van geld en successen wordt geneutraliseerd en uiteindelijk in een kunst-theoretische val terecht komt. De gevangen perversie wordt dan gemengd met middelmatigheid, die daar op dezelfde manier is terechtgekomen. Met de naar schatting 72 opgesloten concepten hebben de kunstenaars acties en digitale opnames ondernomen op zoek naar gelijkenissen of verschillen tussen kunst en antisade. Zo zal moeten blijken of het inderdaad precies evenveel artistieke waarde heeft. Ook willen de moraalfilosofen de draagwijdte van de concepten onderzoeken, om te weten of anti-kunst op een identieke manier vernieuwing uitstraalt en absorbeert als gewone kunst. Eventuele verschillen kunnen de wetenschappers duidelijk maken waarom het kunstlandschap is opgebouwd uit kunst en niet uit antisade. Maar als zou blijken dat kunst en antisade niet precies dezelfde bewegende denaren van bestaan hebben, dan rijst er een probleem met het zogenaamde standaardmodel voor belangrijke kunst.

Dat standaardmodel beschrijft de waardebeoordeling van de verschillende kunsttakken en hoe die zich ten opzichte van elkaar verhouden. Het deelt het culturele veld op in 2 groepen: de hoge en de lage kunst. De hoge kunst wordt op een voetstuk gezet, de lage worstelt zich door het alledaagse leven en draagt de krachten over. De hoge kunst is weer onder te verdelen in twee groepen: de lucratieve en de niet-lucratieve. Of de lucratieve en altijd gesubsidieerde, want de niet-lucratieve hoge kunst is altijd gesubsidieerd en zonder subsidie komt die nooit voor. De subsidies zijn de ondersteunende bestanddelen van kunst en kunstenaars, die op hun beurt de verschillende kunsttakken vormen. De lucratieve hoge kunst is onaanstaafbaar, het belangrijkste is het machtsprincipe dat rond haar boodschap draait. Al deze hogere kunstvormen interageren elk op hun manier met de lage kunsttakken. Onder lage kunst wordt algemeen verstaan: massamedia, populaire muziek, publiciteit, confectiemode en straatcultuur. De belangrijkste krachtoverdragende kanalen zijn talen (de sociale kracht), technologie (de economische kracht), mensen (de seksuele kracht) en vernieuwing (de mystieke kracht). De economische kracht houdt met subsidies de niet-lucratieve hoge kunst in leven, het is de overheersende kracht ter bewaking van de originaliteit. De seksuele kracht – die lucratieve en niet-lucratieve kunst koppelt – en de sociale kracht maken de actuele kunstvormen tot wat ze zijn vandaag. Die laatste kracht is ook verantwoordelijk voor het ontstaan van kunstgroeperingen en -stijlen, op basis van hetzelfde principe: gelijke ladingen stoten elkaar af, tegengestelde ladingen trekken elkaar aan. En de mystieke kracht, nog steeds de meest raadselachtige fundamentele scheppingskracht, bestuurt dit hele proces: inhoud trekt inhoud aan. Het standaardmodel biedt dus een theorie voor het voortbestaan van alle in de maatschappij overlevende creatieve impulsen, onder de vorm van inhoud of energie.

Fundamenten

Als kunst en antisade zich toch op een of andere manier verschillend zouden blijken te gedragen, dan is er iets fundamenteel fout met het standaardmodel, dat strikt positivistisch is opgebouwd. Een belangrijk uitgangspunt van het model is de veronderstelling dat kunstwerken een even grote waarde hebben als je het morele uitgangspunt van hun inhoud relatieveert. Maar als ook kunst en antisade zich wel identiek gedragen, wil dat nog niet zeggen dat het model correct is. Het mag dan op tot op zekere hoogte inzicht geven in de structuur en vorming van kunst, er blijft veel onduidelijk.

always funded, because non-lucrative high art has always been subsidised and without funding it never occurs. Funding is the supporting component of art and artists, who then form the different art branches. Lucrative high art is untouchable, the most important is the principle of power which winds around its message. All these higher art forms interact in their own manner with the low art branches. Low art is commonly understood as mass media, popular music, publicity, ready-to-wear fashion and street culture. The most important power transmitting channels are languages (social strength), technology (economic strength), people (sexual strength) and renewal (mystic strength). Economic strength keeps alive the non-lucrative high art by subsidising it. It is the predominant strength for the safeguarding of originality. Sexual strength – which binds lucrative and non-lucrative art – and social strength make the current art forms into what they are today. This last strength is also responsible for the origin of art groupings and art styles, based on the same principle: equal charges repel each other, contrary charges attract each other. And mystic strength, still the most enigmatic fundamental creative power, controls this complete process: contents attract contents. The standard model therefore offers a theory for the survival of all creative pulses in society, under the form of content or energy.

Fundamentals

If art and antisade itself, nevertheless in one way or another would appear differently, then basically something is wrong with the standard model, which has been conceptualised in a strict and a positivist way. An important main point of the model is the assumption that artworks have an equal value if you downplay the moral principle of their contents. But if also art and antisade behave themselves identically, this does not yet mean that the model is correct. It may give then on to a certain level insight in the structure and shaping of art, a lot remains unclear. That isn't very astonishing. From rather recent measuring of the mystic power influence on spontaneous parallelism in contemporary art, it becomes clear that there is a huge quantity of intangible art in the world, art which we cannot see but which must be there. There even seems to be more hidden art than art which we do see. This can not be ignored without difficulty in our search to the fundamentals of culture. There are strong indications that intangible art is not made from antisade and that only a part of this hidden content is ordinary art which we cannot see because it is not argued for enough – discon-



aged art, unfashionable art, not brought to us aggressively or professionally enough, censored, etc. There is also a possibility that it concerns still unknown artistic expressions. Also the role of professional nonchalance, which certain art ignores for fundamental reasons, and of powerful images, which radiate madly lots of energy, have not yet been possible to penetrate by cultural scientists. The fact that nonchalance swallows art which then seems disappeared could indicate the existence of introverted content compaction. Energy radiated by powerful images could be caused by annihilation processes, which would indicate then nevertheless the continuous existence of large quantities of antisade. An interaction between nonchalance and powerful images (and other paradigmatic kernels) would then question the unique character of the phenomenon of the first nuclear bomb. Yet a lot of obscurities leave all space to conjectures and speculation, which is frequently notable by their art: the orchid or inert beauty. Basically we are in search of a propitiation of forward thinking and the perpetuity theory, the so-called representation mysticism. The perpetuity theory describes the functioning of mystic strength, forward thinking describes the existence of historical-cultural classed artistic expressions. But when particularly strong mystic strength fields dominate in cultural history – like in systematic refusal and/or nonchalance – one needs a combination of both theories. Art theorists are biting their teeth to pieces already more than half a century about this: they don't succeed in the reconciliation of mystic strength with three other fundamental strengths. Finally there is of course also the question whether all lucrative and non-lucrative high art is really art, or if they are again susceptible for downplay themselves. A glance on the history of cultural philosophy learns that rather the last will prove to be correct. Whether the quest of cultural scientists and artists for insight in the fundamental importance of any kind of art will ever come to an end, we still have to await.

AMKE, 2003, 2001

lijk. Dat is ook niet zo verwonderlijk. Uit vrij recente metingen van de mystieke krachtinvloed op het spontane parallelisme in de hedendaagse kunst, blijkt dat er zich een gigantische hoeveelheid ongreepbare kunst in de wereld bevindt, kunst die we niet kunnen zien maar die er wel moet zijn. Er zou zelfs meer verborgen kunst aanwezig zijn dan kunst die we wel kunnen zien. Die valt moeilijk te negeren in onze zoektocht naar de fundamentele van cultuur. Er zijn sterke aanwijzingen dat ongreepbare kunst niet bestaat uit antisade en dat slechts een gedeelte van die verborgen inhoud gewone kunst is die we niet kunnen zien omdat ze niet genoeg verdedigd wordt – ontmoedigde kunst, onmodieuze kunst, niet agressief of professioneel genoeg aan de man gebracht, gecensureerd, enz. De mogelijkheid bestaat dan ook dat het om nog onbekende kunstuitingen gaat. Ook de rol van professionele onverschilligheid, die bepaalde kunst om fundamentele redenen negeert, en van krachtige beelden, die waanzinnig veel energie uitstralen, hebben cultuurwetenschappers nog niet kunnen doorgronden. Dat onverschilligheid kunst oplost die vervolgens verdwenen lijkt, zou kunnen wijzen op het bestaan van introverte inhoudsverdichting. De door krachtige beelden uitgestraalde energie zou veroorzaakt kunnen worden door annihilatieprocessen, wat er dan toch weer zou op wijzen dat er nog steeds grote hoeveelheden antisade bestaan. Een wisselwerking tussen onverschilligheid en krachtige beelden (en andere paradigmatische keranen) zou dan weer vraagtekens plaatsen bij het unieke karakter van het fenomeen van de eerste atoombom. Toch laten vele onduidelijkheden alle ruimte aan gissingen en speculaties, die vaak opvallen door hun kunsttheoretische of inerte schoonheid.

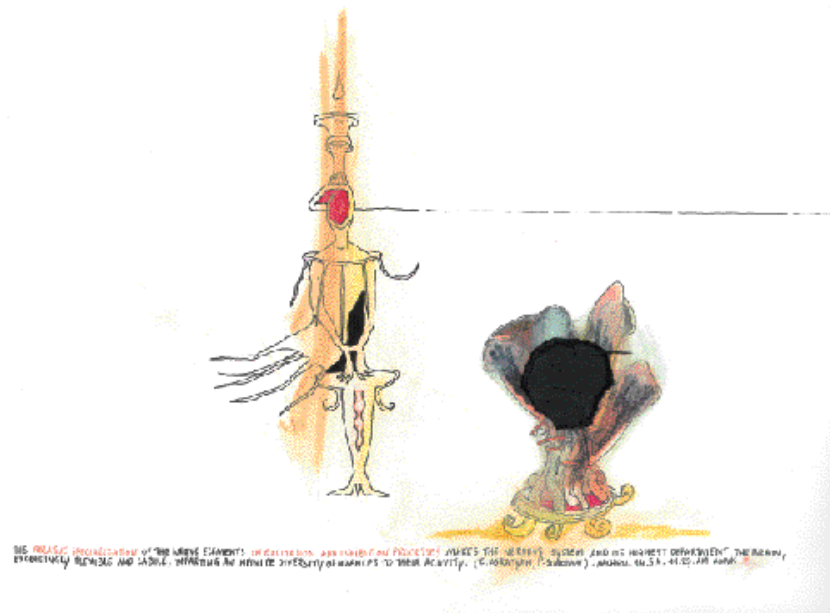
Fundamenteel zijn we op zoek naar een verzoening van het vooruitgangdenken en de eeuwigheidtheorie, de zogeheten representatiemystiek. De eeuwigheidtheorie beschrijft de werking van de mystieke kracht, het vooruitgangdenken beschrijft het bestaan van cultuurhistorisch geklasseerde kunstuitingen. Maar wanneer in de cultuurhistorie bijzonder sterke mystieke krachtvelden heersen – zoals bij systematische afwijzing en/of

AMVK / EZFK
Kunsthalle Bern 28.01–26.03.2005

onverschilligheid – heb je een combinatie van beide theorieën nodig. Daar bijten kunsttheoretici al meer dan een halve eeuw hun tanden op stuk; ze slagen er niet in om de mystieke kracht te verzoenen met de drie andere fundamentele krachten.

Ten slotte is het natuurlijk ook de vraag of alle lucratieve en niet-lucratieve hoge kunst nu echt kunstwerken zijn, of dat ze ook op hun beurt weer voor relativering vatbaar zijn. Een blik op de geschiedenis van de cultuurfilosofie leert dat veeleer het laatste waar zal blijken te zijn. Of de zoektocht van cultuurwetenschappers en kunstenaars naar het inzicht in het fundamentele belang van eender wat voor kunst ooit wel een einde kent, valt dus nog af te wachten.

AMVK, 30.03.2003

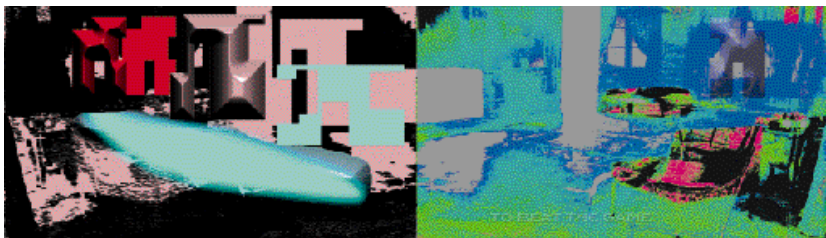
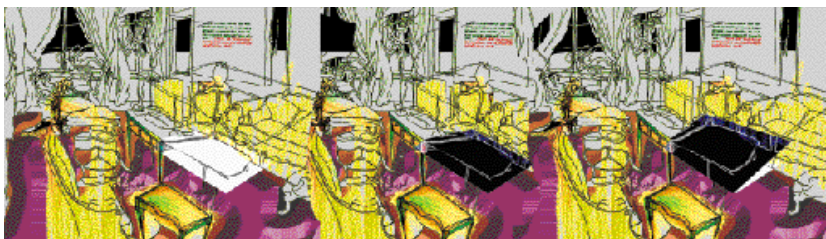


5 Het werken op ahtal, met ahtal inspireert mij. Ahtal dat zowel materieel als geestelijk kan zijn. Dan is er de lijn als link tussen tekenen en schrijven. En de inwerking van kleurdrukken op het menselijke organisme, de fysieke aanwezigheid van de hoeveelheid aan zichtbaar materiaal, de consequentie van de aanwezigheid, samen met datgene die oproept en de combinaties van al deze verschillende elementen onder elkaar. Working on and with trash inspires me. Trash that can be both material and spiritual. Then there is the line, a connection between drawing and writing; the impact of colored fields on human organism, the physical presence of visible material, together with that which summons and the combination of all these elements together. 6.07.1982 AMVK

14.5.4 2004, Tusche, mixed media auf Papier / Ink, mixed media on paper

161





Ausgewählte Biografie / Selected Biography AMVK (1995–...)



Anne-Mie Van Kerckhoven (Antwerpen, 1951)

Einzelstellungen / Solo Exhibitions

- 1995 God & Geweld
Zeno X Gallery, Antwerpen, B
– De Beelden Van Mijn Gedachten Zijn Mijn Gedachten Zeil
Sequenz/Frauenschool, Frankfurt, D
– Tegen De Keer 9x
De Brakke Grond, Amsterdam, NL
1996 Eclips
Aigos, Brussel, B
– Prober
Neue Liste, stand Zeno X Gallery, Basel, CH
– Morele Herbewapening
Kunsthalle Lophem, Brugge, B
1997 Eclips
Galeria Del Angels, Barcelona, E
1998 HeadNurse
Zeno X Gallery, Antwerp, B
1999 Nursing Care, in Melancholy Stupor
MuHKA, Antwerpen, B
2000 HeadNurse / Prober 3+4
S.M.A.K., Gent, B
– Prober
Galerie Barbara Thumm, Berlin, D
– Re-Pan
Académie des Beaux Arts, Grenoble, F
2001 Le Paon
Sint-Lucasgalerij, Brussel, B
2002 Video art by Anne-Mie Van Kerckhoven,
Karbon, Jakarta, I
– HeadNurse
Amazone, Brussel, B
2003 In Dreams
Galerie Barbara Thumm, Berlin, D
– Dieper
Kunsthalle Lophem, Brugge, B
– Anti-Sade
Zeno X Storage, Borgerhout, B
– Anne-Mie Van Kerckhoven
Het kunstlicht/Cultureel centrum De Spil, Roselare, B
2004 Adam of Eva in the Paradijs met Mauro Pawlowski
MOMU, Antwerpen, B
– How reliable is the brain?
Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, D
– Adam en Eva in het Paradijs
W139, Amsterdam, NL
2005 AMVK EZFK
Kunsthalle Bern, CH

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions

- 1995 Pour un Couteau
Le Croux de l'Enfer, Centre d'Art Contemporain, Thiers, F
– Art and Electronics – Hong Kong Arts Festival '95
Hong Kong Arts Centre, Hong Kong
– Tegen de Keer 3X
De Brakke Grond, Amsterdam, NL
1996 Fertile Ground
Elsenveld, Antwerpen, B
– Vice
Bourdon Arcade, Gent, B
– Different People
Ram Galerij, Rotterdam, NL
– Incubatieplaatsen in Brugge
Kunsthalle Lophem, Loppem, B
– De Adem van Adam
Provinciaal Centrum voor Kunsten, Begijnhof, Hasselt, B
– De smeltvares in beeld
Vlaamse Gemeenschap, Brussel, B
– City of women
Ljubljana, Slovenië
– Anne-Mie Van Kerckhoven, Carl De Keyser, Noritochi Hirakawa
Zeno X Gallery, Antwerpen, B
– On Line Media
Capitole Gent, B
1997 P.O. Box
De vereniging (S.M.A.K.), Gent, B
– Beeld in Park
Hap Park, Brussel, B
– Selected Memories
Plein Voor Schone Kunsten, Brussel, B
– De stad, de taal en het beeld,
Tegenbericht, Leiden, NL
– Reuscherig Sacrality
Galerie F. van Dieën - d' Eendt, Amsterdam, NL
– Schilderkunst
Croschap, Gent, B
– Formule2
Nieuw Metropolis, Amsterdam, NL
– Lollipop
Museum Boymans-Van Bueren, Rotterdam, F
– Formes d'Élément / Vormen uit Vlaanderen
Centre D'art Santa Tonia, Barcelona, E
1998 In memory of the future
Kunsthalle Lophem, Brugge, B
– Ars Combinatoria/Video uit Vlaanderen
Expo'98, Lissabon, P
– De Kribische Elegantie
Museum Dhondt-Dhaenens, Dourle, B
– Art Actuel en Belgique
Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque, F
1999 Formule2
Bethanienhaus, Berlin, D
– Group Show
Galerie Barbara Thumm, Berlin, D
– Zich ophouden bij
Belfort Brugge, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap,
Brussel, B
– Traitenendoci
Vlaamse Gemeenschap, Zitteli, Antichi Granai, Venezia, I, S.M.A.K., B
– Muka Art Project
Nieuw-Zeeland, NZ
– Tremendum et Fascinosum
Cultureel Centrum Berchem, Antwerpen, B

- 2000 Der Verletzte Diva
Galerie Im Talspalais, Innsbruck, A
– Modell/Model
Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, D
– Crisis Grosse (Over)
Galerie K&S, Berlin, D
– The world on its Head
San Francisco Art Institute, San Francisco, USA
– Epiphany
Parkabdi Heverlee, & S.M.A.K., Gent, B
– Wanted
International video program, Bunkier Sztuki, Krakow, P
2001 Belgique-Belgique-Belgie
Passage 44, Brussel, B
2002 HeadNurse
Pink Brothel, Bordello, Antwerp, B
– Akhshara TV3 - Project
Tokyo, J
– Attachment
Brugge 2002, B
– Pressing
Object exhibitions, Antwerpen, B
2003 Synesthetics
Cultureel centrum, Mechelen, B
– Zeno X Gallery
Armory Show, New York, USA
– Tekeningen van kinderen met naam
Annex van de Academie voor Schone Kunsten, St-Niklaas, B
– Phantom Der Lust
Graz, Cultural capital of Europe, O
– Anne-Mie van Kerckhoven en Marlou van Lierop
Clap vzw, Hasselt, B
– Lente-presentatie III
M.H.K.A., Antwerpen, B
– Geijk het leven is
S.M.A.K., Gent, B
– De draad van Ariadne
Ronsse, B
– 20 jaar de brakke hond
Nottebohm zaal/ stadsbibliotheek, Antwerpen, B
2004 Dream Extensions
S.M.A.K., Gent, B
– Armory Show
Zeno X Gallery, New York, USA
– Working Ethics from a Certain Flanders
Galerie Klinkinger, Wien, O
– Footnotes & Context
K.U.L., Leuven, B

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography AMVK (1995–...)

VAN KERCKHOVEN, A.-M., De Vijde Kracht (The Fifth Force), in: Art and Electronics, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong, Feb.–March 1995

Tegen de keer 3x, Anne-Mie Van Kerckhoven, Desirée Dolron, Henk Oosterling, De Brakke Grond, Amsterdam, nov. 1995–Jan. 1996

RUYTERS, R., God of ritueel, in: Knack Weekend, 7-06-1995, p. 85

VUEGEN, Ch., De vrijdenkerij van denkerij van Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Kunstbeeld, Vol. 19, juni 1995, pp. 16-18

LOOCHX, P., Anne-Mie Van Kerckhoven, in: De Gemartelde Tijd, Rom aanse Poort, Leuven, jan.–aug. 1995

BRAET, J., Hak zoekt zijn gemak, in: Knack, 12-07-1995, pp. 62-63

GEURTS, K., Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Triple X 95, Triple X '95 Festival, Westergasfabriek, Amsterdam, aug. 1995, pp. 40-41

VAN KERCKHOVEN, A.-M., Voorwaardelijkheden, in: Selzoensbrochure, Vlaams Cultureel Centrum de Brakke Grond, Amsterdam, okt. 1995

VAN KERCKHOVEN, A.-M., Materialen in een moeilijke wereld, in: Agenda, de Brakke Grond, Amsterdam, nr. 2, nov.–dec. 1995

Mesto Zenk, City of Women, Association for the Promotion of Women in Culture, Ljubljana, Oct. 1996

De Ambtenaren in beeld, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Brussel, sept. 1996

PEETERS, P., Fertile Ground, in: Fertile Ground, cat., 't Elzenveld, Antwerpen, Jan.–March 1996/ c.c. Strombeek-Bever, April–May 1996/ Galerij Brabo Mercator Verzekeringen, Antwerpen, jan.–maart 1997

VANDERGETEN, B., Kunst op diskette, in: Knack Weekend, 17-01-1996, p. 48-51

RUYTERS, M., Vrouwelijk, in: Knack Weekend, 7-02-1996, p. 95

CARELS, E., Veerkracht tuss. Nieuw video-werk van AMVK in Argos, in: De Morgen, 28-05-1996

WILLEMSSEN, P., Van Kerckhoven bezweert onzichbare krachten, in: De Standaard, 5-06-1996

BRACKE, E., Art Basel heeft er kleinbroertje bij, in: De Morgen, 12-06-1996

VAN KERCKHOVEN, A.-M., artist pages in: De Brakke Hond, nr. 52, 1996

VAN VOLCEM, St., Morele herbewapening in Kunsthal Lophem, in: Brugs Handelsblad, 21-12-1996

Anne-Mie Van Kerckhoven, Morele Herbewapening, in: Chris Marker, Silent Movie, Palais voor Schone Kunsten, Brussel, June–Aug. 1997

AMVK, Mental Terrorizm e, in: Re-Ushering in Sacrality, cat., Galerie D'Endt, Amsterdam, okt.–nov. 1997

VAN KERCKHOVEN, A.-M., Toekomst Logica: Kunst: Welenschap, in: VAN DAMME, C., VANDEPITTE, F., LOTS, W., in het teken van de kunst – x manieren van leken in de heden – dagse kunst, Leerstoel Karel Geirlandt, Universiteit Gent, Academia Press, 1997, p. 101-107

DEBRUYNE, J., Morele herbewapening, in: Brugs Handelsblad, 10-01-1997, p. 122

HOLTHOF, R., Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Weekend Knack, 15-01-1997, p. 75

BORKA, M., De duivel volgens Van Kerckhoven, in: De Standaard, 17-01-1997, p. 9

BRACKE, E., Van Kerckhoven's biote dames, in: De Morgen, 27-01-1997, p. 14

DEBRUYNE, J., Locales incubatieproject opengesteld, in: De Krant van West-Vlaanderen, 31-01-1997

RUYTERS, M., Kunsthal Lophem presenteert 'Incubate', in: De Financieel-Economische Tijd, 15-02-1997

WILLAERT, Ph., Zuurstof en mentale massage, in: Artsenkrant, 21-02-1997

LUYCKX, F., Them e for Thalys, in: Sint-Lukasgalerij Brussel, N°4, maart 1997, p. 15

DEBRUYNE, J., Anne-Mie Van Kerckhoven, in: De Standaard, 23-05-1997, p. 22

Le Circuit bien cult, in: Magazine, Factor 44, maart 1998

Anne-Mie Van Kerckhoven en Luc Steels, in: Formule 2, Nieuw Metropolis, Amsterdam, jan.–feb. 1998, pp. 58-63

Anne-Mie Van Kerckhoven in derde incubatiegolf, Kunsthal Lophem, Loppem - Zedelgem, 1998

Trouble SpotPainting, MuHKA 1 NICC, Antwerpen, 1999

DOOVE, E., Grenzen van het lichaam, in: De Standaard, 18-03-1998

HOLTHOF, M., De AMVK-Therapie, in: Tijd-Cultuur, 18-03-1998

MERTENS, D., Kunstenaresen nemen touwen in handen in Antwerpse galeries, in: Gazet Van Antwerpen, 21-03-1998

HOLTHOF, M., Hoofdzuister, in: Weekend Knack, 1-04-1998

VUEGEN, Ch., HeadNurse, in: De Huisarts, N°409, 25-03-1998

VAN KERCKHOVEN, A.-M., HeadNurse, in: Annotations, Institute of International Visual Arts, 1998, pp. 76-81

VAN DEN BERGH, J., Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Ardium, Sept. 1998, p. 164

VAN DE SOMPEL, R., De Omkering van de verleiding – Het Head Nurse project van AMVK / The Inversion of Seduction – AMVK's Head Nurse project, p. 56-59, in: LUYCKX, F., Kritische Elegantie / Critical Elegance, Museum Dhondt-Dhaensens, Daurle, 20 Sep.–8 Nov. 1998

ROELANDT, E., Een Bedrieglijk Zoete Geur, in: Tijd Cultuur, 30-09-1998

KESSENJE, J., De elegantie van Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Kunst & Cultuur, okt. 1998, p. 27

VUEGEN, Ch., De Kritische Elegantie, in: Kunstbeeld, okt. 1998, pp. 102-15

BRAET, J., Een Maaght in de kunsten, in: Knack, 18-11-1998, pp. 82-86

DOOVE, E., Kerstshopping tussen de sterren, in: De Standaard, 16-12-1998

Anne-Mie Van Kerckhoven en Luc Steels, in: Formule 2.1, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Jan.–Feb. 1999

Anne-Mie Van Kerckhoven, in: Aspects de l'art actuel en Belgique, cat., FRAC Nord-Pas de Calais, Dec. 1998–Fev. 1999

Zich ophouden bij Een keuze uit de collectie van de Vlaamse Gemeenschap, S.M.A.K., Gent, 1999

FRICK, Ch., Hybride Artefakte, in: Kunstforum International, Bd 144, March–April 1999

DEWULF, B., Schilder, Schilder, in: De Morgen, 21-05-1999

LUYCKX, F., Het juiste teken – Interview met Anne-Mie Van Kerckhoven / The Right Sign – Interview with Anne-Mie Van Kerckhoven, in: WITTOCK, E., Trettenend, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Brussel, 1999, p. 117 – 122 (ENG.) & 159-164 (NL)

VAN DE SOMPEL, R., Beauty, therapeutic use of – Anne-Mie Van Kerckhoven, MuHKA, Antwerpen, 1999 (contributions by: LUYCKX, F., RAES, K., VAN DE SOMPEL, R.)

HOET, J., Epifanie: Actuele Kunst en Religie, S.M.A.K., Gent, 2000

STRODE, Th., Die verletzte Diva, Hysterie, Körper, technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts/ The Hurt Diva: Hysteria, Body and Technology in the 20th Century, Kunstverein München, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2000

LAENEN, K., Kunst in opdracht 1999-2000, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Brussel, 2000

TITZ, R., PUVOGEL, R., Modell/Modell, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen, D., 2000, p. 36-39

PUVOGEL, R., Anne-Mie Van Kerckhoven: "Nursing care, in melancholy stupor", MuHKA, Antwerpen, Kunstforum International, no. 148, dec. 1999–jan. 2000, p. 386-9

LUYCKX, F., De actualiteit van de mystiek, in: Ons Erfdeel, Jg. 43/1, mei 2000

SCHILDERMANS, L., Interview, in: Computermagazine, nr. 104, mei 2000

VAN ROSSEM, P., Anne-Mie Van Kerckhoven – Weltsige Anarchie, in: Metropolis M, aug.–sept. 2000

LAENEN, K., Kunst in Opdracht, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2000

Beeldende Kunst 1986/ 1987/ 1998, collectie Vlaamse Gemeenschap Aanwinsten, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Brussel, 2001

LUYCKX, F., Le Paon, Anne-Mie Van Kerckhoven, de tekeningen, Sint-Lukasgalerij, 2001

VAN GELDER, H., AMVK's brainrain, the transformation from the bourgeois into the desirable, Sint-Lukasgalerij, 2001

LAMBRECHT, L., Tekeningen van Anne-Mie, in: De Morgen/Sherpa, 15-02-2001

VAN KERCKHOVEN, A.-M., Van Drang tot Dwang – Over macht als gevolg van ambitie (een gegeven dat concreet biologisch, buikbaar en omkeerbaar is?) in: VAN DAMME, C., VAN ROSSEM, P., PIROTTÉ, P., Chambres Séparées? – Overlappende dages Kunst en Macht, Leerstoel Karel Geirlandt, Universiteit Gent, Academia Press, 2001, pp. 161-170

ROELANDT, E., Anne-Mie Van Kerckhoven in: Tijd Cultuur, 28-02-2002

DE BAETS, L., Het ontboren bare verlangen. De kunstenares Anne-Mie Van Kerckhoven en filosoof Marc De Kessel converseren over het fenomeen androgynie, in: de kunst, in de maatschappij en in ons denken –

The irrepressible longing, Isabelle De Baets in conversation with AMVK and Marc De Kessel, in: Janus, nr. 81, 2001, p. 51-57

BEX, Fl., Kunst in België na 1975, Mercatorfonds, Antwerpen, 2001

PATTEEUW, R., Attachments: onzekerheid als rijkdom, Tilt, Lannoo, 2002

VAN KERCKHOVEN, A.-M., HeadNurse – Foto-Rama, inside one hundred girls who can't wait, Im school, Gent, 2002

VUEGEN, Ch., Mentale Stortbuis, in: KunstBeeld 25 jaar, Rotterdam, nr.12/1, jan. 2002

BACHMAN, K., Kunst und Fläche im Bordell, in: Franfurter Rundschau, 22 jan., nr. 18, 2002

VAN KERCKHOVEN, A.-M., On My Video Art, Karbon - video art, n°3, p.42-49, 02/2002

RUYTERS, M., Diep in het leven, in: Tijd Cultuur, 14-05-2003

HOET, J., Gelijk het Leven is, S.M.A.K., Gent, 2003

VAN MULDER, W., Anne-Mie Van Kerckhoven en Maeterlinck, HYMNES serie, Hogeschool Gent, 2003

DE BOODT, K., Synesthetics, Cultuurcentrum Mechelen, 2003, pp. 56-66

WEBEL, P., Phantom e der lust – Visionen des Masochismus in der Kunst, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum belleVue, Graz, 2003

MELIN, C., Dialogue entre Anne-Mie Van Kerckhoven et Corinne Melin, in: KUSTOSZ, I., Art et Savoir – De la connaissance à la conviection, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 351-380

LUYCKX, F., Dream Extensions, S.M.A.K., Gent, 2004

Biografien der Autoren / Author's biographies

Filip Luyckx ist mit der Galerie Sint-Lukas in Brüssel Kurator und Kunstkritiker. Als freier Kurator organisierte er Dream Extensions (2003 – S.M.A.K., Gent) und Critical Elegance (1998 – Museum Dhondt – Dhaenens, Deurle). Er schreibt regelmäßig über zeitgenössische Kunst, u.a. über Lori Hersberger, Mariko Mori, Honoré d'O, Pipilotti Rist, Nedko Solakov und Joëlle Tuerlinckx. **Filip Luyckx** is curator and art critic associated with the Sint-Lukas gallery Brussels. As free-lance curator he organised Dream Extensions (2003 – S.M.A.K., Gent) and Critical Elegance (1998 – Museum Dhondt – Dhaenens, Deurle). He regularly writes about contemporary art, among others on Lori Hersberger, Mariko Mori, Honoré d'O, Pipilotti Rist, Nedko Solakov and Joëlle Tuerlinckx.

Corinne Melin hat in Ästhetik und Kunstwissenschaften promoviert. Sie lehrt an der Universität Paris 8 und an der Kunstakademie Düsseldorf. Insbesondere befasst sie sich mit «Kunst und Sprache». Sie veröffentlicht regelmäßig über zeitgenössische Kunst. **Corinne Melin** holds a Ph.D. in esthetics and art sciences. She teaches at the University of Paris 8 and at the Academy of Fine Arts in Dürkerque. She specialised in "Art and Language" and publishes regularly on contemporary art.

Dorothea Olkowski ist Dozentin für Philosophie an der University of Colorado, Colorado Springs. Ihre Arbeit bringt die Disziplinen Philosophie, zeitgenössische Kunst, Literatur, theoretische Wissenschaft, Wahrnehmungstheorie, politische Theorie und Ästhetik ins Spiel und stellt sie in den Dienst einer Ontologie der Schöpfung und Kreativität. Sie ist Autorin von Gilles Deleuze und the Ruin of Representation (1999) sowie zahlreicher Artikel und Essays und hat neben weiteren Sammelbänden Feminist Enactments of French Philosophy (2000) herausgegeben. In Bälde erscheint ihr neuestes Buch: The Universal (in the realm of the Sensible). **Dorothea Olkowski** is Professor of Philosophy at the University of Colorado, Colorado Springs. Her work puts into play the diverse disciplines of philosophy, contemporary art, literature, theoretical science, perception theory, political theory and aesthetics in service to an ontology of creation and creativity. She is the author of Gilles Deleuze and the Ruin of Representation (1999), and editor of Feminist Enactments of French Philosophy (2000), as well as of other edited collections and numerous papers and essays. She looks forward to the publication of The Universal, (in the realm of the Sensible), her most recent book.

Philippe Protte ist Kurator und Autor. Derzeit ist er Leiter der Kunsthalle Bern und Berater der Rijksakademie Van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Gent, Belgien. Dort arbeitete er vier Jahre als Lehrbeauftragter, bevor er den in Antwerpen ansässigen gemeinnützigen Verein objectif.exhibitions mitbegründete. Als Leiter von objectif.exhibitions kuratierte er Ausstellungen mit Bili Bidjocka, Corey McCorkle, Dierk Schmidt, Carla Arocha, Knut Asdam, Erwin Wurm u.a.m. Als Autor schrieb er

Essays u.a. über die Arbeiten von Luc Tuymans, Symrin Gill und Pascale Marthine Tayou. **Philippe Protte** is a curator and an author. Currently he is Director of the Kunsthalle Bern and an advisor at the Rijksakademie for Visual Arts in Amsterdam. He was trained as an art historian at the University of Gent, Belgium. Here he worked as an assistant professor during four years, before co-founding the Antwerp based non-profit organisation objectif.exhibitions. As director of objectif.exhibitions he curated shows with Bili Bidjocka, Corey McCorkle, Dierk Schmidt, Carla Arocha, Knut Asdam, Erwin Wurm. As an author he wrote essays on the work of Luc Tuymans, Symrin Gill, Pascale Marthine Tayou.

Renate Puvoel Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie und Geographie in Freiburg, Hamburg, Kiel, Rom und Aachen; 1976-1996 wissenschaftliche Mitarbeit am Suermont-Ludwig-Museum in Aachen; seit 1973 freie Kritikerin für zeitgenössische Kunst; im künstlerischen Beirat des Neuen Aachener Kunstvereins; lebt in Aachen. **Renate Puvoel** studied Art History, German, Philosophy and Geography in Freiburg, Hamburg, Kiel, Rome and Aachen; 1976-1996 scientific associate at the Suermont-Ludwig Museum in Aachen; since 1973 free-lance critic for contemporary art; member of the artistic advisory board of the Neuer Aachener Kunstverein; lives in Aachen.

Susanne Titz realisierte im Frühjahr 2004 die Ausstellung How Reliable is the Brain? von Anne-Mie Van Kerckhoven im NAK. Sie studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Literatur- und Sprachwissenschaften in Köln, Hamburg und Bonn. Von 1997 bis September 2004 war sie Leiterin des NAK in Aachen und ist seit Oktober 2004 Direktorin des Museum Asteiberg in Mönchengladbach. In 2004 **Susanne Titz** realised the exhibition at the NAK How Reliable is the Brain? with works by Anne-Mie Van Kerckhoven. She studied Art History, History, Literary Science and Linguistics in Cologne, Hamburg and Bonn. From 1997 to Sept. 2004 she was director of the NAK in Aachen, and since October 2004 has been director of the Museum Asteiberg in Mönchengladbach.

Ronald Van de Sompel ist freier Kritiker. Er studierte Philosophie an der Universität Gent und ist Kurator im kuratorischen Ausbildungsprogramm des Magasin in Grenoble. Er war Dozent am Piet Zwart Institut in Rotterdam und Kurator im Museum für zeitgenössische Kunst in Antwerpen. Mit einem Forschungss stipendium von Europalia Nippon Kinen sondierte er die Situation der zeitgenössischen visuellen Künste in Japan. Derzeit ist er Forscher am Fachbereich Theorie in der Jan van Eyck Academy in Maastricht und untersucht kooperative Ausstellungsmodelle in Asien und Europa. **Ronald Van de Sompel** is a freelance critic. He was trained as a philosopher at the University in Gent and as a curator at the Curatorial Training Program of the Magasin in Grenoble. He was a tutor at the Piet Zwart Institute in Rotterdam and a curator at the Museum of Contemporary Art in Antwerp. With the

support of a research fellow scholarship from Europalia Nippon Kinen he observed the situation of contemporary visual arts in Japan. At the present moment he is a researcher at the Theory Department of the Jan van Eyck Academy in Maastricht, examining collaborative exhibition models in Asia and Europe.

Wim Van Mulders ist Kunsthistoriker. Von 1973 bis 2001 lehrte er Kunstphilosophie und zeitgenössische Kunst an der Genter Akademie. Von 1986 bis 1993 arbeitete er als Kunstkritiker und Kunsthistoriker für die VRT (Flämische Hörfunk- und Fernsehanstalt). Er veröffentlicht regelmäßig über moderne und zeitgenössische Kunst, u.a. über Raoul De Keyser, Anne-Mie Van Kerckhoven, Guillaume Bijl und Narcisse Tordoir. **Wim Van Mulders** is an art historian. From 1973 – 2001 he taught art philosophy and contemporary art at the Gent Academy. From 1986 – 1993 he worked for the VRT (Flemish broadcasting corporation) as an art critic and art historian. He regularly publishes on modern and contemporary art, o. a. on Raoul De Keyser, Anne-Mie Van Kerckhoven, Guillaume Bijl, Narcisse Tordoir.

Patrick Van Rossem ist Kunsthistoriker und Forscher an der Universität Gent, Institut für moderne und zeitgenössische Kunst. Er schreibt an einer Dissertationsarbeit über Selbstdarstellung, künstlerische Identität und Selbstbewusstsein (u.a. über Bruce Nauman, Vito Acconci, Martin Kippenberger, Anne-Mie Van Kerckhoven, Ross Sinclair, Rirkrit Tiravanija). Seine Schriften befassen sich mit der performativen Wende in den bildenden Künsten. Essays über das Werk von Vanessa Van Obberghen, Anne-Mie Van Kerckhoven, Alicia Framis, Jozef LeGrand, Philip Huyghe, Robert Barry, Blast Theory... Er ist Kokurator bei objectif.exhibitions, Antwerpen. **Patrick Van Rossem** is an art historian and researcher for the University of Gent, dept. of Modern and Contemporary Art. He is preparing a Ph.D. on self-presentation, artistic identity and self-consciousness (o. a. on Bruce Nauman, Vito Acconci, Martin Kippenberger, Anne-Mie Van Kerckhoven, Ross Sinclair, Rirkrit Tiravanija). His writings are concerned with the performative turn in the visual arts. Essays on the work of Vanessa Van Obberghen, Anne-Mie Van Kerckhoven, Alicia Framis, Jozef LeGrand, Philip Huyghe, Robert Barry, Blast Theory... He is an associate curator at objectif.exhibitions, Antwerp.

Impressum / Colophon

Publikation / Publication

Die Publikation ist ein Gemeinschaftsprojekt / The publication is the result of a cooperation between
Anne-Mie Van Kerckhoven, NAK Neuer Aachener Kunstverein, Kunsthalle Bern, objectif_exhibitions, Antwerpen

The **HeadNurse** files wurden publiziert im Zusammenhang mit den Ausstellungen / The **HeadNurse** files are published in conjunction with the exhibitions **Anne-Mie Van Kerckhoven How Reliable is The Brain?**
NAK Neuer Aachener Kunstverein (16.05–11.06.2004)
und / and **AMVK – EZFK, Kunsthalle Bern (28.01–26.03.2005)**

Sie sind das Resultat eines Forschungs- und Archivierungsprojektes von / They are the result of a research and archival project by **objectif_exhibitions, Antwerpen**
(Forschung / research: **Patrick Van Rossem**).

Konzept / Concept

Anne-Mie Van Kerckhoven

Herausgeber / Editor

Patrick Van Rossem

(associate curator **objectif_exhibitions**, Antwerpen)

Beirat / Advisory board

Susanne Titz (Setlung / Director Neuer Aachener Kunstverein) / **Philippe Protte**

(Leitung / Director Kunsthalle Bern)

Grafisches Design / Graphic design

Anne-Mie Van Kerckhoven

in Gemeinschaft mit / in collaboration with **Kim Beirnaert**

(Forschung assistenz / Research assistance

Annelies Vantghem

Autoren / Authors

Filip Luyckx, **Corinne Melin**, **Dorothea Okowski**, **Philippe Protte**, **Renate Puvogel**, **Susanne Titz**, **Ronald Van De Sompe**, **Anne-Mie Van Kerckhoven**, **Wim Van Mulders**, **Patrick Van Rossem**

Übersetzungen / Translations

Gregory Ball, **Pauline Cumbers**, **Anne D'Hondt**, **Danny Devos**, **Christopher Giffen**, **Audrey Van Tuyckom**, **Silvan Bernasconi**

Textredaktion / Text Editing

NAK Neuer Aachener Kunstverein, Kunsthalle Bern, objectif_exhibitions, Antwerpen

Koordination / Coordination

objectif_exhibitions

Coquilhatstraat 14

2000 Antwerpen

Belgie

Druck / Printed and bound by

Im Schoot Printers (Gent, Belgien)

Edition 1000 copies

ISBN 9080849332

Die **Texte** von / **Texts** by **Filip Luyckx**, **Corinne Melin**, **Renate Puvogel**, **Ronald Van De Sompe**, **Wim Van Mulders** were reprinted with permission of the authors and the initial publishers / sind publiziert mit Zustimmung der Autoren und ursprünglichen Verlage: **Nachweis der Erstveröffentlichungen** /

Originally published as **Puvogel, R., Anne-Mie Van Kerckhoven: "Nursing**

care, in: "manusculy support", MAHKA, Antwerpen, Kunstforum International, no.

148, Dec. 1999/Jan. 2000, p. 386-9; Melin, C.: Dialogue entre Anne-Mie Van

Kerckhoven et Corinne Melin, dans: KUSTOSZ, L, Art et Savor – De la con -

naissance à la convivence, L'Amateur, Paris, 2004, p. 351-380; Van De

Sompel, R.: De Omkering van de verleiding – Het Head Nurse project van

AMVK / The Inversion of Seduction – AMVK's Head Nurse project, p. 56-59, in:

LUYCKX, F.: Kritische Elegantie / Critical Elegance, Museum Dhondt

Dhaenens, Deurle, 20 September-8 November 1998; Luyckx, F.: Het juiste

teken – Interview met Anne-Mie Van Kerckhoven / The Right Sign – Interview

with Anne-Mie Van Kerckhoven, in: WITTOCK, E.: Tienendondt, Ministerie van

de Vlaamse Gemeenschap, Brussel 1999, p. 117-122 (ENG) & 159-164 (NL);

Van Mulders, W.: Anne-Mie Van Kerckhoven en Masterlink, HYMNES serie,

Hogeschool Gent, 2003.

S/p. 149: **VAN KERCKHOVEN, A.-M., HeadNurse – Foto-Hama, Inside one**

hundred girls who can't wait! Im Schoot, Gent, 2002

© Fotografie / Photography

Anne-Mie Van Kerckhoven, ausgenommen / except for: Frank Brisard (S/p. 52), Johan De Bruyne (S/p. 20), Danny Devos

(S/p. 92, 79, 130, 131), Galerie Barbara Thum (S/p. 91, 93, 97, 120, 121, 136,

137), Jan Kempenaers (S/p. 126), Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle

(S/p. 77), Neuer Aachener Kunstverein (S/p. 10, 149, 151), Dirk Pauwels

(S/p. 96, 125, 130), Maarten Petteeuw (S/p. 129), Wim Van Nulden (S/p. 17,

32, 33, 34, 44, 46, 47, 48, 50, 63, 64, 65, 102, 103, 105).

© Texte Autoren / Authors

© Publikation / Publication Anne-Mie Van Kerckhoven, objectif_exhibitions,

Antwerpen, NAK Neuer Aachener Kunstverein, Kunsthalle Bern

Alle Rechten vorbehalten / All rights reserved. Publiziert / Published 2005

Die vorliegende Publikation wurde gefördert durch die Vlaamse Gemeenschap und private Unterstützung / The publication was realized with the generous support of the Vlaamse Gemeenschap and private patronage



Anne-Mie Van Kerckhoven How Reliable is the Brain?

NAK Neuer Aachener Kunstverein

Anne-Mie Van Kerckhoven – How Reliable is the Brain?

16. Mai–11. Juli 2004

NAK Neuer Aachener Kunstverein

Passstraße 29

D-52079 Aachen

www.heimside/nak

nak@heimside

Vorstand/board

Dr. Werner Dohmen, Diem ar Schaberg, Manfred Mohr, Michael Heins, Dr.

Margrethe Schürmer

Beirat/programme board

Renate Puvogel, Prof. Wilhelm Schürmann

Leitung/director

Susanne Titz

Team

Anna Annick, Oliver Engels, Dana Meyer-Hinz, Claus Pfister, Herbert Peters,

Roman Rul, Elke Schädli

Die Ausstellung im NAK wurde realisiert mit großzügiger Unterstützung des

Kulturbüros der Stadt Aachen / The exhibition of Anne-Mie Van Kerckhoven

was supported by Kulturbüro der Stadt Aachen.



AMVK – EZFK

Kunsthalle Bern

28. Januar–26. März 2005

Kunsthalle Bern

Hevelplatz 1, CH-3005 Bern

www.kunsthallebern.ch

e-mail: kunsthalle@bluewin.ch

Vorstand/board

Beatrice Bollat, Pascal Danz, Peter Everts, Andreas Fiedler, Andrea Furrer,

Elisabeth Gerber, Christian Gossweiler, Maries Kornfeld, Susanne Kuli, Ueli

Leadrach, Peter Släppli

Leitung/director

Philippe Protte

Team

Betty Stocker, Susanne Kummer, Karin Minger, Pascale Keller, Kathrin

Haidmann, Werner Schmid

Die Ausstellung in der Kunsthalle Bern wurde realisiert mit großzügiger

Förderung Kultur-Stadt Bern, Kanton Bern, die Flämische Gemeinschaft,

Credit Suisse Private Banking, Espace Media Group / Berner Zeitung BZ,

SRG SSR Idee Suisse.

Der HeadNurse-files wurden ermöglicht durch die
großzügige Unterstützung von / The HeadNurse-files
where made possible by the generous support from

Johan Debruyne, Brugge
Wivina Demeester – De Meyer, Zoersel
Edith Doove, Brussel
Bernd & Anny Lohaus – De Decker, Antwerpen
Frederic Martens, Antwerpen
Poponcini & Lootens, Antwerpen
Guy en Marine van Daele – Van der Perre, Koersel
Jos Van den Bergh, Antwerpen
Dirk Vanhecke, Mechelen
Mia Van Hool, Koningshooik
Dhr. & Mevr. Van Parijs, Waregem
Marie-Colette Van Spaendonck, Poppel
Eric Van Walleghem, Antwerpen
Kunst op de Campus – Universiteit Antwerpen

Dank / Special Thanks to

Tom Barm an, Kim Beirnaert, Yves Bernard, Cleo Catmeyer,
Edwin Carels, Isabelle De Baets, Juliette De Belder-Van
Kerckhoven, Marie Decorte, Elise Dehullu, Michel Delabarre,
Eliane & Frank Demaegd, Chris Dercon, Danny Devos, Beate
Engel, Eva Gonzalez-Sancho, Mickael Karkousse, Katrien
Laenen, Filip Luyckx, Rosa Maino, Corinne Melin, Dorothea
Okowski, Maarten Patteeuw, Roland Patteeuw, Mauro
Pawlowski, Bodo Peeters, Luc Peeters, Wim Peeters, Wout
Perquin, Philippe Pirotte, Renate Puvogel, Hans-Rudolf Reust,
Dieter Roelstraete, German Scalona, Stephane Schraenen,
Lilo Spahr, Luc Steele, Jeroen Thijs, Barbara Thum m.,
Susanne Titz, Narcisse Tordoir, Alin Torogo, Luc Tuymans,
Universiteit Gent, Win Van den Abbeele, Koen Van den
Brande, Paul Van Den Broeck, Ronald Van De Sompeel,
Mijnheer Van Dun, Karen Vanderborgh, Hilde Van Gelder,
Bob Van Hoecke, Jan Van Kerckhoven, Greet Van
Kerckhoven, Ritt Van Kerckhoven, Dylan Van Looy, Wim Van
Mulders, Patrick Van Rossem, Wim Van Nueten, Marc
Vanrunxt, Annelies Vantghem, Jeroen Van Wijck, Gerrit
Vermeiren, Eva Wittock.

