



ÜBER DAS ICH

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

DAAD

ÜBER DAS ICH ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

ÜBER DAS ICH

ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN

BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM · DAAD

Selbstbildnis als Gehirn

Metaphorische Annäherungen
an das Werk Anne-Mie van Kerckhovens

5

„Ich wusste nie, woher dieses Interesse kam, aber ich hatte immer zwei Obsessionen. Zum einen nackte Frauen, zum anderen die artifizielle Intelligenz, alles Synthetische.“¹

Anne-Mie van Kerckhoven benennt hier zwei Bereiche, die gewöhnlich nicht miteinander in Verbindung gebracht werden: Nackte Frauen und Künstlichkeit. Beides zu lieben ist eine Aussage, die man eher von Helmut Newton oder Jeff Koons erwarten würde – und wenn überhaupt von einer Frau, dann vielleicht von Bettina Rheims. Doch im Gegensatz zu diesen KünstlerInnen interessiert sich Anne-Mie van Kerckhoven nicht für die direkte Inszenierung des nackten Körpers. Sie verwendet Bildvorlagen aus Softpornomagazinen, die sie am Computer bearbeitet.

Auch in ihrer Auseinandersetzung mit den Klischees von Weiblichkeit und der sozialen Konstruktion von Geschlechtern geht van Kerckhoven seit über dreißig Jahren andere Wege als beispielsweise jene Künstlerinnen und Künstler, bei denen die Gender-Thematik durch Selbstinszenierung und das probeweise Annehmen verschiedener Identitäten zum Ausdruck kommt. Der

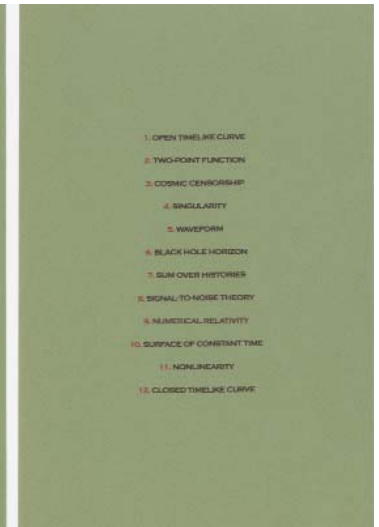


6

von AMVK sehr bewunderte Jürgen Klauke wählte diesen Weg bereits in den 1970er Jahren. Und die zitatreichen Rollenspiele, die Cindy Sherman in ihren fotografischen Selbstinszenierungen betreibt, wurden geradezu zum Prototyp postmoderner Identitätskonzepte und erreichten fast den Bekanntheitsgrad der ständigen Verwandlungen ihrer Person, die Madonna in ihren Musikvideos vorführt.

Sich in verschiedenen Rollen und Maskeraden zu inszenieren, ist in der Geschichte des künstlerischen Selbstbildnisses von Rembrandt bis Beckmann längst geläufig, hat aber seit den 1970er Jahren einen völlig neuen Akzent erhalten, vor allem durch Künstlerinnen und Künstler, die souverän mit aktiv und wahlweise angeeigneten *Images* spielen und dadurch mit der traditionellen Inszenierung von Weiblichkeit als männlicher Projektionsfläche radikal aufräumen.

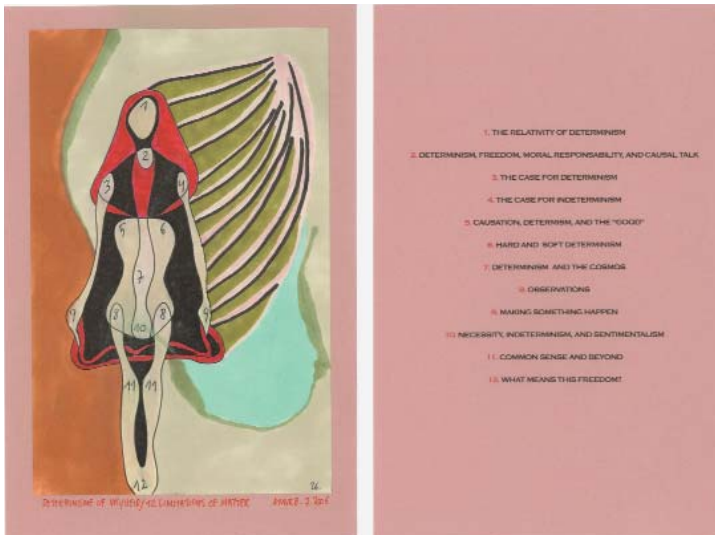
„Künstlerische Aneignung wurde zu einer legitimen, in diesem Fall feministisch motivierten Grundannahme“⁴² schreibt Isabelle Graw, die das Konzept der *Aneignung*, das Judith Butler in ihrer feministischen und auch gegen eine Naturalisierung der Heterosexualität argumentierenden Theorie über



7

die soziale Konstruktion des Geschlecht entwickelt hat, als Basis für eine Beschreibung des Werkes und der sozialen Rolle von Künstlerinnen im gegenwärtigen Kunstbetrieb heranzieht. Der Begriff Aneignung impliziert Fragestellungen der Legitimität von Eigentum, auch im Sinne von Autorschaft. Schon Marx schrieb: „Eine Aneignung, die sich nichts zu eigen macht, ist eine *contradictio in subjecto*.“⁴³ Auf die Unhintergebarkeit genau dieser Tatsache zielten um 1980 die Aneignungsstrategien der *Appropriation Art*, die überwiegend von Künstlerinnen vollzogen wurden, etwa von Louise Lawler und Sherrie Levine.

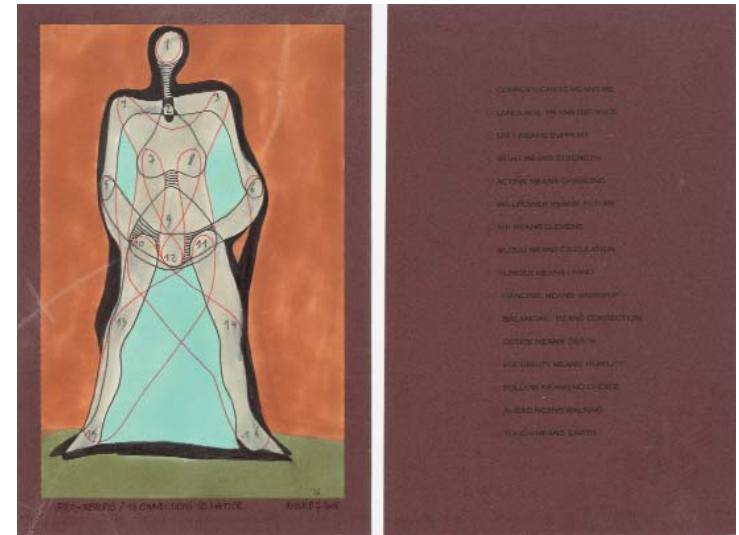
Letztlich war Kunst schon immer Aneignung, beispielsweise des Wissens und der Fertigkeiten, die man sich bei der Kunstlerausbildung zu Eigen macht. Im fortgeschrittenen Kapitalismus bildet die künstlerische Aneignung in der kollektiven Imagination immer mehr ein Gegenmodell zum „entfremdeten“ Verhältnis der meisten Menschen zu ihrer Arbeit und zu ihrer visuellen Umwelt. So richtet sich auch der feministische Kampf gegen die Fetischisierung des weiblichen Körpers gegen ein „entfremdetes“ Verhältnis, das in ein angeeignetes verwandelt werden soll: Mein Körper gehört mir.



Das Verfahren, sich künstlerisch anzueignen, was man sozial oder ökonomisch nicht besitzt, wird in der Appropriation Art radikalisiert: „Das, was bei Marx noch abgeschafft werden musste, um zu einer ‚wirklichen‘ Aneignung zu gelangen, gehörte jetzt zu jenen unhintergehbaren Voraussetzungen, die es sich wenigstens künstlerisch aneignen ließ.“⁴

Die aneignende Aufhebung der Entfremdung wurde von Kant als „Ausgang der Menschen ‚aus ihrer selbst verschuldeten Unmündigkeit‘“⁵ beschrieben. In psychoanalytischer Terminologie heißt es dann bei Freud „Wo Es war, soll Ich werden.“⁶

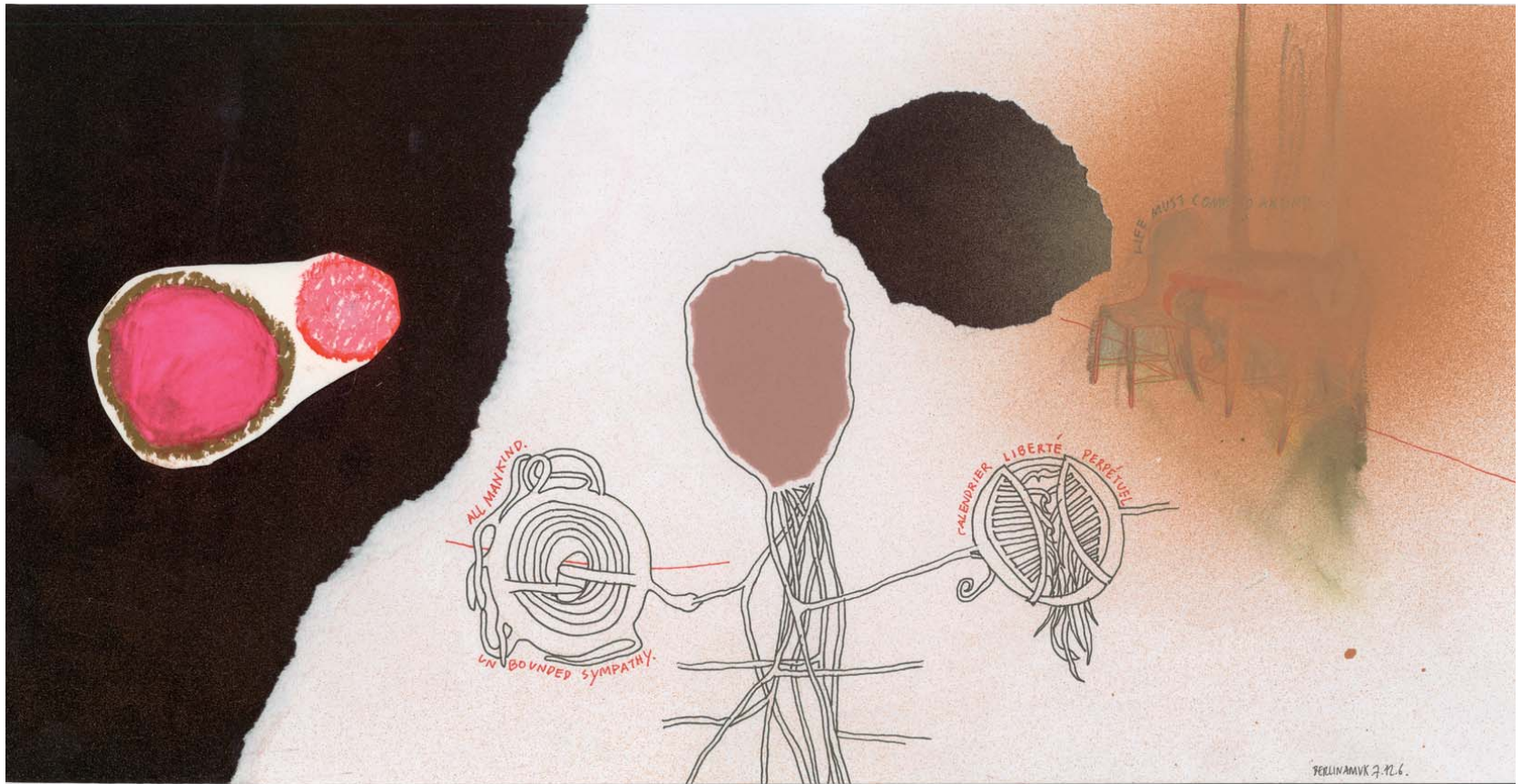
Aneignung ist eine aktive Tätigkeit, nicht eine *Inspiration*, die das *Genie* von außen quasi religiös empfängt. Die Kant'sche Aufforderung, sich des eigenen Verstandes zu bedienen, leitet auch die Ablösung des Geniebegriffs durch das *moderne* Konzept der Kreativität ein, die der/die Künstler/in selbst *besitzt*.⁷ Gelungene Aneignung ist gelungene Kreativität und damit gelungene Assimilation des *Fremden* (oder des Anderen) zum *Eigenen*.



Auch das feministische Aneignungskonzept steht in der Tradition aufgeklärter Kreativität, die ihrer männlichen Konnotation entrissen wird. Allerdings liegt fast eine Paradox darin, dass Aneignung einerseits ein Konzept der Selbstbehauptung und Selbstvergewisserung darstellt, andererseits mit postmodernen Subjekttheorien in Verbindung steht, die im Anschluss an Lacans Konzept des Spiegelstadiums die Konstitution einer *Identität* als ständigen Prozess des Verkennens beschreiben. Ich ist, wie schon für Rimbaud, ein Anderer.

Dass Anne-Mie van Kerckhovens Werk in der feministischen Kunstgeschichtsschreibung bislang nicht angemessen berücksichtigt, hat seinen Grund sicher auch darin, dass es sich nicht in den oben beschriebenen feministischen Aneignungsdiskurs einfügt. Vielmehr stellt es das gesamte moderne Konzept der Aneignung und Assimilation des Fremden als Grundlage der Kreativität in Frage.

Schon in den 1970er Jahren, weit früher als bei vielen ihrer unter dem Label *Medienkunst* bekannt gewordenen Künstlerkolleg/innen, begann eine Auseinandersetzung mit Fragen der Künstlichen Intelligenz. Diese führte sie auf





12

den klassischen Körper-Geist-Dualismus, was ihr, wie 2007 in der Zeitschrift *monopol*, den Vorwurf einhandelte, einen überholten *Old School-Feminismus* zu vertreten.

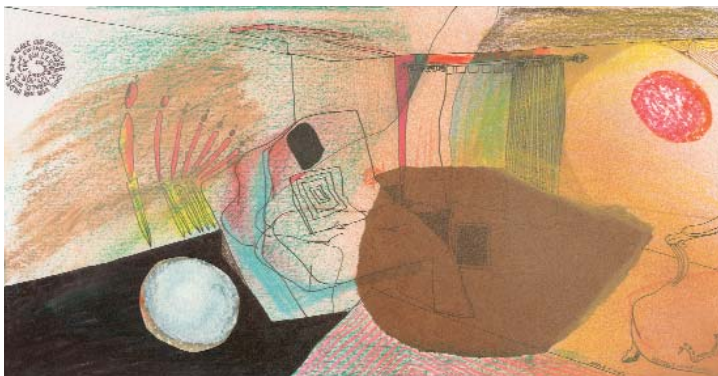
Technische Geräte, Maschinen, sind für van Kerckhoven synthetische Organe, Verlängerungen des Körpers, womit sie im Wesentlichen der Auffassung Marshall McLuhans folgt. Sie sieht jedoch eine starke Differenz zwischen dem amerikanischen Konzept der Artificial Intelligence, das sich vor allem auf die digitale Simulation kognitiver Funktionen und der menschlichen Sprache konzentriert, und der alten europäischen Tradition des Roboters, des Maschinenmenschen, die von La Mettrie sowohl von der Kirche als auch von den Aufklärern geschmähten Schrift nihilistischen Schrift „L'homme machine“ bis zur Figur des Golem reicht. Anne-Mie van Kerckhoven setzt sich immer wieder mit synthetischen Geist- und Körperkonzepten in Beziehung, zu denen sie auch die von ihr gesammelten und bearbeiteten Abbildungen nackter Frauen rechnet.

Die multiplen postmodernen Identitäten, die Cindy Sherman prototypisch vorführt, indem sie immer *eine andere* ist, kreieren nichtsdestoweniger ein



13

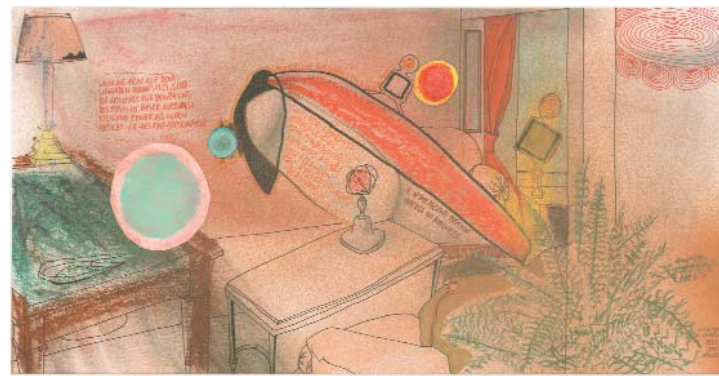
Image, eine Wiedererkennbarkeit, die nicht zuletzt auf der Bekanntheit der historischen oder aus der Filmgeschichte stammenden Referenzen beruht. Hier ist Aneignung auch ein bewusstes Sich-Einschreiben in die (Kunst-)Geschichte. Solche auf Wiedererkennbarkeit angelegten Projektionen liefert van Kerckhoven auf den ersten Blick nicht. Nicht Wiederholung und Variation, sondern die Kombination scheinbar heterogener Elemente kennzeichnen von Anfang an ihr Vorgehen. Die mit der Hand gefertigten Zeichnungen, Bilder auf PVC oder Plexiglas sowie ihre am Computer entstandenen Bilder und Filme erwecken oft den Eindruck, als wären verschiedene Urheber an ihnen beteiligt, ähnlich wie bei den Cadavres Exquis der Surrealisten. Linear umrandete, körperlos wirkende Figuren und Gegenstände stehen neben unregelmäßigen, runden Farbflecken, die an Auren oder Gedankenformen erinnern. Aus philosophischen oder pornografischen Texten stammende Zitate stehen gleichwertig neben erkennbaren Gegenständen und abstrakten Formen. Bei Anne-Mie van Kerckhoven ist der Bildraum oft ein Interieur, das durch die Figuren, Dinge, Formen und Texte gleichsam möbliert wird. Man könnte Erinnerungen an reale, erlebte Räume vermuten, etwa an das leere Hotel, in dem van Kerckhoven weite Teile ihrer Kindheit



und Jugend verbrachte. Aber ihre Bildräume stellen zugleich auch kognitive Räume dar, deren Inventar aus dort abgelegten Gedanken oder Gedächtnisinhalten bestehen könnte.

1978 ergab sich die erste Zusammenarbeit mit dem damals noch als Musiker und Literaturwissenschaftler bekannten Luc Steels, der zu einem Pionier der Erforschung der künstlichen Intelligenz in Europa werden sollte und seit 1983 das Artificial Intelligence Laboratory an der Vrije Universiteit in Brüssel leitet. Steels wusste um van Kerckhovens intensive Beschäftigung mit Wittgenstein oder De Sade und dem Übergang von Körper zu Maschine in ihren Zeichnungen. Er fragte sie, ob sie einen Animationsfilm zu seiner Doktorarbeit machen würde, der Steels' Computersimulation der menschlichen Sprache zeichnerisch veranschaulichen sollte. Es wurde Anne-Mie van Kerckhovens erster Film.

Allerdings hatte sie stets Vorbehalte gegenüber der rein rationalen und *asexuellen* Vorgehensweise der Erforscher der künstlichen Intelligenz. Dieser begegnete sie damit, dass sie Bilder nackter Frauen mit digitalen Programmen bearbeitete, schwarz umrandete und später auch farbig unterlegte.



Durch Steels hatte sie schon um 1980 hin und wieder die Möglichkeit, an einem der damals größten Rechner der Welt bildnerisch zu arbeiten.

Die Struktur der von der Künstlerin gezeichneten oder mit digitalen Programmen gestalteten Räume ist nur dann wirklich verstehbar, wenn man sie mit der *Architektur* der Verarbeitung und Speicherung digital codierter Informationen vergleicht. Allerdings unterscheidet sich die Bildsprache, die van Kerckhoven mit Hilfe des Computers entwickelt, nicht grundlegend von der ihrer analogen Zeichnungen und Filme. Stets bleibt ein Eindruck von Low-Tech, einer bewussten Beschränkung der verwendeten Mittel, die sich auch als Verweigerung einer Assimilation, einer dahingehenden Aneignung verstehen ließe, dass van Kerckhoven sich mit ihren Darstellungsmitteln der digitalen Technik unterwirft, sie gleichsam naturalisiert. Der Computer, die Maschine, ist und bleibt ein Fremdkörper. Seit über dreißig Jahren arbeitet sich Anne-Mie van Kerckhoven an einer Fremdheit ab, die sie nicht überbrücken kann oder will. Fremd sind und bleiben auch die Bilder aus den Pornomagazinen, die Darstellungen von Weiblichkeit, die sie nicht aktiv aufnimmt und mit ihrer eigenen Person verbindet. Die Faszination, die sie angesichts



16

der Darstellungen von nackten Frauen empfindet, scheint eher auf einer Art Aneignung des männlichen Blicks auf den weiblichen Körper zu beruhen, den sie wie eine künstliche Intelligenz annimmt.

Eine Schwierigkeit der Rezeption von van Kerckhovens Werk besteht darin, dass viele der visuellen Metaphern, mit denen unter anderem psychische Vorgänge häufig beschrieben werden, hier nicht greifen. Dies gilt zum Beispiel für die Metaphorik von Spiegel und Projektion, die Jacques Lacans Konzept der Identitätsbildung zugrunde liegt und die beispielsweise auch die Auseinandersetzung mit der frühen Videokunst bestimmte. Die Videokunst der 1960er/1970er Jahre war von Selbstinszenierungen geprägt, bei denen die Künstlerinnen und Künstler vor der Kamera wie vor einem Spiegel agierten oder der Bildschirm wie ein Spiegel eingesetzt wurde. Rosalind Krauss ging 1976 sogar so weit, das Video als ein genuin narzisstisches Medium zu interpretieren.⁸

Obwohl van Kerckhovens Werk auch eine Art von Selbstdarstellung oder Selbstbildnis ist, folgt es dennoch anderen Parametern, als der Projektion

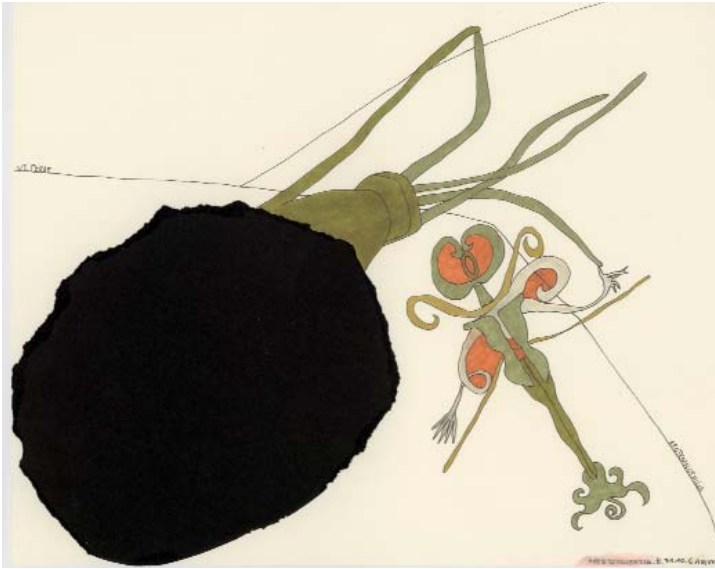


17

ihrer selbst in verschiedene Identitäten und Rollen. Van Kerckhoven selbst sagt, dass sie in ihrer Kunst „die Rolle, tausend Frauen gleichzeitig zu sein“⁹ spielen möchte. Das ist weniger als imaginäre Spiegelprojektion, denn als Vorstellung einer unendlichen Reproduktion oder Zersplitterung zu verstehen. Insofern ist das ihrem Werk zugrundeliegende Identitätskonzept eher mit Jean Baudrillards Idee des *fraktalen Subjekts* vergleichbar, welches wesentliche Eigenschaften fraktaler Objekte aufweist: „Ein fraktales Objekt zeichnet sich dadurch aus, dass sämtliche Informationen, die dieses Objekt bezeichnen, im kleinsten Einzeldetail eingeschlossen sind.“¹⁰ Die Projektionsebene des fraktalen Subjekts wäre daher nicht der Spiegel, sondern der (Video)Bildschirm:

„Einst lebten wir im Imaginären des Spiegels, der Entzweigung und der Ich-szene der Andersheit und der Entfremdung. Heute leben wir im Imaginären des Bildschirms, des Interface und der Vervielfältigung, der Kommuntation und der Vernetzung.“¹¹

Seinen Lustgewinn zieht das fraktale Subjekt dementsprechend nicht aus der Selbstprojektion in einem Spiegel, sondern daraus, „an sich selbst ein-



18

geschaltet (connected) zu sein¹²; es „sehnt sich nicht mehr nach seinem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion. Endlose Angleichung des Menschen an sich selbst.“¹³

Baudrillards Überlegungen ließen sich auch auf jene Künstlerinnen und Künstler beziehen, die sich in die medialen Bildwelten gleichsam hineinprojizieren und vervielfältigen, wie die bereits genannten Cindy Sherman und Madonna. Beide führen ein scheinbar unendliches Kaleidoskop ihrer äußeren Erscheinung vor. Van Kerckhoven hingegen präsentiert uns eher ein Kaleidoskop ihrer emotionalen und kognitiven Auseinandersetzung mit der Welt, eher ein Abbild ihres Gehirns als ihres Körpers. Dies entspricht dem Projektionsverhältnis, das laut Baudrillard die Spiegelprojektion abgelöst hat: „Was die Menschen auf den Bildschirmen ihrer Textverarbeitungssysteme oder ihrer Mikrocomputer erkennen oder zu erkennen glauben, ist nichts anderes als der Prozeß ihres Gehirns.“¹⁴

Van Kerckhoven liefert damit eine Art fortlaufendes Tagebuch der Kartierung ihrer Auseinandersetzung mit der Welt, mit ihrer Position als Frau, mit Philo-

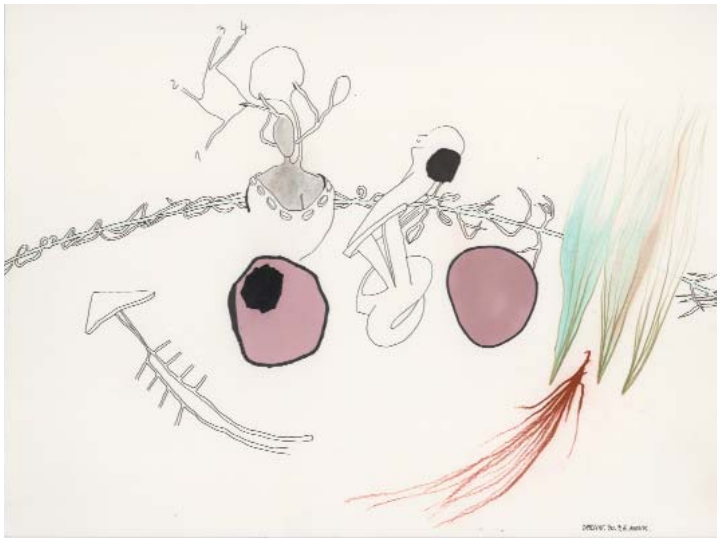


19

sophie, Geschichte, Psychoanalyse, mit kulturellen Umgebungen, mit Comics, mit Popmusik und Punk und nicht zuletzt mit den Massenmedien. Aber sie projiziert sich nicht in die Bildwelten der Medien hinein, assimiliert sich nicht, sondern sieht ihre Kunst als ständigen Versuch, sich gegen die Übermacht der Medien zu behaupten: „Ich habe keine Wahl, es ist ein Überlebensmechanismus. Ich fühle mich ständig provoziert von den Massenmedien. Aber die sind ja nicht aus der Luft gefallen; die Massenmedien machen, was die Leute brauchen. Das ist wie ein Apparat, um miteinander zu kommunizieren. Es zeigt auf eine gefährliche Weise, wie Leute denken und sind. Und dieser ganze Apparat, das System, formiert die Leute.“¹⁵

Dieser Apparat wurde im Geburtsjahr Anne-Mie van Kerckhovens, 1951, klar benannt: „Wir leben in einem Zeitalter, in dem zum ersten Mal Tausende höchstqualifizierter Individuen einen Beruf daraus gemacht haben, sich in das kollektive öffentliche Denken einzuschalten, um es zu manipulieren, auszubeuten und zu kontrollieren.“¹⁶

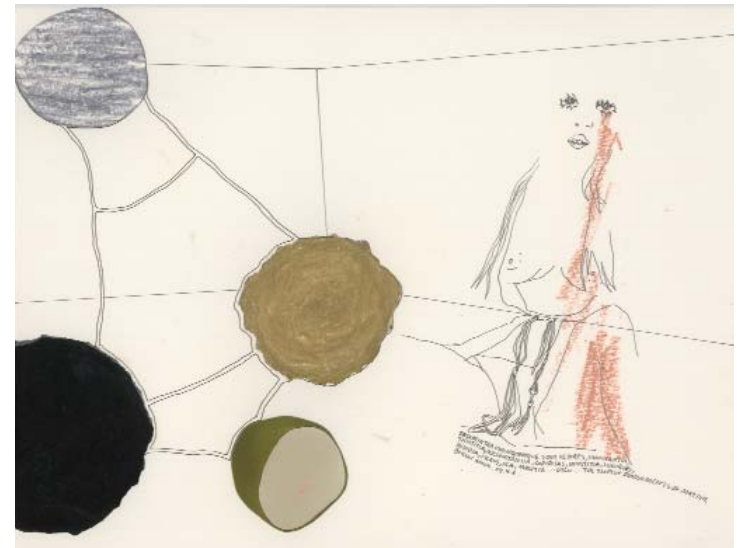
Mit diesen Worten leitete Marshall McLuhan 1951 sein medientheoretisches Werk „The Mechanical Bride“ ein, in dem er vor allem die manipulative



20

Wirkung der Werbung analysierte und Ratschläge erteilte, wie man sich davor bewahren kann, im Strudel der Medienbilder zu ertrinken. McLuhan bedient sich einer literarischen Metapher und verweist auf Edgar Allan Poes Erzählung „Der Sturz in den Malstrom“ (A Descent into the Maelstrom) in der es einem Schiffbrüchigen gelingt, sich in aussichtslos erscheinender Lage vor dem Ertrinken zu retten. Inmitten eines gewaltigen Wasserwirbels, der ihn mit Gewalt herabzuziehen droht, kommt er auf die ihm selbst irrsinnig erscheinende Idee, dass er „eine Art *Vergnügen* darin suchte, Spekulationen über die verschiedenen Fallgeschwindigkeiten anzustellen, mit denen sie dem Gischtpfuhl tief dort unten zustrudelten“. Indem der Seemann sich so verhält wie die nach oben treibenden Objekte, bleibt er am Leben. Auf eine ähnliche Weise versucht McLuhan in „The Mechanical Bride“, „den Leser in den Mittelpunkt eines durch die Kräfte in Rotation versetzten Bildes zu stellen, von wo aus er die Vorgänge beobachten kann, die gerade ablaufen und in die jeder verwickelt ist“.¹⁷

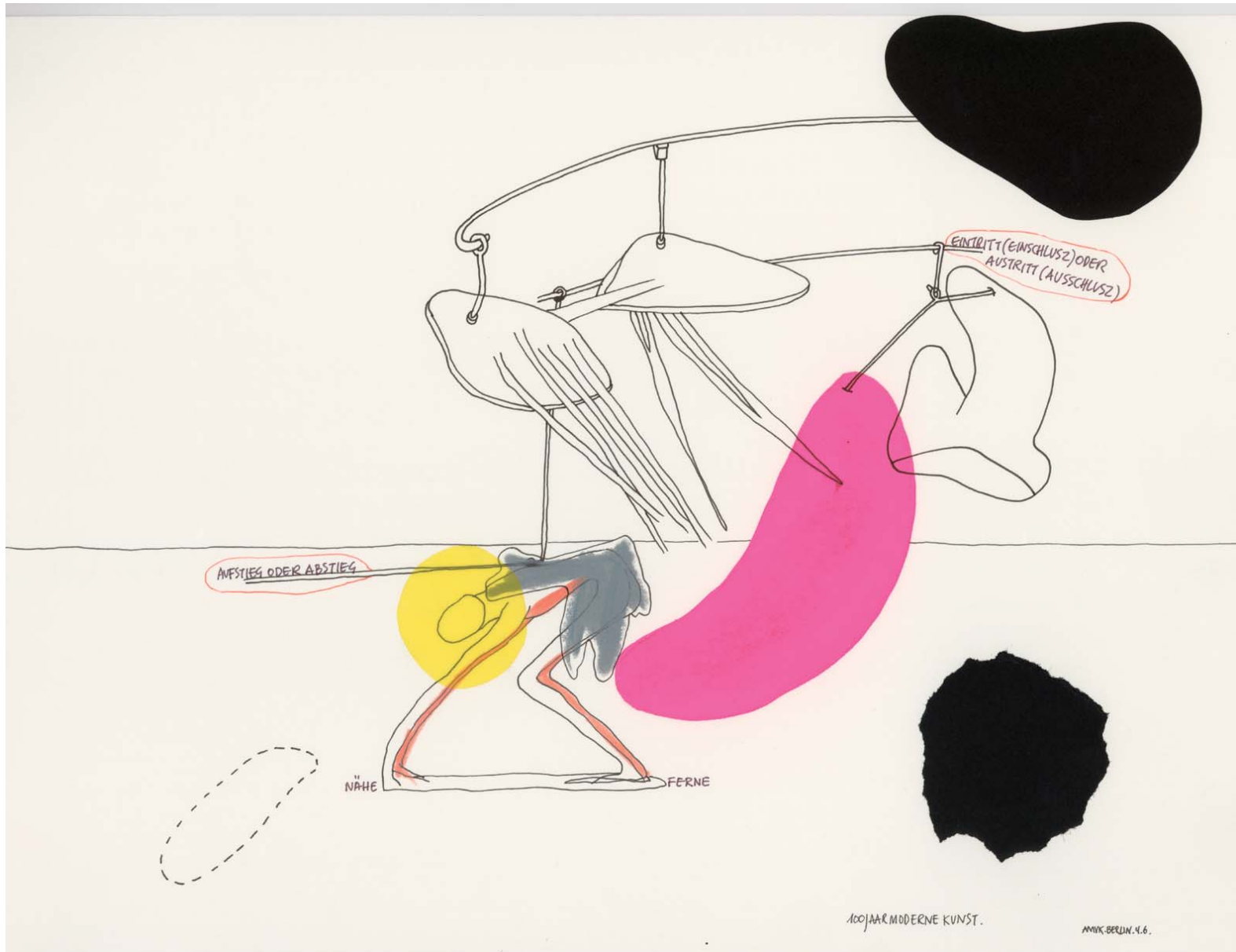
Vielleicht ist das Bild des Seemanns, der versucht, sich vor dem Ertrinken zu retten, eine adäquate Metapher für jenen *Überlebenskampf*, den van Kerck-



21

hoven mit Hilfe ihrer Kunst führt, nur dass dieser sich ständig fortsetzt und nicht, wie in Poes Erzählung, zur endgültigen Rettung aus dem gefährlichen Strudel führt. Als einen verzweifelten Versuch der Abwehr hat schon Goya die künstlerische Tätigkeit dargestellt. Das berühmte Blatt 43 aus seinem Radierungszyklus „Los Caprichos“ (1798) zeigt einen auf einem Schreibpult ruhenden oder schlafenden Mann, der von hinten von Eulen und Fledermäusen und einer großen Katze bedroht wird – oder handelt es sich um die Darstellung seiner inneren Vorstellungen?

Liefert uns Goya ein Sinnbild der ambivalenten Kreativität des Geistes, der Irrationalität des künstlerischen Schaffensprozesses, oder handelt es sich um eine eher moralisierende und aufklärerische Mahnung, die *razón*, die Vernunft, zu gebrauchen, wach zu halten und damit den schrecklichen Einbruch des Irrationalen zu verhindern, seiner Versuchung zu widerstehen? Der Titel der Radierung „Il sueño de la razon produce monstres“ wäre im ersteren Fall eher als „Traum“, im letzteren als „Schlaf der Vernunft“ zu übersetzen – beide Interpretation sind geläufig, und beide deuten Goyas Blatt als vorausweisendes Sinnbild der Moderne.



Van Kerckhovens Werk könnte eine zeitgenössische Umformulierung der Sinnbilder sein, die uns Goya 1793 und McLuhan 1951 (unter Rekurs auf Poe 1841) geliefert haben. Wie Goyas handelt van Kerckhovens Werk von einem anhaltenden geistigen Überlebenskampf und vom Verhältnis des Ich(s) zur Umwelt, das einer sorgfältigen Austarierung bedarf, damit es nicht zum mentalen oder physischen Untergang kommt.

Der formale Widerstand, den Annie-Mie van Kerckhovens Werk leistet, wird rückblickend deutlich, wenn man ihr zeichnerisches Werk seit den 1970er Jahren zusammenhängend betrachtet. Es ist eine Kontinuität der Bildspannungen zu entdecken, die sich aber von den formalen Konfliktspannungen vieler Werke der modernen Kunst deutlich unterscheiden. Van Kerckhovens künstlerisches Verfahren zielt nicht darauf ab, Konflikte zuzuspitzen und damit einer dialektischen Lösung zuzuführen, sondern einen Zustand der Spannung und des Gleichgewichts aufrechtzuerhalten und immer wieder neu auszutarieren – eine Arbeit, die jeden Tag von Neuem beginnt.

Diese Sisyphusarbeit, die van Kerckhoven sich selbst auferlegt, verlangt auch den Rezipienten ihres Werkes einiges ab. Mit postmodernem Spiel, Doppelcodierung und dem souveränen Wählen zwischen (Identitäts-) Optionen hat ihr Werk nichts zu tun. Sicher ist es kein Zufall, dass heute, da viele jüngere KünstlerInnen der postmodernen Ironie überdrüssig werden, van Kerckhovens Arbeit langsam größere Aufmerksamkeit zuteil wird. Schaut man sich in den Ausstellungen der heute etwa 30-jährigen Künstlerinnen und Künstler um, so sind vor allem in den Rauminstallationen häufig Reflexe von van Kerckhovens Interieurs zu entdecken. Was die Künstlerin vor zwanzig oder dreißig Jahren zu Papier brachte oder später am Computer entwickelte, gewinnt gerade heute physische Realität.

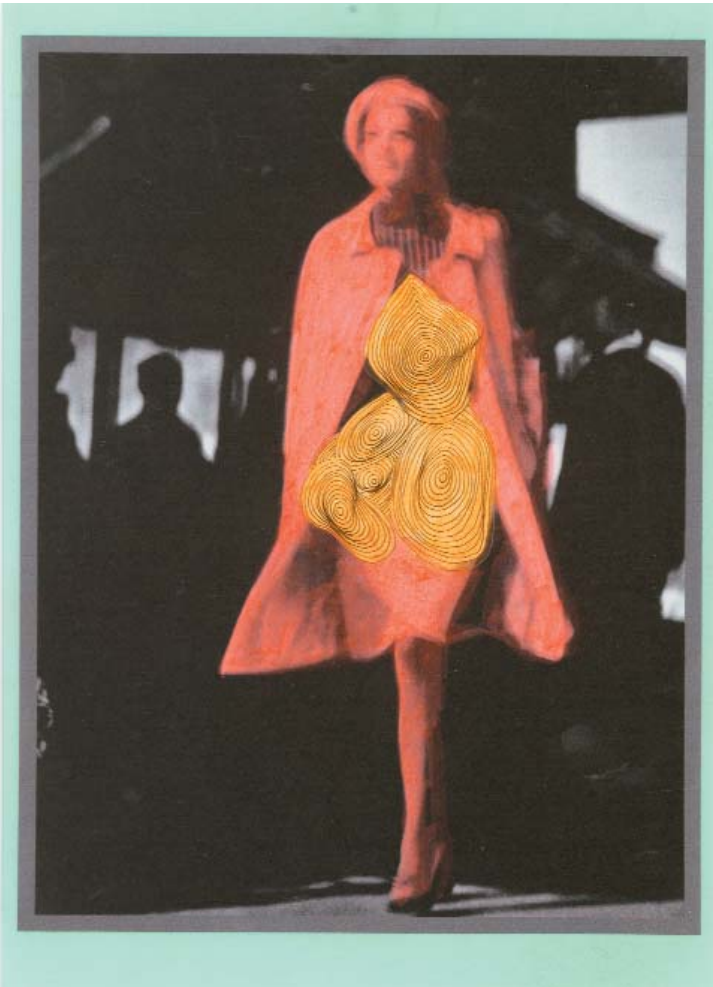
- 1 <http://www.artnet.de/magazine/features/quest/questo6-07-07.asp>, 7. Juni 2007.
- 2 Isabelle Graw: „Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Faszination, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art“, in: *Louise Lawler and Others*, Ausst. Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel 2004, S. 62.
- 3 Karl Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 13, Berlin 1981, S. 619.
- 4 Isabelle Graw: „Wo Aneignung war, soll...“ (wie Anm. 2), S. 62.
- 5 Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung (1784). Frei zugänglich im Internet bei DigBib.Org und Wikisource.
- 6 Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933), Studienausgabe Bd. 1, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 516.
- 7 Zu Aneignung, Kreativität und Genie vgl. Robert Pfaller, Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft, in: *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?*, hg. von Sönke Gau und Katharina Schlieben. Kat. Shedhalle Zürich, Berlin 2008, S. 118 ff.
- 8 Rosalind Krauss, Video – The Aesthetics of Narcissism, in: *October* 1, 1976, S. 50-64. Dazu auch mein Beitrag „Slapstick und Selbstentblößung – Rollenspiele vor der Kamera“ in: *Video Performance - Modelle der Selbstbetrachtung*, Ausst. Kat. Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster 2008 (im Erscheinen).
- 9 Annie-Mie van Kerckhoven – The Headnurse-Files, Ausst. Kat. NAK Aachen/Kunsthalle Bern 2004, S. 93.
- 10 Jean Baudrillard, Videowelt und fraktales Subjekt, in: *Ars Electronica* (Hg) Philosophien der neuen Technologie, Berlin 1989, S. 113.
- 11 Ebd. S. 130.
- 12 Ebd., S. 119.
- 13 Ebd. S. 113.
- 14 Ebd., S. 117.
- 15 [artnet.de](http://www.artnet.de), siehe Anm. 1.
- 16 Marshall McLuhan, Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen (1951), Amsterdam 1996, S. 7.
- 17 Ebd.



DE VINCULIS IN GERE, ALSO ON LINKING...
DE IMMENSO, INNUMERABILIBUS ET INFIGURABILIBUS,
DE TRIPlici MINIMO ET MENSURA...
BERLIN, AMVK, 20.4.6.



30



Self-portrait as a Brain

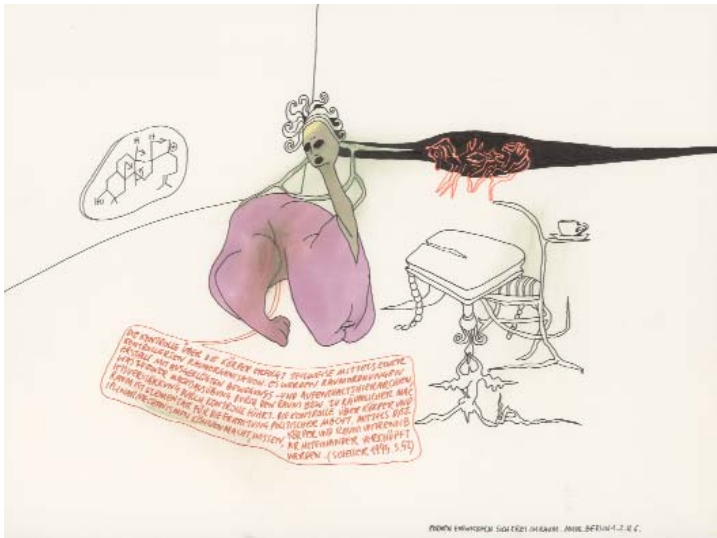
Metaphorical Approaches
towards the Work of Anne-Mie van Kerckhoven

31

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

Anne-Mie van Kerckhoven specifies here two areas which are usually not brought together: naked women and artificiality. Loving both is rather a statement one might expect to hear from Helmut Newton or Jeff Koons – and if this were to come from a woman, then more likely from Bettina Rheims. But in contrast to these artists, Anne-Mie van Kerckhoven is not interested in such an open staging of the naked body. She appropriates images from soft-porn magazines, which she manipulates with the computer.

Even in her scrutiny of clichés of femininity and the social construction of gender, for more than 30 years van Kerckhoven has chosen a different path than other female artists – and male artists alike – to whom gender has played a role in their tentative adopting varying identities. Jürgen Klauke, whom AMVK admires greatly, took up this path as early as the 1970s. And the reference-packed role play of Cindy Sherman in her self-portrait photo-



graphy has become a prototype for postmodern concepts of identity and has nearly reached the notoriety of the continual chameleon of Madonna in her music videos.

In the history of the self-portrait from Rembrandt to Beckman, staging oneself in various roles and masquerades was long commonplace, but it took on a new facet since the 1970s, via artists that actively and assertively played with appropriated images and thereby radically cleared the table of conventional concepts, namely, that the staging of a woman served as a projection of male desire.

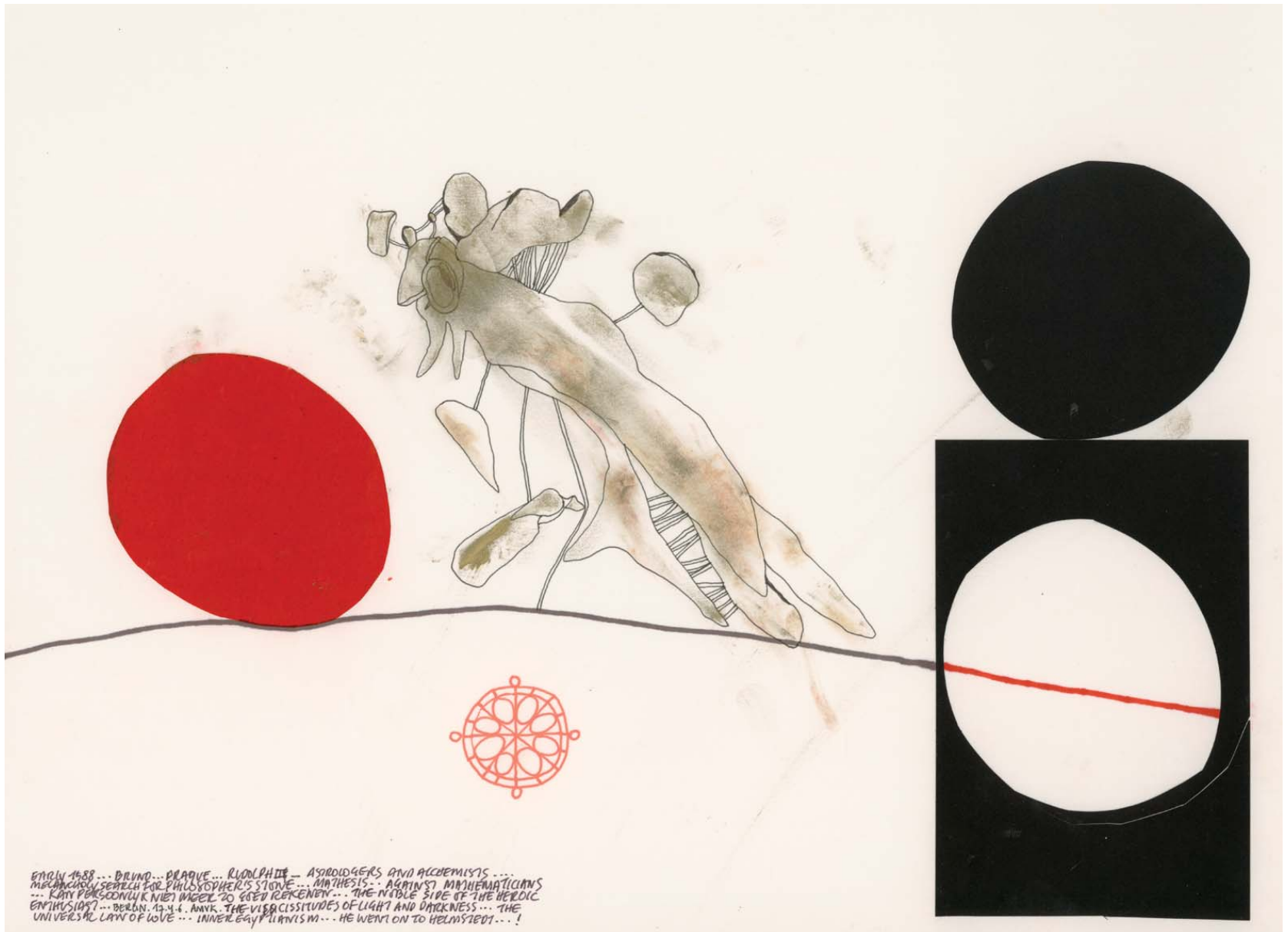
Isabelle Graw writes, “artistic appropriation became a legitimate, in this case feminist motivated, countermeasure.”² Graw takes the concept of appropriation as Judith Butler elaborates upon in her feminist theory, which is against the naturalization of heterosexuality, and in general about the social construction of gender, as a basis for a description of the work and the social role of the artist in the contemporary art market. The concept of appropriation implicates the question of the legitimacy of property also in the sense of authorship. Marx wrote: “Appropriation which appropriates



nothing is a contradiction in terms.”³ The unavoidability of this fact was targeted by the appropriation strategies of Appropriation Art of the 1980s which was practiced predominantly by female artists such as Louise Lawler and Sherrie Levine.

In the end, art was always appropriation, instanced in the knowledge and the skills acquired in making art through one’s own artistic education. In advanced capitalism, artistic appropriation in the collective mind forms an endless antithesis to the alienated relationship that most people have towards their work and their visual environment. And in this way, the feminist battle against the fetishization of the female body is directed against an alienated relationship that should be transformed into an appropriated one: my body is mine.

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



INDIRECT CAUSALITY?

WHAT IS THE
DURATION
OF THIS PERIOD?

EFFECTUAL SLOWDOWN
DETERMINISTIC
CHAOTIC

NOT BEING SUCKED
INTO THE ATTRACTOR

DEGREE OF FREEDOM

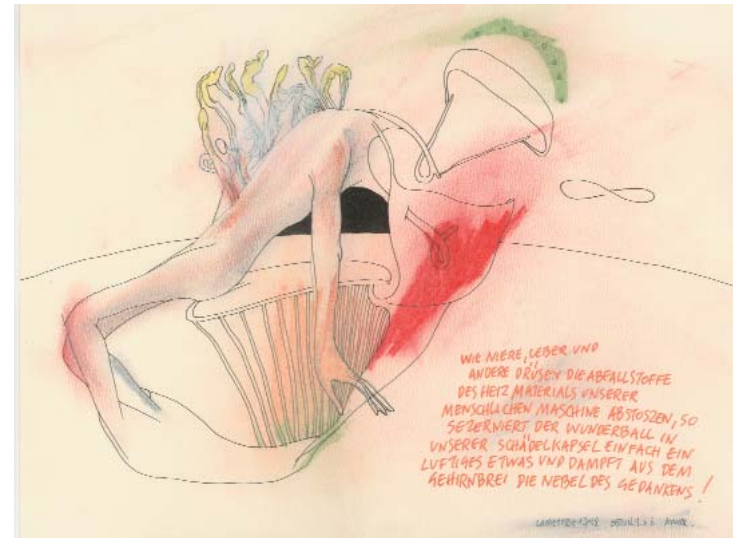
GOING UP AND DOWN
THE QUESTION OF DEPTH

HOLBEIN GREETIS OLKOWSKI
AND GRABOWSKI IN BERLIN.
JUNI 2006. AMVK.



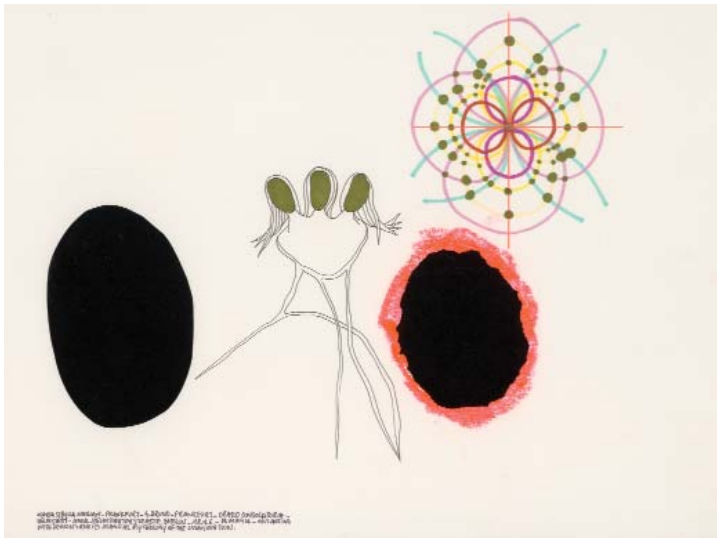
The appropriating abolition of alienation was described by Kant as “man’s emergence from his self-imposed immaturity”⁵ In psychoanalytic terms, Freud calls it: *Wo Es war, soll Ich werden*. [Where id was, the ego shall be.]⁶ Appropriation is an active action, not a quasi-religious inspiration received from the outside by a genius. The Kantian demand of using one’s own understanding induces the abolition of the concept of the genius via the modern concept of creativity which the artist her/himself possesses.⁷ Successful appropriation is successful creativity and, thus, successful assimilation of the foreign (Other) to one’s own.

Feminist concepts of appropriation also stand in the tradition of enlightened creativity which have been stripped bare of male connotations. In any case, it’s almost a paradox that, on the one hand, appropriation is a self-assertive and self-assuring concept, and, on the other hand, it is related to postmodern subject theories which are connected to Lacan’s concept of the mirror stage constituting identity as in a permanent process of misconception. The Other, as for Rimbaud, is Me.



That the work of Anne-Mie van Kerckhoven has not been adequately embraced by feminist art history lies most certainly in the fact that it doesn’t fit into the aforementioned feminist appropriation discourse. Rather, it calls the modern concept of appropriation and assimilation of the foreign (or the Other) as the foundation of creativity into question.

In the 1970s, far earlier than many of her colleagues who became well-known as *media-artists*, a debate surrounding artificial intelligence had already begun. This led her to the classical body-spirit dualism, which, in turn, led the magazine *monopol* in 2007 to accuse her of “old-school feminism.” Technical devices and machines represent synthetic organs for van Kerckhoven, extensions of the body which are in essence in accordance with the views of Marshall McLuhan. But she sees a strong contrast between the American concept of artificial intelligence – which concentrates mainly on the digital simulation of cognitive functions and human language – and the old European tradition of the robot, the machine-man, from La Mettrie’s nihilistic “L’homme machine” (rejected by both the church and the enlightened) to the figure of the Golem. Anne-Mie van Kerckhoven always sees



herself in relation to synthetic spirit and body concepts to which she also includes her entire collection of re-worked images of naked women.

The multiple postmodern identities, which Cindy Sherman portrayed as prototypes, in which she is always an *other*, create a recognizable image, nevertheless, that in the end touches upon the fame of historic figures or references from film history. Here appropriation is also a conscious inscribing of oneself into (art) history. Such recognizability is not what van Kerckhoven does at first glance at all. Not repetition and variation but a combination of heterogenous elements signifies her intentions from the get-go. Handmade drawings, images on PVC or Plexiglas, as well as computer-generated images and films often conjure the impression of being from different hands, similar to the Surrealist's exquisite corpse.

Linear circled bodiless-seeming figures and objects are placed next to irregular and round color spots, reminiscent of auras or the shapes of thoughts. Citations from philosophical or pornographic texts stand side-by-side with recognizable objects and abstract forms. The image-space of Anne-Mie van Kerckhoven is often treated like an interior furnished with figures,



things, forms, and texts alike. One might assume that these are memories of real, lived-in spaces, perhaps even an empty hotel in which van Kerckhoven spent most of her childhood and youth. But her image-spaces also represent cognitive spaces alike in which the inventory might consist of stored-away thoughts or the contents of memory.

In 1978, she collaborated with Luc Steels, then known as a musician and scholar of literature, who became a pioneer in the research of artificial intelligence in Europe and, since 1983, has headed the Artificial Intelligence Laboratory at the Vrije University in Brussels. Steels was aware of van Kerckhoven's intensive engagement with Wittgenstein and De Sade and the transition from body to machine in her drawings. He asked her if she would produce an animation film to accompany his PhD that would visualize his computer simulation of the human language in the form of drawings. It became Anne-Mie van Kerckhoven's first film. Indeed, she was always prejudiced against the purely rational and *asexual* approach of the researchers of Artificial Intelligence. She reacted by re-working the images of naked women, by circling them in black and later underlying them in color.



Through Steels, already in 1980, she had the occasional possibility of working on one of the world's largest computers.

The structure of the rooms – which the artist either draws or forms via digital programs – can only be understood when placed in comparison to the *architecture* of the processing and storage of digital encoded information. However, the image-language – which van Kerckhoven develops with the help of a computer – is not fundamentally distinguished from her analog drawings and films. A low-tech impression pervades, and there is a conscious reduction of the material used, which can be understood as a rejection of an assimilation – approaching appropriation yet subordinated by van Kerckhoven's means of representation, namely, digital technology, which she naturalizes at the same time. The computer, the machine is and remains an alien. For over 30 years, Anne Mie van Kerckhoven has been working through a sense of strangeness, or otherness, that she cannot and will not bridge. Even the images from the porn magazines remain strange; representations of femininity remain distant and dissociated with her own person. The fascination which she senses in the representation of naked



women appears to be rather a kind of appropriation of the male gaze onto the female body which she then takes on as if it were an artificial intelligence.

A difficulty in the reception of van Kerckhoven's work can be found in the fact that many of the visual metaphors, which are often described as psychic processes, among others, do not apply here. This is true as well in the mirror and projection metaphor of Jacques Lacan's identity theory which, for instance, defined discourse on early video art. The video art of the 1960s/1970s was defined by artists' performances in which artists acted in front of the camera like in front of a mirror or used the screen like a mirror. Rosalind Krauss even went so far, in 1976, as to label video as a genuinely narcissistic medium.⁸

Although van Kerckhoven's work consists of some form of self-representation or self-portraiture, it follows alternative parameters other than placing herself in various identities and roles. Van Kerckhoven says that in her art she herself would like to play "the role of being 1000 women at once."⁹ This



is to be understood less as an imaginary mirror projection than as an idea of an endless reproduction or fragmentation. In so far, the fundamental concept of identity underscoring her work is more comparable with Jean Baudrillard's idea of the "fractal subject," that demonstrates essential qualities of fractal objects: "A fractal object is signified in such a way that all information that signifies this object is enclosed in the tiniest detail."¹⁰ The projection level of the fractal subject thus would not be the mirror but the (video) screen:

„Einst lebten wir im Imaginären des Spiegels, der Entzweiung und der Ich-szene der Andersheit und der Entfremdung. Heute leben wir im Imaginären des Bildschirms, des Interface und der Vervielfältigung, der Kommutation und der Vernetzung.“¹¹

»once we lived in the imaginary of the mirrors, the disreption and the

Accordingly, the fractal subject experiences his libido not from the projection of the self in the mirror but from "being connected to itself"¹²; es „sehnt sich nicht mehr nach seinem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion. Endlose Angleichung des Menschen an sich selbst.“¹³



Baudrillard's reflections are related to those artists who project themselves (somewhat) into the world of media images, multiplied, de-centered, like the aforementioned Cindy Sherman and Madonna. Apparently, both display an infinite kaleidoscope of possible outer appearances. Van Kerckhoven, on the other hand, presents us with a kaleidoscope of her emotional and cognitive conflicts with the world, rather an image of her brain than her body. This corresponds to the relationship of projection which, according to Baudrillard, replaced the mirror projection: „Was die Menschen auf den Bildschirmen ihrer Textverarbeitungssysteme oder ihrer Mikrocomputer erkennen oder zu erkennen glauben, ist nichts anderes als der Prozeß ihres Gehirns.“¹⁴

Van Kerckhoven supplies, hence, a kind of continuous diary of the mapping of her disputes with the world, with her position as a woman, with philosophy, history, psychoanalysis, with cultural environments, with comics, pop music, and punk, and, last but not least, with the mass media.

But she doesn't project herself into the image worlds of the media, doesn't assimilate herself, but sees her art as a permanent resistance to the superior power of the media. "I have no choice, it's a mechanism of survival. I feel



constantly provoked by the mass media. But this didn't fall out of the sky. The mass media serves the people's needs. It's like a machine for communication. It shows, in subversive, often obscene ways, how people think and how they are. And this whole machine, this system, shapes the people."¹⁵

This machine was clearly described in the birth year of Anne-Mie van Kerckhoven, in 1951: "We live in an age in which legions of highly educated professionals dedicate themselves to the task of getting inside the collective public mind with the object of manipulating, exploiting, and controlling."¹⁶

With these words, Marshall McLuhan introduced in 1951 his first media-theory masterpiece *The Mechanical Bride* in which, for the most part, he analyzed the manipulative effects of advertising, and he suggested how one should defend the self against the flood of media images. McLuhan uses a literary metaphor, referencing Edgar Allan Poe's story "A Descent into the Maelstrom," in which a castaway succeeds in rescuing himself from drowning, indeed, from an apparently hopeless situation. In the midst of a giant whirlpool threatening to suck him under with all its power, he comes upon



an idea which seems to him utterly nuts; he "must have been delirious – for I even sought amusement in speculating upon the relative velocities of their several descents toward the foam below." By behaving like the objects that float upwards, the sailor stays alive. By analogy, in *The Mechanical Bride*, McLuhan attempts to "set the reader at the center of the revolving picture created by these affairs where he may observe the action that is in progress and in which everybody is involved."¹⁷

Perhaps the image of the sailor who attempts to save himself from drowning is an adequate metaphor for this struggle for survival led by Kerckhoven with the help of her art; only hers continues ad infinitum while Poe's short story leads to merely the final rescue from a dangerous whirlpool. Already Goya portrayed artistic activity as a desperate attempt of defense. The famous plate 43 from his series of etchings *Los Caprichos* (1798) shows a man either sleeping or resting on his desk, threatened from behind by owls, bats, and a giant cat – or is it about the representation of his inner imagination? Does Goya deliver us the ambivalent allegory of the creativity of the mind, the rationality of the creative process, or is it more about a moralizing and



enlightening “warning” to put our *razón* (reason) to use, keeping it alert and, thus, hindering the terrible invasion of the irrational, resisting its temptation? The title of the etching *Il sueño de la razón produce monstres* would be rather translated as the “dream of reason produces monsters” than the “sleep of reason” – both interpretations are common and both interpret Goya’s etching as a forward-thinking allegory of modernism.

Van Kerckhoven’s work could be seen as a contemporary paraphrasing of the allegories delivered by Goya in 1793 and McLuhan in 1951 (with recourse to Poe in 1841). Like Goya’s, van Kerckhoven’s work deals with a persistent spiritual struggle for survival and with the relationship of the ego(s) to its environment that needs vigilant balancing in order to prevent a mental or physical downfall.

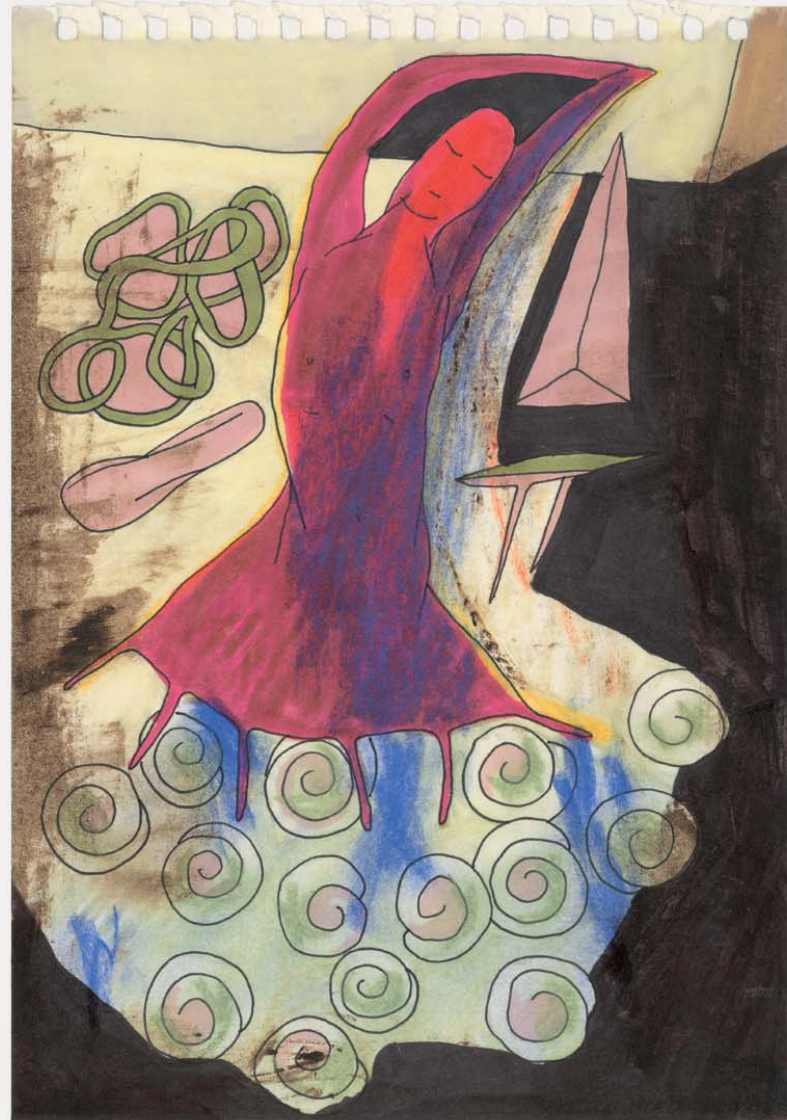
The formal resistance that Anne-Mie van Kerckhoven’s work offers becomes clear in retrospect if one looks at her drawings since the 1970s. Her drawings present a continuity of tensions to be discovered which is widely distinguished, however, from the formal conflicts of many modernist works. Van



Kerckhoven’s artistic methods are not aimed towards sharpening conflicts, and, hence, towards a dialectic solution, but rather towards maintaining a condition of tension and balance – a work that begins each day anew.

This Sisyphean work that van Kerckhoven imposes upon herself asks much of her recipient as well. Her work has nothing to do with postmodern games, double encoding and the sovereign options of identity. It is certainly no accident that today many young artists are bored by postmodern irony, hence, they are slowly giving more attention to van Kerckhoven’s work. If one looks today into exhibitions of the work of 30-year-old artists, one will often discover reactions to van Kerckhoven’s interiors. What the artist was able to bring to paper twenty or thirty years ago or later manipulated by computer, especially today, has gained a physical reality.

- 1 <http://www.artnet.de/magazine/features/quest/questo6-07-07.asp>, 7. June 2007.
- 2 Isabelle Graw: „Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dis-possession in appropriation art“, in: *Louise Lawler and Others*, Exhib. Cat. Museum für Gegenwartskunst Basel, 2004, p. 62.
- 3 Karl Marx, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* [Introduction to the Critique of Political Economy], in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Band 13, Berlin 1981, p. 619.
- 4 Isabelle Graw: „Dedication replacing appropriation...“ (see footnote 2), S. 62.
- 5 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (1784). Available on the Internet at DigBib.Org and Wikisource.
- 6 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), Studienausgabe Bd. 1, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, p. 516.
- 7 For Appropriation, creativity and genius cp. Robert Pfaller: The Filthy Sacred and Pure Reason (Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft), in: *Spektakel, Lustprinzip oder das Carnevaleske?*; *Spectacle, Pleasure Principle or the Carnevalesque*, ed. by Sönke Gau und Katharina Schlieben, cat. Shedhalle Zürich, Berlin 2008, S. 118 ff.
- 8 Rosalind Krauss, „Video – The Aesthetics of Narcissism,“ in: *October* 1, 1976, p. 50-64. See also my article „Slapstick und Selbstentblößung – Rollenspiele vor der Kamera“ in: *Video Performance - Modelle der Selbstbetrachtung*, Exhib. cat. Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster 2008 (to be published).
- 9 *Anne-Mie van Kerckhoven – The Headnurse-Files*, Exhib. cat. NAK Aachen/Kunsthalle Bern 2004, p. 93.
- 10 Jean Baudrillard, „Videowelt und fraktales Subjekt,“ in: *Ars Electronica* (Ed.) *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, p. 113.
- 11 Ibid., p. 130.
- 12 Ibid., p. 119.
- 13 Ibid., p. 113.
- 14 Ibid., p. 117
- 15 artnet.de, see note 1.
- 16 Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Corte Madera, CA 2002 (1951). Citation found in the German, *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen* (1951), Amsterdam 1996, p. 7
- 17 Ibid.



Über das Ich (Willkür und Transzendenz) [and a lot of fun]

Ausstellung in der daadgalerie
17. März bis 29. April 2007



THE HUMAN
IS HIMSELF.

ON ONE SIDE, THE POSITIVE, THE THIS.
ON THE OTHER SIDE, THE NEGATIVE, THE THAT.
ON THE LEVEL OF THE PUBIC BONE: HORIZONT.

HORIZONT IS,

WITH MOVING SUN AND STEADY EARTH,
RESPONSABLE FOR GENERAL EXPANSION OF THE MIND.

CRAVING FOR PERSPECTIVE GIVES BIRTH
TO PHENOMENA AND DUALITIES.

ABOVE THE HORIZONT IT IS LIGHT, AND GOOD,
AND UNDER THE HORIZONT IT IS DARK AND DANGEROUS.

WHERE THE LIGHT MOVES AND CHANGES IT IS GOOD,
WHERE IT STANDS STILL, WE HAVE TO MOVE THE SELVE...
ON TOP OF THE HORIZONT ARE THE SUN, THE MOON, THE STARS.

IN THE IRREGULAR, BUT STEADY RHYTHM,
THEY COME AND GO AND COME.
BUT UNDER THE HORIZONT THE ONE LIVES FROM THE OTHER
AND VERY FAR AWAY, IS FIRE BENEATH THE FEET.

AS FOR THE REST
ALL IS PRESSURE
AND
COUNTERPRESSURE.

AMVK. BERLIN.2.6.6

1. PHILOSOPHICAL DOOM, SEXLESS DEPTHS, AND THE LUXURY OF EMPTINESS
2. IMPOTENCE, MEANINGLESSNESS AND ARROGANCE
3. COMPULSIVE PERSEVERANCE, PSYCHOLOGICAL PRESSURE, AND TRUE SHAME
4. DISORIENTATION, BOTTOMLESSNESS AND DESIRE FOR PEACE
5. ARBITRARINESS, TRANSCENDENCY AND A LOT OF FUN

1. CLOSED TIMELIKE CURVES
2. NON-EVENT HORIZONT
3. SOME FACES OF MATTER
4. GLÄNZEND ANFANGEN UM IN SELBSTDEMONTAGE ZU ENDEN
5. MAN REGIERE DURCH REPRÄSENTATION

1. SO NOTHING REALLY ENDS...
2. FORMAL CLARITY AND ITS EFFECT ON CONCEPTUAL CHAOS
3. WAITING FOR CONTEXT
4. THE BEAUTY OF CLASS AND GENDER
5. BEYOND THE UNISEX

Chapter of Opening the Mouth of time 2007

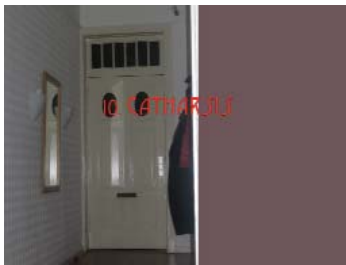
March



April



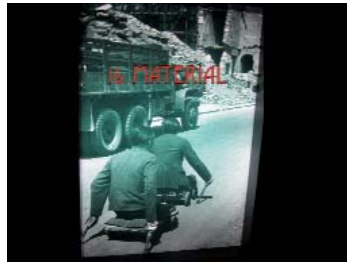
May



June



July



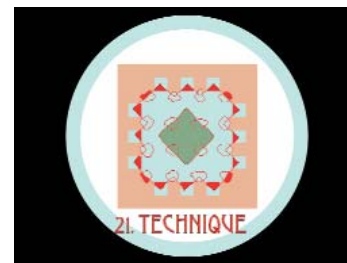
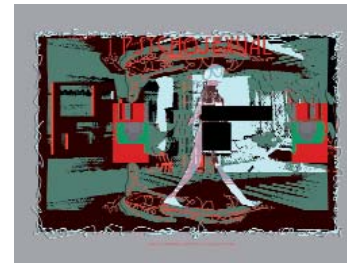
August



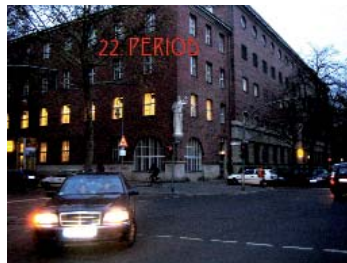
September



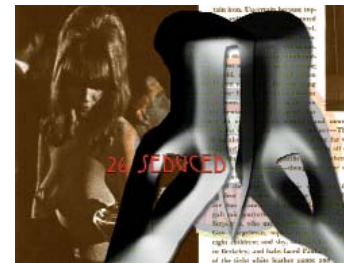
October



November



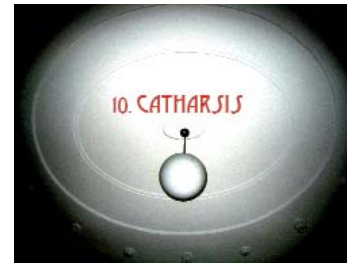
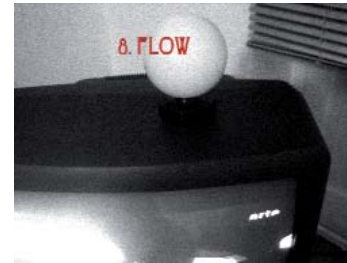
December



January



February



Überschrift? Übersetzung?

76

My work deals with the abstractions that darken and enlighten daily life. I deal with abstractions in old and new ways. These ways are commonly known as “languages”. I use quite a choice of them, according to the matters I am attracted to. I use them to intercept and pervert given social structures and systems. Drawing and writing were/are my first languages. Animation, montage and collage came immediately after, when I started to exhibit. My palette consists of concepts, colors, materials and forms. I experience intuition from a knowledge representational point of view and like to consider the artwork as a theoretical tract.

Constantly struck by the fact that a lot in civilisation went wrong the last centuries, I try, by the efficient use of what I call “Anti-Sade”, to turn back in time, scraps of cultural evolution. Anti-Sade plays an essential role in the reenlightment of each new beauty theory/strategy/therapy. I regard my artwork as a growth orientated life versus art project. The objective is to seek out and define opportunities to develop positive creative flow, forcing the Anti-Sade to appear.

77

When you would ask me to resume in 5 lines what my longings and situation were the year I spent in Berlin:

- Philosophical doom, sexless depths, and the luxury of emptiness
- Impotence, meaninglessness and arrogance
- Compulsive perseverance, psychological pressure, and true shame
- Disorientation, bottomlessness and desire for peace
- Arbitrariness, transcendency and a lot of fun

- Philosophisches Verhängnis, sexlose Tiefe und der Luxus von Leere
- Impotenz, Sinnlosigkeit und Arroganz
- Zwangsläufige Ausdauer, psychologischer Druck, und echte Scham.
- Richtungslosigkeit, Bodenlosigkeit und Sucht nach Friede
- Willkür, Transzendenz, und a lot of fun.

(Translation Verena Kuni)

Impressum/ Colophon

Dieses Buch erscheint als Dokumentation der Ausstellung
„Über das Ich (Willkür und Transzendenz) [and a lot of fun]“
von Anne-Mie van Kerckhoven in der daadgalerie
vom 16.3. 2007 – 29.4. 2007

This book is published as a documentation of the exhibition
Anne-Mie van Kerckhoven “Über das Ich (Willkür und Transzendenz) [and a lot of fun]”
at daadgalerie from March 16th to April 29th 2007.

Herausgegeben von/published by:
Berliner Künstlerprogramm/DAAD,
Ariane Beyn, Anne-Mie van Kerckhoven.

Text: Ludwig Seyfarth

Übersetzung/Translation: April Lamm und Franz v. Stauffenberg

Kurztex te/short texts: Anne-Mie van Kerckhoven

Fotos/Photos: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Design: Dorén + Köster, Berlin

Drucker/Printed by: H. Heenemann, Berlin

© Anne-Mie van Kerckhoven, Berliner Künstlerprogramm/ DAAD

ISBN 00000000000000

Berlin 2009

