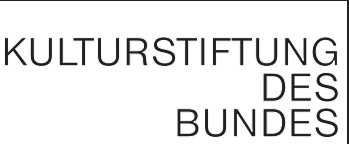


AMVK

Funded by the German Federal Cultural Foundation





Installation view of ‘What Would I Do in Orbit?’ at Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2016
Photographer: Achim Kukulies

p.7	Preface
p.21	There Is No Such Thing as Coincidence Menno Grootveld
p.37	Freedom Consists in Leaving the House Anders Kreuger
p.67	antiTuring/acquis-Sade Ana Teixeira Pinto
p.107	Identified Flying Colonialists Kathleen Rahn and Susanne Titz
p.143	Bodies of the Poet: On Anne-Mie Van Kerckhoven’s Textu(r)alities Travis Jeppesen
p.148	Installation shots of ‘Anne-Mie Van Kerckhoven: What Would I Do in Orbit?’ Museum Abteiberg Mönchengladbach
p.153	Installation shots of ‘Anne-Mie Van Kerckhoven: What Would I Do in Orbit?’ Kunstverein Hannover
p.158	German Texts
p.180	Dutch Texts
p.202	List of Illustrations
p.206	Colophon

- 1 Parallelism: Disciplines/Comfort. [...] Moralism and duality, black and white cause a lot of pain. Art lovers are attracted to the abstract, but the abstract will never be sexually stimulating.
- 2 Evil and Entertainment: Gnosis/Games/Process/Forking. [...] While the process of ‘looking’ very likely stayed the same, what changed was the interpretation and reproduction of the chosen visual. [...]
- 3 Systems and Life: Words, Signs, Symbols/Unflat Concurrents/Prologues/Relations, Facts, Rules. Collage, montage, manipulation, indoctrination, information. These five words are, for me, the twentieth century in a nutshell. [...]
- 4 Coupling, the World and the Others/Pure Connectivity/Flat Concurrents. Every installation, every piece of work I make is a survival mechanism – the output of a process triggered at a certain point in my life. [...]
- 5 Faces, Digitalism, Religion and Time/Pentagram/Generalised Ordering and Its Applications. [...] The fundamental principles behind the work of the brain [...] are now a key interest for experts not only in the fields of medicine, biology and science, but in art as well.
- 6 Intelligence, Processing, Building Absorber: The ‘I’ as Substitute. [...] The analogue stands for ritual, evil, mystery, desire, yearning and lust, while the digital represents control, technology, sublimation, dependence, cleanliness and transparency. The analogue plus the digital is our goal: perspective.
- 7 Faces, Fate/Magic Force Concept Hierarchies/Multiple Classification. Located at the centre of a social universe, the abstract, which manifests itself

as a symbol, tends to find embodiment in a figure. The process by which this happens is fragmented, and complex. [...]

- 8 Numbers, Alchemy/Realisation, Sensible Strategy and Subsets of Matching Patterns. [...] The idea behind [Leibniz’s *De Arte Combinatoria*] was the existence of an alphabet of human thought. All concepts are nothing more than combinations of a relatively small number of simple concepts, like words are combinations of letters. [...]
- 9 Numbers, Fate and Place/Initiation/Forbidden Values/Clash of Rules. [...] Any bit of information, be it visual, musical or written, is an emanation, a vapour and residue of intelligence, and thus sublimated progress.
- 10 Mysticism and Digitalis/Principle Event Evaluators/Retriever Mechanisms. The anti-strategy of every modernist rule of reduction loses its power in the inevitable confrontation with my abstract systems of radical negation and refusal.
- 11 Blind Spreading/Human Risk Takers/Cowboys. [...] Where Descartes spoke about the supremacy of reason over feelings, Rorty had his view on the supremacy of reality over perception. And what about the digital?
- 12 Architectures of Reflection/Soul/Towards Object-Oriented Circular Interpretations. [...] The physical impact of the first atom bomb split human evolution in two [...] It is no coincidence that existentialist and nihilist Albert Camus unearthed and revived [...] Marquis de Sade in 1951.

FLUO ROZE

Preface

AMVK, Anne-Mie Van Kerckhoven, is an artist of singular complexity. Born in 1951 in Antwerp, where she continues to live, she has been active since the early 1970s. She has always been a pioneer – a female, collaborative, cerebral forerunner in a male-dominated, sales-oriented, visibility-crazed art world – and should therefore be considered an artist for the future.

AMVK’s practice is truly interdisciplinary. Her first arena was drawing and graphic design, but she also soon made herself at home in installation and performance art, painting, filmmaking, music and writing. She has collaborated with cutting-edge computing experts for more than 40 years. In 1981, she and artist Danny Devos founded the noise band Club Moral, which has been performing in different forms on a regular basis ever since. Under the same title, the pair organised numerous events in Antwerp until 1993 and published the magazine *Force Mental* since 1982.

Such collaborations aside, self-analysis and self-articulation are fundamental to AMVK’s work. Her creative commitment to artificial intelligence and other contemporary manifestations of mysticism cannot be disentangled from her social thought and political engagement. More often than not, her works are constellations of imagery and text. To make them she uses the tool kit of commercial graphics: Plexiglas, silkscreen paint, professional-grade printing.

This book is co-published by M HKA, the Museum of Contemporary Art Antwerp, Museum Abteiberg in Mönchengladbach and Kunstverein Hannover for a survey exhibition shared by the three institutions. ‘AMVK’, shown in Antwerp in 2018, is an extended version of ‘What Would I Do in Orbit?’, shown in Mönchengladbach and Hanover in 2016 and 2017.

In its different guises, the exhibition has offered generous glimpses into AMVK’s vast oeuvre, bringing together hundreds of artworks, from small ink drawings to complex video installations. It has showcased AMVK as an innovator of forms and

interpreter of moods – who keeps feeding her often mercilessly revealing images and words into the bloodstream of society at large – and made her work accessible to a larger audience.

Indeed, for the two exhibitions in Germany AMVK articulated twelve ‘chapters’ referring to figures of thought that have been formative for her. (See previous spread.)

For the exhibition at M HKA a less discursive approach was agreed upon, which also became the organising principle of this book. The chronological flow of illustrations is broken off, here and there, by essays thematising various aspects of AMVK’s practice: her allegiance to the self-organised cultural scene of the 1980s, her visual oeuvre’s relation to interiority, mysticism and artificial intelligence and, finally, her persona as a writer.

This book doesn’t try to be an exhaustive account of AMVK’s career. That function is instead performed by the online digital archive, compiled by herself and her assistants during a number of years with special funding from the Flemish Government and now readied for publishing by M HKA at **amvk.ensembles.org**. We thank Evi Bert and Marte Sommen for their commitment to this project.

We also thank all the private lenders to the successive realisations of this exhibition, and the galleries representing AMVK – Zeno X in Antwerp and Galerie Barbara Thumm in Berlin – for their kindness and unwavering support, as well as Danny Devos, Samyra Moumouh and Saar Geerts for assisting this entire project in so many ways. The publishing of this book is supported by various funders. We are especially grateful for the support granted to Museum Abtei-berg from the the Flemish Ministry of Culture, Youth, Sports and Media, the Arts Foundation of North Rhine Westphalia and the Hans Fries Foundation, as well as for the support granted to Kunstverein Hannover from the German Federal Cultural Foundation and Stiftung Niedersachsen.

Last but not least, our warmest thanks go to the artist herself. Without her dedicated participation, this exhibition and publication could never have been realised.

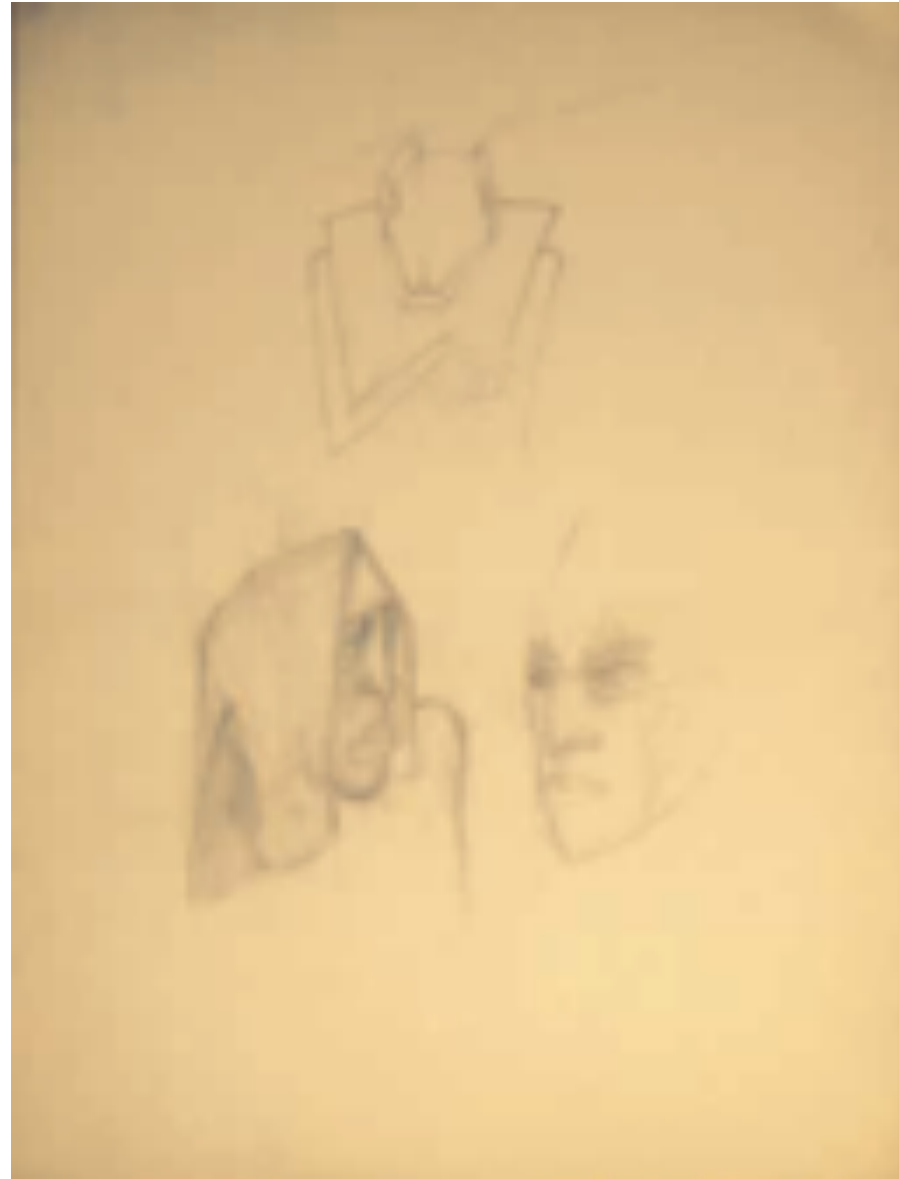
Anders Kreuger
Senior Curator, M HKA

Kathleen Rahn
Director, Kunstverein Hannover

Susanne Titz
Director, Museum Abtei-berg



Installation view of ‘What Would I Do in Orbit?’ at Kunstverein Hannover, 2017
Photographer: Raimund Zakowski



Gezichten (Faces), 1971

10



11

Tweeling (Twin), 1972



Zonder titel (Untitled), 1973



Naakte pastoor (Naked Priest), 1974



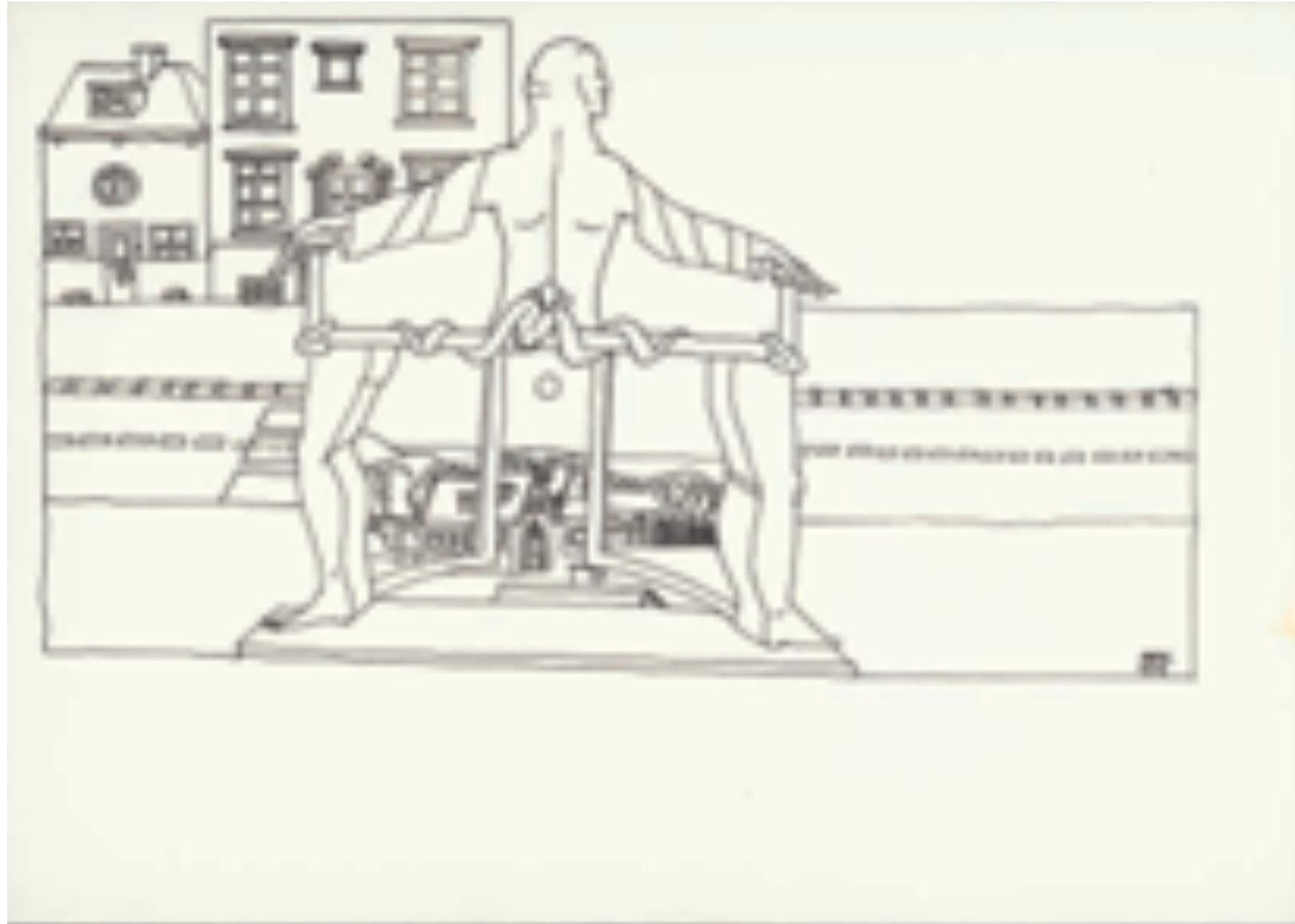
Wezens op staander met prijskaartjes (Creatures on Stand with Price Tags), 1974



Hugo, 1974



Zitten (To Sit), 1974



Straat en ander landschap (Street and Other Landscape), 1975

16



17

Slecht weer aan zee (Bad Weather by the Sea), 1975



*Man droomt van bed terwijl hij zelf bed is. Het onmogelijke verlangen
(Man Dreams of Bed While Being a Bed Himself: The Impossible Desire), 1975*



Oude vrouw schijnt geen kans te hebben bij jongeman met potentie onder de arm
(Old Woman Seems to Have No Chance with Young Man Carrying His Potency under the Arm), 1975



Waar is de tijd? (Where Is the Time?), 1975



There Is No Such Thing as Coincidence

Menno Grootveld

What do bitcoin, the cyber-security company Kaspersky and plankton have to do with each other? Not that much, we would probably say, if it hadn't been for the fact that I chanced on these three topics on one and the same day in three different news stories. That was on Thursday, 14 September 2017. I sat in the train to Antwerp, checking my email, and those three stories caught my attention. Since then the value of bitcoin has increased even more, while Kaspersky has been banned by many Western governments over its alleged ties to the Kremlin, and we know that apart from the plankton problem (standing in for a much larger problem with feeding humankind as a consequence of climate change) there are many more doomsday scenarios lurking.

But there is yet another connection, and it became clear to me only when I arrived at my final destination, the workspace of Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), with whom I had an appointment that day to speak about what inspires her work.

This connection has much to do with our shared background. Both Anne-Mie and myself are typical representatives of what I call the 'in-between generation': too young to have consciously contributed to the 1960s, but really already too old when punk erupted in the late 1970s. Put differently: we were influenced by both the hippie era and punk but were never deeply involved in either.

Therefore, as I entered Anne-Mie's house I had, with just a couple of words on bitcoin, Kaspersky, and plankton, already enough material to immediately get caught up in a complex discussion about the state of the economy, international affairs and the ecological disaster that is about to run its course on Earth – peppered with digressions into philosophy and the history of religion.

To let you know a bit more about our shared background I first need to sketch in some context.

The second half of the 1970s was a strange period. In Western society and culture, the upheavals

Club Moral (AMVK and DDV) performing
at Jeugdhuis Den Uyl in Zwijndrecht, 1984
Photographer: Frank Heirman

of the 1960s had gradually started to calm down and a certain sleepiness had set in. The hippie era was coming to an end. In the economy and in politics there were premonitions of approaching doom. The oil boycotts of the OPEC countries had brought about quick inflation in the Western economies, and the world economy was unsettled when President Nixon abolished the link between the dollar and gold in 1971. The unruly growth that had defined the period from 1945 until 1970 was gone forever. In addition there were increasingly insistent warnings about the consequences of over-exploiting our planet (think of the reports by the Club of Rome).

In the political sphere, 1979 was a crucial year. In Great Britain Margaret Thatcher became the new head of government, after the Conservatives won the elections. This was the beginning of the era of neo-liberalism, which received new impetus a year later when Ronald Reagan became the new president of the United States. He owed his victory partly to the Iranian students taking hostages among the staff of the American Embassy in Tehran, after the Iranian revolution earlier that year had led to a victory for Ayatollah Khomeini.

In this context, a new kind of counter-culture was developed in the Western world, mostly in the field of pop music but branching out into visual art and the (alternative) media. This movement was permeated by an idea of finality, summed up in the slogan 'No Future!' The Cold War was still in full course, and the threat of all-out nuclear war had not yet receded. At the same time there really was an enormous amount of pent-up energy, leading to the birth of so-called 'Do It Yourself' culture. New, independent initiatives sprung up everywhere, often in unused factory and office buildings squatted by unemployed young people.

In the early 1980s punk music had evolved into different post-punk tendencies, and one of the most important of these was industrial music.

Examples of this tendency were bands such as Surgical Penis Klinik (SPK) and Einstürzende Neubauten. The industrial tendency was also represented within visual art, often in the guise of machine art (think of the installations by Dutch artists Erik Hobijn and Bastiaan Maris), but also in subtler forms, as in the work by Danny Devos (DDV) and AMVK from Antwerp, who operated together under the name Club Moral and published the journal *Force Mental*.

In retrospect we could say that this 'industrial culture' was a last, almost nostalgic convulsion of the industrial age, which was actually already on its way out, at least in the affluent Western and Northern parts of the world. Most of the coal mines were already closed, and the factories manufacturing cars, aircraft and large-scale machinery were about to be moved to the global East or South. At the same time, the 1960s and '70s had sown the seeds of the current economic era, that of the personal computer, digitalisation and the Internet. This era also dawned in the early '80s in popular (musical) culture and visual art, in the form of electronic and synthesiser pop (D.A.F. and Depeche Mode) or video and computer art.

We might even make the somewhat bold claim that although nuclear war never happened the atomic bombs did explode after all, if only in an indirect sense. But it is of course an almost comical paradox that the decentralising technology that spawned the Internet has led to an ultimate fragmentation of society, even if it may be more realistic to say that the latter is not so much a consequence of the Internet as of the capitalist consumer society of which the Internet is part.

Curiously, despite the caesura sketched above there was also continuity. The origins of California's Silicon Valley and the Internet cannot, for instance, be understood as separated from the fusion of hippie culture and some elements of the American military-industrial complex. And one of the standard bearers of industrial culture, the band Throbbing Gristle, had sturdy roots in the 1960s, when its founders were active as the

performance group C.O.U.M. Techniques developed in the 1960s by people like Brion Gysin and William Burroughs, such as the cut-up method (the random rearrangement of cut-out fragments of text and image), again became incredibly popular in the 1980s.

So there was continuity *and* discontinuity, rejection *and* co-option, melancholy *and* optimism. The 1980s formed a veritable bridge between the old machine era and the new digital era. Such polarity or dualism is also characteristic of AMVK's oeuvre, which spans over more than four decades, from the mid-1970s until now. We notice it in the media she uses, but also and above all in the content of her work. Therefore the relations created were sometimes a bit curious (at least for the uninitiated), such as the ones between spirituality and digitisation (which in AMVK's parlance is called 'digitalism'). She based herself on a tradition that is already very old in the Western world, going back to the early middle ages at the very least, in which we might substitute the notion of 'science and technology' for that of 'digitalisation'. In the sixteenth century, for instance, the Italian monk Giordano Bruno established a relation between Man, Divinity and Cosmos. He considered Man endowed with super-natural gifts, positioning him as a Truth above himself and allowing him to shed his limitations and become one with Cosmos. At the same time, Bruno was one of the first to understand that our sun was really not the centre of the Universe but just one of the many billions of suns that grace it.

Another duality in AMVK's work is the one between the female (especially female eroticism) and mysticism. In this connection the figure of the thirteenth-century beguine Marguerite Porete is of importance. She wrote a religious tract titled *The Mirror of Simple Souls*, which should be regarded as a kind of guidebook for the development of the soul. The last stage in this development is the union with the Divine Being, something that can happen already in this life. This idea, of course, touches on that of Bruno,

and was regarded as very subversive by the Church. Both these mystics therefore ended on the pyre.

To this AMVK says that 'mystics were really the first perverts in our society'. They eluded the control of the system, and the suppression of our enjoyment of pleasure enforced by the Church. She notes the connection between the Latin words *pervertere* (to overthrow) and *subvertere* (to undermine). These two forms of rebellion run like a red thread through the history of Western underground culture, and also through AMVK's personal life.

In her youth she was, on one hand, interested in all things to do with technology (she read Walter Benjamin's 'Art in the Age of Mechanical Reproducibility' at a very early age), and on the other hand she was fascinated by the writings of people like de Sade and the films by people like Pasolini. Moreover, she always had a great interest in techniques such as montage and collage, typical products of the twentieth century. By making collages we can 'paste different realities together', which disturbs continuity and creates confusion that can be abused. She takes an interest in new technologies, because they are not yet 'fully claimed' and don't yet fit into the system. Technology is also an instrument with which you can command complexity. But technological developments can of course also be dangerous. The twentieth century was also the century of infiltration techniques and brainwashing, and of manipulation and influence peddling, also and above all with assistance from (and thanks to) media such as radio, television and film. This is the context for people like Eisenstein, who, in the late 1940s, looking back at his book on Montage from the 1930s, critiques the influence of technology and introduces the term *Mutterleibversenkung* (return to the uterus). This also is a source of inspiration for AMVK, because the concept reflects the duality formed by the female and technology, yet another of her themes.

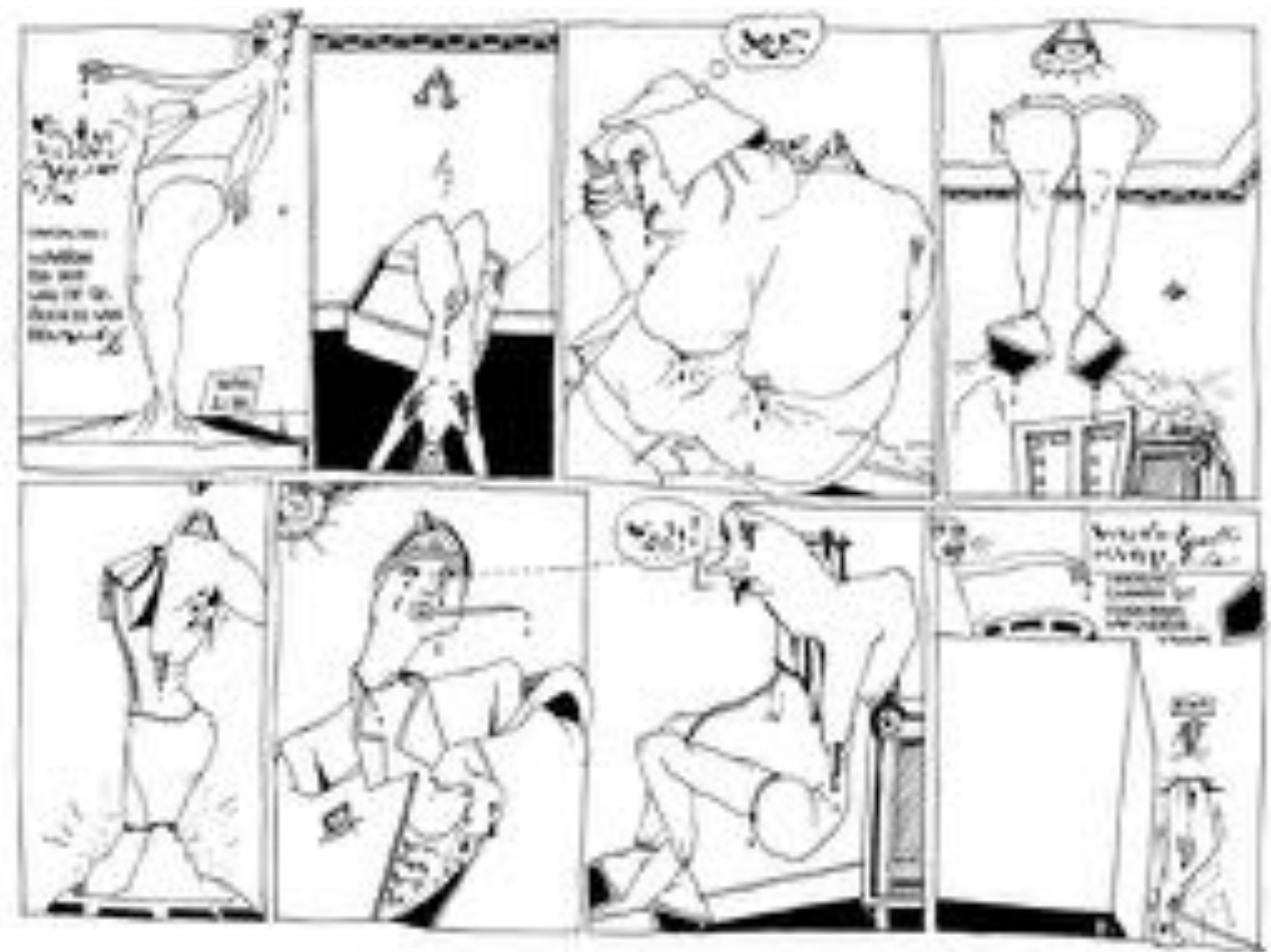
Now, what is the relevance of all this for AMVK's work and for the societal context in which she operates

and to which she relates? Do these people from the recent and distant past still have anything meaningful to say to us in the twenty-first century? AMVK is very explicit about this. In her work she brought about, among other things, so-called 'trialogues' between people who lived in very different times, like Marguerite Porete, Giordano Bruno and Herbert Marcuse, one of the founders of the 'Culture Marxism' of the Frankfurt School and as such a bogeyman of today's alt-right. All of them had in common that they were or are independent thinkers, who didn't want to succumb to manipulation but were searching for what AMVK calls a new unifying attitude towards reality.

Moreover, the methodology that AMVK applies in almost all her works is also of great significance. This methodology consists in endless orderings and listings, whereby she tries to force the never-ending stream of information that burdens us into her own 'system' answering solely to the 'laws' that she herself has instituted. Thus she is able to turn a limitation, a handicap (she is incapable of hierarchical thinking) into an advantage, an added value. At the same time, this allows her to get a grip on a reality that technology has made ever more fragmented, to make up her own world.

This world, again, is characterised by a certain amount of ambiguity. When I ask her about her attitudes towards good and evil (admittedly a large theme) she first quotes Henry Miller, who said: 'Nothing is larger than life; life is everything. Which doesn't mean that the world is beautiful. The world is everything at once, good and evil.' And then she says this about Taoism: One is not possible without the other; something negative can also very quickly turn into something positive.

Luckily I don't believe in coincidence: there is a reason for everything, although we cannot always track it down so easily. Yet I'm convinced that those three news stories were necessary for me and AMVK to realise how much we have in common.





Man met wolk als hoofd (Man with Cloud as Head), 1976



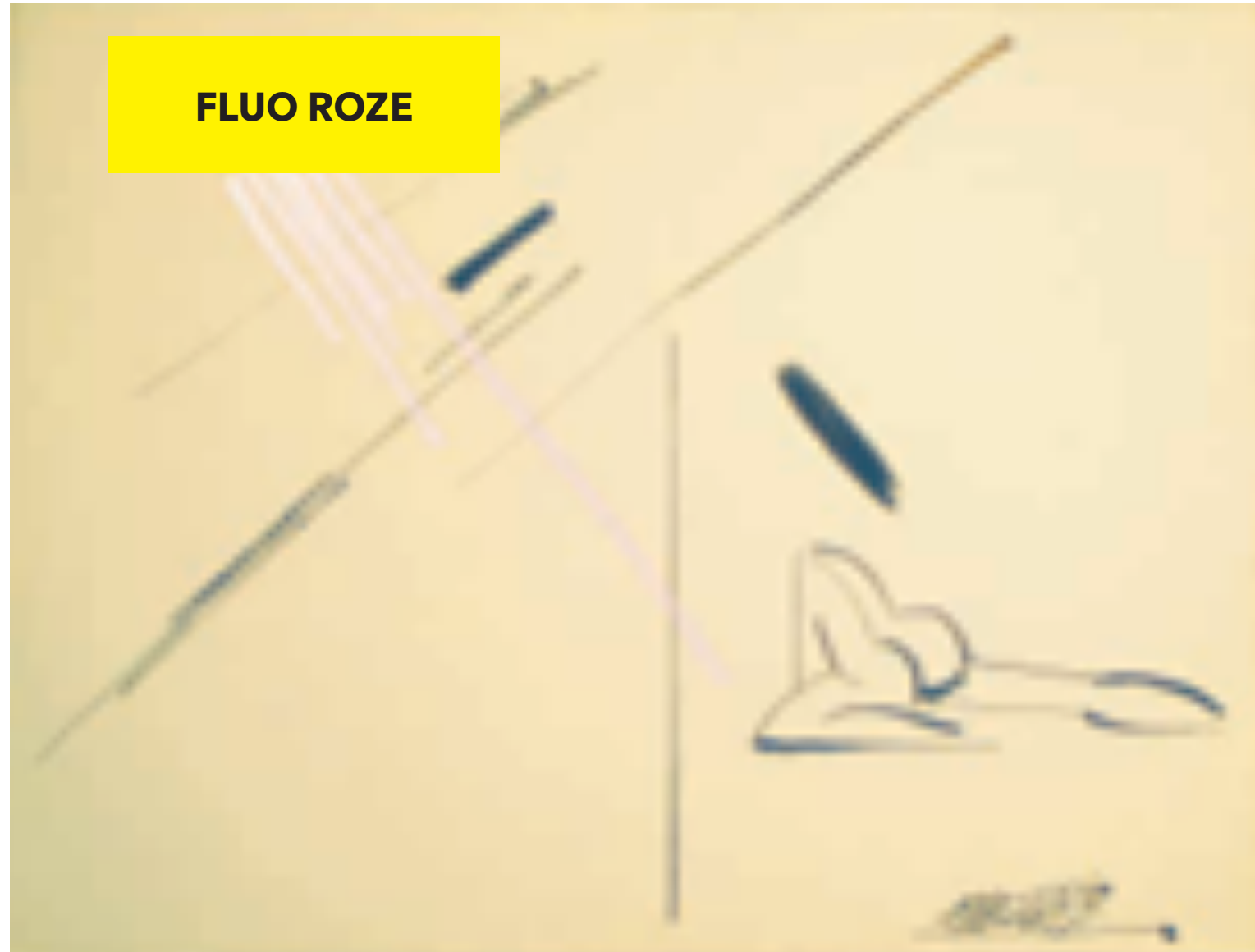
Ontwerp voor performance (Sketch for Performance), 1977



De mollige massa erbuiten gelaten (*The Plump Mass Left Out*), 1977

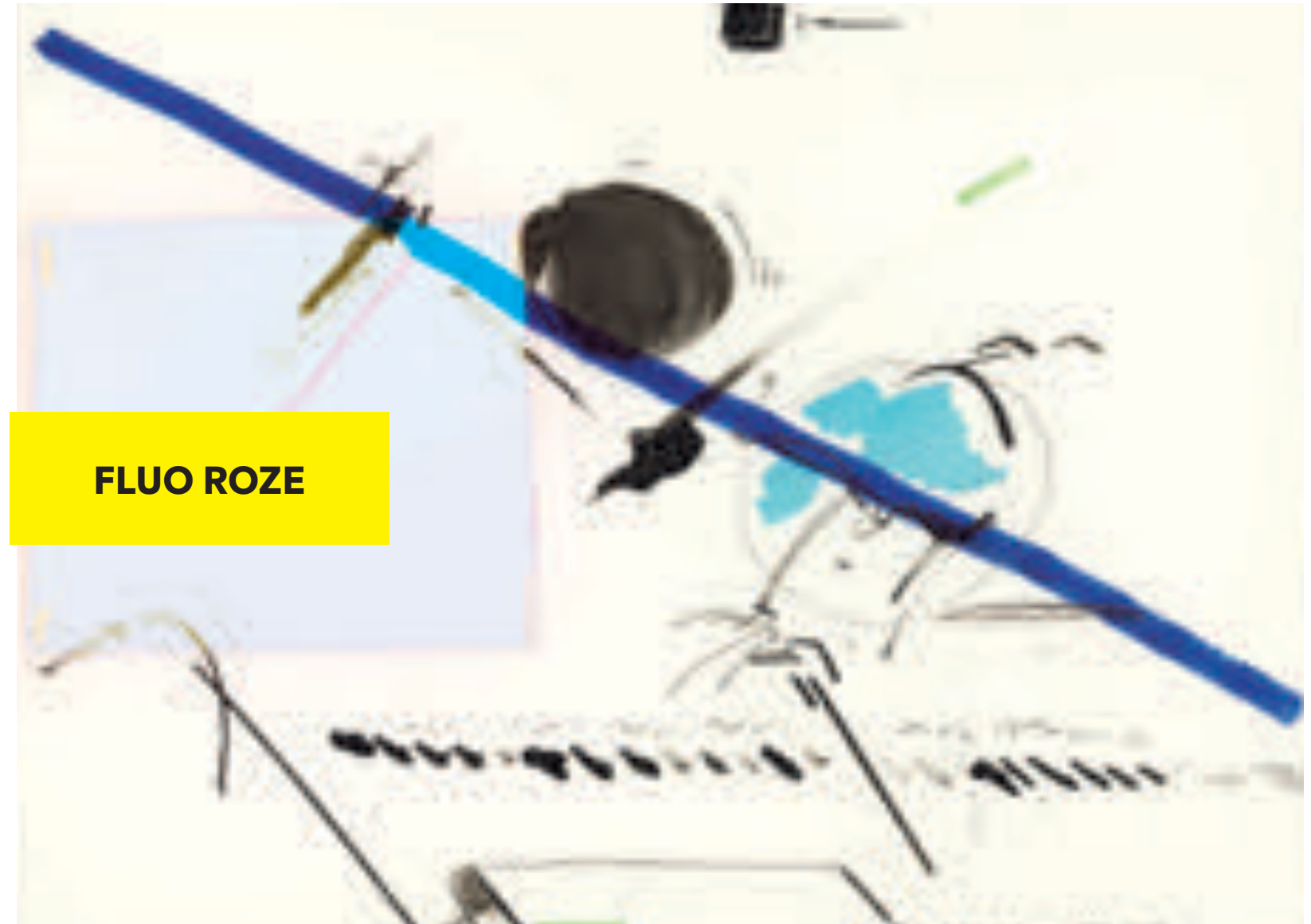


Ik heb het zo druk (*I'm So Busy*), 1977



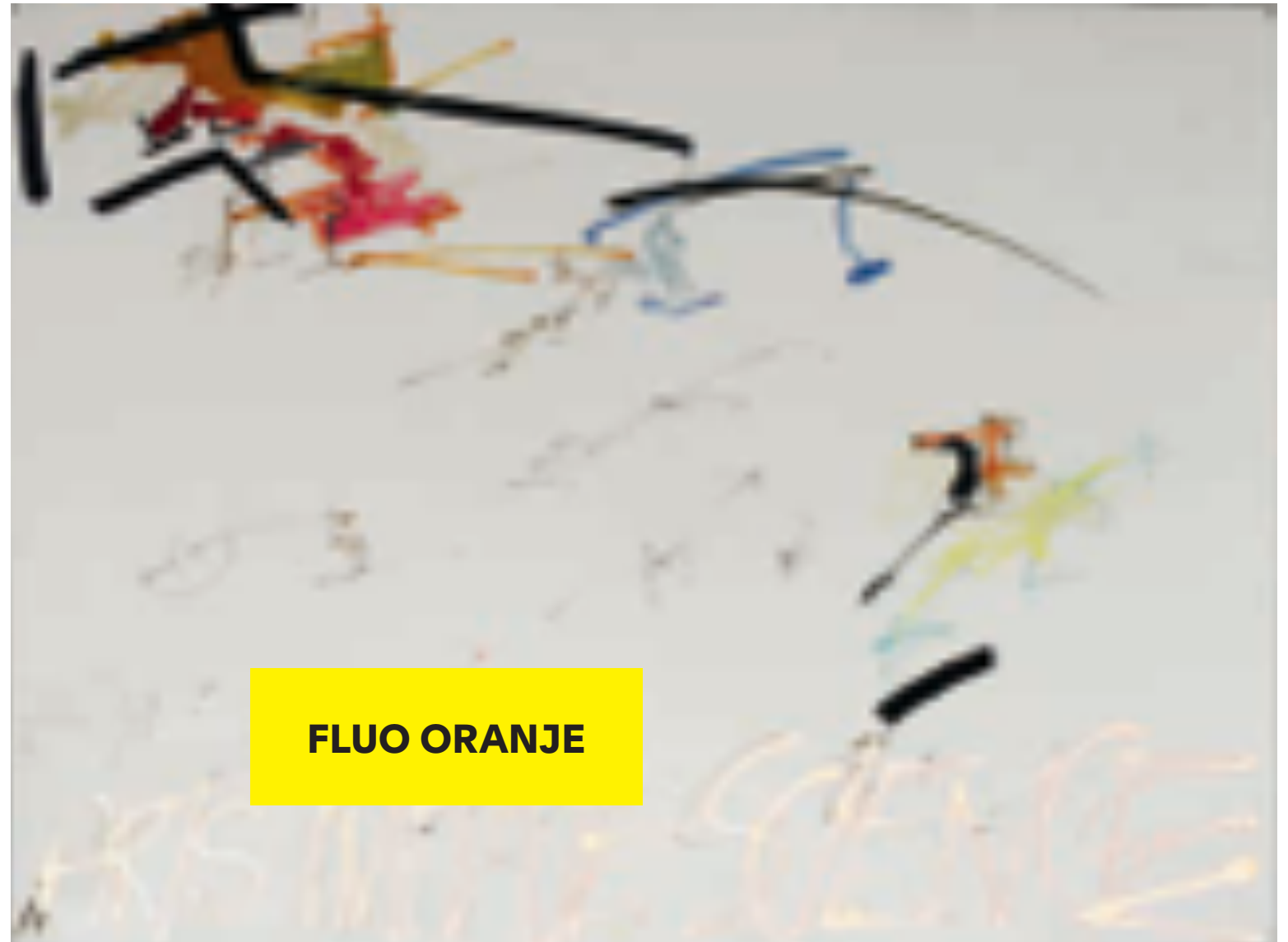
Schuine richtingen (Oblique Directions), 1978

30



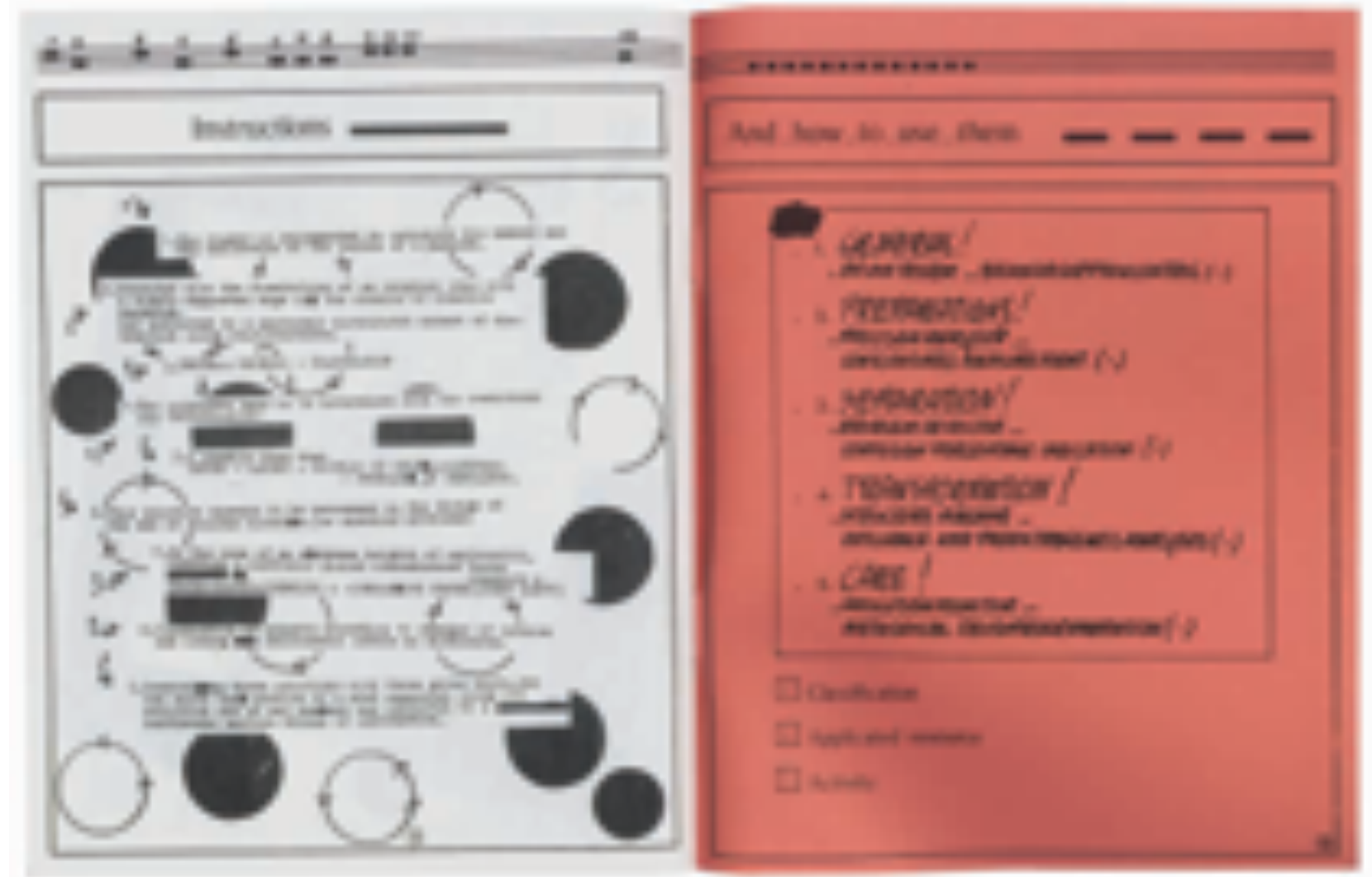
31

No Horizon Anymore, 1978





= *Basic*, 1980. Installation view at Kunstverein Hannover, 2017
Photographer: Raimund Zakowski





Freedom Consists in Leaving the House

Anders Kreuger

‘The art would be to be able to feel homesick, even though one is at home. Expertness in the use of illusion is required for this.’ Kierkegaard [...], *Stages on Life’s Way*.
– Walter Benjamin, *The Arcades Project*¹

This passage from Kierkegaard, Walter Benjamin notes as if in passing, is ‘the formula for the interior’.² Let us note – in passing, before moving on to more pressing concerns – that the philosophical writer’s name means, in Danish, the same as the name of the artist to whom this book is dedicated: cemetery, graveyard or, literally, ‘church yard’. We may or may not read something into this somewhat morbid coincidence, but Anne-Mie Van Kerckhoven has told me she re-read one of her Kierkegaard books so many times that it fell apart. Her vast, labyrinthine oeuvre is teeming with direct and indirect references to what Theodor W. Adorno, in his book about Kierkegaard, insists on naming in French: the *intérieur*.³

I will look at AMVK (the non-gendered acronym she prefers to use) through the lens of interiors, the interior and interiority. Another author whom both she and myself enjoy reading and re-reading is the Italian art historian and Anglicist Mario Praz. The flat in Rome housing his collection of Empire-style furniture is open to the public on Thursdays, Fridays and Saturdays, and his *Illustrated History of Interior Decoration* is crammed with guilty pleasures, not least all those meticulous watercolour renderings of how the multiple homes of

¹ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin). Cambridge, Mass./London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.218.
² Ibid.
³ Theodor W Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* (1933). Translated by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp.47–48: ‘Space does not enter the *intérieur*; it is only its boundary. The *intérieur* is polemically posited on the boundary of space as the sole determinate being; it is polemically the equivalent of Kierkegaard’s “subjective thinker”.’

the 0.1% looked in the 1830s and '40s. Yet Praz, who was certainly very attached to the *intérieur*, was also unusually clear-sighted about this variety of love.

The contemplative kind of man who is a lover of the beautiful house may properly be defined as a narcissist. To some extent this narcissism is common to all men, for only a few limit their house to the strictly utilitarian, without trying to adorn it. But when care for the house becomes a veritable cult, then the narcissism is patent, gross.⁴

This touches a nerve with those of us who draw a sense of aesthetic and psychological well-being from the handsomely appointed interior. We think we cannot live without the comforts of mirroring ourselves in our intimate surroundings. It is as if we were dwelling in one of those padded cases – ‘for pocket watches, slippers, egg cups, thermometers, playing cards’ – that Benjamin saw as emblems of the bourgeois nineteenth century.⁵ But can we really live *within* all this comfort? Can we look at ourselves in the mirror without shame if we consume all this customised interiority without questioning its relation to exteriority, universality and world-dominance?

As we might have guessed, Adorno denounces Kierkegaard’s thought for being irremediably interior to ‘his own historical situation, that of the *rentier* in the first half of the nineteenth century’.⁶ AMVK, it must be said, knows better than most of her peers what it means to have to find one’s own way out of the nineteenth century, that self-proclaimed apogee of human progress. In Belgium, which lies so secretive and elusive at the heart of European culture, the next-to-last century never quite ended.

4 Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 1964, pp.51–52.
5 Walter Benjamin, op. cit., p.221.
6 Theodor W. Adorno, op. cit., p.48.



Salon at Arenbergstraat 10, Antwerp, 1985
Photographer: Tony Van den Broeck

What better proof of this than the real-estate agents’ pictures of AMVK’s childhood home on Arenbergstraat 10 in Antwerp, taken after her father’s death in 1985? Her paternal grandparents, of modest origins, had founded a successful business of a kind that exists, or existed, only in Belgium and France. Their household was set up as a foil for other people’s festive functions. The salon is indeed *unheimlich*: curiously inauthentic, despite the pedigreed ornate ceiling, and airless and monochromatic in a 1960s way, like the set for Ingmar Bergman’s *Cries and Whispers* but with burnished gold in the role of crimson.

At her child’s desk in this townhouse, now a commercial theatre, AMVK started to draw, precociously, profusely. Her parents had reservations about a career in fine arts but agreed to her studying illustration and graphic design at Antwerp’s Royal Academy of Fine Arts. Until 1977 or so, drawing was AMVK’s primary means of articulating and expressing herself, her prosthetic voice. It has remained a constant presence in her oeuvre, and in 1993 she reused the little desk for the installation *Belgisch Spleen*. (Image, p.85.)

Drawing is the *intérieur* to which the lonely child withdraws. It affords maximal visionary agency with minimal logistical hassle. The movement of pencil or pen over paper is enough to collapse interiors into exteriors and vice versa, and to conjure up future lives of the body and mind. Drawing is both narcissistic and prophetic – if the two can ever be meaningfully separated. Among the many early drawings by AMVK that feature interiors or elements of interiors – often schematic representations of Oriental rugs, those perpetual reminders of nomadic life within the bourgeois home – I choose one from 1975, not least because of its title. *Man Dreams of Bed While Being a Bed Himself: The Impossible Desire*. (Image, p.17.)

We are back at Kierkegaard’s paradox: ‘feeling homesick, even though one is at home.’ The technique, pen and colour pencils, is typical of AMVK’s drawings from this time, but it also reoccurs in drawings from the last 15 years. There are gestures creating illusion and others breaking it. There are images within the image, disguised as a picture on a wall (like here) or a view through a window or a glimpse into another room. Diagonals mark extreme, hallucinatory discomfort and incapacitation. This drawing stretches lived and dreamt reality into something reminiscent of surrealism – another inventory in the Belgian cultural heritage – but not outspokenly and certainly not ‘unmistakeably’.

In the years around 1980, AMVK held a day job with a company that made commercial signage. She would bring home shards of discarded Plexiglas, which she incorporated into room-sized installations synthesising her drawing, painting and writing practises – and her interest in scientific thought and language – into non-linear, self-reflexive narratives. One of these, *Komfort über Alles!*, was realised in Turnhout, Belgium, in 1980 and in Leiden, the Netherlands, in 1981. It actively enlisted existing furnishings for a guided trajectory of problem solving in five steps: brain absorption control, self-awareness measurement, confusion coefficient determination,

influence and predictability analysis, methodical truth programming. The installation and the video that documents it offered collective, outward-looking processes instead of the introverted comfort promised in the ironic title.

1981 was also the year when AMVK and her partner Danny Devos (also known as DDV) opened Club Moral, a space for concerts, exhibitions and other events in the Borgerhout area of Antwerp. Accompanied by the self-published magazine *Force Mental* from 1982 until 1988, the club functioned as an ‘open house’ – yet another creative inversion of the *intérieur* – until its closure in 1993, but its name still designates the two artists’ joint activities, typically noise-music concerts.

One of AMVK’s many works from the productive year 1993, *L’Intelligence des fleurs*, is a series of eleven paintings on carpeting samples, one for each chapter in Maurice Maeterlinck’s book with the same title. (Images, pp.90–91.) It was all but forgotten, but then it was advertised by Benjamin H. D. Buchloh as a ‘cult book’ in a review of last summer’s mega-exhibitions in Athens, Venice, Kassel and Münster.⁷ AMVK chanced upon a copy in Borgerhout 25 years ago. She was impressed by the lucidity and eloquence with which Belgium’s only Nobel Prize-winning author argues for the emotional, intuitive currents of human intelligence.

There is in us, on top of the rational part of our understanding, a whole region that responds to something else, that prepares itself for the surprises of the future and awaits the events of the unknown.⁸

7 Benjamin H. D. Buchloh, ‘The Grand Tour: Rock Paper Scissors’, in *Artforum*, New York, September 2017, p.286.
8 Maurice Maeterlinck, *L’Intelligence des fleurs (The Intelligence of Flowers)*. Paris: Eugène Fasquelle, 1907, p.158 (translation by the author).



Philosophical Rooms: Rorty, 2001. Installation view at 'The Pink Brothel', Antwerp, 2002. Photographer: AMVK

Maeterlinck marvels at the ingenuities that flowers, especially orchids, have devised in response to the outside world, although they lack organs of vision (at least to our knowledge) and are deprived of the physical mobility that characterises animal life. How is it that these beings, seemingly condemned to perpetual interiority, are able to dupe bees and other bumbling pollinators into sharing the benefits of a nomadic lifestyle?

It may not be too outlandish to compare some artists – at least those devoted to the most ‘interior’ of the visual arts, drawing and painting – to Maeterlinck’s monadic but inventive orchids. In the first text about AMVK ever published, by a left-leaning Belgian local newspaper 41 years ago, she is quoted as stating ‘I am allergic to socially engaged art’, while her drawings are characterised as ‘an organ for disseminating ideas’ and ‘clandestine sensory apparatuses’.⁹ These, I think, are still reasonably accurate descriptions of her work. She is still not

⁹ Roger D’Hondt, ‘Anne-Mie Van Kerckhoven: “Ik ben allergisch aan sociaal geëngageerde kunst”’, in *Voor Allen*, Aalst, June 1976 (translation by the author).

prepared to give up her own complex, at times provocative being-in-society just to appear ‘radical’ in some easily decipherable way.

And yet she never ceases to engage with realities outside her studio and home. In 2002, as Antwerp’s old red light district was being repurposed, she was invited to exhibit in a recently abandoned establishment known as ‘The Pink Brothel’ although its curtains were an impressively bespangled chrome green and its walls were painted apricot or lemon. An understatedly eloquent combination of refined yet ‘impure’ colours that also happen to be recurrent in AMVK’s work. Much like Marcel Proust famously donated his beloved grandmother’s antique sofa to a Parisian *maison publique* in a twisted meditation on refinement and impurity, she used these most ingenious surroundings to temporarily display a few core works: selections from the series *96 Eroticised Concepts* from 1998–2000 and *Philosophical Rooms* from 1998–2004. (Images, p.105 and pp.114–115.)

One snapshot of the installation reveals a version of the room dedicated to the American philosopher Richard Rorty, the theorist of ‘social hope’. We cannot help recognising the young AMVK, on display in an eclectic interior that may or may not be Arenbergstraat 10, testingly and teasingly fixing her gaze on the all-seeing camera. Let us compare this philosophical room-in-a-room to one of its even more decadent sequels from the series *12 × 2005*, which until now was only exhibited in Vladivostok (and subsequently printed on glossy paper as a calendar for the year 2007).

Rewritten, It Was Later to Become... (French Empire Interior, After Visit to China) not only strikes a ‘digital neo-baroque’ chord that befits both the aspirational Russian Far East and the already fabulously wealthy Chinese coastal cities. It also invalidates the assumption – never more than half-thought, but nonetheless widely held – that the luxurious interior, shielding inhabitants from a vulgar

outside world, is the birthright of European culture. Nothing of the kind; it is also an old Chinese sign of refinement, perhaps best reflected in the long tradition of the private garden, which surpasses the Western obsession with protective interiorising and renders the notions of inside and outside all but indeterminable. The Chinese private garden, historically the preserve of the ‘humble administrator’ turned scholarly hermit, excels at the practice known as ‘the borrowing of views’.

The borrowing of scenery is one of the most important techniques in garden building. Views can be borrowed from afar, from nearby, from up above, from down below, or from the changing of seasons.¹⁰

This, I would argue, is what AMVK has been doing all along: borrowing views and scenery, inserting images within her images, rendering the pros and cons of the *intérieur*, of bourgeois comforts and the mental comfort of rebelling against them, all but indeterminable. It is as if she, like the builders of Chinese gardens, is not only prepared to create interiority of the highest aesthetic and cerebral potency but also to turn it inside out at any given point.

Moreover, it is as if AMVK’s own surroundings and the interiors she visualises bleed into each other. *A Flower Carpet for Antwerp*, the installation of 178,448 potted decorative flowers and edible herbs that celebrated the 450th anniversary of Antwerp’s City Hall in June 2015, was her most obvious articulation of the city as a collective interior. Unlike other such flower carpets (which became a tradition in the main squares of Belgian cities after the Second World War),

10 Ji Cheng, *Yuangyue (The Garden Treatise, 1631)*, quoted in Cheng Liyao, *Private Gardens: Personal Gardens of Ancient China* (translated by Zhang Long and San Mu). New York: CN Times Books, 2015, p.71.

AMVK’s live image did not imitate an Oriental rug but amalgamated three borrowed views: a baroque marble floor in the Plantin-Moretus Museum, a polycentric Sioux mandala and an engraved map of Antwerp from 1624. After nine days, the plants found new homes in people’s individual interiors.¹¹

It would be over-determined to call AMVK a dialectical artist. She has never adopted any doctrine or methodology obliging her to move in an upward – or was it forward? – spiral of ‘interior’, ‘the opposite of interior’ and ‘something new that resolves this opposition into a higher state of interiority’. Thesis, antithesis and synthesis are mere convenience flags that a writer may stick onto an artist’s oeuvre. But occasionally a work and its title seems to indicate a determined development, ‘an event that looks like a thought’ as we say in Swedish. On 7 November 2005, as AMVK was getting ready to leave Antwerp for a one-year residency at DAAD in Berlin, she made a drawing and titled it *Freedom Consists in Leaving the House*. (Image, p.121.)

Are we witnessing the anxiety of leaving one’s loved ones behind (the huddling and partly crossed-over faces near the lower edge of the paper) giving way to the euphoria of anticipated liberation (the ‘disconnected cables’ in the upper right corner) only to reappear as homesickness ‘even though one is at home’ (the yellow central figure painfully pierced through her side)? We can only be certain that nothing – least of all the presumed narcissism of a life confined to art – is as simple as it may seem. And that AMVK’s oeuvre will always remain labyrinthine, even to those who have inhabited it for years.

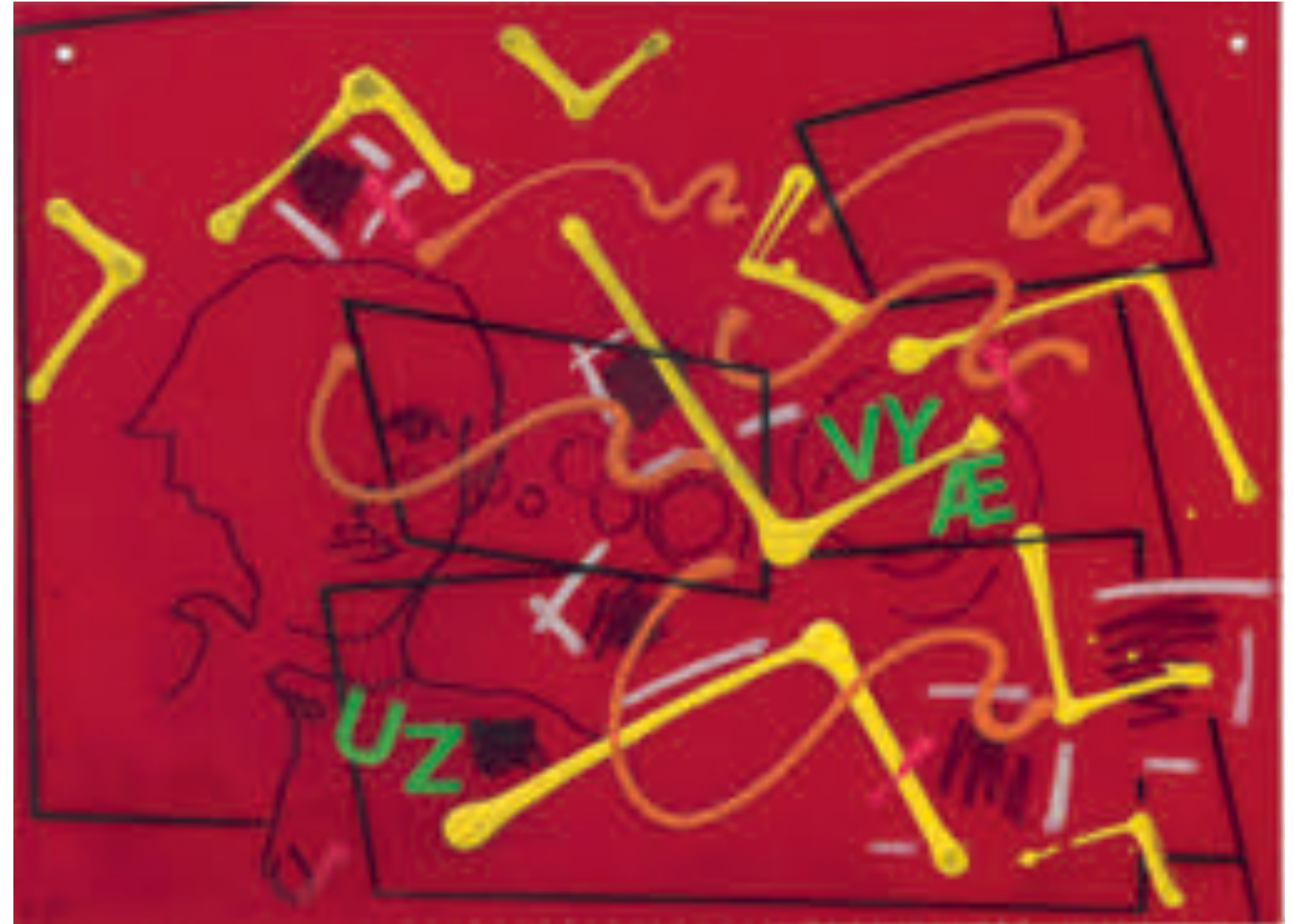
11 See Anne-Mie Van Kerckhoven and Francis Strauven, *Een bloementapijt voor Antwerpen (A Flower Carpet for Antwerp)*. Brussels: KVAB Press, 2016.



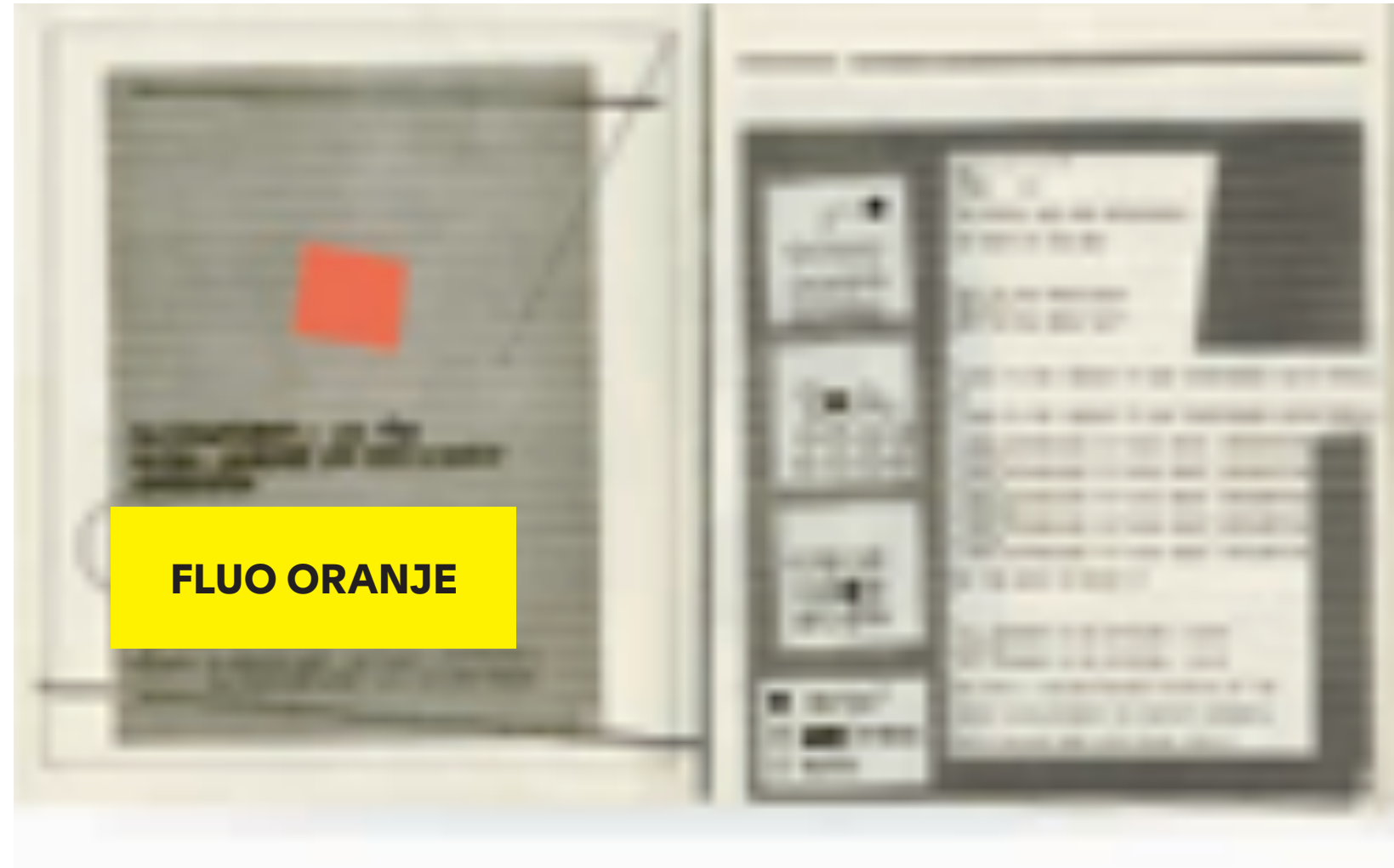
Een bloementapijt voor Antwerpen (A Flower Carpet for Antwerp), 2015
Photographer: Toon Grobet



Zelfportret (Self-Portrait), 1981



Zelfportret (Self-Portrait), 1981



FLUO ORANJE

The people who are antibodies.
Most of you are.

What do you mean 'we'?

I have to pay contact to get experience
(with people).
I need experience to think about integrating.
And the ways to avoid it.

This programme is an extremely clear and easily understandable account of the latest developments in contact research, which can be read with equal profit by those who have little or no serious knowledge and by those who specialise in the study of behaviour and its research. It is both enjoyable and informative.

Why do you read so quickly?
Only complete inner silence is worth
thinking about.
But whose subconscious time arrives on time?

Let's say you are a part of the overspecialised cloud of creative power that's floating between [] and the sun.

The importance of being intelligent
is what happens when you stay between
'normal' people.

The origin and early development of
an overdose of V.I.Ps (Very Intelligent People).
Thinkers fail now, can they do better tomorrow?

No solution to the 'creativity' crisis?
No solution to the 'intelligence' crisis?

Charting the depths of male education.

Thorny questions about remote sensing.
What do you mean 'we'?
Thinkers always fail, can someone do better?
Why do you read what you think?
And whose time arrives on time?

This is informal information on the level of linguistic, real and optimistic relations between all sorts of valves, perceptions, and infrasonic forecast.

All sorts of possible synthesis and combinations are here to come – are you basic? This is a try to brainswitch.

Let's use non-comprehensible resources efficiently.

Let's invent something that is not predictable.

Antibodies make antipeople like me.

AMVK, 2 July 1980

FLUO ROZE





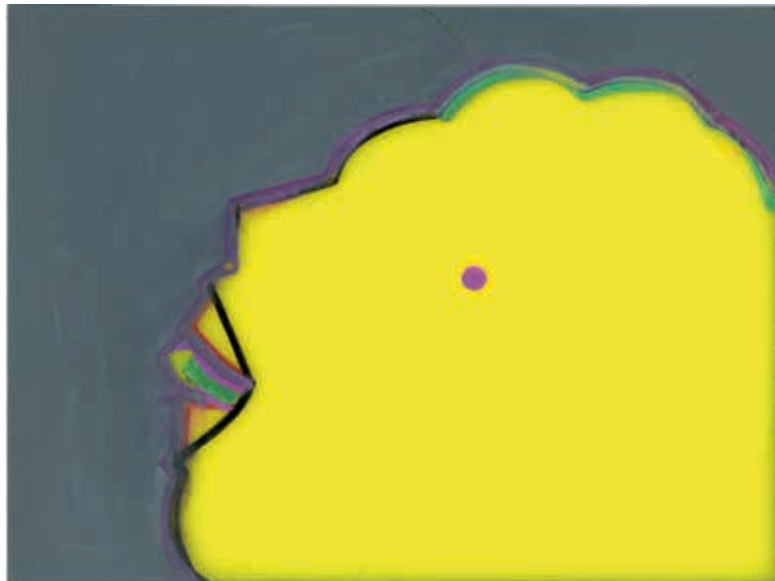
Ars Subtilior – complexe polyfonie (Subtler Art: Complex Polyphony), 1984



De 4 uitersten (The 4 Extremities), 1984



De mens in het dier (The Human in the Animal), 1985



Gedragen worden (To Be Carried), 1985



FLUO GROEN

Spiegel (Mirror), 1987

54



De profundis (From the Depths), 1987

55



L'Age d'or/I Wanna Be Injured, 1987



L'Age d'or No.2 + 3, 1987, video still



Videoklok (Video Clock), 1987. Installation view at Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen



FLUO ORANJE

Atman/Wombman, 1988



Mark Vanrunxt performing *Ballet in Wit* (*Ballet in White*) at De Singel in Antwerp, 1988
Stage design by AMVK. Photographer: Johan Luyckx



Die Loreley: Mark Vanrunxt, 1987



Die Loreley: Danny Devos, 1988



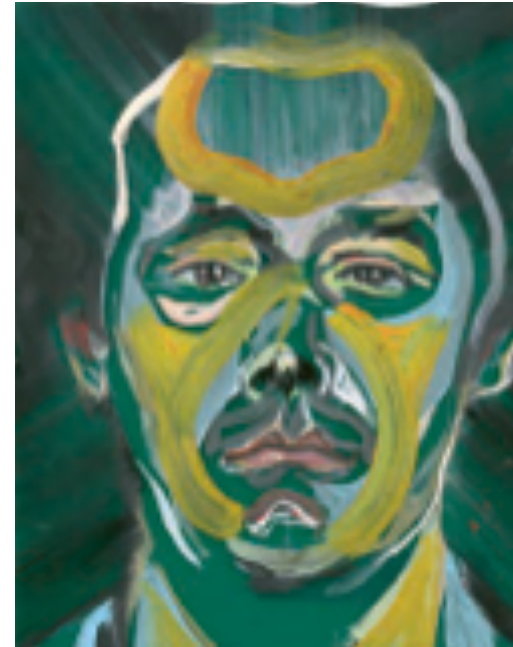
Die Loreley: Karel Simons, 1988



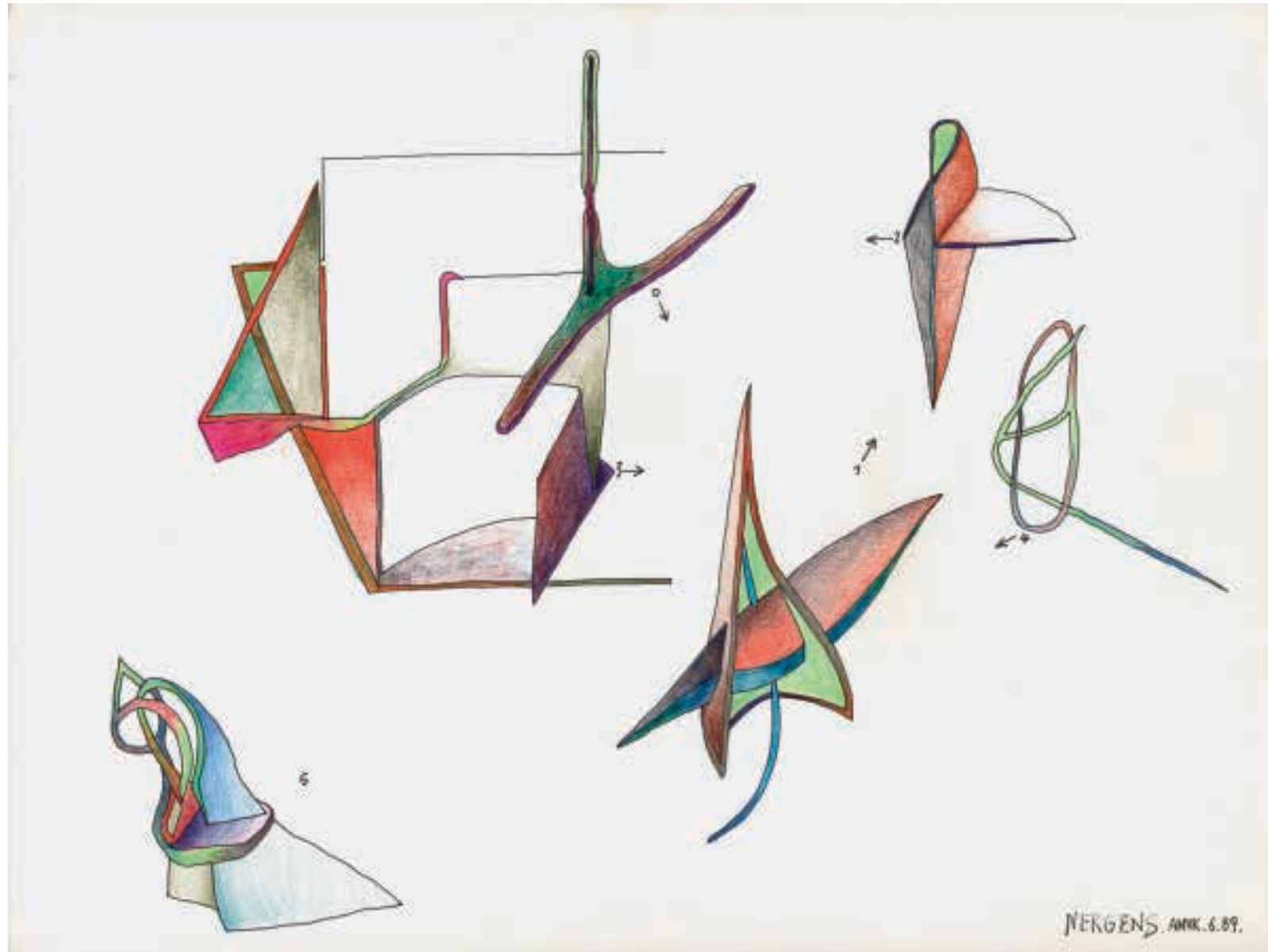
Die Loreley: Annie Gentils, 1988



Die Loreley: Luc Steels, 1988

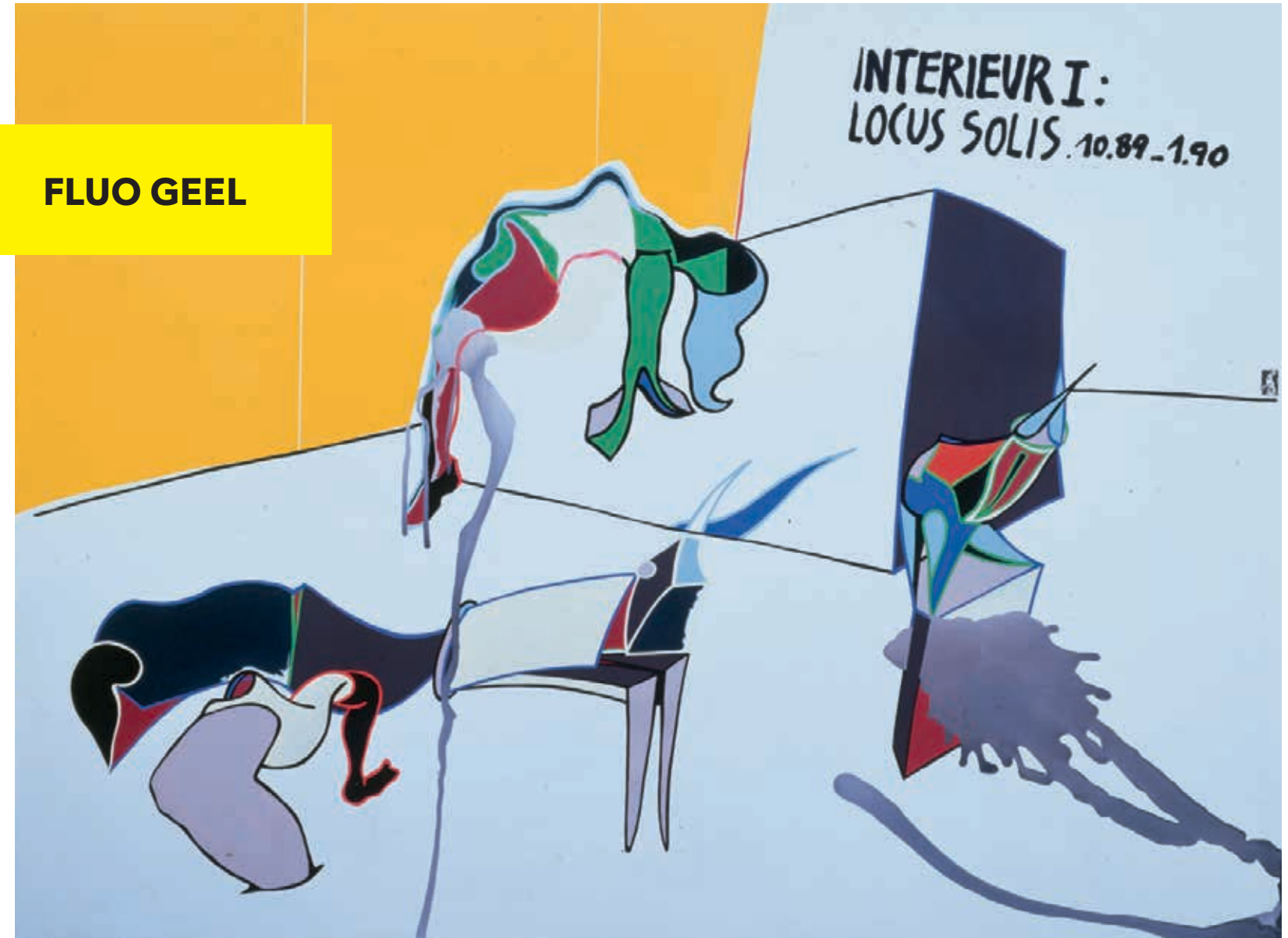


Die Loreley: Mark Ruyters, 1988



Nergens (Nowhere), 1989

62



FLUO GEEL

63

Interieur I: Locus solis, 1989



De 5de kracht (The 5th Force), 1989. Installation view at M HKA, 1993
Photographer: Carine de Meter

The 5th Force

My starting point for the installation *The 5th Force* was the making of a cult room in which various and supplementary moral survival systems exist simultaneously. The presence is continuous and complete, so that anytime one enters the space, an ethical overall picture is impressed, a picture of what defines us Westerners, wittingly or unwittingly, in most of our behaviour and rational development.

The information currents happen in certain rhythms and contain atheist as well as religious ideologies, Rosicrucians, black magic, Freemasons, information cults, pagan incantations, popular culture, artificial intelligence.

I call it a mystic work, because my main motive is the liquidation of the adversary, the re-unification of what was torn apart in the beginning of Mankind. 2 eyes, 2 ears, 2 halves of the brain, 2 hands, 2 feet. One always needs 2 to experience depth, to enter anything profoundly, including consciousness.

The pain which removes the Self from oneself is called consciousness.

By showing all this together I try to liquidate these divisions which refrain us to exceed certain limits. More specifically the limits which refrain us from feeling the unity with all that has been created.

This is a work in progress. In other words, this work evolves every time it is shown; it is refined, replenished and amplified; it becomes clearer and more complete. I see this work as a melting-pot of all elements I have been working with in the past 20 years.

AMVK, September 1994

FLUO ROZE



antiTuring/acquis-Sade

Ana Teixeira Pinto

D'une certaine manière, notre époque découvre la perversion. Elle n'a pas besoin de décrire des comportements, d'entreprendre des récits abominables. Sade en avait besoin, mais il y a un acquis-Sade. Nous cherchons plutôt la « structure ».

– Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, 1969¹

C: Will X please tell me the length of his or her hair?

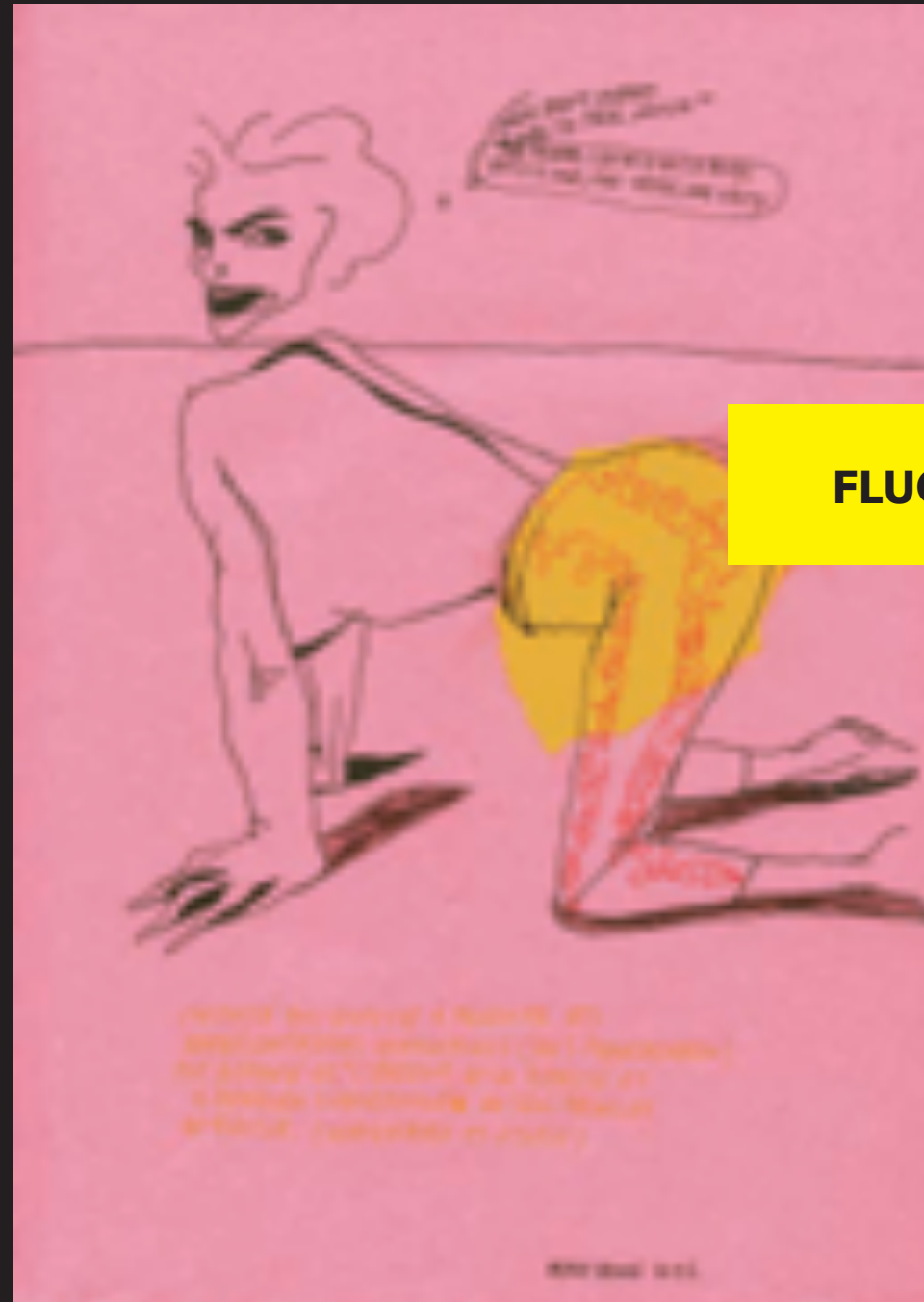
– A. M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, 1950²

In 1951, Alan Turing described a thought experiment, which became widely known as the 'Turing Test', though Turing himself termed it the 'Imitation Game'. The Imitation Game is a game conceived to tackle the issue of artificial intelligence, at that time known as machine intelligence, but the first experiment does not involve machines. Instead, Turing asks the reader to imagine two rooms, connected via computer screen and keyboard to a third room, in which a person who will be the game arbiter sits. In the first room one finds a man, in the second a woman, the two players, who are hidden from view but able to communicate via the computer terminal.

The judge's job is to determine which player is the man and which is the woman, whereas the woman's job is to deceive the judge into misidentifying her as the male. The male player, on the other hand, needs to successfully communicate his manhood.

Can a woman outperform a man when it comes to expressing the qualities that constitute manhood? That is up to the players cunning and how astute the judge may be: biological sex is not something

¹ Gilles Deleuze, *Logique du Sens*. Paris: Éditions de Minuit 1969, pp.324–325.
² A. M. Turing, 'Computing Machinery and Intelligence', in *Mind* No.49, Oxford/London, 1950, pp.433–460.



communication protocols can capture, and gender is purely performative. But what does this tell us about machines, intelligent or otherwise?

The second experiment involves a variation of the same game, this time round replacing one player with a machine. Now the judge's job is to decide which of the contestants is human. If he gets it wrong oftentimes, the computer must be a passable simulation of a human being and hence intelligent.

The Imitation Game is usually misunderstood, as proof that the converse is also true. If a computer passes the test it must be a passable simulation of intelligence and, hence, human. That misses the initial point: humanness, much like manhood, is not an abstract entity but a performative category. If a computer passes the test it must be a passable simulation of intelligence and, hence, woman.

The gendering of technology is a central theme in the work of Belgian artist Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), whose oeuvre could be described as a double articulation of difference: sexual difference and machinic difference. As the artist herself has put it: 'I always had two obsessions: one, naked women; the other, artificial intelligence.'³

Although there was no shortage of male artists dealing with the libidinal economy of industrial and postindustrial technology, AMVK is, to the best of my knowledge, alone amongst her female peers when it comes to her interest in the triangulation of celibacy, fertility and machinery. Hers is a biomechanomorphic universe, where the machine is no simple prosthesis destined to expand or intensify mankind's already-existent potency but a xenograft, an alien organ able to generate a progeny that radically differs from the progenitors from whom it sprung.

During our first meeting, in Antwerp, AMVK told me a dream she had when, severely ill, she spent

several weeks bedridden. Plagued by high fever she dreamt she had had many children, who all looked alike (and doll-like) and stood side by side, perfectly aligned, like products on a conveyor belt. This vision is, I believe, connected to a story I have read in one of AMVK's many notebooks, about an Inuit legend recounting the story of a woman who wouldn't take a husband. After refusing every man in her village, she coupled with a seal and gave birth to a pod of seal pups, the ancestors of white men.

The story can be read as a cargo-cult. Inuit women 'bear' sought-after commodities by offering their sexual favours to the seafaring whites. From this perspective, AMVK's dream could be construed as an autobiographical parable. The young Anne-Mie rejects reproducing the bourgeois family life she was destined for; she won't bear children but a body of work.

The dream also has an element of recollection, however. AMVK remembers visiting, as a child, the kitchen of a famous Antwerp café, frequented by the bourgeoisie, under the supervision of her nanny, whose relatives were on the waiting staff. Unlike the sumptuous upper floors, the café's underbelly was hot and cramped, teeming with hurried maids and a strident cacophony. Above all, AMVK recalls a curious display of broken crystal glasses, aligned one by one on a kitchen shelf. Rather than dispose of the shards, the management kept a tally in order to deduct the damages from the staff's salaries: hard won, easy lost.

The equation is haunting. The coffee house's assembly-line-like production chain is a machine that consumes the sources of work, the workers; a machine that depletes rather than restocking. The whole apparatus could be construed as a necro-political machine composed of two sets of motions, which correspond to the two floors, the first accumulates (status, éclat, bliss, enjoyment, life) the latter subtracts (status, éclat, bliss, enjoyment, life).

The term ‘bachelor machine’ comes to mind. It was first coined by Marcel Duchamp around 1913, when assembling the parts of what would later come to constitute the *Large Glass* (1915–1923). For Duchamp, the machine describes the realm of the bachelors, populated by onanistic entities like the chocolate grinder, and a collection of liveries – Priest, Delivery Man, Gendarme, Cuirassier, Policeman, Pallbearer, Footman, Stationmaster and Page Boy.

In 1954, Michel Carrouges generalised its usage to describe industrial production as a sterile form of fertility, and the entanglements of machinery and masculinity in the work of Franz Kafka, Raymond Roussel or Alfred Jarry. For Carrouges, a bachelor machine is a sadistic apparatus, conflating mechanics and terror. Its sole register is intensification. Bachelor machines are inoperative, mechanically speaking, but operate their own metaphysics; they are ‘*mental machines*, the imaginary working of which suffices to produce a real movement of the mind.’⁴

AMVK’s oeuvre could be said to share these same properties, constituting a system of images compose of two equivalent – but not identical – aggregates: one erotic, the other mechanical.

Though clearly not naturalistic, her installations and graphic compositions offer a realistic depiction of desire as a social-technical phenomenon, and a matrix for the negation of humanist ontologies. AMVK’s prints, graphic works, collages, assemblages and installations are metonymy incarnate, the hypostatization of deviancy – sexual, mathematical, methodological – onto the concreteness of the work’s body. In her hands, one could say, the bachelor machine acquires a cybernetic quality. The work seldom constitutes, or is constituted by, discreet

4 Michel Carrouges, ‘How to Place the Bachelor Machines’, in Jean Clair and Harald Seeman (eds), *Le Macchine Celibi/ The Bachelor Machines*. New York: Rizzoli International Publications, 1975, pp.43–44.

entities. Rather, her production principle is predicated on the refusal to take up, or be fixated onto, a form. The works bleed onto one another, onto the exhibition space, onto different registers and manifold formats – notes, sketches, poems, diaries – revolving around three main elements: female figures, blocks of text, and layered planes with either black and white or bright, monochromatic colours. The juxtaposition of these elements engenders a system, involving an environment, feedback loops, and the structure of communication channels.

Cybernetic systems are, like bachelor machines, operationally closed or self-reflexive. A system has only its own set of operations at its disposal and only through its operations can it form its structure. But unlike bachelor machines, cybernetic machines are informationally open, hence able to generate differential iterations. One could call AMVK’s concoctions ‘bachelor systems’, de-sublimating machines, available for reproduction, and able to produce the art as well as the artist: AMVK, the I as organ(isation), represented by an acronym.

In *Anti-Oedipus*, Gilles Deleuze and Felix Guattari described the female breast as a machine that manufactures milk and the mouth as a machine conjoined to the breast. Within this cosmos of polymorphous perversity, desire is decoupled from romantic concepts like love, or the pleasures of intimacy. Rather, it is a drive that operates in excess to its objects. Aggression is integral to desire: to desire is to seek to destroy alterity, to preserve via consumption. Desire does not give; it takes.

A series of drawings, spanning from 2002 to 2005, is titled *I’ll Rob You*. Inside, the images have several recurring motifs, amongst which the female body, often mimicking the iconic poses of 1960s sex goddesses, whom AMVK submits to sadistic thrashings.

One could not describe AMVK’s drawings as feminist, strictly speaking, at least not in the sense

of gesturing towards the destruction of the emblems for visual pleasure. (I am here referring to Laura Mulvey’s argument that female emancipation is predicated on the refusal to ‘valorise or reproduce the subordination of women’.⁵) Rather, her female figures could be construed as constituting an iconography in which female (instead of male) erotic aggression accrues cultural value.

Instead of a rapturous gaze, some images have a steely stare. Others look standoffish or aloof. But AMVK departs from the clichés of soft-porn, from Barbarella to Russ Mayer’s vixens or Hugh Hefner’s playmates. Departing from the conventional sexual division of labour, her females are phallic creatures, able to inseminate as well as procreate. Her erotica is not so much about sex or aberrant behaviour; it is an inquiry into what qualifies as deviance – artistically as well as metaphysically.

Eroticism is a doctrine of salvation. It affords identification with astral bodies via euphoria or ecstasy. AMVK’s central insight concerns the locus of what one could call the higher planes of existence, in the age of digital networks paradoxically turned outside in, into circuitry, electromagnetic waves and informational flows. Ecstasy has less to do with altered states of consciousness than with the relation between media technologies and the nervous system, which runs below the threshold of consciousness via depthless monitors, touch-screens and interfaces. This is why, I believe, AMVK’s images are always layered. The several planes are superimposed without ever departing from the two-dimensional. The picture never acquires depth; everything is surface.

It is in this depthless interface that the two cardinal interests, AI and women’s bodies, which animate the work of AMVK could be said to converge.

5 Laura Mulvey quoted in Lauren Berlant, *Desire/Love*. New York: Punctum Books, 2012, p.46.

Cybernetics implies a fundamental analogy between electronic circuitry and living tissue. Everything in the universe can be modelled as information. As Katherine Hayles noted, when one sees the universe as composed essentially of information, it makes sense to say that artificial live forms such as neural networks are alive because they are endowed with the form of life: the informational code.⁶

The nervous system can thus be described as a Turing machine, whilst neurons ‘are thought of as signs and neural nets are thought of as semiotic situations.’⁷ That is, an identity is forged between the neural activity of activating or inhibiting a signal (Yes/ No) the logical values of ‘True’ and ‘False’, and the two only possible states for an electronic circuit (On/Off). To this prominent list of digital binaries AMVK adds an embarrassing supplement that stealthily undermines its universal mandate: Male and Female.

From this perspective, AMVK and de Sade could be said to share a similar quest. Whereas he made clear that ‘any attempt to give to the “right of enjoyment” the form of universal norm’ is doomed to failure (by definition sexual fantasy excludes reciprocity),⁸ she sustains that ‘woman’ is not computable (by definition the substantiation of gender eludes informational de-materialisation), any attempt to give ‘her’ the form of code will follow bigotry (Female=False=Off=No).

In spite of the feminist appropriation of the cyborg body as a means to depart gender dichotomies, our current humanoid robots or commercial personifications of AI are gendered according to traditional roles (military technology is male, service technology female). The cyborg became a

6 Katherine Hayles, *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999, p.11.

7 Orit Halpern, *Beautiful Data. A History of Vision and Reason Since 1945*. Durham: Duke University Press, 2014, p.156.

8 See Slavoj Žižek, *Lacanian Ink*, <http://www.lacan.com>.

reactionary figure, which renders the female pliable to male desire, objectification and, by extension, devaluation. Rather than forward, bionics looks backward, to the 1950s family model and values.

Like de Sade did before her, AMVK experiences these socially sanctioned forms of being as identical to *being incarcerated*. A man doesn't have 'this' sexuality and a woman 'that' one, as Klaus Theweleit argued. 'It seems grievously wrong to distinguish these sexualities according to the categories "male" and "female". The sexuality of the patriarch is less "male" than it is deadly, just as that of the subjected women is not so much "female" as suppressed, devivified.'⁹

Only in a world rendered hermaphrodite by technology can the distinction between industrial production (productive labour, labour yielding a product) and social reproduction (unproductive labour) be superseded. In like manner, only in a world rendered hermaphrodite by technology can neural and Turing machines be made to converge formally. In her attempt to erase, rather than emphasise, the boundaries between the born and the built, and to put forth associations based on affinity rather than identity, AMVK is still looking ahead of her time.

9 Klaus Theweleit, *Male Fantasies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p.221.

FLUO GEEL



The Devil Is a Busy Man, 1990



Verschillende bezigheden (Various Activities), 1990

74



75

Verdeling van elementen (Division of Elements), 1990



HDTV: Vrouw in straat (HDTV: Woman in Street), 1991

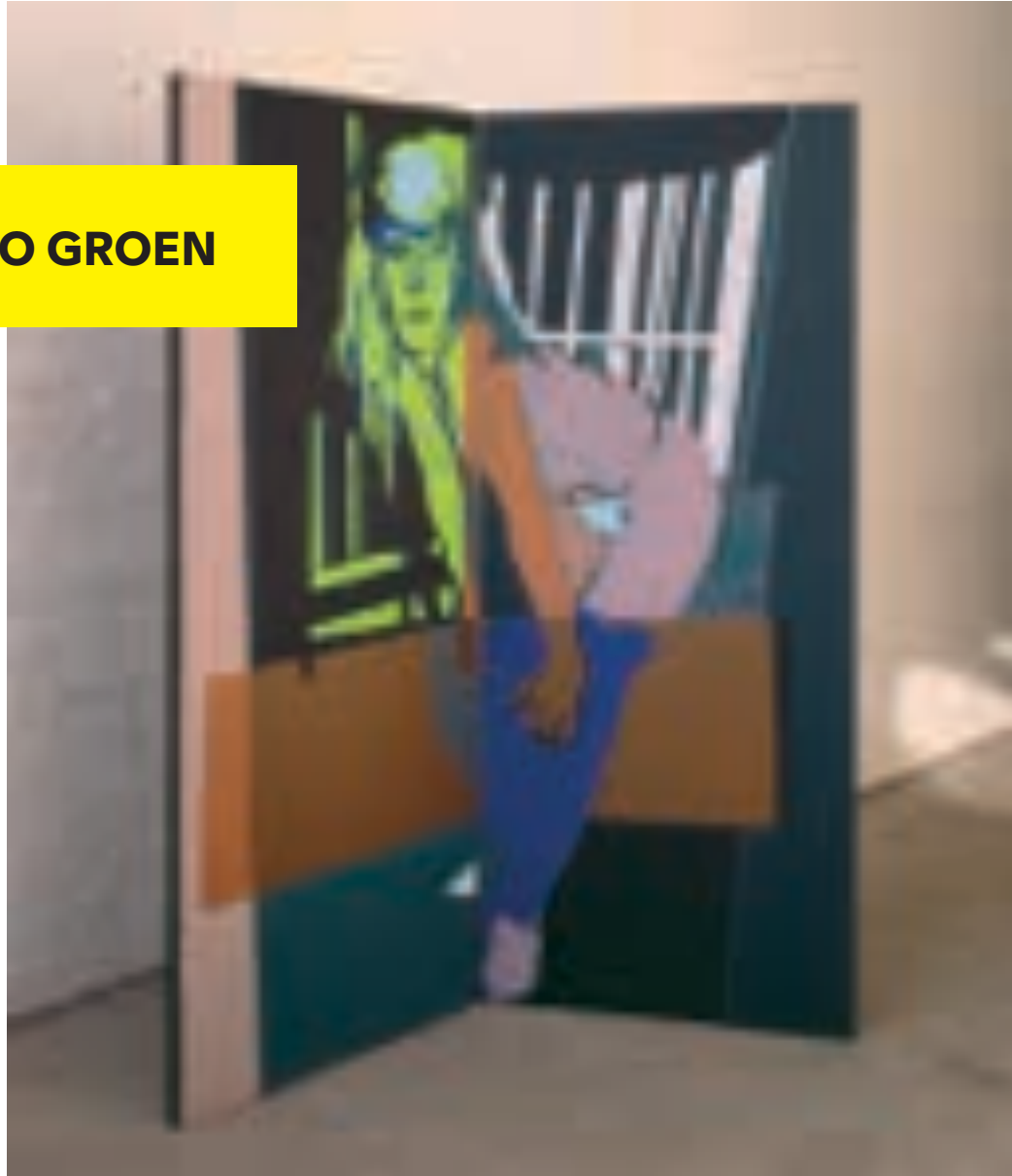


HDTV: Bal (HDTV: Ball), 1991



5. *Effect*, 4. *Factor*,
3. *Reflex*, 2. *Instrument*,
1. *Principle*, 1991

FLUO GROEN



Met o.a. een hard lichaam: *Ectoplasma*
(*With Among Other Things a Hard Body: Ectoplasma*), 1991



Why It's Better at Databank, 1992



Belgisch spleen: *Et Dieu créa la femme*
(Belgian Spleen: *And God Created Woman*), 1992

82



83

Belgisch spleen: *Aanbid eerst mij* (Belgian Spleen: *First Worship Me*), 1992

The word becomes flesh in an image.
A thought arises in a vacuum, reflects
in time and stands still in a thing.
A thing that is made by 2 hemispheres
of the brain
and is perceived by these 2 halves.
The shaping of a form and the shaping
of a name are for us, people, connected
in a natural way.
Intelligence originated at the place where
feelings were expressed in words.

My journey is one through obvious and
predominant optic and cognitive rulers.
Towards re-unification of things.
The sucking implosion towards the centre
that is at the same time the multi and
zero dimensionality of the I person.
The process I describe finds its way
through a parcours that is directed by the
number 5, the number of the Hierophant
or the master, the force that is able to
avert chaos temporarily but regularly,
again and again.



I see art more as a way, as a means,
than as a goal.
Or as Antonin Artaud said:

*Là où d'autres proposent des œuvres je
ne prétends pas autre chose que de
montrer mon esprit.*

[Where others put forward works I
have no other pretension than to
show my spirit.]

AMVK, 21 September 1992

FLUO ROZE



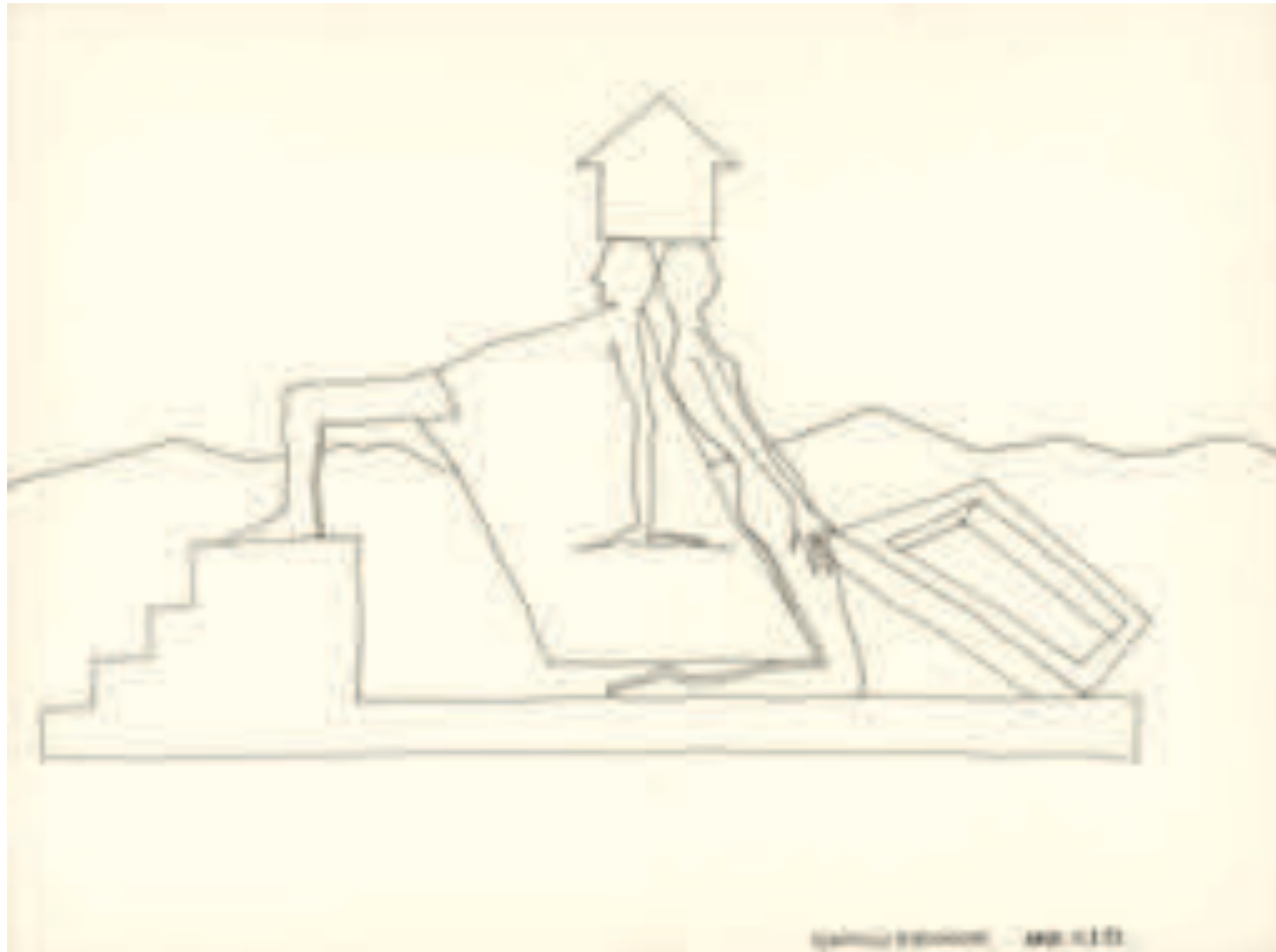
*Alle grond weg onder de voeten (Bezwering van een verhuisdepressie)
(No Ground Left under My Feet (Warding off a House-Moving Depression)), 1993*



*Nostalgie en bezwering: toekomst/logika = kunst/wetenschap
(Nostalgia and Incantation: Future/Logic = Art/Science), 1993*

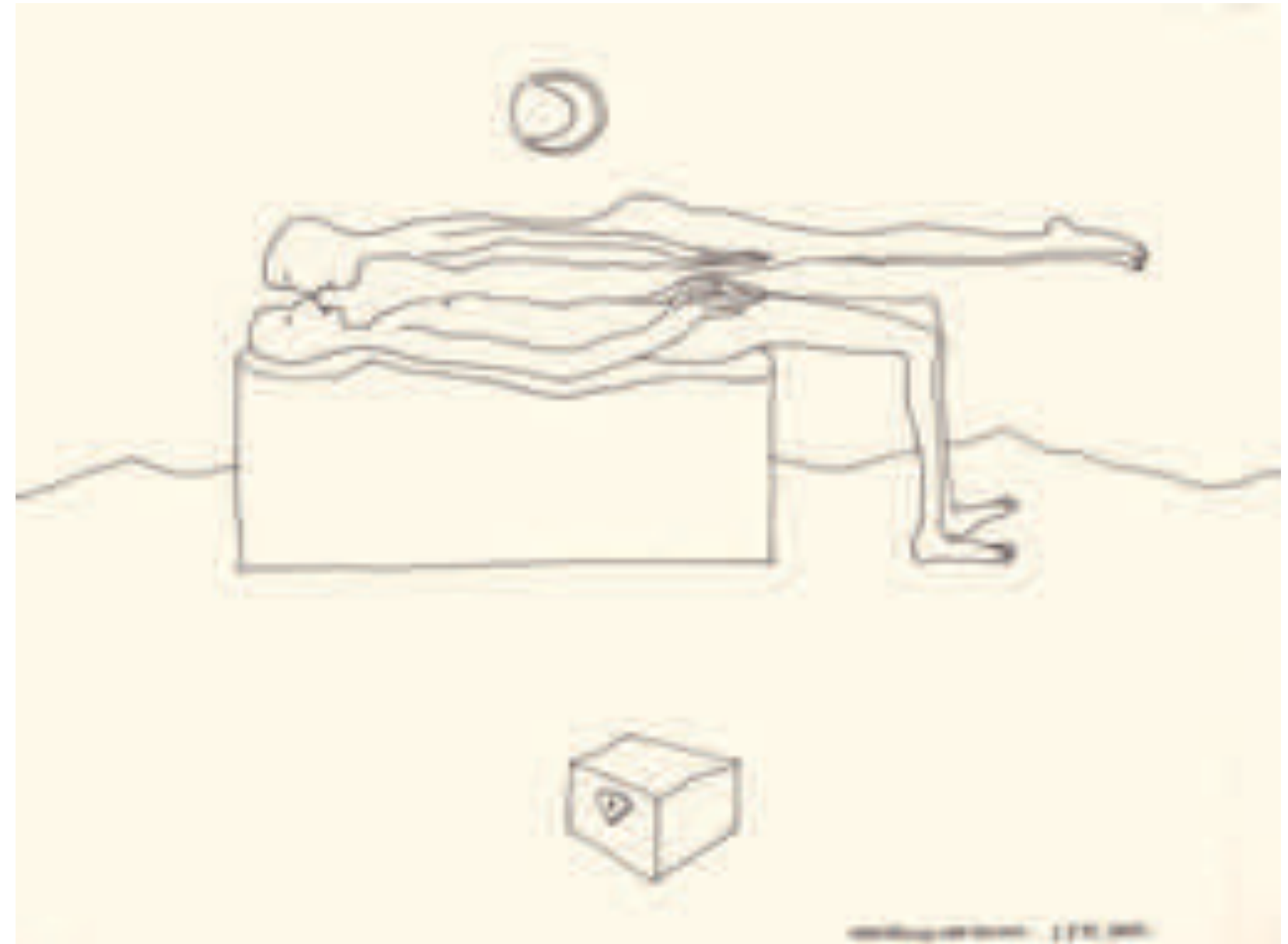


Remote Love, 1993



Dynamisch evenwicht (Dynamic Balance), 1993

88



89

Voorspelling voor eeuwig (Prediction Forever), 1993









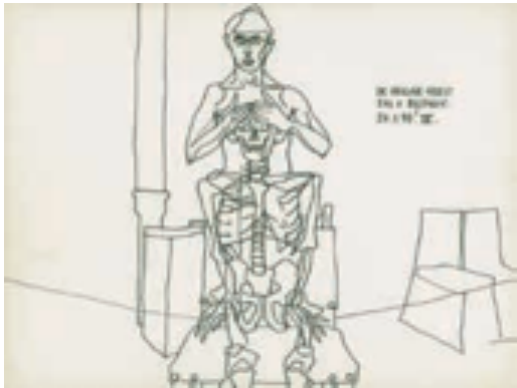
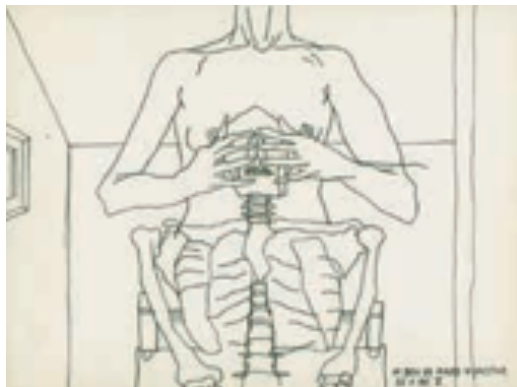
Slapend in hand (Sleeping in Hand), 1994

96



Pientere (Sly), 1994

97



Ongeloof en geloof (Disbelief and Belief), 1994
Door Pilatus veroordeeld (Condemned by Pilate), 1994

Ik ben de ware wijnstok (I'm the True Vine), 1994
De Heilige Geest zal u bijstaan (The Holy Spirit Will Assist You), 1994

XV, 1994
Liefde en geboden (Love and Commandments), 1994





UNIC: BORGERHOULT
...IN SUPERMARKT EN T-WARTJE VAN IN BART...
... NIET VIEL, NIET BUI ...
TUNNIEKE BAK DE
TEL. 1236. 1 p. 70

WAT, ONDERWONE	WERK, P	SONAG
1 BAKELIA LAKKE EDEEN 500	05,00	05,00
1 MELANG (HOUT) 4	07,00	07,00
1 MELANG (HOUT) 4	07,00	07,00
1 ZOUT 100 KG	11,00	11,00
1 VERN WILDS	135,00	135,00
BATONAL		200,00
TOTAAL		264,00
3 GEL		500,00
TREK		<11,00

BESTELT 1002-14,00,00 15,16,00-1 1-1 1

...DANK VOOR UW BEZOEK...
... EN TOT HIERZIEKENS...

Verkopen (To Sell), 1995

Unic Borgerhout, 1995

Beauty, Therapeutic Use of

- 1 Head Nurse
- 2 Hygiene, mental, definition of
- 3 Love, mature
- 4 Nurse, as companion
- 5 Nurse, function of
- 6 Nurse, for sleep
- 7 Nursing activities, direct
- 8 Nursing activities, outstanding
- 9 Nursing activities, and fluid intake
- 10 Nursing activities, in melancholy stupor
- 11 Nursing care, in sleep
- 12 Nursing care, and timing
- 13 Nursing care, disturbed
- 14 Nursing care, quiet
- 15 Nursing needs
- 16 Orders, specific, in affective indifference
- 17 Patient, comfort for
- 18 Patient, as person, a
- 19 Patient, as teacher
- 20 Physical education, definition of
- 21 Psychiatric nursing, concepts of, essential
- 22 Ventilation
- 23 Vital needs, of human nature
- 24 Ward, disturbed
- 25 Ward, quiet

AMVK, 28 June 1995

FLUO ROZE



Eroticised Concepts

1	abstract concepts	34	translation system	67	human memory
2	logical reasoning	35	text	68	meta-knowledge
3	analysing	36	acquiring knowledge	69	introspection
4	process	37	biology	70	important insights
5	telescope	38	synthesise	71	concrete theories
6	instrument	39	forest	72	limitations
7	expertise	40	limits	73	foundation
8	simulation	41	consistent	74	uncertain facts
9	industry states	42	deduction	75	strategies
10	impulse programme	43	classic	76	dissolve
11	toy	44	idealisations	FLUO ROZE	
12	biological components	45	not absolute		
13	parallelism	46	accurate		
14	irrelevant	47	generalisation		
15	brain, internal	48	observations		
16	complex systems	49	imperfect		
17	thermo-dynamical	50	ungrounded		
18	non-equilibrium	51	reasoning		
19	waves of activation	52	body		
20	connectionistic	53	measurements		
21	networks	54	marginalia	81	available
22	knowledge	55	problematic	82	economic importance
23	head	56	opponent	83	some sectors
24	domain	57	limited time	84	negative evolution
25	rules of thumb	58	search areas	85	professions
26	ticking in	59	incomplete	86	improve
27	ten thousands	60	mistakes	87	autonomous
28	learning situations	61	partial information	88	sharpening
29	absurdity	62	count	89	direction
30	common sense	63	order of size	90	wakefulness
31	structure	64	fundamental	91	restriction
32	visual images	65	representation	92	application
33	world knowledge	66	formal logic	93	construction
				94	new species
				95	support
				96	fascinating

AMVK



6 *Instrument*, 1998
23 *Head*, 1998
30 *Common Sense*, 1998

40 *Limits*, 1998
44 *Idealisations*, 1998
49 *Imperfect*, 1999

67 *Human Memory*, 1999
77 *Big Steps*, 2000
79 *Material*, 2000



Identified Flying Colonialists*

Kathleen Rahn and
Susanne Titz

With Special Thanks to Kent Clark

Space

To enter the work of AMVK as a space is to enter a construction of text, drawing, painting, animation and film with contents wired in parallel circuits. The path through it is like a journey through a human brain or moving through a complex computer system – to the extent that we can surmise what exists in the brain or a computer in the first place. A clearer, more concrete comparison would be the baroque garden that Gottfried Wilhelm Leibniz once planted in the later CeBIT city of Hanover,¹ the one his *Monadology* describes as a ‘dynamis’: a dynamic force of being, of man or ego. Leibniz saw ‘in the garden of his time the individuality of all being, and with it the principle of freedom in its inner form, which answered from within as the infinitesimally small impulse to deviation. This *dynamis* of all being, taking effect in the finest details, builds on the principle Leibniz reflected on, if not gained, in the Great Garden of Herrenhausen.’²

It is no coincidence that AMVK has explored the work of the polymath Leibniz, who among other things is considered a father of the binary system, i.e. the system that represents all integral numbers with the numbers 0 and 1, laying the groundwork for all digital function. A closer look into Leibniz’s thinking in the formalisation of his baroque garden reveals a dual organisational system that consists of geometric and organic order and unites the two. Delve deeper into the many notes penned by this scholar Leibniz –

* AMVK, text in drawing, 1977.
1 CeBIT refers to the computer and digitisation trade fair held annually in Hanover since 1986. Kunstverein Hannover co-operated with Deutsche Messe in the context of its exhibition featuring AMVK, who is considered a pioneer for her work dealing with themes of digital change.
2 Horst Bredekamp, *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst: Herrenhausen, Versailles und die Philosophie der Blätter (Leibniz and the Revolution of Garden Art: Herrenhausen, Versailles and the Philosophy of Leaves)*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2012, pp.130–131.

described as being written on both sides of countless pieces of paper, then cut up and condensed into clusters arranged by topic – and one finds both with him and AMVK a completely nested, at first barely comprehensible system underpinning the larger order.

Treatise

AMVK reworked her oeuvre in 2016 for the exhibition ‘What Would I Do in Orbit?’ at Museum Abteiberg and Kunstverein Hannover – sorting, arranging and categorising (if you could call it that) her creative output. The metaphorical image of her work as space, system or brain became a concrete construction in this exhibition. Both exhibition venues were organised



Notes by Gottfried Wilhelm Leibniz
Courtesy: Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek/Niedersächsische Landesbibliothek, Hanover (Ms XII, 713q.)

– with different, space-dependent solutions – into a structure with twelve numbered chapters, which also served to guide the order in which they should be viewed. The result was a sequence, tour or journey in the sense outlined above.

An exhibition of this kind is a treatise – a revenant of scientific and spiritual authorities. Text, image, drawing, animation and film guide the viewer to new insights in twelve chapters. Constructionally, this results in a system that uses spatial organisation – the division of walls, the installation of additional wall- and projection surfaces, racks, stages and monitor screens – as a superordinate unity of all elements contained within it. Geometric and organic order are also here to a certain extent, but with the significant difference that

unlike in Leibniz’s garden, the countless nested, two-sided notes and notations are exhibited here as well. And the substrates of maimed Plexiglas, upholstery patterns, plotter printouts and array of typological motifs reveal diverse schemes and fractally difficult-to-fathom, often abysmal and dark varieties of order.

Installed elements fashioned from wooden frames, wall slabs and carpeting create a meta-structure and divide the chapters. There is, as in previous exhibitions by AMVK, a positive–negative scheme of black, white and grey backgrounds on the walls. And in a very characteristic way, the eye level is fixed to these surfaces and backgrounds by means of a line that divides the visual field into ‘above and below’, thereby creating a kind of direct physical contact with the viewer.

Stage

AMVK’s first exhibitions were held in small, alternative spaces. The now reconstructed installations and historical recordings of works like = *Basic* (1980, image, p.34) show that it was about creating spaces from the very beginning. There was no simple hanging scheme, no individual works in the sense of a classical art exhibition, but a staging of works in space. It could immediately be understood as a scene or set. Viewers found themselves in an abstract art space with cold blue or black light, confronted with hanging Plexiglas shards bearing quotations derived from research related to the brain, psychology and artificial intelligence: ‘What Would You Do in Orbit?’

AMVK’s stage practice such as Club Moral belongs to this space-oriented principle as well, and right from the start it signaled the urgency of immediacy and bodily self-perception by transgressing the image and traditional concepts of visual art. The production of sound, light, visual effects, and performance on the concert stage (as AMVK has done with her partner, body art performer Danny

Devos, since 1981) is pure confrontation, existential noise, dramatic physical and psychological shock. To this day, Club Moral is considered an important experimental noise and industrial band. Burgeoning from its history as an artist band is a message of intensity that stems from music as a question about the possible intensification of art. Other art/music experiences from the 1980s bear mentioning at this point, including those by Red Krayola, Sonic Youth, Einstürzende Neubauten, Laibach and many others.

Extreme Conditions

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.³

In 2002, AMVK described the state of her generation. In doing so she replaced the term ‘antimatter’ in a then recently-published press article about a spectacular 2002 find⁴ with the neologism ‘antiSade’. The switching of terms shifts the scientific discovery: from the realm of natural sciences to those of psychology and sociology, injecting it – signal-like – directly into cultural scholarship:

3 AMVK, ‘ECFK’, first published in *Force Mental* No.16, Winter 2005, p.582, reprint in *Force Mental rvstd.* Antwerp: Club Moral /ArchiVolt /Royal Academy of Fine Arts Antwerp, 2010, 3rd edition 2012, p.582. Original text: Kris de Decker, ‘De aartsvijand van de materie’, (‘The Arch Enemy of Matter’), in: *Financieel-Economische Tijd*, 12 October 2002: ‘Kosmologen stellen zich dan ook de vraag waar al die antimaterie die bij de oerknal ontstond, gebleven is. Het is niet ondenkbaar dat er volledige sterrenstelsels – en dus mogelijk ook levende wezens – uit antimaterie zijn opgebouwd.’
4 CERN and Nuclear Research Center Jülich near Mönchengladbach.

AntiSade is the mirror of everyday progressive art. It doesn't occur in the art world, but is a product of extreme circumstances. Art and antiSade are arch enemies. If they come in contact with each other, the reality concept changes and they destroy one other. A great deal of energy is released in this so-called clarification process – as a flash of darkness or colour.⁵

AMVK had an early interest in decoding her own existence in her time. Her intellectual work is archived in a gigantic, interdisciplinary library that was initially as analogue as the legendary library of Aby Warburg, and later digitised.

It is a characteristic postmodern undertaking with roots in the young punk generation. Its intellectual sources were the apocryphal and extremist pinnacles of literature, theology and sciences first read by the beatniks and hippies (generations before AMVK), then by punks and feminists (AMVK's generation): Marquis de Sade, Marguerite Porete, Giordano Bruno, Ignatius of Loyola, Charles Fourier, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud and many others. Secret knowledge, numerology, conspiracy theories abound. Even more striking is the presence of a fantasy or science fiction of sex and society.⁶ It is all about structural analysis, a gigantic burst of productivity by AMVK herself and her longtime partner Danny Devos. For her it is drawing, collage,

5 AMVK, op.cit. Original text: Kris de Decker, op. cit.: 'Antimaterie is het spiegelbeeld van alledaagse materie. Ze komt in de natuur niet voor, maar kan onder extreme omstandigheden wel worden gecreëerd. Materie en antimaterie zijn aartsvijanden. Komen ze met elkaar in contact, dan vernietigen ze elkaar. Bij dit zogenaamde annihilatieproces komt bijzonder veel energie vrij, in een flits van licht.'

6 It led to Roland Barthes's anthology *Sade, Fourier, Loyola*, a book AMVK says read like a subsequent confirmation of her thoughts.

film, the analogue and digital production of images that imbue and characterise female or human figures with visual markers. For him it is (a Viennese Actionism-critical and twenty-years-younger form of) body art and performance. Their joint collaboration is the music, performance and stage work of Club Moral.

'There is something wrong' since the atomic bomb.⁷ Even if the atomic bomb is only a fragment and not the cause of all the major changes in the second half of the twentieth century, it could have unleashed a dark, negative energy. Or this energy has been there all along, only people didn't know about it or had other terms for it. The word 'antimatter' becomes 'antiSade', counterforce, cause of imbalance in the smallest and greatest dimension. Such a conditioning of one's own life is AMVK's fundamental assumption. She lived through this second half of the twentieth century, when the world changed differently and faster than ever before. And in a very special way, this conditioning, this imbalance, this set of 'extreme conditions' can be articulated as an effect, a characteristic feature of artistic work that possesses a different concept of reality.⁸

Awareness of the peculiarity of one's own thinking, mirrored by many years of hostile reactions that attributed to AMVK a more or less 'offside' position – esotericism, more or less implicitly understood as a female quirk, anti-rationalism or mysticism – is something that never ceased. Thus the concept of 'extreme conditions' also includes questions of empowerment – a difficulty of one's argument, an underlying suspicion of female psychosis in female art, right up to the present day. Yet the antagonism to 'everyday progressive art' is

7 AMVK in conversation with Susanne Titz in Antwerp on 23 November 2017.

8 Anna Oppermann, an artist from the generation before AMVK, represents a position whose equally specific and extremely novel mediality has only been understood in recent years.



Indépendance (Independence), 1981
Photographer: Raimund Zakowski

even greater – a high bar articulated to oppose an inadequacy of this everyday art: extreme conditions give rise to something different than everyday art, and this process (appearing here as if in a fictional physiogram of the brain) brings forth an entirely different concept of reality.

Real/ity

AMVK says that people in the twentieth century believed they were already living in the era of collage and montage: with Cubism, Dada, Surrealism, photomontage and film editing. But actually it has only really been fully manifested now, in the twenty-first century, when the intellectual and avant-garde techniques have truly been absorbed by our media and brains. Cuts, montage and layering collate incalculable quantities of images, bodies, and stimuli that are omnipresent in our senses and memories. Our present has seen the onetime utopia of virtual reality and so-called artificial intelligences become reality.

Evidently, AMVK selects her source material from the ubiquitous images, texts, representations of the present, and from an awareness of the changed psychic reality we are experiencing today. It is our complex reality and no longer science fiction. As Dierk Stemmler recently and succinctly put it: ‘For a long time, all these things you deal with – computer realities, artificial intelligence – were your personal issue. A certain craziness or eccentricity of your working and thinking. Now these things are on everyone’s mind. And it is political. Your work is a political statement.’⁹

AMVK’s spaces are overload strategy become form. In a direct reference to Sergei Eisenstein, AMVK operates with concepts of attractions and intellectual

9 Dierk Stemmler, Director of Museum Abteiberg 1985–1993, in conversation with AMVK on 10 February 2017 on the occasion of the Museum Abteiberg Sponsoring Society (*Förderkreis*) purchase meeting.

montage. With them she produces complex image constructs that represent an ever-restless operation, working in hard cuts and counter-cuts, alternating between external and internal stimulus motifs, beyond the reality principle. AMVK urges a re-reading of Eisenstein’s *Method* and his montage of attractions; like the Soviet filmmaker and theorist, she pushes for a dissolution of the linear. Eisenstein’s longing for a spherical book that would replace linear books becomes a further reference. Such a sphere floats factually in her *Rorty* interiors – as a body of text or the ball-head of the once-revolutionary IBM typewriter.¹⁰ If Eisenstein could only dream of overcoming linearity, since all the media realities accessible to him were linear, then currently available technical media allow us to feel and grasp what connection and simultaneity really mean today.

Her images of human beings and the world overlap, override and overwrite each other, morph from the outer world to the inner world and intersect with texts of iconographies,¹¹ systems of thought and anti-systems, expose the extreme conditions. The levels are superimposed in foils, layers, patterns and

10 ‘[...] a set of sectors, which are arranged around a general, determining viewpoint, aligned to different areas. On the other hand, I want to create a spatial form that would make it possible to step from each contribution directly into another and to make apparent their interconnection [...] Such a synchronic manner of circulation and mutual penetration of the essays can be carried out only in the form [...] of a sphere. But unfortunately, books are not written as spheres [...] I can only hope that they will be read according to the method of mutual reversibility, a spherical method – in expectation that we will learn to write books like rotating balls.’ Sergei Eisenstein, quoted in Oksana Bulgakova, ‘Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book: From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment’, a translated and abridged chapter from her book *Sergej Eisenstein. Drei Utopien – Architekturentwürfe zur Filmtheorie* (*Sergei Eisenstein: Three Utopias: Architectural Drafts for a Film Theory*). Berlin: Potemkin Press, 1996, pp.109–125: <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>.

matrices. The bodies are always schematic, always types rather than individuals, and everyone who appears here is described as a text. This seems familiar from the Modernist avant-garde, yet it is contemporary.

The Internet has absorbed the underground culture of my time. But still I don’t think that much has changed. Back then we put out the magazine *Force Mental*, which got us invited to bookstores, artist-run spaces and venues that previously worked in a similar way in the context of Fluxus. This is how we got to know each other and discovered one other.

Then I became a professor at the academy, and I got the feeling that my students were working on topics very similar to what I was interested in at their age. The only thing that changed was that now underground culture was accessible to everyone. When the next generation sees that my generation went through the same thing, they realise that there is no moment, no time, to rest or relax in. They realise that they, too, have to be vigilant; that the things my generation affected are not over or assured.

Every generation is looking for harmony; that never changes. In my day, people were still feeling the importance of religion, its echoes. People believed in people, in ideas. For many of us in the West today, religion is just a small crumb. Nowadays we trust or rely on a machine. I see this difference, but I don’t judge it.¹²

11 ‘The iconography of the site- and date-specific video collages for Club Moral’s concerts is a daily calendar that has grown over three decades, with biographical data from provocative personalities and the dates of such socially-jarring events as murders, accidents, inventions or revolutions.’ Announcement for the performance on 24 November 2017. *reiheM* is organised by Mark e. V.: <http://www.reihe-m.de/?p=3389> (last accessed on 30 November 2017).

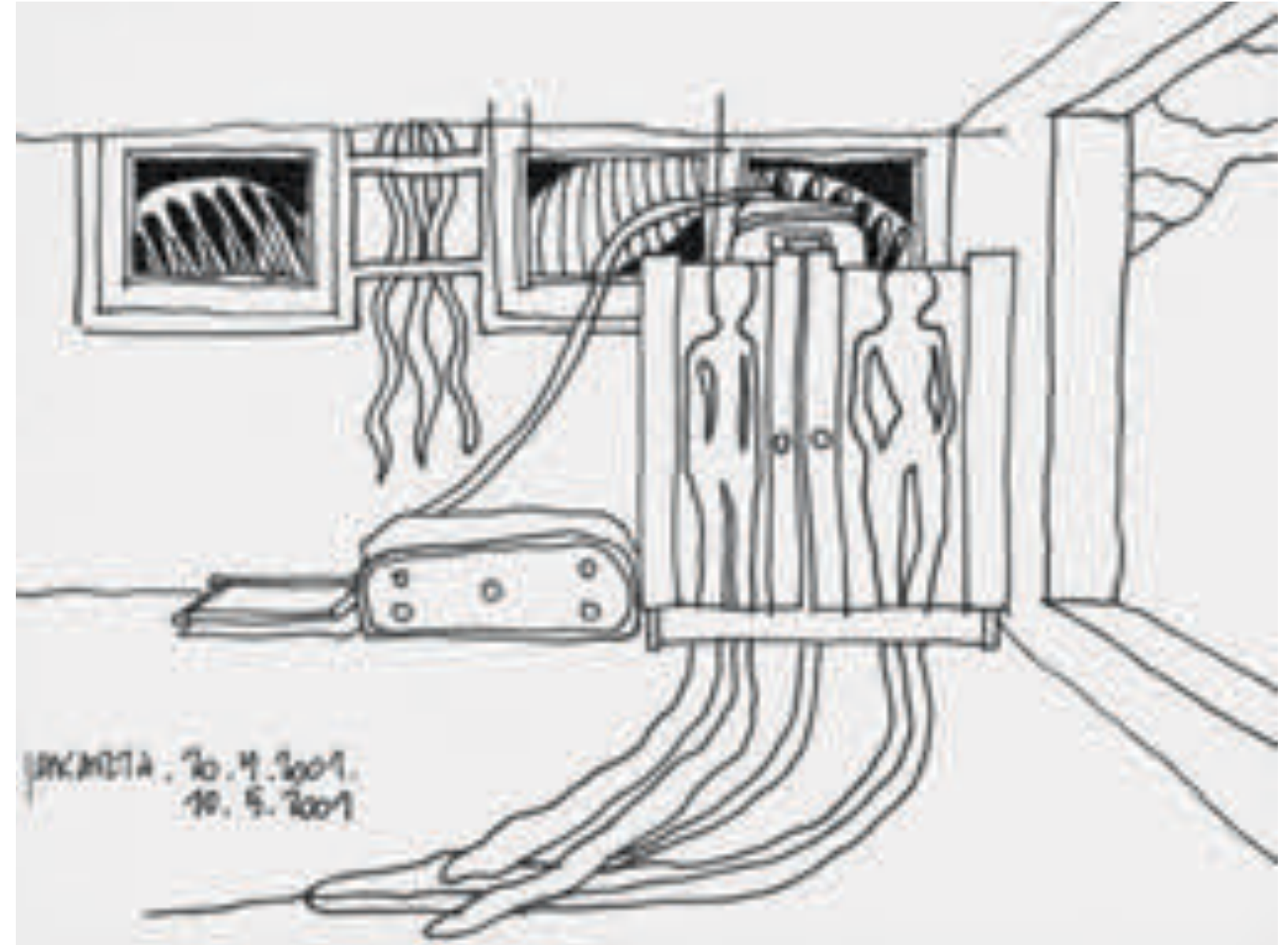
12 AMVK in conversation with Kathleen Rahn, printed in the Kunstverein Hannover exhibition brochure, p.42, with some linguistic modifications for the present publication.

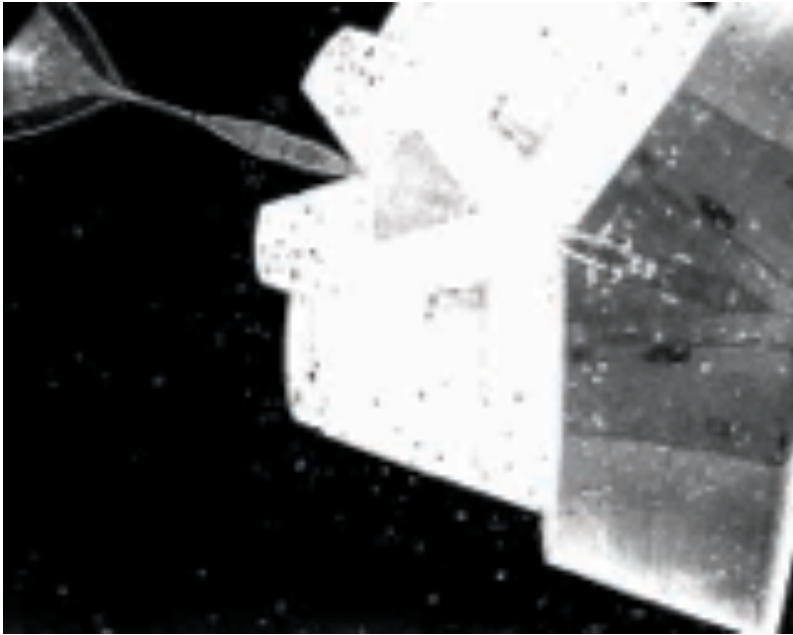


Philosophical Rooms: Leibnitz, 1998



Kapittelzaal in Abdij van Park, Leuven (Chapter Hall in Park Abbey, Leuven), 2000







Morele Herbewapening (Moral Rearmament), 2005
 Installation view at Kunstverein Hannover, 2017
 Photographer: Raimund Zakowski



On Women Images

Keeping records on images of women and on words out of particular fields made me at a certain point combine them, the same way as car dealers present their newest models with scarcely dressed females.

As an example: I sampled words related to particular problems of elasticity, knowledge representation and symmetry in space, to connect them with my files of:

- 1 Naked women only dressed with a belt;
- 2 Women showing their breasts while fixating the spectator;
- 3 Women busy taking off their blouses over their heads.

In re-interpreting the images, I re-use them across the chosen word. For this I invent slightly fighting logical schemes to induce a certain random factor, for the sake of serendipity, synchronicity. In this way I try things out, I see how they work. Whereby I use the spectator as a measurement.

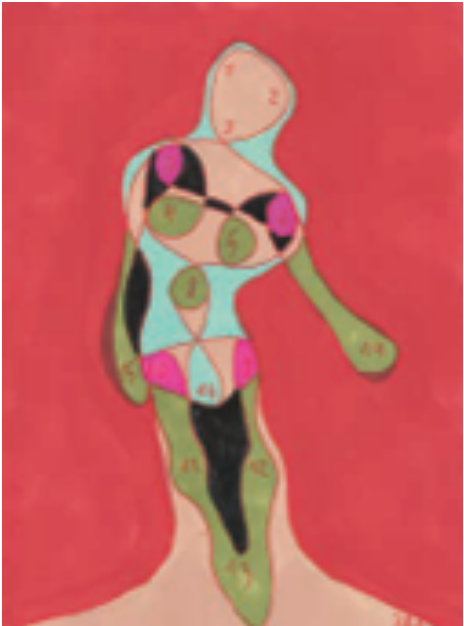
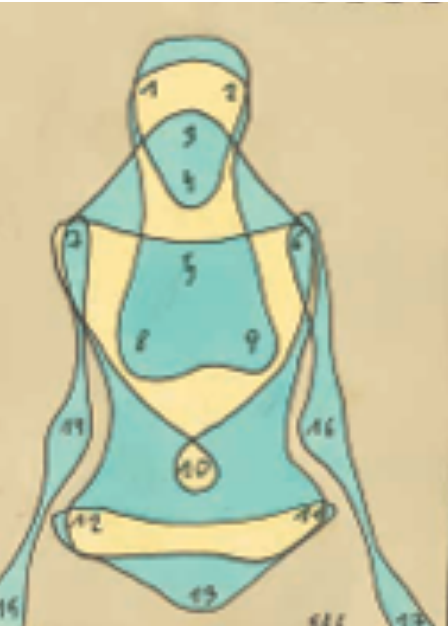
The images serve as an instrument in a system to be proved.

At present I use my computer to store images and words. I use my computer to collect them, to create systems in order to reveal things while working. Thus the information becomes the form, a tool; it becomes the canvas on which I work.

The information, the data, becomes the paint, a mixed storage of past, present and future intelligence. It is just the way you use the information that decides the content of the work, that gives the content needed for the actual purpose.

AMVK, 22 March 1997

FLUO ROZE





Ich habe Photosynthese (I Have Photosynthesis), 2006

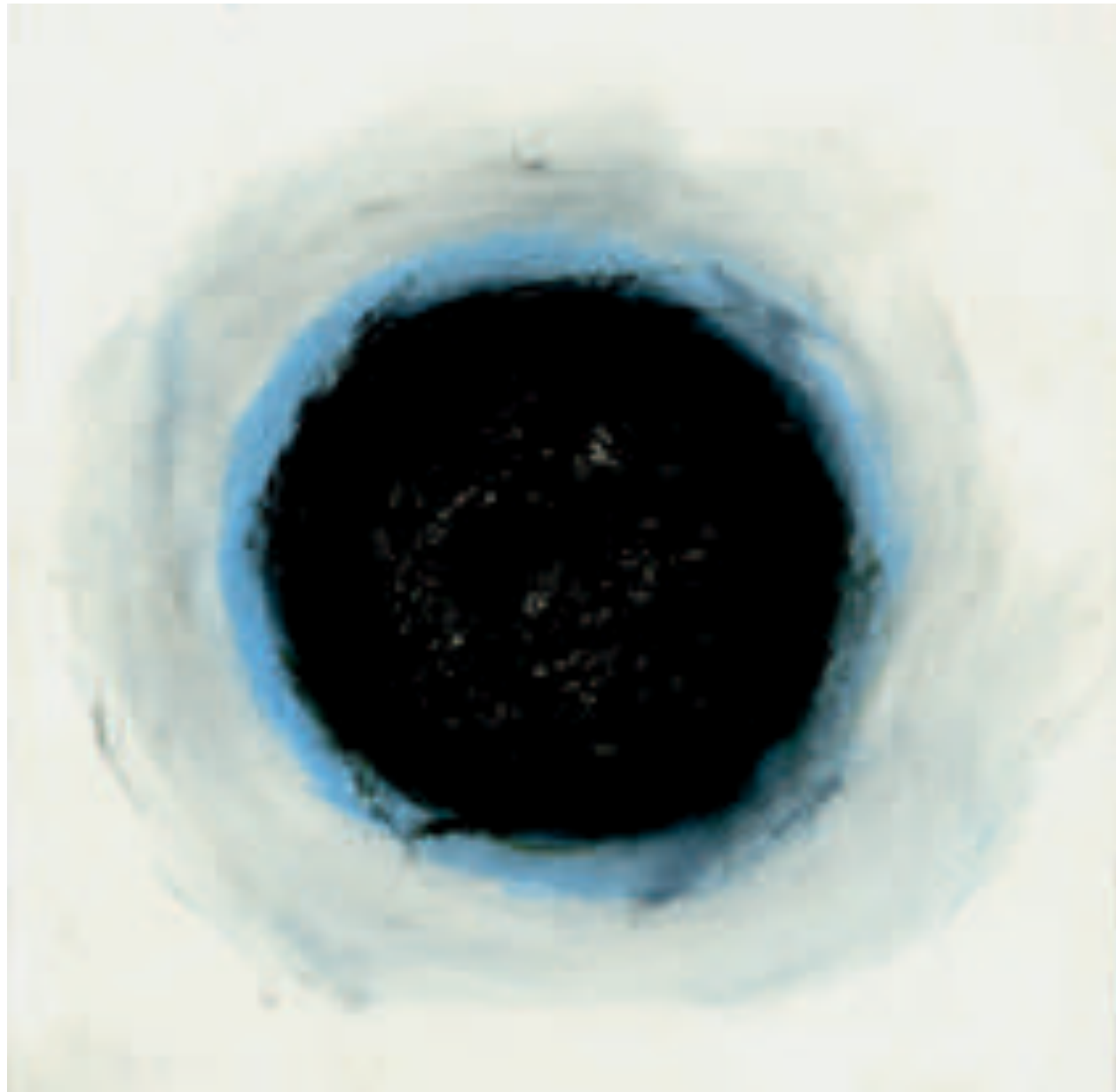
124



FLUO ROZE

125

AntiSade, 2006



Zonder titel (Untitled), 2009



14 tekeningen met 12 cirkels: schoonheid (14 Drawings with 12 Circles: Beauty), 2010



Conceptual Playmates: Within, Without, 2012



Conceptual Playmates: Tiefen, dir zugekehrt (Depths, Turned towards You), 2012



Portret (Portrait), 2012



Carrel 2 (Colossus), 2014





FLUO ORANJE



FLUO ORANJE

De-coupling

...
sludged by products
I think: the Incinerator!

At Fundum.

Interstates and the obituary
is like
:
re-democratic services and the pussycat

...
auto-fluff
in Nomansland.
When is waste waste?

2, 3, 3, 4

waste upholstery
dinner tables and the fluffy
deep sofas
capping the un-cappable.

Fog Routine

on-site masturbators
(corseting the off-line).
Piling the front
forgetting the back.

Extract Control

final cover orientation
winding up/de-winding
/binding. North-east-
south=west-up-down-in.

Airspace capabilities

degrading the un-stupid
de-stupidising the elite.
Liquid undertones.
Prevalents.

4 × 4

AMVK, 4 March 2015

FLUO ROZE





Geheim: Als een swastika (Secret: Like a Swastika), 2015



Carrefour Market Borgerhout, 2015



Madonna en Leviathan (Madonna and Leviathan), 2015



Orakel (Ornament) (Oracle (Ornament)), 2018



Bodies of the Poet: On Anne-Mie Van Kerckhoven's Textu(r)alities

Travis Jeppesen

To get at something primal, primordial, originary, essential in any artist-thinker's practice – particularly an artist whose thinking is as complex, whose work is as multi-directional and multi-faceted as Anne-Mie Van Kerckhoven's – it is useful, if not obligatory, to take a good hard look at their words.

Critical considerations of AMVK's work, summations of her being as an artist, abound: AMVK as painter, as draftsman, as textile artist, as noise musician, as filmmaker, as feminist philosopher, as scientific theoretician. All of these conjectures are creditable, identifying some component that adds to the whole. But there is a whole other hole out of which all this creation spills, one that has as of yet (to be knowledge) not been either identified or much expounded upon: that is, AMVK the poet. And I would go so far as to say that that poetic impetus – that compulsion to (re-)mould the world through language – lies at the very root of all Kerckhovenian activity.

In point of fact, AMVK's literary output spans more than 40 years. Writing was there at the very start of her practice. Even in her visual works – for instance, the career-spanning drawings collected in the volume *Nothing More Natural*¹ – text is a constant invader, merging and commenting and sidelining the image, which arguably endows the work with its dynamism and volume – that van Kerckhovenian *loudness*. This was asserted by the artist herself in a text dated 12 March 1989: 'Poetry is 1 of the sentimentalities.' She continues:

Sentimentality seems to me a useful point of departure when making things. To me, what is called 'the poetic sentiment' in a work is too general, too informal. It serves too many purposes. Sentimentality, on the other hand, comes from a taboo atmosphere and does not

¹ Anne-Mie Van Kerckhoven, *Nothing More Natural*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

beat around the bush. Take it or leave it. Besides, the only acceptable poetry today concerns nature and its elements.²

This bald statement is arresting in its assertion of sentiment being at the root of the artist’s poetics. For while ‘sentiment’ is not defined here, most everyone recognises the adjective as a negative, a non-value, even an insult, when it is applied to a work of art. It implies an embarrassing earnestness, an overbaked emotionality, an appeal to base popular (proletariat) tastes – the ‘taboo atmosphere’ identified above. Certainly not qualities meant to be found in ‘fine art’, and, as it so happens, qualities that are also absent from AMVK’s work.

But I think a deeper sense of sentiment is being evoked here, one that is all the more taboo in its definitionality – because it relates to the body. Certainly the body materialises over and over again in AMVK’s drawings, often in tangled, smeared, abstracted form, going so far at times as to border on formlessness. A *mutilated* sentiment, then. And, more often than not, female bodies.

She collects female bodies in the same way that she collects words; hence, the constant clashing of the two entities – language and bodies – in her drawings:

At present I use my computer to store images and words. I use my computer to collect them, to create systems in order to reveal things while working. Thus the information becomes the form, a tool; it becomes the canvas on which I work.³

2 Ibid., p.38.
3 AMVK, ‘On Women Images’, 22 March 1997, in PDF provided to the author.

In a word, sentiment is *wrong* because of its association with the feminine – the sentient world of feeling, emotion, rather than the objective realm of fact, of analytical thought. As though the rawness of emotion, of those immediate sensations stimulated by occurrences in the external world, were somehow invalidated in its potential contributions to serious knowledge, to high art. This outlines but one of the ways that masculinist thinking has worked to negate the body – not, of course, as a *subject* of art, but as the vehicular force through which art might be propelled. A force that artists like AMVK rescue via the automaticist praxis one readily encounters in her drawings, in her words.

The only acceptable poetry, AMVK avers, is nature poetry, and nature, she has also said, is the world of women. This does not imply a barrier from the world of knowledge, but a separate pathway that cuts directly through it.

Chaos and instability, in all their negativity, are already simply female environments. It is best they stay that way. For as long as these elements, in all their murkiness, long for a masculine framework, this is the negative interpretation of the disconnection that is being maintained. (25 February 1990)⁴

It is up to the artist, not to tame nature, but to assert her presence through it – and in doing so, to co-create it. Language, of course, does not belong to nature. This is why, AMVK says, the only acceptable poetry is a poetry that attempts to transmit itself into the natural world. A failed prospect, for sure, because of the rigidity of semantics – the way the world, the masculinist world, clings to, depends on

4 Anne-Mie Van Kerckhoven, *Nothing More Natural*, op. cit., p.124.

meaning. *Polices* meaning, even. ‘When you want to re-invent a word’, AMVK says, ‘you have to re-invent its context.’⁵ Bringing the words back to nature – to the world of women.

In the early 1970s, the American poet Hannah Weiner would begin the work that she would become known for, a series of journalistic writings she deemed ‘clairvoyant’ because they were composed roughly of words that she saw in the air or else written across her forehead when she looked in the mirror. ‘Clair-style’, she called it.

All these on my forehead words
are seen EXCEPT BIG LARGE
WORDS WHICH ARE GLADLY SEEN
ON THE you are
discovered PAGE nineteen eighty one
and class Radcliffe spoke⁶

This channeling of language – from an otherworldly beyond, from a plane of existence that we might not otherwise have direct access to – can perhaps be considered as a rather literalised version of the Romantic conception of artistic inspiration, wherein Nature speaks to the artist directly, and the artist serves simply as the transmitter of the message. Creation as divination: here, more than a metaphor. A direct transmission from the natural realm into the cultural (language): invocation, rather than mere evocation (i.e. poetry ‘about’, ‘inspired by’ nature).

A similar channeling occurs in AMVK’s small body of poems from 2012, only here the transmission occurred aurally, rather than visually (not unfitting as a scenario, considering that AMVK is also, among other things, a musician). She would hear words, then jot them down into formations of poems (at other times,

5 Conversation with the author in Antwerp, 15 September 2017.
6 Hannah Weiner, *Spoke*. College Park, MD: Sun & Moon Press, 1984.

the words would go into her drawings, or lyrics, or... fill-in-the-blank.) Simple words, removed from context – where, of course, their meaning might be divorced from them; re-contextualised; what happens in a poem:

at some to we
at were to me
of from up he
of from up she
of soon on my
no than or if
ly that is in
ly that within.⁷

Immediately recalling Samuel Beckett’s minimal poems and Gertrude Stein’s reductive repetitions, AMVK’s ‘Fridge’ smashes normative syntactical construction into pieces, reconfiguring prepositions, nouns, even fragments of words, into a whole new body. (No verbs, save for a couple morphings of ‘being’ – as none further are necessary in a piece where motion is implied through the perceptual flow of the whole.) Here, the process of meaning construction is vividly dramatised:

‘at some to we’: the precision of the locative ‘at’ clashing with the vagueness of some (place? time? person?) mating (via the connective ‘to’) with the all-inclusive first person plural.

‘at were to me’: repetition and rhyme, yet further bedazzlement: one nearly expects that ‘were’ to have an ‘h’ in it, to be a ‘where’, coming as it does after the ‘at’; the remainder follows the form established in the previous line, birthing a new norm, the rhyming ‘me’ replacing ‘we’.

‘of from up he’: three prepositions crashing into one another – a total taboo, a violation of the laws of

7 AMVK, ‘Fridge’, 20 August 2012, in PDF provided to the author.

grammar – and yet consider the way they’ve been laid here, the vivid sense of wavering directionality that emerges from ‘of from up’, a wavering arrow in the ether culminating in a rhyming ‘he’, following the pattern established in the previous two lines of culminating in a cool monosyllabic pronoun.

‘of from up she’: now, repetition becoming further literalised as a process, the only change from the previous line being the addition of a single ‘s’ on the last word, feminising the final rhyming pronoun.

‘of soon on my’: following a line break that establishes the completion of the last stanza and the establishment of a new, unrhyming one, this line also sees the entrance of a new grammatical type in the second word, the adverbial ‘soon’, and the culminative first person possessive ‘my’, which one would expect to be followed by some sort of object – impossible, for in this poem each line is self-contained, belonging to its own orbital flow, the only relation among them being on a purely sonic level (that of rhythm and rhyme).

‘no than or if’: a negation preceding a conjunction: denial of a possibility of connection – that ‘no’ in its potency reigning supreme like a shadow over the rest of the line thanks to the connective ‘or’: no than, no ‘if’ – no connectionality, no conditionality either.

‘ly that is in’: here, a word has been broken – is it the ‘ly’ of *only*, of *lonely*, ‘that is in’?.

‘ly that within’: repetition, again, this time of the preceding ‘ly’, but note that final ‘within’, breaking with the structural flow of all that has come before (four words, four line stanza) – one that could have easily been separated into two words (‘with in’), but here the ‘proper’ dual syllabic has been retained, crowning the poem with its ultimate metaphysical inflection.

Another body of work that must be mentioned here: AMVK’s essays. Her language, at first glance,

often comes across as scientific – or what I might rather define as *scientistic*, in their stylistic robbing of the language of objectivity such as one finds in theoretical writings. Upon closer examination, these texts are really fusions of the ethical, the philosophical and the biological via the flow of the poetic – arguably less *conceptual* in nature than *perceptual*.

The internal machinery of meaning creates open-channel fysiological structures that determine the amount of controllable arousal of multi-aspected human beings. The golden rule of honest ignorance can change social deserts into freefarms of humanoid fusion, into belief in constructive impact peppered with dreams of doubt.⁸

Note that fantastic penultimate transformation of ‘social deserts’ into ‘freefarms of humanoid fusion’. It would be an understatement to employ that common cliché that AMVK writes ‘fluidly’, as the mistaken fluidity here is actually a certain looseness with language that can only come from someone who truly *owns* it; that is, from a poet. Here, she has chiselled into the very heart of meaning-formation, that impossible-to-locate, let alone -occupy, plateau, and reached it through a language of uncommon metaphor, of pure metonymic flow: meaning-formation, indeed. She continues:

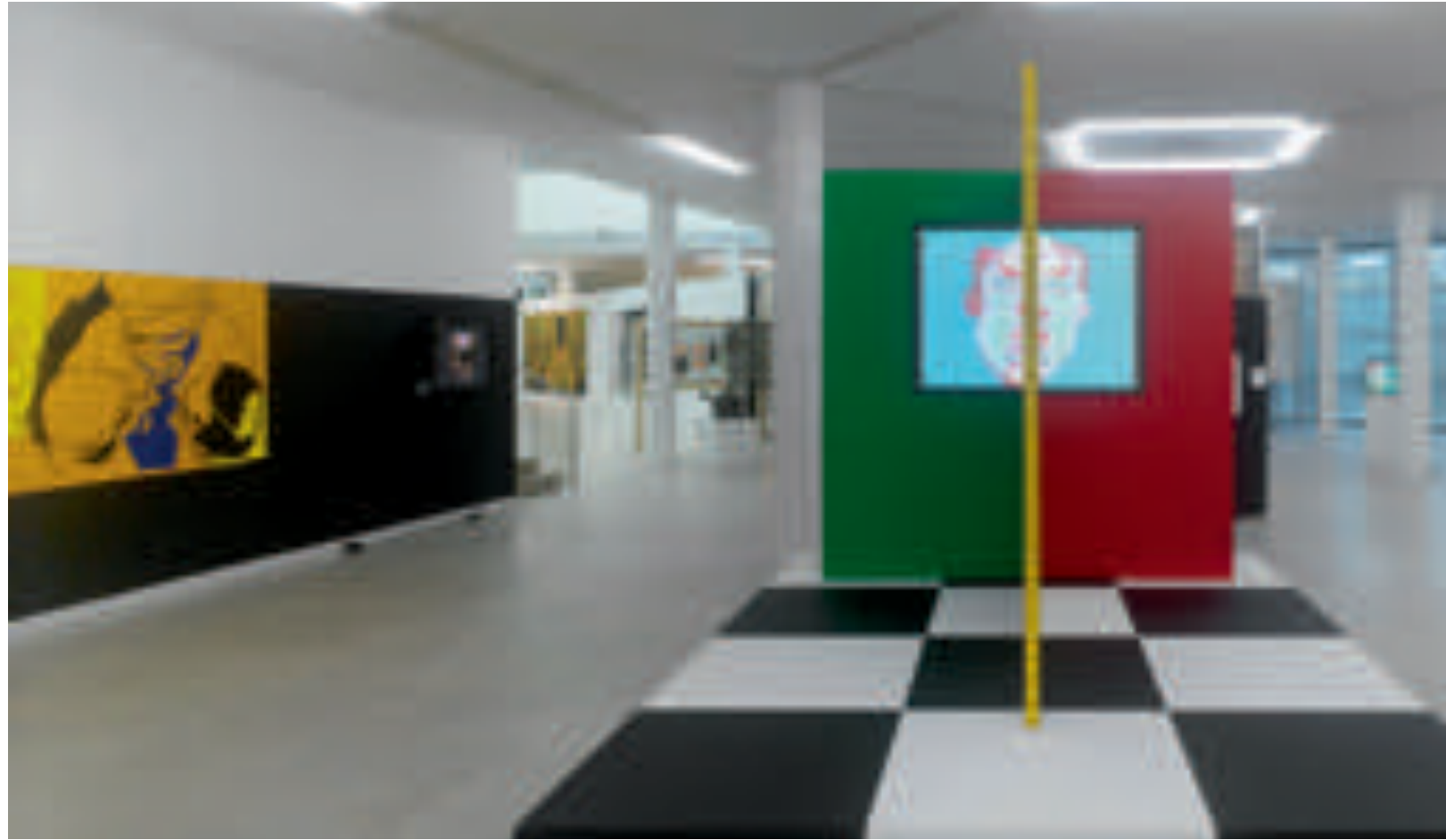
My final comment/conclusion traces coincidence of chemical experimentation with heroic outbursts of floating relations, existential fears and wise brain government. I detect useful contemplation-patterns while interpreting the ever-evolution in looking at the universe and I plan to establish semi-

constitutional irrigation in overcivilised deserts of organisation and value-systems. Alternative theoretical art could answer, in analogy to Arabian scholars of science, this mortal need for bacterial new phenomena s.a. fresh spiritual interconnection sauced with flat synthetic innovation.⁹

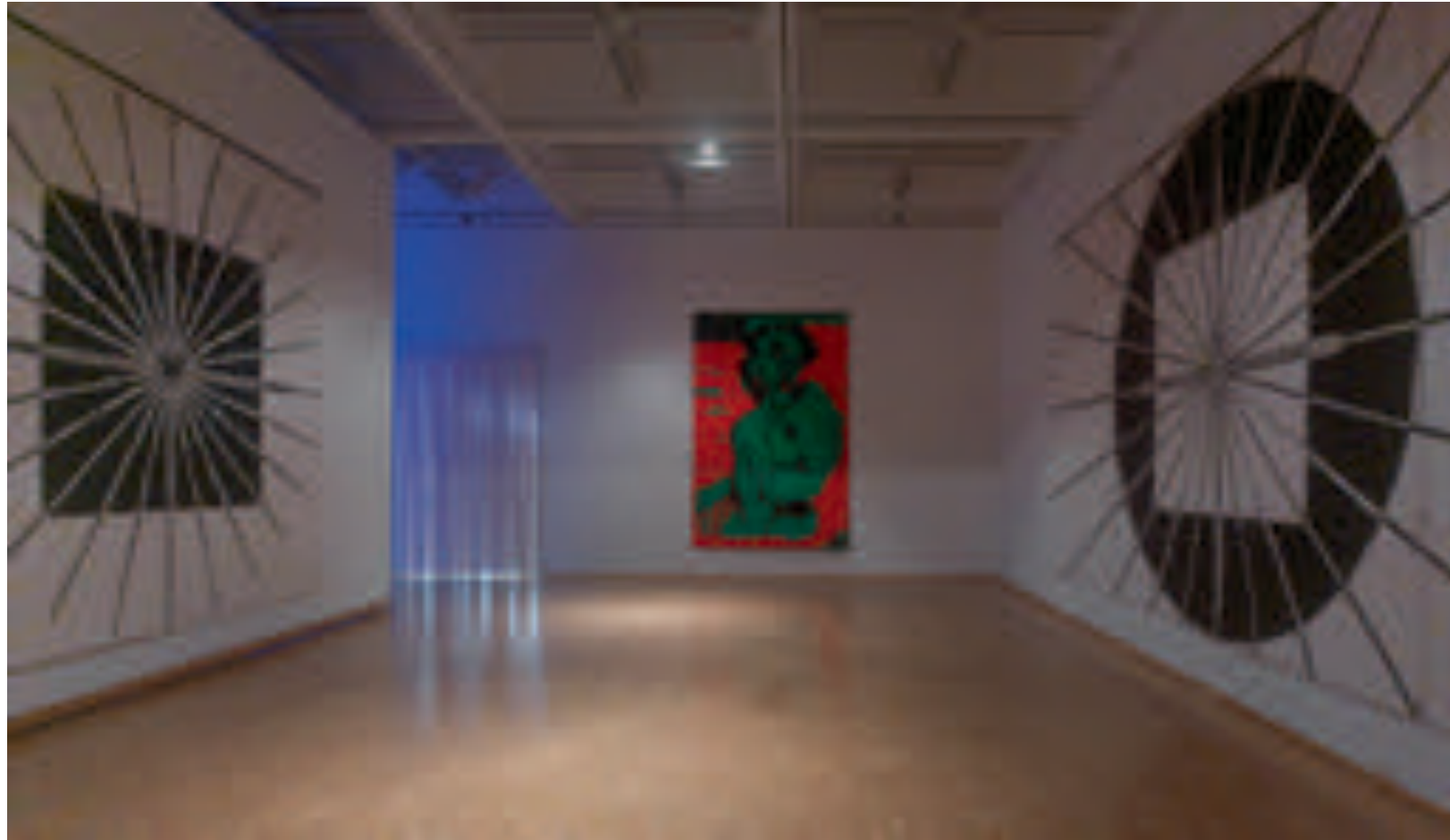
Need anything else be said? It is clear, in such a concise artist statement, statement of cartographical intention, that AMVK’s relationship with nature is, in fact, defined by a certain reciprocity. Steaming and wiping away the old referents as she cascades her way through this ongoing process of irrigation, sentiment – and *sentience* – are revised according to the specific needs that emerge as a consequence of the AMVK vehicle’s peregrinations. Poetry becomes one clear pathway towards re-programming nature.

8 AMVK, *Audresselles*, 11 August 2004, in PDF provided to the author.

9 Ibid.











Vorwort

AMVK, Anne-Mie Van Kerckhoven, ist eine Künstlerin von ungewöhnlicher Komplexität. Geboren 1951 in Antwerpen, wo sie heute noch lebt, ist sie seit den frühen 1970er Jahren künstlerisch aktiv. Von Beginn an zeigte sie sich als eine kollaborativ arbeitende, intellektuelle Wegbereiterin in einer von Männern dominierten, verkaufsorientierten und imagebesessenen Kunstwelt – und sollte daher als eine zukunftsweisende Künstlerin betrachtet werden.

AMVKs Praxis ist im wahrsten Sinne interdisziplinär. Ihr erstes Betätigungsfeld waren Zeichnungen und Grafikdesign, doch bald widmete sie sich der Installations- und Performance-Kunst, der Malerei, dem Filmemachen, der Musik und dem Schreiben. Seit über 40 Jahren arbeitet sie mit innovativen Computerexperten zusammen. 1981 gründeten sie und der Künstler Danny Devos die Noise-Band Club Moral, die seitdem in unterschiedlichen Formen regelmäßig auftritt. Unter dem Namen organisierte das Duo bis 1993 auch zahlreiche Veranstaltungen in Antwerpen. Seit 1982 geben sie die Zeitschrift *Force Mental* heraus.

Neben solchen Kollaborationen basiert AMVKs Arbeit auf Selbstanalyse und Selbstartikulation. Ihre kreative Auseinandersetzung mit künstlicher Intelligenz und anderen zeitgenössischen Manifestationen des Mystizismus kann nicht von ihrem sozialen Denken und politischen Engagement getrennt werden. Meist bestehen ihre Arbeiten aus Bild-Text-Konstellationen, die sie mit den Mitteln des kommerziellen Grafikdesigns herstellt: Plexiglas, Siebdruck, professionelle Druckverfahren.

Die vorliegende Publikation wird gemeinsam vom Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA), vom Museum Abteiberg in Mönchengladbach und vom Kunstverein Hannover anlässlich der Überblicksausstellung in den drei Institutionen herausgegeben. *AMVK*, die 2018 in Antwerpen präsentierte Schau, ist eine Erweiterung der Ausstellung *What Would I Do in Orbit?*, die 2016 in Mönchengladbach und 2017 in Hannover zu sehen war.

In ihren verschiedenen Ausführungen bot die Schau tiefe Einblicke in AMVKs riesiges Œuvre. Hunderte Kunstwerke, von kleinen Tuschezeichnungen bis zu komplexen

Videoinstallationen, zeigten AMVK als formale Erneuerin und Deuterin von Stimmungen, die ihre oft schonungslos entlarvenden Bilder und Texte permanent in den Kreislauf der Gesellschaft einspeist. Ihr Werk ist somit einem größeren Publikum zugänglich gemacht geworden.

Für die beiden Ausstellungen in Deutschland hat AMVK in zwölf Kapiteln Denkfiguren formuliert, die ihre Arbeit prägen.

1	Parallelismus: Disziplinen/Komfort. [...] Moralismus und Dualität, Schwarz und Weiß, verursachen viel Schmerz. Kunstliebhaber werden vom Abstrakten angezogen, doch das Abstrakte kann nie sexuell stimulierend sein.
2	Das Böse und die Unterhaltung: Gnosis/Spiele/Prozess/Gabelung. [...] Während der Prozess des „Schauens“ höchstwahrscheinlich gleich geblieben ist, haben sich die Interpretation und Reproduktion des ausgewählten Bildmaterials verändert. [...]
3	Systeme und Leben: Worte, Zeichen, Symbole/nicht flache Gleichzeitigkeiten/Prologe/Relationen, Fakten, Regeln. Collage, Montage, Manipulation, Indoktrination, Information. Für mich bringen diese fünf Worte das 20. Jahrhundert auf den Punkt. [...]
4	Verknüpfung, die Welt und die Anderen/reine Konnektivität/flache Gleichzeitigkeiten. Jede Installation, jede Arbeit, die ich herstelle, ist ein Überlebensmechanismus – das Resultat eines Prozesses, der zu einem bestimmten Zeitpunkt in meinem Leben ausgelöst wurde. [...]
5	Gesichter, Digitalismus, Religion und Zeit/Pentagramm/verallgemeinertes Ordnen und dessen Anwendungen. [...] Die fundamentalen Prinzipien hinter der Gehirntätigkeit [...] sind heute von entscheidendem Interesse, nicht nur in der Medizin, der Biologie und den Naturwissenschaften, sondern auch in der Kunst.
6	Intelligenz, Verarbeitung, bauender Absorber: Das „Ich“ als Ersatz. [...] Das Analoge steht für Ritual, das

Böse, Geheimnis, Begehren, Sehnsucht und Wollust, während das Digitale Kontrolle, Technologie, Sublimierung, Abhängigkeit, Reinlichkeit und Transparenz repräsentiert. Unser Ziel ist das Analoge plus das Digitale: Perspektive.

7	Gesichter, Schicksal/magische Kraft Konzept Hierarchien/multiple Einordnung. Im Zentrum des gesellschaftlichen Universums findet das Abstrakte, das sich als Symbol manifestiert, seine Verkörperung tendenziell in einer Figur. Der Prozess, der dazu führt, ist fragmentiert und komplex. [...]
8	Zahlen, Alchemie/Realisierung, sinnvolle Strategie und Teilmengen von übereinstimmenden Mustern. [...] Die Idee dahinter [Leibniz' <i>De Arte Combinatoria</i>] war die Existenz eines Alphabets menschlichen Denkens. Sämtliche Begriffe sind nichts anderes als Kombinationen einer relativ kleinen Anzahl von Begriffen, so, wie Worte Kombinationen von Buchstaben sind. [...]
9	Zahlen, Schicksal und Ort/Initiation/verbotene Werte/Kampf der Regeln. [...] Jede Information, sei sie visuell, musikalisch oder geschrieben, ist eine Emanation, eine Verdampfung und ein Rückstand von Intelligenz, und daher sublimierter Fortschritt.
10	Mystizismus und Digitalis/Beurteiler wesentlicher Ereignisse /Abrufungsmechanismen. Die Gegenstrategie jeder modernistischen Regel der Reduktion verliert ihre Kraft in der unvermeidlichen Konfrontation mit meinem abstrakten System der radikalen Verneinung und Ablehnung.
11	Blinde Ausbreitung/menschliche Risikoträger/Cowboys. [...] Während es Descartes um die Überlegenheit des Verstands über die Gefühle ging, befasste sich Rorty mit der Überlegenheit der Realität über die Wahrnehmung. Und was ist mit dem Digitalen?
12	Architekturen der Reflexion/Seele/für objektorientierte, zirkuläre Interpretationen. [...] Die physische Auswirkung der ersten Atombombe teilte die

menschliche Evolution in zwei [...] Es ist kein Zufall, dass der Existenzialist und Nihilist Albert Camus 1951 Marquis de Sade ausgrub und wiederbelebte.¹

Für die Ausstellung im M HKA wurde eine weniger diskursive Herangehensweise vereinbart. Sie bestimmte auch die Struktur dieser Publikation. Die Chronologie der Abbildungen wird an manchen Stellen durch Essays unterbrochen, die unterschiedliche Aspekte von AMVKs Praxis thematisieren: ihre Verbindung zur selbstorganisierten Kulturszene der 1980er Jahre, der in ihrem visuellen Œuvre zu findende Bezug zu Innerlichkeit, Mystizismus und künstlicher Intelligenz sowie ihre Persona als Schriftstellerin.

Das Buch versucht nicht, AMVKs künstlerische Laufbahn umfassend darzustellen. Dies wird vielmehr durch das digitale Online-Archiv geleistet, das die Künstlerin und ihre Assistentinnen über mehrere Jahre mit Mitteln der Flämischen Regierung zusammengestellt haben und vom M HKA unter **amvk.ensembles.org** veröffentlicht wird. Wir danken Evi Bert und Marte Sommen für ihr Engagement bei diesem Projekt.

Für ihre freundliche und uneingeschränkte Unterstützung danken wir allen privaten Leihgebern der aufeinanderfolgenden Realisierungen dieser Ausstellung sowie den Galerien, die AMVK vertreten – Zeno X in Antwerpen und Galerie Barbara Thumm in Berlin. Danke auch an Danny Devos, Samyra Moumouh und Saar Geerts für ihre wertvolle Hilfe während des gesamten Projekts. Die Veröffentlichung dieser Publikation wurde durch mehrere Geldgeber ermöglicht. Für die großzügige Unterstützung des Museums Abteiberg danken wir dem Ministerium für Kultur, Jugend, Sport und Medien in Flandern, der Kunststiftung NRW und der Hans Fries-Stiftung. Ebenso danken wir der Kulturstiftung des Bundes und der Stiftung Niedersachsen für ihre Unterstützung des Kunstvereins Hannover.

Nicht zuletzt gilt unser herzlicher Dank der Künstlerin, deren engagierte Mitwirkung die Ausstellung und diese Publikation erst möglich gemacht hat.

	Anders Kreuger (Leitender Kurator, M HKA) Kathleen Rahn (Direktorin, Kunstverein Hannover) Susanne Titz (Direktorin, Museum Abteiberg)
1	Diese gekürzte Fassung geht von AMVKs Notizen für einen Vortrag an der Städelschule in Frankfurt am Main am 14. Dezember 2017 aus.

Es gibt keine Zufälle

Menno Grootveld

Was haben Bitcoins, die Cyber-Sicherheitsfirma Kaspersky und Plankton miteinander zu tun? Nicht viel, würde man meinen, wären mir nicht diese drei Themen zufällig an einem einzigen Tag in drei verschiedenen Nachrichtenartikeln begegnet. Es war Donnerstag, der 12. September 2017. Ich saß im Zug nach Antwerpen und checkte meine Emails, als ich auf die drei Artikel aufmerksam wurde. Seitdem ist der Wert des Bitcoins noch weiter gestiegen, Kaspersky wurde von zahlreichen westlichen Regierungen wegen angeblicher Verbindungen zum Kreml verboten, und wir wissen, dass neben dem Planktonproblem (das für das weitaus größere Problem der Ernährung der Menschheit in der Folge des Klimawandels steht) zahlreiche andere Weltuntergangsszenarien lauern.

Doch es gibt eine weitere Verbindung, die mir erst klar wurde, als ich mein eigentliches Ziel erreicht hatte: das Atelier von Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), mit der ich mich an diesem Tag für ein Gespräch über die Inspirationsquellen ihrer Arbeit verabredet hatte.

Diese Verbindung hat viel mit unserem gemeinsamen Hintergrund zu tun. Anne-Mie und ich sind beide typische Vertreter der „Dazwischen-Generation“, wie ich sie nenne: zu jung, um bewusst zu den 1960er Jahren beigetragen zu haben, aber eigentlich schon zu alt, als Punk in den späten 1970ern explodierte. Anders ausgedrückt: Wir waren sowohl von der Hippiezeit als auch von Punk beeinflusst, doch wir waren in keiner der beiden Bewegungen wirklich involviert.

Daher hatte ich, als ich Anne-Mies Haus betrat, mit wenigen Worten über Bitcoin, Kaspersky und Plankton bereits genug Material, um mich sofort in eine komplexe Diskussion über den Zustand der Wirtschaft, die internationalen Beziehungen und die ökologische Katastrophe, die auf der Erde ihren Gang nehmen wird, zu verstricken – durchsetzt mit Ausschweifungen in die Philosophie und Religionsgeschichte.

Um Ihnen etwas mehr über unseren gemeinsamen Hintergrund zu vermitteln, muss ich erst den Kontext skizzieren.

Die zweite Hälfte der 1970er Jahre war eine merkwürdige Zeit. In der westlichen Gesellschaft und Kultur hatte sich das Aufbegehren der 1960er Jahre allmählich gelegt, und eine bestimmte Schläfrigkeit setzte ein. Die Hippiezeit kam zu ihrem Ende. In Politik und Wirtschaft gab es Zeichen eines bevorstehenden Unheils. Der Ölboykott der OPEC-Staaten führte schnell zu hoher Inflation in den westlichen Volkswirtschaften, und als Präsident Nixon 1971 die Dollar-Konvertierbarkeit in Gold aufhob, war die Weltwirtschaft extrem verunsichert. Das zügellose Wachstum, das die Periode von 1945 bis 1970 geprägt hatte, war endgültig vorbei. Zudem gab es immer dringendere Warnungen vor den Folgen einer übermäßigen Ausbeutung unseres Planeten (man denke an die Berichte des Club of Rome).

Politisch gesehen war 1979 ein entscheidendes Jahr. In Großbritannien wurde Margaret Thatcher Regierungschefin, nachdem ihre Konservativen die Wahlen gewonnen hatten. Es war der Beginn des neoliberalen Zeitalters, das im Jahr darauf, als Ronald Reagan Präsident der USA wurde, neuen Schwung erhielt. Seinen Wahlsieg verdankte er zum Teil der Geiselnahme amerikanischer Botschaftsangehaltener durch iranische Studenten in Teheran, nachdem die iranische Revolution im gleichen Jahr zum Aufstieg von Ayatollah Khomeini geführt hatte.

In diesem Kontext entwickelte sich im Westen eine neue Art Gegenkultur, hauptsächlich im Bereich der Popmusik, aber auch in den bildenden Künsten und (alternativen) Medien. Diese Bewegung war durchdrungen von einer Vorstellung der Endgültigkeit, zusammengefasst in dem Slogan „No Future!“ Der Kalte Krieg war noch in vollem Gange und die Gefahr eines totalen nuklearen Kriegs noch nicht gebannt. Zugleich gab es eine enorme Menge aufgestauter Energie, die zur Geburt der sogenannten „Do-it-yourself“-Kultur führte. Überall entstanden neue, unabhängige Initiativen, oft in stillgelegten Fabriken und leeren Bürogebäuden, die von arbeitslosen jungen Menschen besetzt wurden.

In den frühen 1980er Jahren hatte sich Punk in verschiedene Post-Punk-Richtungen weiterentwickelt, von denen die Industrial Music eine der wichtigsten war. Zu ihr gehörten Bands wie Surgical Penis Klinik (SPK) und die Einstürzenden Neubauten. Die Tendenz zum Industriellen zeigte sich auch in der bildenden Kunst, häufig in der Form von Maschinenkunst (man denke an die Installationen der niederländischen Künstler Erik Hobijn und Bastiaan

Maris), aber auch subtiler, wie etwa in den Werken von Danny Devos (DDV) und AMVK aus Antwerpen, die zusammen unter dem Namen Club Moral arbeiteten und die Zeitschrift *Force Mental* herausgaben.

Rückblickend könnte man sagen, dass diese „industrielle Kultur“ ein letztes, fast nostalgisches Aufbäumen des Industriezeitalters war, das sich eigentlich seinem Ende näherte, zumindest in den wohlhabenden westlichen und nördlichen Teilen der Erde. Die meisten Zechen waren bereits geschlossen, und die Fabriken, die Autos, Flugzeuge und große Maschinen herstellten, wurden bald in den globalen Osten und Süden verlagert. Zugleich hatten die 1960er und 70er Jahre den Keim des gegenwärtigen ökonomischen Zeitalters gesät, die des PCs, der Digitalisierung und des Internets. Dieses Zeitalter nahm ebenso seinen Anfang in den frühen 1980er Jahren in der Pop(musik)kultur in Gestalt des elektronischen und Synthi-Pops (D.A.F. und Depeche Mode) und in der Video- und Computerkunst.

Wir könnten sogar etwas gewagt behaupten, dass, obwohl der Nuklearkrieg nie stattfand, die Atombomben schließlich doch explodierten, wenn auch nur in einem indirekten Sinn. Es ist natürlich ein fast komisches Paradoxon, dass die dezentralisierende Technologie, die das Internet hervorbrachte, zur endgültigen Zersplitterung der Gesellschaft geführt hat, auch wenn man realistischerweise sagen muss, dass diese nicht so sehr eine Folge des Internets als vielmehr eine der kapitalistischen Konsumgesellschaft ist, von der das Internet ein Teil ist.

Trotz der skizzierten Zäsur gab es seltsamerweise auch eine Kontinuität. Die Ursprünge des kalifornischen Silicon Valley und des Internets können zum Beispiel nicht unabhängig von der Verschmelzung der Hippiekultur mit einigen Elementen des amerikanischen militärisch-industriellen Komplexes verstanden werden. Und einer der Vorkämpfer der Industrial-Kultur, die Band Throbbing Gristle, hatte feste Wurzeln in den 1960er Jahren, als deren Gründer in der Performancegruppe C.O.U.M. tätig waren. Techniken, die in den 1960er Jahren von Leuten wie Brion Gysin und William Burroughs entwickelt wurden, etwa die Cut-up-Methode (die zufällige Anordnung ausgeschnittener Text- und Bildfragmente), wurden in den 1980er Jahren unglaublich populär.

Es gab also Kontinuität *und* Diskontinuität, Ablehnung *und* Vereinnahmung, Melancholie *und* Optimismus. Die 1980er Jahre bildeten eine veritable Brücke zwischen dem

alten Maschinenzeitalter und dem neuen digitalen Zeitalter. Diese Polarität oder dieser Dualismus prägt auch das Werk von AMVK, das über mehr als vier Jahrzehnte, von Mitte der 1970er Jahre bis heute, entwickelt wurde. Man merkt dies an den Medien, die sie verwendet, aber auch und insbesondere an dem Inhalt ihrer Arbeit. Daher erscheinen die hergestellten Bezüge manchmal ein bisschen verdächtig (zumindest für Nichteingeweihte), wie etwa die zwischen Spiritualität und Digitalisierung (von AMVK als „Digitalismus“ bezeichnet). Sie bezieht sich auf eine Tradition, die im Westen schon sehr alt ist und mindestens bis ins frühe Mittelalter zurückreicht. Darin können wir die Vorstellung von „Wissenschaft und Technik“ durch die der „Digitalisierung“ ersetzen. Im 16. Jahrhundert stellte beispielsweise der italienische Mönch Giordano Bruno eine Relation zwischen Mensch, Göttlichkeit und Kosmos her. Er betrachtete den Menschen als mit übernatürlichen Begabungen ausgestattet, positionierte ihn als eine Wahrheit über sich selbst und erlaubte es ihm, seine Grenzen zu überwinden und eins mit dem Kosmos zu werden. Gleichzeitig war Bruno einer der Ersten, der begriffen hatte, dass unsere Sonne nicht wirklich das Zentrum des Universums bildet, sondern nur eine von Milliarden Sonnen ist, die das Universum schmücken.

Eine weitere Dualität in AMVKs Arbeit ist die zwischen Weiblichkeit (besonders der weiblichen Erotik) und Mystizismus. In dieser Verbindung spielt die Figur der Begine Marguerite Porete aus dem 13. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Sie schrieb ein religiöses Traktat mit dem Titel *Der Spiegel der einfachen Seelen*, das als eine Art Leitfaden für die Entwicklung der Seele zu betrachten ist. Die letzte Stufe dieser Entwicklung besteht in der Vereinigung mit dem Göttlichen Wesen, etwas, das bereits in diesem Leben stattfinden kann. Diese Vorstellung ähnelt natürlich der von Bruno und wurde von der Kirche als extrem subversiv betrachtet. Beide Mystiker landeten folglich auf dem Scheiterhaufen.

Dazu sagt AMVK, dass „die Mystiker tatsächlich die ersten Perversen unserer Gesellschaft waren“. Sie entzogen sich der Kontrolle des Systems und der Unterdrückung unserer Lust durch die Kirche. Sie weist auf die Verbindung zwischen den lateinischen Worten *pervertere* (umstürzen) und *subvertere* (unterminieren) hin. Diese beiden Formen der Rebellion ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der westlichen Underground-Kultur – und auch durch AMVKs Leben.

In ihrer Jugend war sie einerseits an allem interessiert, was mit Technologie zu tun hat (sie las schon in jungen Jahren Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“), andererseits faszinierten sie beispielsweise die Schriften von de Sade und die Filme von Pasolini. Zudem zeigte sie großes Interesse an den Techniken der Montage und Collage – typische Produkte des 20. Jahrhunderts. Durch die Herstellung von Collagen können wir „unterschiedliche Realitäten zusammenkleben“, die die Kontinuität durchbrechen und Verwirrung, die missbraucht werden kann, stiften. Sie begeistert sich für neue Technologien, denn diese sind noch nicht „vollständig beansprucht“ und passen noch nicht in das System. Technologie ist auch ein Werkzeug, das helfen kann, mit Komplexität umzugehen. Technologische Entwicklungen können natürlich auch gefährlich sein. Das 20. Jahrhundert war folglich ein Jahrhundert der Infiltrationstechniken und der Gehirnwäsche, der Manipulation und der Einflussnahme, auch und insbesondere mithilfe der (und Dank den) Medien wie Radio, Fernsehen und Film. Das bildete den Kontext für Menschen wie Eisenstein, der in den späten 1940er Jahren rückblickend auf sein Buch über Montage aus den 1930er Jahren den Einfluss der Technologie kritisiert und den Begriff *Mutterleibversenkung* einführt. Auch dies ist eine Quelle der Inspiration für AMVK, denn der Begriff spiegelt die Dualität von Weiblichkeit und Technologie wider, ein Thema, mit dem sie sich ebenfalls auseinandersetzt.

Welche Bedeutung hat dies nun für das Œuvre von AMVK und für den gesellschaftlichen Kontext, in dem sie arbeitet und auf den sie sich bezieht? Haben diese Menschen aus der jüngeren und entfernten Vergangenheit uns im 21. Jahrhundert noch etwas Sinnvolles zu sagen? AMVK ist sehr deutlich, was die Antwort auf diese Frage angeht. Aus ihrem Werk gehen – neben vielen anderen Dingen – sogenannte „Trilogie“ hervor zwischen Menschen aus den unterschiedlichsten Zeiten, wie beispielsweise zwischen Marguerite Porete, Giordano Bruno und Herbert Marcuse, einem der Gründer des „Kulturmarxismus“ der Frankfurter Schule und als solcher ein Feindbild der heutigen alternativen Rechten. Sie alle waren unabhängige Denker und Denkerinnen, die sich nicht der Manipulation unterwerfen wollten, sondern nach dem suchten, was AMVK eine neue, vereinigende Haltung gegenüber der Realität nennt.

Auch die Methode, die AMVK bei fast all ihren Arbeiten anwendet, ist von großer Bedeutung. Sie besteht in der Erstellung von endlosen Ordnungen und Listen, wobei sie versucht, den unendlichen Informationsfluss, der uns belastet, in ihr eigenes „System“ zu zwingen, das nur von ihr selbst erlassenen „Gesetzen“ folgt. So kann sie aus einer Beschränkung, einem Handicap (sie ist unfähig, hierarchisch zu denken) einen Vorteil, einen Mehrwert, machen. Gleichzeitig ermöglicht ihr dies, mit einer Realität, die die Technologie immer weiter fragmentiert, zurechtkommen, um ihre eigene Welt zu erschaffen.

Diese Welt ist wieder zu einem gewissen Grad von Mehrdeutigkeit geprägt. Als ich sie nach ihrer Haltung zu Gut und Böse fragte (zugegeben ein großes Thema), zitierte sie zunächst Henry Miller: „Nichts ist größer als das Leben; das Leben ist alles. Das heißt nicht, dass die Welt schön ist. Die Welt ist alles auf einmal, gut und böse.“ Und dann sagte sie Folgendes über den Taoismus: Das eine ist ohne das andere nicht möglich; etwas Negatives kann sich auch sehr schnell in etwas Positives verwandeln.

Glücklicherweise glaube ich nicht an Zufälle: es gibt für alles einen Grund, auch wenn wir ihn nicht immer so leicht feststellen können. Doch ich bin überzeugt, dass diese drei Artikel für mich und AMVK notwendig waren, um zu erkennen, wie viel wir gemeinsam haben.

Freiheit heißt, das Haus zu verlassen

Anders Kreuger

„Die Kunst aber wäre, Heimweh zu haben, ob man gleich zu Hause ist. Dazu muss man sich auf Illusion verstehen.“ Kierkegaard, *Stadien auf dem Lebensweg*, Gesammelte Werke IV, Jena 1914, S. 12.
In: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*²

Dieser Absatz aus dem Werk von Kierkegaard, notiert Walter Benjamin wie en passant, sei „die Formel des Interieurs“³. Wir notieren – ganz und gar en passant, bevor wir uns wichtigeren Dingen zuwenden –, dass der Name des Philosophen im Dänischen dasselbe bedeutet wie der Name der Künstlerin, der dieses Buch gewidmet ist: Friedhof, Kirchhof, oder wörtlich, „Kirchgarten“. Wir können etwas in diese irgendwie morbide Übereinstimmung hineininterpretieren oder es auch lassen, aber Anne-Mie Van Kerckhoven hat mir berichtet, dass sie einen ihrer Kierkegaard-Bände so oft gelesen habe, bis er auseinanderfiel. Und ihr eigenes großes und labyrinthisches Werk ist voll von direkten und indirekten Verweisen auf das, was Theodor W. Adorno in seinem Buch über Kierkegaard das *Intérieur*⁴ nannte, wobei er sich hartnäckig der französischen Schreibweise bediente.

Ich werde auf das Werk von AMKV (unter Verwendung des von ihr geschätzten, geschlechtsunspezifischen Akronyms) schauen und mich dabei auf die Betrachtung von Innenräumen, des Inneren und von Innerlichkeit konzentrieren. Ein anderer Autor, den die Künstlerin und ich schätzen und immer wieder lesen, ist der italienische

Kunsthistoriker und Anglist Mario Praz. Seine römische, im Empire Stil möblierte Wohnung kann die Öffentlichkeit donnerstags, freitags und am Sonnabend besuchen, und seine *An Illustrated History of Interior Decoration (Illustrierte Geschichte der Inneneinrichtung)* quillt über von allen Arten heimlichen Vergnügens für den Leser, von denen nicht die geringsten jene sorgfältig ausgeführten Aquarelle sind, die zeigen, wie in den 1830er und 1840er die Wohnungen von glücklichen 0,1 Prozent der Bevölkerung aussahen. Doch Praz, der ganz gewiss ein Liebhaber des *Intérieurs* war, war auch ungewöhnlich klarsichtig, was diese Liebe anging.

Der nachdenkliche Mensch, der ein Liebhaber schöner Häuser ist, kann mit Fug und Recht als Narziss bezeichnet werden. In gewisser Weise haben alle Menschen diesen Hang zum Narzissmus, denn nur die wenigsten beschränken sich bei der Einrichtung ihrer Wohnung auf das rein Nützliche, sondern wollen sie auch schmücken. Aber wenn die Sorge um das Heim zum obsessiven Kult wird, dann liegt der Narzissmus offen und deutlich zutage.⁵

Das berührt einen Nerv bei denen unter uns, die ihr ästhetisches und seelisches Wohlfühl durch ein hübsch eingerichtetes Interieur erfahren. Wir glauben dann, wir könnten nicht leben ohne die Annehmlichkeit, uns in unserem vertrauten Umfeld zu spiegeln. Es ist, als wohnten wir in einem dieser „gefütterten Etais für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten“, in denen Benjamin die Embleme des bürgerlichen 19. Jahrhunderts sah.⁶ Aber können wir wirklich *in* all diesem Komfort leben? Können wir uns ohne Scham im Spiegel ansehen, wenn wir all diese auf uns zugeschnittenen Innenräume vereinahmen, ohne sie auf ihren Bezug zum Außenraum, zum Universalen und Weltbeherrschenden zu hinterfragen?

Wie wir vielleicht schon vermutet haben, verurteilt Adorno Kierkegaards Gedanken, weil sie ihm unverbessertlich *intérieur*haft erscheinen, bezogen auf dessen „eigene geschichtliche Lage, welche die eines Privatiers in der

- | | |
|---|---|
| 5 | Mario Praz, <i>An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau</i> , Thames & Hudson, London 1964, S. 51–52. |
| 6 | Walter Benjamin, siehe oben, S. 292. |

ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts⁷ war. AMVK, das muss hier gesagt werden, weiß besser als die meisten ihrer Künstlerkollegen, was es bedeutet, seinen eigenen Weg aus dem neunzehnten Jahrhundert herausfinden zu müssen, jenem selbsternannten Gipfel menschlichen Fortschritts. Denn in Belgien, dem Land, das sich so verschlossen und schwer fassbar im Herzen der europäischen Kultur befindet, hat das neunzehnte Jahrhundert nie ganz aufgehört.

Was wäre ein besserer Beweis dafür als die nach dem Tod ihres Vaters im Jahr 1985 aufgenommenen Bilder der Immobilienhändler von AMKVs Haus mit der Nummer 10 in der Arenbergstraat in Antwerpen, wo sie als Kind gewohnt hat? Ihre Großeltern väterlicherseits, sie waren von bescheidener Herkunft, hatten dort ein erfolgreiches Geschäft gegründet, wie es das wohl nur in Belgien und Frankreich gibt oder gab. Ihre Wohnung konnte von anderen Leuten gegen Bezahlung für ihre Feste genutzt werden. Der Salon ist wahrhaftig *unheimlich*: merkwürdig unecht trotz der echten Stuckdecke; sauerstofflos und monochromatisch wie so oft in den 1960er Jahren, ähnlich der Ausstattung von Ingmar Bergmans Film *Schreie und Flüstern*, nur in glänzendem Gold statt in Purpur.

In diesem Stadthaus, das heute ein privates Theater beherbergt, begann AMKV an ihrem Kinderschreibtisch zu zeichnen – ausgiebig und frühreif. Ihre Eltern hatten Einwände gegen eine Karriere als freie Künstlerin, waren aber einverstanden, dass die Tochter an der Königlichen Akademie der Schönen Künste in Antwerpen Illustration und Grafikdesign studierte. Bis 1977 war die Zeichnung AMVKs bevorzugtes Medium für Kommunikation und Selbstausdruck: ihre Prothese. Sie ist bis heute bestimmend für ihr Werk, und 1993 verwandte sie den kleinen Schreibtisch noch einmal in ihrer Installation *Belgisch Spleen* und erinnerte so an ihre künstlerischen Anfänge. (Abbildung, S. 85.)

Das Zeichnen war für das einsame Mädchen das *Intérieur*, in das sie sich zurückzog. Es gewährt maximale visionäre Aktion bei minimalem logistischen Aufwand. Die Bewegung von Bleistift oder Kugelschreiber über das Papier reicht aus, um das Interieur ins Extérieur zu wenden und vice versa und um zukünftige Lebensformen von Körper und Geist zu beschwören. Das Zeichnen ist zugleich narzisstisch

7 Theodor W. Adorno, siehe oben, S. 70.

und prophetisch – man kann beide kaum sinnhaft voneinander trennen. Unter den vielen frühen Zeichnungen von AMKV, die Interieurs oder Teile von ihnen zeigen – oft schematische Darstellungen von Orientteppichen, die in bürgerlichen Heimen so dauerhaft an nomadisches Leben erinnern –, habe ich mich für eine aus dem Jahre 1975 entschieden, nicht zuletzt wegen ihres Titels. *Man droomt van bed terwijl hij zelf bed is. Het onmogelijke verlangen* (Mann träumt vom Bett, während er selbst ein Bett ist: die unmögliche Sehnsucht). (Abbildung, S. 17.)

Wir sind wieder bei Kierkegaards Paradox: „Heimweh zu haben, ob man gleich zu Hause ist.“ Die Technik, Kugelschreiber und Buntstifte, ist typisch für AMKVs Zeichnungen aus dieser Zeit, sie zeigt sich allerdings auch in den Zeichnungen der letzten zehn Jahre. Es gibt Gesten, die Illusionen schaffen, und andere, die sie wieder brechen. Es gibt Bilder im Bild als Wandbild (wie in dieser Zeichnung) oder als Blick durchs Fenster oder in einen anderen Raum. Diagonale sorgen für extrem unangenehme und entmündigende Halluzinationen. Die Zeichnung verarbeitet gelebte und geträumte Erfahrungen in Gebilde, die an den Surrealismus erinnern (noch etwas aus dem belgischen Kulturerbe), jedoch nicht zu deutlich und ganz sicher nicht in „unmissverständlicher“ Weise.

Um 1980 herum hatte AMVK einen Job in einer Firma, die kommerzielle Schilder herstellte. Von dort brachte sie ausrangierte Plexiglasteile mit nach Hause, die sie für raumgroße Installationen verwandte, welche sie mittels Zeichnung, Malerei und Texten, die ihr Interesse an wissenschaftlichem Denken und Sprache bezeugen, zu nichtlinearen, selbstreflexiven Narrativen fügte. Eine von ihnen, *Komfort über Alles!*, wurde 1980 in Turnhout, Belgien, gefertigt und 1981 in Leiden in den Niederlanden. (Abbildungen, S. 35–36.) Das Werk verzeichnet noch vorhandene Möbel als Markierungen einer von der Künstlerin geführten Reise, um auf ihr in fünf Schritten Probleme zu lösen: Kontrolle des Aufnahmevermögens des Gehirns, Messung des Ich-Bewusstseins, Bestimmung des Konfusionskoeffizienten, Einfluss- und Vorhersehbarkeitsanalyse, methodische Wahrheitsprogrammierung. Die Installation wie das sie dokumentierende Video präsentierten kollektive, nach außen gerichtete Prozesse statt eines nach innen gerichteten Komforts, den uns der ironische Titel verspricht.

1981 war ebenfalls das Jahr, als AMKV und ihr Partner Danny Devos (auch bekannt als DDV) den Club Moral eröffneten, einen Raum für Konzerte, Ausstellungen und andere

Events im Borgerhout Viertel von Antwerpen. Zusammen mit dem von 1982 bis 1988 selbst herausgegebenen Magazin *Force Mental* war der Club bis zu seiner Schließung im Jahre 1993 ein „offenes Haus“ (eine weitere kreative Inversion von *Intérieur*), sein Name verweist aber auch auf die gemeinsamen Aktivitäten der beiden Künstler, vor allem Noise Music-Konzerte.

Eine der vielen Arbeiten von AMVK aus ihrem produktiven Jahr 1993, *L'Intelligence des fleurs*, ist eine Serie von elf Gemälden auf Teppichproben, eines für jedes Kapitel aus dem Buch von Maurice Maeterlinck mit demselben Titel. (Abbildungen, S. 92–93.) Es war völlig in Vergessenheit geraten, doch dann hat Benjamin H. D. Buchloh dafür als „Kultbuch“ in einer Besprechung der Mega-Ausstellungen des letzten Sommers in Athen, Venedig, Kassel und Münster geworben.⁸ AMKV hatte vor 25 Jahren zufällig eine Ausgabe davon in Borgerhout gefunden. Sie war schon damals beeindruckt, wie luzide und eloquent Belgiens einziger Literaturnobelpreisträger darin zugunsten der emotionalen und intuitiven Intelligenz des Menschen plädiert.

Es gibt in uns jenseits der rationalen Anteile unserer Intelligenz ein ganzes Feld, das anders reagiert. Das sich auf eine überraschende Zukunft vorbereitet und die Heraufkunft des Unbekannten erwartet.⁹

Maeterlinck staunt über die Erfindungsgabe, die Blumen, insbesondere Orchideen, entwickelt haben, um auf die Welt um sie herum zu reagieren, obwohl sie keine Augen besitzen (jedenfalls nicht, soweit wir wissen) und sich anders als Tiere und Menschen nicht fortbewegen können. Wie ist es nur möglich, dass diese Wesen, anscheinend zu einem andauernden Innenleben verurteilt, in der Lage sind, Bienen und andere tumbe Bestäuber dazu zu bringen, sie von deren nomadischem Leben profitieren zu lassen?

Vielleicht ist es keine schlechte Idee, einige Künstler – zumindest solche, die sich der Kunst widmen, die man am ehesten als dem „Interieur“ affin bezeichnen könnte, dem

8 Benjamin H. D. Buchloh, „The Grand Tour: Rock Paper Scissors“, in: *Artforum*, New York, September 2017, S. 286.
9 Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs* (Die Intelligenz der Blumen), Verlag Eugène Fasquelle, Paris 1907, S. 158.

Zeichnen und Malen – mit Maeterlincks monadenartigen, jedoch erfindungsreichen Orchideen zu vergleichen. In dem ersten Text, der über AMVK erschien, vor 41 Jahren in einer linksgerichteten Zeitschrift, wird sie mit der Selbstauskunft zitiert: „Ich bin allergisch gegenüber sozial engagierter Kunst.“ Wobei ihre Zeichnungen als „ein Sprachrohr der Ideenverbreitung“ charakterisiert werden und als „geheime sensorische Apparate“¹⁰. Ich glaube, dies sind bis heute präzise Beschreibungen ihrer Arbeit. Bis heute ist sie nicht bereit, ihre komplexe und manchmal provozierende Stellung in der Gesellschaft aufzugeben, nur um in leicht lesbarer Weise als „radikal“ zu erscheinen.

Und doch hört sie nie auf, sich mit der Wirklichkeit außerhalb ihres Ateliers und ihres Heims auseinanderzusetzen. Als 2002 in Antwerpen das alte Rotlichtviertel einer neuen Bestimmung zugeführt wurde, lud man sie ein, in einem gerade erst aufgegebenen Etablissement auszustellen, das als „Das rosa Bordell“ bekannt gewesen war, obwohl seine Vorhänge von einem eindrucksvoll glänzenden Chromgrün waren und seine Wände aprikosen- oder zitronenfarben gestrichen. Eine unauffällig beredte Kombination raffinierter, aber „unreiner“ Farben, die auch im Werk von AMVK immer wieder auftreten. Ähnlich wie Marcel Proust in einer berühmt gewordenen Geste das antike Sofa seiner Großmutter einem *maison publique* in Paris schenkte, geleitet von einer verquerten Betrachtung über Raffinesse und Unreinheit, bediente sich die Künstlerin dieser höchst inspirierenden Umgebung, um dort zeitweise einige ihrer Hauptwerke auszustellen. Eine Auswahl aus ihren Serien *96 Eroticised Concepts* (96 erotisierte Konzepte) aus den Jahren 1998–2000 und *Filosofische ruimtes* (Philosophische Räume) aus den Jahren 1998–2004. (Abbildungen, S. 105 und 114–115.)

Eine Aufnahme der Installation zeigt eine Raumversion, die dem amerikanischen Philosophen Richard Rorty gewidmet ist, dem Theoretiker der „sozialen Hoffnung“. Wir müssen darin ganz einfach die junge AMVK erkennen, die sich in einem eklektischen Interieur zeigt – möglicherweise in der Arenbergstraat 10 oder auch nicht dort – und prüfend und provozierend ihren Blick auf die alles registrierende

10 Roger D’Hondt, „Anne-Mie Van Kerckhoven: ‚Ik ben allergisch aan sociaal geengageerde kunst.‘“, in: *Voor Allen*, Aalst, Juni 1976.

Kamera richtet. Wir wollen diesen Raum im Raum mit einer noch dekadenteren Folgeversion aus der Werkserie *12 × 2005* vergleichen, die bis heute einzig und allein in Wladiwostok ausgestellt worden ist (und die man anschließend für einen Kalender des Jahres 2007 auf Hochglanzpapier druckte).

Das Werk *Rewritten, It Was Later to Become ... (French Empire Interior, After Visit to China)* (Neu geschrieben, es sollte später werden ... (Französisches Empire Interieur, nach einem Besuch Chinas)) schlägt nicht allein einen „digitalen, neo-barocken“ Ton an, sondern passt auch zum aufstrebenden Russisch Fernost wie zu den bereits fabelhaft reichen Küstenstädten Chinas. (Abbildung, S. 40.) Es setzt zugleich die Annahme außer Kraft – die stets nur ein halber, trotzdem weit verbreiteter Gedanke war –, dass das luxuriöse Interieur, welches seine Bewohner vor der vulgären Welt draußen schützt, zum Geburtsrecht der europäischen Kultur gehört. So ist es nicht. Es ist ebenfalls ein altes Zeichen chinesischen Raffinements, was sich vielleicht am besten in der langen Tradition des privaten Gartens spiegelt, der die Obsession des Westens für ein geschütztes Interieur bei Weitem übertrifft und dabei die Begriffe von Innen und Außen verwischt. Der chinesische Privatgarten, historisch gesehen, die Domäne des „demutsvollen Verwalters“, der zum gelehrten Einsiedler geworden ist, zeichnet sich durch eine Übung aus, die man unter dem Begriff der „Anleihe von Ansichten“ kennt.

Die Anleihe von Ansichten ist eine der wichtigsten Techniken des Gartenbaus.

Die Landschaftsansichten können von Ferne kommen, aus der Nähe, von oben und von unten oder durch den Wechsel der Jahreszeiten herbeigeführt werden.¹¹

Dies, so meine These, hat AMVK stets getan. Sie hat sich Ansichten und Bilder ausgeliehen, Bilder in ihre Bilder eingeführt, das Pro und Contra des *Intérieurs* erörtert, seiner bürgerlichen Annehmlichkeiten und der geistigen

11 Ji Cheng, *Yuanyue (Das Gartentraktat 1631)*, zitiert in Cheng Liyao, *Private Gardens: Personal Gardens of Ancient China* (übersetzt von Zhang Long und San Mu), CN Times Books, New York 2015, S. 7.

Annehmlichkeit, gegen sie zu rebellieren – und das alles höchst präzise. Als sei sie wie die Erbauer chinesischer Gärten nicht allein in der Lage, Innenräume von hoher ästhetischer und geistiger Potenz zu schaffen, sondern diese auch in jedem Augenblick nach außen zu wenden.

Darüber hinaus hat man den Eindruck, als flössen AMVKs eigene Umgebung und die Interieurs, die sie in ihrer Kunst schafft, ineinander. *Een bloementapijt voor Antwerpen (Ein Blument Teppich für Antwerpen)*, eine Installation aus 178.448 dekorativen Blumen und essbaren Kräutern in Töpfen, die im Juni 2015 den 450. Jahrestag des Antwerpener Rathauses feierte, stellte ihre deutlichste Manifestation der Stadt als kollektives Interieur dar. (Abbildung, S. 43.) Im Unterschied zu anderen Blumentepppichen (seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind sie auf den Hauptplätzen belgischer Städte zu einer Tradition geworden) imitierte AMVKs lebendiges Bild keinen Orientteppich, sondern verband sich zu drei geborgten Bildern: zu einem barocken Marmorboden aus dem Plantin-Moretus Museum, einem polyzentrischen Sioux-Mandala und zu dem Stich einer Stadtkarte von Antwerpen aus dem Jahr 1624. Nach neun Tagen fanden die Pflanzen dann ein neues Zuhause in den Interieurs ihrer Erwerber.¹²

Es wäre übertrieben, AMVK eine dialektische Künstlerin zu nennen. Sie hat niemals eine Lehre oder Methode angewandt, die sie verpflichtet hätte, sich in einer vorwärts – oder war es aufwärts-? – gerichteten „Interieur“-Spirale zu bewegen noch „im Gegenteil eines Interieurs“ oder „in etwas Neuem, das diesen Gegensatz auf eine höhere Interieur-Ebene gehoben hätte“. These, Antithese und Synthese sind bloße Etiketten, die ein Autor, um es sich leicht zu machen, manchmal dem Werk eines Künstlers anheftet. Aber gelegentlich scheinen ein Werk und sein Titel auch auf eine bestimmte Entwicklung hinzudeuten, auf „ein Ereignis, das wie ein Gedanke aussieht“, wie wir im Schwedischen sagen. Am 7. November 2005, als AMVK sich anschickte, Antwerpen zu verlassen, um ein Jahresstipendium des DAAD in Berlin anzutreten, fertigte sie eine Zeichnung an und nannte sie *Vrijheid bestaat uit het verlaten van het huis (Freiheit heißt, das Haus zu verlassen)*. (Abbildung, S. 121.)

12 Siehe Anne-Mie Van Kerckhoven und Francis Strauven, *Een bloementapijt voor Antwerpen (Ein Blumenteppeich für Antwerpen)*, KVAB Press, Brüssel 2016.

Werden wir hier zu Zeugen, wie jemand Angst hat, seine Lieben zu verlassen (die aneinandergeschmiegt und zum Teil ausgestrichenen Gesichter nahe am unteren Rand der Zeichnung), wie er seiner Freude über die bevorstehende Freiheit Ausdruck verleiht (die herausgezogenen Kabel in der oberen rechten Ecke), nur um dann wieder als Heimwehkranker aufzutauchen, „obwohl er doch zu Hause ist“ (die gelbe zentrale Figur, deren Seite schmerzlich durchbohrt ist)? Das einzige, was wir mit Sicherheit sagen können, ist, dass nichts – am Wenigsten der angebliche Narzissmus eines Lebens, das sich der Kunst verschrieben hat – so einfach ist, wie es aussieht. Und dass AMVKs Werk auf ewig ein Labyrinth sein wird, auch für die, die schon seit Jahren in ihm wohnen.

antiTuring/acquis-Sade

Ana Teixeira Pinto

D’une certaine manière, notre époque découvre la perversion. Elle n’a pas besoin de décrire des comportements, d’entreprendre des récits abominables. Sade en avait besoin, mais il y a un acquis-Sade. Nous cherchons plutôt la « structure »
In: Gilles Deleuze, *Die Logik des Sinns*, 1969¹³

C: Will X please tell me the length of his or her hair?
In: A. M. Turing, *Kann eine Maschine denken?*, 1950¹⁴

Im Jahr 1951 hat Alan Turing ein Gedankenexperiment beschrieben, das unter der Bezeichnung „Turing Test“ bekannt geworden ist, obwohl Turing selbst es „Imitationsspiel“ genannt hat. Das Imitationsspiel zielte auf das Thema der künstlichen Intelligenz, die zur damaligen Zeit als „Maschinenintelligenz“ (machine intelligence) bezeichnet wurde, doch dieses erste Experiment von Turing befasste sich nicht mit Maschinen. Stattdessen bat er seine Leser, sich zwei Räume vorzustellen, die über Computerbildschirm und Tastatur mit einem dritten Raum verbunden sind, in dem eine Person sitzt, die als Spielleiter fungiert. Im ersten Raum befindet sich ein Mann und im zweiten eine Frau, die beiden Spieler. Sie sind nicht sichtbar, können aber mittels des Computers kommunizieren.

Die Aufgabe des Spielleiters besteht darin festzustellen, welcher der beiden Spieler der Mann und welcher die Frau ist, wobei die Frau dem Spielleiter vortäuschen soll, ein Mann zu sein. Der männliche Spieler dagegen soll seine Männlichkeit möglichst erfolgreich mitteilen.

Kann eine Frau einen Mann in der Demonstration jener Eigenschaften übertreffen, die seine Männlichkeit

13 Gilles Deleuze, *Die Logik des Sinns* (Originaltitel: *Logique du Sens*, 1969), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.

14 Alan M. Turing: *Kann eine Maschine denken?* in: Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.), *Neue Mathematik* (= *Kursbuch*. Band 8), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967 (Originaltitel: *Computing Machinery and Intelligence*, 1950, übersetzt von P. Gänßler).

konstituieren? Das hängt von der Klugheit der Spieler sowie von der Auffassungsgabe des Spielleiters ab: Das biologische Geschlecht kann von Kommunikationsprotokollen nicht erfasst werden, Gender ist rein performativ. Doch sagt dies auch etwas über Maschinen und Intelligenz aus, und wenn ja – was?

Turings zweites Experiment ist eine Abwandlung des ersten Spiels, wobei hier einer der Spieler durch eine Maschine ersetzt wird. Nun muss der Spielleiter entscheiden, wer von den beiden Spielern ein Mensch ist. Irrt er sich häufig, muss der Computer eine annehmbare Simulation eines Menschen und demzufolge intelligent sein.

Das Imitationsspiel wird gewöhnlich missverstanden – als ein Beleg dafür, dass auch das Gegenteil wahr ist: Wenn ein Computer den Test besteht, dann muss er eine annehmbare Simulation von Intelligenz und also menschlich sein. Dies zielt jedoch an der ursprünglichen Kernfrage vorbei. Menschlichkeit ist, ganz ähnlich wie Männlichkeit, kein abstraktes Faktum, sondern eine performative Kategorie. Wenn ein Computer den Test besteht, dann muss er eine annehmbare Simulation von Intelligenz und also eine Frau sein.

Das Gendering von Technologie ist ein zentrales Thema im Werk der belgischen Künstlerin Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), deren Œuvre als eine doppelte Artikulation von Differenz bezeichnet werden kann: von sexueller Differenz und von maschineller Differenz. Die Künstlerin selbst hat einmal von sich gesagt: „Ich bin schon immer von zwei Dingen besessen gewesen – das eine sind nackte Frauen, und das andere ist künstliche Intelligenz.“¹⁵

Während es an männlichen Künstlern, die sich mit der libidinösen Ökonomie der industriellen und postindustriellen Technologie befassen, keinen Mangel gibt, steht AMVK, soweit mir bekannt, unter den weiblichen Künstlerinnen mit ihrem Interesse an der Auslotung von Zölibat, Fruchtbarkeit und Maschinen allein da. Ihr Universum ist biomechanomorphisch: Die Maschine ist nicht einfach nur eine Prothese, deren Bestimmung darin besteht, die bereits existierende Potenz der Menschheit zu erweitern und zu intensivieren, sondern ein Xenograft – ein Fremdorgan mit dem Vermögen, eine Nachkommenschaft zu erzeugen, die sich radikal von jenen Vorfahren unterscheidet, von denen es selbst abstammt.

15 Gespräch mit dem Autor in Antwerpen, 4. August 2017.

Bei unserer ersten Begegnung in Antwerpen erzählte mir AMVK von einem Traum, den sie hatte, als sie einmal schwer krank mehrere Wochen bettlägerig war. Von hohem Fieber geplagt, träumte sie, dass sie viele Kinder hat, die alle gleich (und puppenhaft) aussehen, eines neben dem anderen perfekt aufgereiht – wie Erzeugnisse auf einem Fließband. Diese Vision scheint mir mit einer Geschichte verknüpft zu sein, die ich in einem der vielen Notizbücher von AMVK gelesen habe: Eine Legende der Inuit von einer Frau, die keinen Ehemann wollte. Nachdem sie jeden Mann ihres Dorfes abgewiesen hatte, verband sie sich mit einer Robbe und gebär einen Wurf von Robbenjungen – die Vorfahren der weißen Männer.

Diese Geschichte kann man als Cargo-Kult lesen. Inuit-Frauen „gebären“ begehrte Güter, indem sie weißen Seefahrern ihre sexuellen Dienste anbieten. So gesehen, lässt sich im Traum von AMVK eine autobiografische Parabel erblicken: Die junge Anne-Mie lehnt das bürgerliche Familienleben ab, für das sie bestimmt war, und wird keine Kinder gebären, sondern einen Werkkorpus.

Dieser Traum birgt jedoch auch ein Element der Erinnerung. AMVK erinnert sich daran, als Kind einmal in der Küche eines berühmten, von der Bourgeoisie frequentierten Antwerpener Cafés gewesen zu sein, und zwar in Begleitung ihrer Kinderfrau, deren Verwandte dort als Bedienung arbeiteten. Im Gegensatz zur üppigen oberen Etage war es in dem mit eiligen Dienstmädchen und einer schrillen Kakophonie angefüllten Untergeschoss des Cafés schwül und eng. Ganz besonders deutlich erinnert sich AMVK an eine sonderbare Ausstellung von zerbrochenen Kristallgläsern, die eines neben dem anderen auf einem Küchenbord standen. Statt die Scherben wegzuerwerfen, führte die Leitung eine Strichliste, um solche Sachschäden vom Lohn der Angestellten abzuziehen: Schwer verdient, leicht verloren.

Diese Gleichung ist bedrückend. Die fließbandartige Produktionskette des Kaffeehauses ist eine Maschine, die die Quellen der Arbeit, die Arbeiter, verschlingt; eine Maschine, die auszehrt, nicht auffüllt. Der gesamte Apparat könnte als eine nekro-politische Maschine aufgefasst werden: Sie setzt sich aus zwei Bewegungsabläufen zusammen, die den beiden Geschossen entsprechen, wobei der erste akkumuliert (Status, éclat, Genuss, Freude, Leben) und der zweite subtrahiert (Status, éclat, Genuss, Freude, Leben). Dadurch fühlt man sich an den Begriff der „Junggesellenmaschine“ erinnert.

Dieses Konzept wurde zum ersten Mal von Marcel Duchamp ungefähr 1913 formuliert, als er die Teile für sein zukünftiges *Großes Glas* (1915–1923) zusammenstellte. Für Duchamp beschreibt diese Maschine das Reich der Junggesellen, das von onanistischen Entitäten wie der Schokoladenmühle sowie einer Kollektion von Dienstuniformen – Priester, Zustellbote, Gendarm, Kürassier, Polizist, Sargträger, Laufbursche, Bahnhofsvorsteher und Page – bevölkert ist.

1954 verallgemeinerte Michel Carrouges den Begriff der Junggesellenmaschine, um die Industrieproduktion als eine sterile Form der Fruchtbarkeit sowie die Verknüpfungen zwischen Maschinerie und Männlichkeit in den Werken von Franz Kafka, Raymond Roussel oder Alfred Jarry zu beschreiben. Für Carrouges ist die Junggesellenmaschine eine sadistische Apparatur, die Mechanik und Terror vereint. Ihr einziges Vermögen besteht in der Intensivierung. Junggesellenmaschinen sind, mechanisch betrachtet, funktionsunfähig, betreiben allerdings ihre eigene Metaphysik – es sind „mentale Maschinen, deren imaginiertes Funktionieren genügt, um eine tatsächliche geistige Regung zu erzeugen“¹⁶.

Über AMVKs Œuvre ließe sich sagen, es besäße dieselben Eigenschaften, denn es konstituiert ein Bildsystem, das sich aus zwei äquivalenten – jedoch nicht identischen – Aggregaten zusammensetzt: einem erotischen und einem mechanischen.

Obwohl eindeutig nicht naturalistisch, bieten ihre Installationen und grafischen Kompositionen eine realistische Darstellung des Begehrens als einem sozial-technischen Phänomen sowie eine Matrix zur Negierung humanistischer Ontologien. Ihre Drucke, grafischen Arbeiten, Collagen, Assemblagen und Installationen sind Metonymien par excellence, eine Hypostasierung des – sexuell, mathematisch, methodologisch – Abartigen in der Konkretion des Werkkorpus. In ihren Händen wird der Junggesellenmaschine, könnte man sagen, eine kybernetische Qualität verliehen. Das Werk von AMVK wird – oder ist – nur selten aus separaten Entitäten aufgebaut. Ihr Produktionsprinzip gründet sich eher auf die Verweigerung, eine Form anzunehmen oder sich auf

16 Michel Carrouges, „How to Place the Bachelor *Machines*“, in: Jean Clair and Harald Seeman (Hrsg.), *Le Macchine Celibi/The Bachelor Machines*, Rizzoli International Publications, New York 1975, S. 43–44.

sie festlegen zu lassen. Ihre Arbeiten gehen ineinander und auf den Ausstellungsraum sowie auf unterschiedliche Register und Formate wie Notizen, Entwürfe, Gedichte, Tagebücher über, wobei alle um drei grundlegende Elemente kreisen: weibliche Figuren, Textblöcke und mehrschichtige Flächen, entweder mit schwarz-weißen oder mit leuchtenden monochromen Farben. Die Gegenüberstellung dieser Elemente erzeugt ein System, in das ein Umfeld, Feedback-Schleifen und die Struktur von Kommunikationskanälen einbezogen sind.

Kybernetische Systeme sind, wie Junggesellenmaschinen, in ihren Operationen geschlossen oder auch selbstreflexiv. Einem solchen System stehen lediglich seine eigenen Operationsmodi zur Verfügung, es kann nur durch seine eigenen Operationen seine Struktur herausbilden. Im Unterschied jedoch zu den Junggesellenmaschinen sind kybernetische Systeme in Bezug auf Informationen offen und daher in der Lage, unterschiedliche Iterationen zu erzeugen. Daher könnte man die Erfindungen von AMVK als „Junggesellenmaschinen“ bezeichnen, als desublimierende Maschinen zur Reproduktion, die fähig sind, sowohl Kunst als auch Künstlerin zu erzeugen: AMVK – das Ich als Organ(isation), repräsentiert durch eine Abkürzung.

Gilles Deleuze und Felix Guattari haben im *Anti-Oedipus* die weibliche Brust als eine Maschine beschrieben, die Milch herstellt, und den Mund als eine Maschine, die mit der Brust gekoppelt ist. Innerhalb dieses Kosmos der polymorphen Perversion ist das Begehren entkoppelt von romantischen Vorstellungen wie Liebe oder den Wohltaten der Intimität. Das Begehren ist hier vielmehr ein hinsichtlich seiner Objekte exzessiver Trieb. Aggression ist ein integraler Bestandteil des Begehrens. Begehren ist das Bestreben, das Andersartige zu zerstören, mittels Konsumption zu bewahren. Begehren ist kein Geben, sondern Nehmen.

Eine Serie von Zeichnungen, die zwischen 2002 und 2005 entstanden ist, trägt den Titel *I/II Rob You (Ich werde dich ausrauben)*, Abbildung, S. 68). Diese Bilder enthalten einige wiederkehrende Motive, darunter den weiblichen Körper, der häufig die ikonischen Posen der Sexgöttinnen der 1960er Jahre nachahmt und von AMVK sadistischer Prügel unterworfen wird.

AMVKs Zeichnungen können, streng genommen, nicht als feministisch bezeichnet werden, jedenfalls nicht im Sinne von Verweisen auf eine Destruktion von Emblemen visuellen Genusses. (Hier beziehe ich mich auf Laura Mulveys

Argumentation, dass die weibliche Emanzipation sich auf die Verweigerung gründet, „die Unterwerfung von Frauen anzuerkennen oder zu reproduzieren“.¹⁷⁾ Vielmehr lassen sich die weiblichen Figuren von AMVK als konstituierende Elemente einer Ikonografie deuten, in der (anstelle der männlichen) der weiblichen erotischen Aggression ein kultureller Wert zugeschrieben wird.

Auf manchen Bildern sieht man anstelle eines verzückten Blicks ein stählernes Starren. Andere wirken distanziert oder gleichgültig. Doch AMVK löst sich von den Klischees des Softpornos, von Barbarella bis hin zu den Hexen von Russ Mayer oder den Playmates von Hugh Hefner. Im Unterschied zur konventionellen sexuellen Arbeitsteilung sind ihre weiblichen Protagonistinnen phallische Kreaturen, die sowohl befruchten als auch Nachkommen hervorbringen können. Ihre Erotica handeln weniger von Sex oder abweichenden Praktiken, sondern sind vielmehr eine Erkundung dessen, was als abartig gilt – künstlerisch wie metaphysisch.

Erotik ist eine Erlösungsdoktrin. Sie gewährt eine Identifikation mit Astralkörpern mittels Euphorie oder Ekstase. Die zentrale Erkenntnis von AMVK betrifft den Ort von dem, was man als die höheren Ebenen des Seins bezeichnen könnte, im Zeitalter der digitalen Netzwerke, die auf paradoxe Weise von außen nach innen gekehrt sind, in Schaltkreise, elektromagnetische Wellen und Informationsflüsse. Bei der Ekstase geht es weniger um veränderte Bewusstseinszustände als um die Beziehung zwischen Medientechnologien und Nervensystem, die unterhalb der Bewusstseinsschwelle über Flachbildschirme, Touchscreens und Interfaces abläuft. Aus diesem Grund sind, wie ich glaube, die Bilder von AMVK stets mehrlagig. Die verschiedenen Ebenen überlagern einander, ohne sich jemals vom Zweidimensionalen zu lösen. Das Bild erlangt niemals Tiefe, alles ist Oberfläche.

Und in diesem untiefen Interface konvergieren die beiden kardinalen Interessen, die das Schaffen von AMVK anregen – künstliche Intelligenz und Frauenkörper – gewissermaßen. Die Kybernetik impliziert eine grundlegende Analogie zwischen elektronischem Schaltkreis und lebendigem Gewebe: Alles im Universum lässt sich als Information

17 Laura Mulvey zitiert nach: Lauren Berlant, *Desire/Love*, Punctum Books, New York 2012, S. 46.

vergegenwärtigen. Katherine Hayles hat einmal bemerkt, wenn man das Universum als im Wesentlichen aus Information bestehend betrachtet, ist es sinnvoll zu sagen, dass solche künstlichen Lebensformen wie neuronale Netzwerke lebendig sind, weil sie mit der Form des Lebens ausgestattet sind: dem Informationscode.¹⁸

Das Nervensystem kann daher als eine Turing-Maschine beschrieben werden, wobei man sich die Neuronen „als Zeichen denkt und die neuronalen Netze als semiotische Situationen“¹⁹ Das heißt, es wird eine Gleichsetzung hergestellt zwischen der neuronalen Aktivität der Aktivierung oder Verhinderung eines Signals (Ja/Nein) mit den logischen Werten „Richtig“ und „Falsch“ einerseits sowie den beiden einzig möglichen Zuständen eines elektronischen Schaltkreises (Ein/Aus) andererseits. Diese bekannte Liste von digitalen Dualitäten ergänzt AMVK durch einen peinlichen, sein universelles Mandat stillschweigend unterminierenden Zusatz: Männlich und Weiblich.

In dieser Hinsicht verfolgen AMVK und de Sade ein nahezu ähnliches Unternehmen. Während de Sade erklärte, dass „jeder Versuch, dem ‚Recht auf Vergnügen‘ die Form einer universellen Norm zu geben“, zum Scheitern verurteilt ist (da die sexuelle Fantasie per definitionem Gegenseitigkeit ausschließt)²⁰, besteht AMVK darauf, dass „Frau“ nicht computerisierbar ist (da die Konkretisierung von Gender sich der informationellen Entmaterialisierung entzieht), und jeder Versuch, „ihr“ die Form eines Codes zu geben, auf Borniertheit zurückzuführen ist (Weiblich=Falsch=Aus=Nein).

Trotz der feministischen Aneignung des Cyborg-Körpers als einem Mittel zur Verabschiedung von Gender-Dichotomien sind unsere gegenwärtigen humanoiden Roboter oder die kommerziellen Personifikationen der künstlichen Intelligenz von den tradierten Gender-Rollen geprägt (Militärtechnologie ist männlich, Dienstleistungstechnologie weiblich). Der Cyborg ist zu einer reaktionären Figur geworden, die das Weibliche für das männliche

18 Katherine Hayles, *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago 1999, S. 11.
19 Orit Halpern, *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945*, Duke University Press, Durham 2015, S. 156.
20 Siehe: Slavoj Žižek, *Lacanian Ink*, <http://www.lacan.com>.

Begehren gefügig und zum Objekt macht und folglich entwertet. Die Bionik blickt nicht nach vorn, sondern zurück, zu den Modellen und Werten der Familie der 1950er Jahre.

So wie einst de Sade erlebt AMVK diese gesellschaftlich sanktionierten Formen des Daseins als ein *Eingesperrt-sein*. Wie Klaus Theweleit geschrieben hat, hat ein Mann nicht „diese“ Sexualität und eine Frau „jene“. „Es scheint ein schmerzhafter Fehler, diese Sexualitäten nach den Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ zu unterscheiden. Die Sexualität des Patriarchen ist weniger ‚männlich‘ als vielmehr tödlich, genau so wie die Sexualität der unterworfenen Frau weniger ‚weiblich‘ sondern unterdrückt und leblos ist“²¹.

Nur in einer Welt, die von der Technologie als hermaphroditisch erfasst wird, kann die Unterscheidung zwischen Industrieproduktion (produktiver Arbeit, einer ein Produkt erzeugenden Arbeit) und sozialer Reproduktion (unproduktiver Arbeit) aufgehoben werden. Und in ähnlicher Weise können nur in einer von der Technologie hermaphroditisch begriffenen Welt neuronale und Turing-Maschinen in eine formelle Konvergenz gebracht werden. Mit ihrem Versuch, die Grenzen zwischen Geborenem und Gebautem zu tilgen, statt sie zu betonen, und Assoziationen zu präsentieren, die auf Affinität statt auf Identität gegründet sind, blickt AMVK noch immer ihrer Zeit voraus.

21 Klaus Theweleit, *Male Fantasies* (Originaltitel: *Männerphantasien*, 1977). University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, S. 221 (übers. von C. S.)

Identifizierte fliegende Kolonialisten*

Kathleen Rahn und Susanne Titz

mit speziellem Dank an Kent Clark

Raum

Betritt man das Werk von AMVK als einen Raum, so steigt man hinein in eine Konstruktion aus Text, Zeichnung, Malerei, Animation und Film, deren Inhalte parallelgeschaltet sind. Der Weg hindurch gleicht einer Fahrt durch ein menschliches Gehirn oder einem Gang durch ein komplexes Computersystem. Sofern wir denn erahnen, was im Gehirn oder Computer existiert. Anschaulicher und konkreter ist der Vergleich mit dem barocken Garten, den Gottfried Wilhelm Leibniz einst in der späteren CeBIT-Stadt Hannover²² anlegte und in seiner *Monadologie* als eine dynamis beschrieb: eine dynamische Kraft des Seins, des Menschen oder Ichs. Leibniz sah „im Garten seiner Zeit die Individualität allen Seins und mit ihr das Prinzip der Freiheit in seiner inneren Gestalt, die von innen her als unendlich kleiner Antrieb der Abweichung antwortete. Diese im Feinsten wirksame *dynamis* allen Seins baut auf dem Prinzip auf, das Leibniz im Großen Garten von Herrenhausen reflektiert, wenn nicht gar gewonnen hat.“²³

Nicht von ungefähr hat sich AMVK mit dem Universalgelehrten Leibniz befasst, der u. a. als Mitbegründer des Binären Systems gilt, der Darstellung aller ganzen Zahlen durch die Ziffern 0 und 1 und damit der Grundlage alles Digitalen. Betrachtet man die Denkweise von Leibniz in der Formalisierung seines barocken Gartens, so gilt dort ein duales Organisationssystem, das aus geometrischer und

*AMVK, Text in Zeichnung 1977
22 CeBIT bezeichnet die in Hannover seit 1986 stattfindende Computer- sowie Digitalisierungsmesse. Der Kunstverein Hannover kooperierte mit der Deutschen Messe im Kontext der Ausstellung von AMVK, die als Pionierin auf dem Feld der Verwendung von Thematiken des digitalen Wandels begriffen werden kann.
23 Horst Bredekamp: *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 130–131.

organischer Ordnung besteht und sie beide miteinander vereint. Und betrachtet man dann die vielen bis in die ferne Zukunft auszuwertenden Notate dieses Gelehrten Leibniz, die da beidseitig beschrieben auf unzähligen Zetteln existieren, die zerschnitten und zu Themen-Clustern verdichtet wurden, sieht man sich bei ihm genauso wie bei AMVK einem völlig verschachtelten, zunächst kaum nachvollziehbaren System gegenüber, das hinter der großen Ordnung steckt.

Traktat

Für die Ausstellung *What Would I Do in Orbit?* im Museum Abteiberg und im Kunstverein Hannover hat AMVK im Jahr 2016 ihr Werk neu durchgearbeitet. Sie hat es sortiert, geordnet und, sofern man es so bezeichnen kann, kategorisiert. Das metaphorische Bild von ihrem Werk als Raum, System oder Gehirn wurde in dieser Ausstellung zu einer konkreten Konstruktion. Beide Stationen wurden – mit raumabhängig unterschiedlichen Lösungen – in einer Struktur von zwölf Kapiteln angelegt und erhielten mittels der Nummerierung dieser Kapitel die Vorbestimmung eines Wegs. Es entstanden Reihenfolge, Gang oder Fahrt im oben skizzierten Sinn.

Eine Ausstellung dieser Art ist ein Traktat. Sie ist ein Wiedergänger wissenschaftlicher und geistlicher Autoritäten. Text, Bild, Zeichnung, Animation und Film steuern in den zwölf Kapiteln zu Erkenntnissen. Konstruktionstechnisch wird daraus ein System, das mit Hilfe von räumlicher Gliederung, der Aufteilung von Wänden, des Einbaus von zusätzlichen Wand- und Projektionsflächen, von Stellagen, Bühnen und Monitorflächen eine übergeordnete Einheit aller enthaltenen Elemente suggeriert. Geometrische und organische Ordnung gewissermaßen auch hier, allerdings mit dem gravierenden Unterschied, dass dieserorts anders als in Leibniz’ Garten die unzähligen verschachtelten, beidseitig beschriebenen Zettel und Notate mit ausgestellt sind. Und dass in den Trägermaterialien aus versehrtem Plexiglas, Polyesterstoffmustern, Plotterausdrucken und in den Reihungen von typologischen Motiven, vielfachen Schemen und Fraktalen grundsätzlich schwer ergründbare, oft abgründige und dunkle Sorten von Ordnung aufscheinen.

Einbauten aus Holzgestellen, Wandscheiben und Teppichbelägen erzeugen eine Metastruktur und gliedern die Kapitel. Wie in vorangegangenen Ausstellungen

herrscht ein Positiv-Negativ-Schema aus schwarzen, weißen und grauen Fonds an den Wänden. Und in sehr charakteristischer Weise ist auf diesen Flächen und Hintergründen die Augenhöhe mittels einer Linie fixiert, welche das Sehen in „oberhalb und unterhalb“ gliedert und damit unmittelbaren Körperkontakt zu den Betrachtern produziert.

Bühne

Die ersten Ausstellungen von AMVK fanden in kleinen Off-Räumen statt. Die jetzt rekonstruierten Installationen und die historischen Aufnahmen von Arbeiten wie = *Basic* (1980, Abbildung, S. 34) zeigen, wie es von Beginn an um die Kreation von Räumen ging. Es gab keine schlichte Hängung, keine Einzelwerke im Sinn einer klassischen Kunstaustellung, sondern eine Inszenierung von Arbeiten im Raum. Man konnte es sogleich als eine Szene oder Bühne verstehen: die Betrachter wurden in einen abstrakten Kunstraum mit kaltem blauen Licht oder Schwarzlicht versetzt, begegneten dort auf hängenden Plexiglasscherben den Zitaten, die aus den Forschungsräumen zur Hirnforschung, zur Psychologie, zur künstlichen Intelligenz stammten: „What Would You Do in Orbit?“.

AMVKs Bühnen-Praxis als Club Moral gehört zu diesem raumorientierten Prinzip, das mit der Übertretung von Bild bzw. bildender Kunst zu Beginn zugleich die Dringlichkeit von Unmittelbarkeit und körperlicher Selbstwahrnehmung signalisierte. Die Produktion von Sound, Licht, visuellen Effekten und von Performance auf der Konzertbühne, wie sie AMVK zusammen mit ihrem Partner, dem Body-Art-Performer Danny Devos ab 1981 betreibt, ist pure Konfrontation, existentieller Lärm, dramatischer physischer und psychischer Schock. Bis heute gilt Club Moral als eine wichtige, experimentelle Noise und Industrial Band. Aus ihrer Geschichte als Künstler-Band ist es eine Ansage von Intensität, die aus der Musik herausdringt als eine Frage nach der möglichen Intensivierung von Kunst. An diesem Punkt lassen sich viele andere Kunst-/Musikerfahrungen aus den 1980er Jahren nennen: The Red Krayola, Sonic Youth, Einstürzende Neubauten, Laibach u. a. m.

Extrembedingungen

Kulturwissenschaftler fragen sich [...], wo das ganze AntiSade, das beim Abwurf der Atombombe entstand, geblieben ist. Es ist nicht undenkbar, dass komplette künstlerische Schöpfungen – mithin auch Meisterwerke – aus AntiSade entstanden sind.²⁴

2002 beschreibt AMVK die Kondition ihrer Generation. Darin überschreibt sie einen soeben erschienenen Presseartikel, der von einem spektakulären Fund von Antimaterie im Jahr 2002 handelt,²⁵ mit dem neologistischen Begriff „AntiSade“. In der Veränderung der Begriffe verlagert sich die wissenschaftliche Entdeckung: vom naturwissenschaftlichen Bereich in jenen der Psychologie und Soziologie. Und signalartig unmittelbar in die Kulturwissenschaft:

AntiSade ist das Spiegelbild der alltäglichen progressiven Kunst. Es kommt nicht in der Kunstwelt vor, sondern wird vielmehr unter Extrembedingungen geschaffen. Kunst und AntiSade ergänzen sich gegenseitig. Falls sie miteinander in Berührung kommen, ändert sich das Wirklichkeitskonzept, und möglicherweise zerstören sie dabei einander. In diesem sogenannten Klärungsprozess wird sehr viel Energie frei – in einem Flash von Dunkelheit oder Farbe.²⁶

AMVK begann früh, sich für eine Entschlüsselung der eigenen Existenz in ihrer Zeit zu interessieren. Ihre intellektuelle Arbeit ist in einer gigantischen interdisziplinären

24	AMVK, „ECFK“, erstmalig veröffentlicht in: <i>Force Mental</i> , 16, Winter 2005, S. 582, Reprint in: <i>Force Mental rvstd</i> , Club Moral /Archivolt /Royal Academy of Fine Arts Antwerp, Antwerpen 2010, 3. Auflage 2012, S. 582. Deutsche Übersetzung in der Ausstellungsbroschüre Museum Abteiberg 2016, S. 29–30 und in der Ausstellungsbroschüre Kunstverein Hannover 2017, S. 32–33. Originaltext: Kris de Decker, „De aartsvijand van de materie,“ in: <i>Financieel-Economische Tijd</i> , 12. Oktober 2002. „Kosmologen stellen zich dan ook de vraag waar al die antimaterie die bij de oerknal ontstond, gebleven is. Het is niet ondenkbaar dat er volledige sterrenstelsels – en dus mogelijk ook levende wezens – uit antimaterie zijn opgebouwd.“
25	CERN und Kernforschungsanlage Jülich nahe bei Mönchengladbach.

Bibliothek archiviert, die zunächst so analog wie die legendäre Bibliothek von Aby Warburg war und dann digitalisiert wurde.

Es ist ein charakteristisches Unternehmen der Postmoderne, das aus der jungen Punk-Generation kam. Deren intellektuelle Quellen waren die Apokryphen und extremistischen Spitzen von Literatur, Theologie und Wissenschaften, die zunächst von den Beatniks und Hippies (Generation vor AMVK), dann von Punks und Feministinnen (Generation AMVK) neu gelesen wurden: Marquis de Sade, Marguerite Porete, Giordano Bruno, Ignazius von Loyola, Charles Fourier, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud und viele andere mehr. Geheimwissen, Zahlenmystik, Verschwörungstheorie sind auffällig. Noch auffälliger ist die Präsenz einer Fantasy beziehungsweise Science Fiction von Sex und Gesellschaft.²⁷ Es geht um strukturelle Analyse, in einer gigantischen Produktivität von AMVK selbst und ihrem langjährigen Partner Danny Devos. Bei ihr ist es Zeichnung, Collage, Film, die analoge und digitale Produktion von Bildern, die weibliche bzw. menschliche Figuren mit visuellen Markern versieht und charakterisiert. Bei ihm ist es (eine gegenüber dem Wiener Aktionismus kritische und zwanzig Jahre jüngere Form von) Body Art und Performance. In gemeinsamer Arbeit ist es die Musik-, Performance- und Bühnenarbeit von Club Moral.

„There is something wrong“ seit der Atombombe²⁸ Wenn die Atombombe auch nur ein Fragment und nicht die Ursache aller großen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein mag, könnte mit ihr eine dunkle, negative Energie in die Welt getreten sein. Oder diese Energie war schon immer da, man kannte sie nur

26	AMVK, siehe oben. Originaltext: Kris de Decker, siehe oben: „Antimaterie is het spiegelbeeld van alledaagse materie. Ze komt in de natuur niet voor, maar kan onder extreme omstandigheden wel worden gecreëerd. Materie en antimaterie zijn aartsvijanden. Komen ze met elkaar in contact, dan vernietigen ze elkaar. Bij dit zogenaamde annihilatieproces komt bijzonder veel energie vrij, in een flits van licht.“
27	Es führte zu Roland Barthes’ Anthologie <i>Sade, Fourier, Loyola</i> , einem Buch, das AMVK nach eigener Aussage als nachträgliche Bestätigung ihrer Gedanken empfand.
28	AMVK im Gespräch mit Susanne Titz in Antwerpen, 23. November 2017.

nicht oder hatte andere Begriffe dafür. Aus dem Begriff Antimaterie wird AntiSade, Gegenkraft, Ursache von Unwucht in kleinster und größter Dimension. Eine derartige Konditioniertheit des eigenen Lebens ist Grundannahme von AMVK. Sie durchlebte diese zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, als sich die Welt anders und schneller veränderte als je zuvor. Und auf eine sehr besondere Weise wird diese Konditioniertheit, diese Unwucht, dieses Set von „Extrembedingungen“ als eine Wirkungskraft formulierbar, ein Charakteristikum von künstlerischer Arbeit, die ein anderes Wirklichkeitskonzept besitzt.²⁹

Das Bewusstsein der Besonderheit des eigenen Denkens, gespiegelt durch langjährig ablehnende Reaktionen, die AMVK tendenziell Abseitigkeit attestierten – mehr oder weniger unausgesprochen als weiblicher Spleen, Kontrarationalismus oder Mystizismus –, hat sich nie entkräftet. Der Begriff der „Extrembedingungen“ schließt damit auch auf Durchsetzungsfragen – die faktisch schwierige Rechtfertigungskraft, der Grundverdacht von weiblichen Psychosen in der Kunst von Frauen, bis in die heutige Gegenwart. Der Antagonismus zur „alltäglichen progressiven Kunst“ ist allerdings mehr, eine hohe Setzung, die gegen ein Ungenügen dieser alltäglichen Kunst formuliert ist: Unter Extrembedingungen entsteht etwas anderes als die alltägliche Kunst, und in diesem Prozess, der hier wie in einem fiktionalen Gehirnphysiogramm aufscheint, kommt es zu einem anderen Wirklichkeitskonzept.

Wirklich/keit

AMVK sagt, dass man zwar im 20. Jahrhundert schon dachte, es sei die Epoche von Collage und Montage: mit Kubismus, Dada, Surrealismus, Fotomontage und Filmschnitt. Doch tatsächlich ist es erst jetzt, im 21. Jahrhundert, so weit: weil die intellektuellen Avantgarde-Techniken erst jetzt in unseren Medien und Gehirnen angekommen sind. Schnitte, Montagetechniken sowie Layerings sortieren unüberschaubare Massen von Bildern, Körpern, Reizeffekten, die allgegenwärtig in unseren Sinnen

29 In der Generation vor AMVK vertritt Anna Oppermann eine Position, deren ebenso spezifische und extrem neuartige Medialität ebenfalls erst in den vergangenen Jahren verstanden wurde.

und Speichern sind. Die einstige Utopie der virtuellen Realität und sogenannten künstlichen Intelligenzen sind in der jüngeren Gegenwart Wirklichkeit geworden.

Augenscheinlich verwendet AMVK erst aus der Allgegenwart der Bilder, Texte, Repräsentationen und aus der Erkenntnis einer veränderten psychischen Realität, die wir heute erleben, ihre Auswahl an Quellmaterial. Sie bedient sich der Komplexität der Wirklichkeit und greift nicht mehr auf konstruiertes Science Fiction-Material zurück. Dierk Stemmler hat dies kürzlich sehr prägnant formuliert: „Lange wirkte das, womit Sie sich beschäftigen – Computerrealitäten, künstliche Intelligenz – wie ein persönlicher Spleen. Ein etwas irres Denken und Tun. Heute ist all das in jedem Kopf. Und damit ist es politisch geworden: Ihre Arbeit ist ein politisches Statement.“³⁰

AMVK-Räume sind formgewordene Überforderungsstrategie. Von Eisenstein übernimmt sie den Begriff der Attraktionen und den der intellektuellen Montage. Sie produziert Bildkonstrukte, die sich als eine ständig unruhige, in harten Schnitten und Gegenschnitten arbeitende, folienhaft zwischen äußeren und inneren Reizmotiven wechselnde Operation jenseits des Realitätsprinzips darstellt. AMVK drängt darauf, Eisensteins *Method* und seine Montage der Attraktionen nochmals neu zu lesen, sie drängt damit auch auf eine Auflösung der Linearität. Eisensteins Sehnsucht nach dem kugelförmigen Buch, das die linearen Bücher ablösen sollte, wird zur weiteren Referenz: Die Kugel schwebt als Textkörper und Kugelkopf der einst revolutionären IBM-Schreibmaschine in den Interieurs von *Rorty*.³¹ Durfte Eisenstein nur

30 Dierk Stemmler, Direktor des Museums Abteiberg 1985–1993, im Gespräch mit AMVK am 10. Februar 2017 anlässlich des Ankauftreffens des Förderkreises im Museum Abteiberg.

31 „eine Reihe von Sektoren [...], die, auf verschiedene Gebiete ausgerichtet, um einen allgemeinen, sie bestimmenden Standpunkt – die Methode – angeordnet sind. [...] rein räumlich die Möglichkeit [...], daß jeder Beitrag unmittelbar mit einem anderen in Beziehung tritt [...] Solcher Synchronität und gegenseitigen Durchdringungen der Aufsätze könnte ein Buch in Form [...] einer Kugel Rechnung tragen [...] Aber leider [...] werden Bücher nicht als Kugeln geschrieben [...]“ „Mir bleibt nur die Hoffnung, daß dieses unentwegt die Methode wechselseitiger Umkehrbarkeit erörternde Buch nach eben derselben Methode gelesen

von der Überwindung der Linearität träumen, da alle ihm zugänglichen medialen Realitäten linear waren, ermöglichen die gegenwärtigen technischen Mittel einen ersten Blick darauf, was Verknüpfung und Gleichzeitigkeit wirklich bedeuten.

Ihre Bilder von Mensch und Welt überlagern, überzeichnen, überschreiben einander, morphen sich von Außen- zu Innenwelten, durchziehen sich mit Texten von Ikonografien³², Denksystemen und Antisystemen, exponieren die Extrembedingungen. In Folien, Layern, Mustern und Matrizen liegen die Ebenen übereinander. Die Körper sind immer schematisch, immer Typen eher denn Individuen, und ein jeder, der hier erscheint, ist beschrieben als ein Text. Das wirkt vertraut aus den modernen Avantgarden, ist jedoch Gegenwart.

Das Internet hat die Underground-Kultur meiner Zeit in sich vereinnahmt. Ich denke jedoch, dass sich trotzdem nicht viel geändert hat. Wir brachten damals die Zeitschrift *Force Mental* heraus, mit der wir in Buchläden, Off-Räume und an Orte eingeladen wurden, die zuvor ähnlich im Kontext von Fluxus funktionierten. Man kannte sich auf diese Weise und erfuhr voneinander.

Dann wurde ich Professorin an der Akademie und gewann das Gefühl, dass meine Student*innen mit sehr ähnlichen Themen beschäftigt waren wie ich, als ich in ihrem Alter war. Das einzige, was sich verändert hatte, war, dass die Underground-Kultur nun für jeden zugänglich war. Wenn die nächste

werden wird. In der Erwartung, daß wir es lernen werden, Bücher als sich drehende Kugeln zu lesen und zu schreiben.“ Sergej Eisenstein, zitiert nach: Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein – drei Utopien, Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. PotemkinPress, Berlin 1996, S. 31 f.

32 „Die Ikonographie der orts- und datumsspezifischen Videocollagen zu den Konzerten von Club Moral ist ein seit über drei Jahrzehnten angewachsener Tageskalender mit Lebensdaten provokativer Persönlichkeiten und den Daten gesellschaftserschütternder Ereignisse, wie Mordtaten, Unfälle, Erfindungen oder Revolutionen.“ Ankündigung des Auftritts am 24. November 2017, *reiheM* wird veranstaltet von *Mark e. V.*, zitiert am 30. November 2017 nach: <http://www.reihe-m.de/?p=3389>.

Generation sieht, dass auch meine Generation dasselbe durchgemacht hat, begreift sie, dass es keinen Moment gibt, keine Zeit, auf der man sich ausruhen kann. Sie merkt, dass auch sie wachsam sein muss, dass das, was meine Generation bewirkt hat, nicht vorbei oder sichergestellt ist.

Jede Generation ist auf der Suche nach Harmonie, das ändert sich nicht. Zu meiner Zeit hallte die Wichtigkeit der Religion noch nach. Man glaubte an Personen, an Ideen. Heutzutage ist bei uns im Westen die Religion für viele nur noch ein kleiner Krümel. Heute vertraut man bzw. verlässt sich auf eine Maschine. Ich sehe diesen Unterschied, ich werte ihn jedoch nicht.³³

33 AMVK im Gespräch mit Kathleen Rahn, abgedruckt in Ausstellungsbroschüre Kunstverein Hannover, S. 39. (Sprachliche Modifikation für den vorliegenden Katalog.)

Das Werk einer Dichterin: Über Anne-Mie Van Kerckhovens Textu(r)alitäten

Travis Jeppesen

Um etwas Erstes, Ursprüngliches, Fundamentales und Wesentliches in der Praxis von Künstlern zu entdecken, die zugleich Denker sind – vor allem, wenn es sich dabei um eine Künstlerin handelt, deren Denken so komplex ist und deren Werk so viele Facetten aufweist und in so viele Richtungen geht wie das von Anne-Mie Van Kerckhoven –, ist es nützlich, wenn nicht unerlässlich, auf das zu schauen, was sie sagen und schreiben.

Kunsthistorische Würdigungen ihres Werkes und wie sie als Künstlerin einzuschätzen ist, gibt es viele: AMVK als Malerin, als Zeichnerin, als Textil- und Tonkünstlerin, als Filmemacherin, als philosophische Feministin und als wissenschaftliche Theoretikerin. All diese Einschätzungen sind nachvollziehbar und bezeichnen Teile, die sich zum Ganzen ihres künstlerischen Werks addieren. Aber es gibt noch eine ganz andere Quelle, aus der all diese Schöpfungen fließen; eine, die bisher (so viel ich weiß) weder benannt noch ausgedeutet worden ist: AMVK als Dichterin. Und ich würde so weit gehen zu sagen, dass der poetische Impetus – der Impuls, die Welt durch Sprache (neu) zu schaffen – die Wurzel aller kerckhovenschen Aktivitäten ist.

AMVKs literarische Arbeiten entstehen bereits seit mehr als vierzig Jahren. Sie hat von Anfang an geschrieben. Sogar in ihren Bildern – beispielsweise in den Zeichnungen, die sie während ihres gesamten künstlerischen Lebens gefertigt hat und die in dem Buch *Nothing More Natural*³⁴ versammelt sind – tauchen regelmäßig Texte auf. Sie begleiten und kommentieren die Bilder und laden das Werk ganz unzweifelhaft mit Dynamik und Dichte auf – mit der für Kerckhoven charakteristischen *lauten Stimme*. Dies hat die Künstlerin selbst in einem Text vom 12. März 1989 festgestellt: „Die Dichtung ist eine meiner Sentimentalitäten.“ Und sie fährt fort:

34 Anne-Mie Van Kerckhoven, *Nothing More Natural*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.

Sentimentalität scheint mir ein guter Ausgangspunkt zu sein, um Kunst zu machen. Was man in einem Werk „das poetische Gefühl“ nennt, ist mir zu zu allgemein, zu ungeformt. Es dient zu vielen Zwecken. Sentimentalität dagegen kommt aus einer tabuierten Gemütslage und redet nicht lange um die Dinge herum. Take it or leave it. Außerdem ist als Dichtung heute einzig akzeptabel, was mit der Natur und ihren Elementen befasst ist.³⁵

Dieses offenerherzige Bekenntnis fesselt durch seine Behauptung, das Gefühl bilde für die Künstlerin die Wurzel ihrer Poetik. Denn während sie den Begriff „Gefühl“ hier nicht weiter erklärt, ist beinahe jedem klar, dass das dazugehörige Adjektiv etwas Negatives, Unwertes, ja sogar Beleidigendes ist, sobald es auf ein Kunstwerk angewandt wird. Es führt eine verlegen machende Ernsthaftigkeit mit sich, eine überhitzte Emotionalität und appelliert an niedrige (proletarische) Instinkte – an die oben sogenannte „tabuierte Gemütslage“. Ganz sicher sind das keine Eigenschaften, durch die sich die „schönen Künste“ auszeichnen, und auch keine, die im Werk von AMVK auftauchen.

Daher glaube ich, dass hier ein tieferes Gefühl gemeint ist, eines, das umso stärker ein Tabu ist – weil es sich auf den Körper bezieht. Ganz sicher erscheint der Körper in AMVKs Zeichnungen immer wieder, oft in verdrehter, verschmierter und abstrakter Form, manchmal bis hin an den Rand der Formlosigkeit getrieben. Ausdruck also eines *verstümmelten* Gefühls. Und meist handelt es sich dabei um weibliche Körper.

AMVK sammelt weibliche Körper in derselben Weise, wie sie Wörter sammelt. So kommt es in ihren Zeichnungen zum ständigen Zusammenstoß dieser beiden Entitäten, Sprache und Körper:

Im Augenblick nutze ich meinen Computer, um Bilder und Wörter zu archivieren. Ich nutze meinen Computer, um sie zu sammeln, Systeme zu schaffen und um in der Arbeit Dinge sichtbar zu machen. So wird die Information zur Form, zum Instrument; sie wird zur Leinwand, auf der ich arbeite.³⁶

35 Ebenda, S. 38.

Kurz, das Wort Gefühl ist *falsch*, weil es mit dem Weiblichen assoziiert wird – mit der empfindsamen Welt des Gefühls und der Emotion statt mit dem objektiven Reich des faktischen und analytischen Denkens. Als würde das nackte Gefühl – jene Empfindungen, die unmittelbare Folge von Ereignissen in der Wirklichkeit sind – irgendwie weniger gut geeignet sein, einen angemessenen Beitrag zu seriösem Wissen und wirklicher Kunst zu leisten. Dies ist nur einer der Wege, den männliches Denken gegangen ist, um den Körper zu negieren – natürlich nicht als Thema der Kunst, aber doch als kraftvolles Vehikel, das die Kunst voranzubringen vermöchte. Eine Kraft, die Künstler wie AMVK durch die automatische Praxis retten, die sich in ihren Zeichnungen und Bildern leicht finden lässt.

Die einzige Dichtkunst, die AMVK eingestandenermaßen akzeptiert, ist Naturdichtung, und die Natur, so hat sie auch gesagt, ist die Welt der Frauen. Das bedeutet keine trennende Barriere von der Welt des Wissens, sondern einen Sonderweg, der direkt durch sie hindurchgeht.

Chaos und Instabilität sind in all ihrer Negativität bereits schlicht weibliche Umfelder. Und es ist am besten, wenn das so bleibt. Denn so lange diese Elemente in all ihrer Trübheit nach einer männlichen Struktur verlangen, ist dies die negative Deutung einer andauernden Trennung. (25. Februar 1990)³⁷

Es ist Aufgabe der Künstlerin, die Natur nicht zu zähmen, aber sich durch sie Geltung zu verschaffen – und sie dabei mit zu erschaffen. Die Sprache gehört natürlich nicht zur Natur. Deshalb sei, sagt AMVK, die einzige akzeptable Dichtkunst die, welche versucht, sich in der natürlichen Welt fortzupflanzen. Das kann wegen der Rigidität der Semantik nur scheitern – die Art, wie die Welt, die männliche Welt, sich behauptet, hängt von Bedeutungen ab. Sie *kontrolliert* sogar die Bedeutungen. „Wenn man ein Wort neu erfinden will“, sagt AMVK, „muss man seinen Kontext neu erfinden.“³⁸ Man muss die Wörter zurück zur Natur bringen – in die Welt der Frauen.

36 Anne-Mie Van Kerckhoven, *On Women Images (Über Bilder von Frauen)*, 22. März 1997, PDF durch AMVK erhalten.
37 *Nothing More Natural*, siehe oben, S. 124.
38 Gespräch mit der Künstlerin in Antwerpen am 15. September 2017.

In den frühen 1970er Jahren begann die amerikanische Dichterin Hannah Weiner mit dem Werk, das sie berühmt gemacht hat: Mit einer Reihe von journalistischen Texten, die für sie „clairvoyant“ waren, weil sie mehr oder weniger aus Wörtern bestanden, die sie in der Luft sah oder auf ihre Stirn geschrieben, wenn sie in den Spiegel schaute. „Clair-style“ nannte sie das Idiom dieser Texte.

All these on my forehead words are seen EXCEPT BIG LARGE WORDS WHICH ARE GLADLY SEEN ON THE you are discovered PAGE nineteen eighty one and class Radcliffe spoke³⁹

Ich sehe all diese Wörter auf meiner Stirn AUßER GROßE BREITE WÖRTER DIE MAN ERFREULICHERWEISE SEHEN KANN AUF DER Sie sind Entdeckt-SEITE 1981 und auf der von Die Klasse Radcliffe sprach

Diese Kanalisierung der Sprache – von einem außerweltlichen Jenseits zu uns, von einer Existenzform, zu der wir wahrscheinlich sonst keinen direkten Zugang haben – darf man vielleicht als eine ziemlich buchstabengetreue Form des romantischen Konzepts der künstlerischen Inspiration betrachten, in der die Natur direkt zum Künstler spricht und der Künstler schlicht als Medium der Message gilt. Kreation als Divination: Das ist hier mehr als nur eine Metapher. Eine direkte Übertragung aus dem Reich der Natur ins Reich der Kultur (Sprache): Eine Invokation eher als eine Evokation (z. B. Dichtkunst „über“, „inspiriert durch“ Natur).

Eine ähnliche Kanalisierung ereignet sich in AMVKs kleiner Sammlung von Gedichten aus dem Jahr 2012, nur vollzog sich hier die Übertragung eher auditiv als visuell (als Szenario nicht unpassend, ist AMVK unter anderen doch auch Musikerin). Sie hörte wiederholt Worte und schrieb sie in Form von Gedichten nieder (bei anderer Gelegenheit flossen die Wörter in ihre Zeichnungen, Liedtexte oder ... Der Leser nehme hier die Ergänzungen selbst

39 Hannah Weiner, *Spoke*, Sun and Moon Press, College Park, MD, 1984.

vor!). Einfache Wörter, ihres Kontextes beraubt, wodurch sie natürlich auch ihre Bedeutung verloren, nur, um danach in neue Kontexte gerückt zu werden, wie es in einem Gedicht üblich ist:

at some to we	an irgend zu wir
at were to me	an waren zu mir
of from up he	aus von auf er
of from up she	aus von auf sie
of soon on my	aus bald auf mein
no than or if	kein als oder falls
ly that is in	lich das ist in
ly that within ⁴⁰	lich das darin

Der Leser denkt dabei sofort an die Minimal Gedichte von Samuel Beckett und an die repetitiven Reduktionen von Gertrude Stein. „Fridge“ zerstört normative Syntaxkonstruktionen und setzt Präpositionen, Nomen und sogar Wortfragmente in ganz neue Zusammenhänge (es gibt keine Verben bis auf einige Morpheme von „being“, wobei auch keine weiter notwendig sind in einem Gedicht, in dem Bewegung durch das perzeptive Fließen des Ganzen gewährleistet ist). Im Folgenden soll die Bedeutungskonstruktion einmal dramatisch ausgeleuchtet werden:

„at some to we“: Das präzise Lokative „at“ stößt auf das vage „some“ (geht es um einen Ort, eine Zeit, eine Person?) und tut sich (mittels des verbindenden „to“) mit der alle einschließenden 1. Person Plural zusammen.

„at were to me“: Wir haben eine Wiederholung und einen Reim, doch dann gibt es eine weitere Verwirrung. Man erwartet geradezu, das „were“ (waren) müsse ein „h“ haben, um where (wo) zu werden, da es doch nach „at“ (an) erscheint. Der Rest folgt der Form der vorangegangenen Zeile, wobei eine neue Norm gesetzt wird, in der das reimende „me“ das „we“ ersetzt.

„of from up he“: Drei Präpositionen krachen hier ineinander – ein totales Tabu, eine Vergewaltigung der Grammatikregeln – und doch beachte man ihre Zusammensetzung, die lebhaftes Richtungsanweisung, die sich aus dem „of from up“ ergibt: ein in der Luft fliegender Pfeil,

40 *Fridge (Kühlschrank)*, 20. August 2012, PDF durch AMVK erhalten.

der in dem reimenden „he“ sein Ziel findet, wobei die Zeile dem Muster der beiden vorangehenden Zeilen mit ihrem kühlen einsilbigen Pronomen folgt.

„of from up she“: Hier stellt sich die Wiederholung noch buchstäblicher als Prozess dar. Der einzige Unterschied zur vorangegangenen Verszeile ist ein „s“, das dem letzten Wort hinzugefügt wird und so das reimende Pronomen in eine weibliche Form überführt.

„of soon on my“: Nach der Beendigung der ersten Strophe ist das die erste Verszeile der zweiten Strophe. Sie reimt nicht, und ihr zweites Wort führt eine neue grammatikalische Gattung ein, das adverbiale „soon“ (bald), und am Zeilenende das Possessivpronomen der ersten Person Singular „my“ (mein), von dem man annehmen möchte, es würde von einem Objekt begleitet. Was indes unmöglich ist, denn in diesem Gedicht ist jede Verszeile autonom und kreist in sich selbst. Die einzige Verbindung zwischen ihnen besteht aus reinen Klangaffinitäten (denen von Rhythmus und Reim).

„no than or if“: Eine Verneinung geht hier einer Konjunktion voran. So wird jede Möglichkeit einer Verbindung negiert. Das „no“ („nein“ oder „nicht“ oder „keine“) steht absolut wie ein Schatten über dem Rest der Zeile dank dem verknüpfenden „or“ (oder): kein „than“, kein „if“. Es gibt weder Konnektivität noch Kondition.

„ly that is in“: In dieser Zeile wurde ein Wort fragmentiert Es handelt sich um das „ly“ von „only“ (nur) oder „lonely“ (einsam), das darin steckt.

„ly that within“: Wiederum eine Wiederholung. Dieses Mal mit dem vorangehenden „ly“, aber man beachte das „within“ am Ende der Zeile, welches mit der Struktur aller vorherigen Verszeilen (vier Wörter und vier Zeilen pro Vers) bricht. Man hätte dieses Wort leicht in zwei aufspalten können („with in“), aber es wurde der „echte“ Zweisilber erhalten, der dem Gedicht am Ende seine metaphysische Dimension gibt.

Noch eine weitere Werkserie muss hier erwähnt werden: AMVKs Essays. Auf den ersten Blick wirkt ihre Sprache stets sehr wissenschaftlich – wobei ich, wenn die Künstlerin sich den objektiven Sprachduktus theoretischer Texte aneignet, lieber von *wissenschaftsartig* sprechen würde. Denn schaut man sich ihre Sprache genauer an, so wird deutlich, dass in ihren Texten das Ethische, Philosophische und Biologische mittels des Poetischen zusammenfließen und sie ihrem Wesen nach weniger konzeptuell als perzeptiv ist.

Die innere Bedeutungsmaschinerie schafft offenkanalige, physiologische Strukturen, die über die Menge kontrollierbarer Erregungen vielseitig organisierter Menschen bestimmen. Die goldene Regel ehrlicher Unwissenheit vermag soziale Wüsten in Weiden humanoider Verschmelzung zu verwandeln und uns den Glauben an konstruktive, von Träumen des Zweifels gewürzte Wirkweisen zu schenken.⁴¹

Man beachte im vorletzten Satzteil die fantastische Verwandlung „sozialer Wüsten in Weiden humanoider Verschmelzung“. Es wäre eine Untertreibung, darauf das Klischee anzuwenden, hier schreibe jemand „flüssig“, da die falsch verstandene Flüssigkeit in Wirklichkeit auf eine Lockerheit im Umgang mit der Sprache hinweist, die nur jemand beherrscht, der sie wirklich *besitzt*; mithin ein Dichter ist. Hier hat AMVK ihren Sprachmeißel ins Herz der Bedeutungsgestaltung getrieben und durch eine kühne Metapher, durch ein reines metonymisches Fließen, jenes unmöglich auszumachende und schon gar nicht zu besetzende Plateau erreicht, wo sich in der Tat Bedeutung konstituiert. Sie fährt fort:

Mein letzter Kommentar/Schluss zeichnet die Koinzidenz chemischen Experimentierens mit heroischen Ausbrüchen von fließenden Relationen nach, von existenziellen Ängsten und von klugem, zerebralem Regieren. Ich entdecke nützliche Kontemplationsmuster, während ich beim Blick auf das Universum die ewige Evolution deute, und ich plane eine semi-konstitutionelle Bewässerung überzivilisierter Organisationswüsten und Wertsysteme. Eine alternative theoretische Kunst könnte ähnlich wie arabische Wissenschaftler Antworten geben auf das lebensnotwendige Bedürfnis nach neuen bakteriellen Phänomenen und – siehe oben – frischer spiritueller Verknüpfung mit flacher synthetischer Innovation.⁴²

Muss dazu noch etwas gesagt werden? Solch ein konzises künstlerisches Statement, ein Statement mit kartografischer Intention, macht deutlich, dass AMVKs Verhältnis

41 *Audresselles*, 11. August 2004, PDF durch AMVK erhalten.
42 Ebenda.

zur Natur tatsächlich durch eine gewisse Wechselseitigkeit bestimmt wird. Während sie alte Referenzen auswäscht und wegwischt und ihren Weg unter den die Bewässerung vorantreibenden Wasserkaskaden sucht, werden Empfindung – und Empfindungsvermögen – neu bestimmt gemäß den besonderen Bedürfnissen der von AMVK initiierten Pilgerfahrten. Die Dichtkunst wird dabei sehr deutlich zum Weg, auf dem es die Natur neu zu programmieren gilt.

Voorwoord

AMVK, Anne-Mie Van Kerckhoven, is een kunstenaar van een bijzondere complexiteit. Ze werd geboren in 1951 in Antwerpen, waar ze nog steeds woont en sinds de jaren 1970 actief is. Ze is altijd een pionier geweest – een vrouwelijke, collaboratieve, cerebrale voorloper in een door mannen gedomineerde, verkoopgeoriënteerde, door zichtbaarheid geobsedeerde kunstwereld – en moet daarom als een kunstenaar voor de toekomst worden beschouwd.

De praktijk van AMVK is volkomen interdisciplinair. Haar eerste media waren tekenen en grafisch ontwerpen, maar ze maakte zich ook snel vertrouwd met installatie- en performancekunst, schilderen, film, muziek en schrijven. Ze werkt al meer dan 40 jaar samen met baanbrekende computerwetenschappers. In 1981 richtte zij samen met de kunstenaar Danny Devos de noise-band Club Moral op, die sindsdien regelmatig in verschillende vormen is blijven optreden. Onder dezelfde titel organiseerde het paar tal van evenementen in Antwerpen tot 1993 en publiceerden ze vanaf 1982 ook het tijdschrift *Force Mental*.

Naast deze samenwerkingen zijn zelforganisatie en zelfanalyse fundamentele elementen in het werk van AMVK. Haar creatieve interesse in kunstmatige intelligentie en andere hedendaagse manifestaties van het mystieke kunnen niet worden losgemaakt van haar sociale denken en politieke betrokkenheid. AMVK’s werken zijn vaak constellaties van beeld en tekst. Om ze te maken gebruikt ze de hulpmiddelen van de commerciële grafiek: plexiglas, zeefdrukverf, professioneel drukwerk.

Dit boek is mede uitgegeven door M HKA, het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, het Museum Abteiberg Mönchengladbach en het Kunstverein Hannover voor een retrospectieve overzichtstentoonstelling die door de drie instellingen wordt opgezet. *AMVK* wordt voorgesteld in Antwerpen in 2018 en is een uitgebreide versie van *What Would I Do in Orbit?*, eerder gepresenteerd in het Museum Abteiberg Mönchengladbach en het Kunstverein Hannover in 2016–2017.

In haar verschillende gedaantes biedt de tentoonstelling een genereuze inkijk in AMVK’s uitgebreide oeuvre en brengt honderden werken, van kleine inkt-tekeningen tot complexe video-installaties, samen. Ze stelt AMVK voor als een innovator van vormen en vertolker van stemmingen – die haar vaak genadeloos onthullende beelden en woorden in de bloedbaan van de samenleving blijft inbrengen – en maakt haar werk toegankelijk voor een groter publiek. Zo heeft AMVK voor de twee tentoonstellingen in Duitsland twaalf “hoofdstukken” gemaakt die verwijzen naar denkbeelden die bepalend zijn geweest voor haar.¹

- 1

Parallelisme: Disciplines/Comfort. [...] Moraliteit en dualiteit, zwart en wit veroorzaken veel pijn. Kunstliefhebbers voelen zich aangetrokken tot het abstracte, maar het abstracte zal nooit seksueel stimulerend zijn.
- 2

Kwaadaardigheid en Entertainment: Gnosis/Spellen/Proces/Vertakken. [...] Terwijl het proces van het “kijken” zeer waarschijnlijk onveranderd is gebleven, is de interpretatie en de reproductie van het gekozen beeld veranderd. [...]
- 3

Systemen en Leven: Woorden, Tekens, Symbolen/ Niet-vlakke Gelijktijdigheden/Prologen/Relaties, Feiten, Regels. Collage, montage, manipulatie, indoctrinatie, informatie. Deze vijf woorden zijn, voor mij, de twintigste eeuw in een notendop. [...]
- 4

Koppelen, de Wereld en de Anderen/Pure connectiviteit/Vlakke Gelijktijdigheden. Elke installatie, elk werk dat ik maak is een overlevingsmechanisme – het resultaat van een proces dat werd geactiveerd op een bepaald moment in mijn leven. [...]
- 5

Gezichten, Digitalisme, Religie en Tijd/Pentagram/Gegeneraliseerde Ordening en Zijn Toepassingen.

1 Deze verkorte versie is gebaseerd op AMVK’s aantekeningen voor een lezing in Städelshule in Frankfurt am Main op 14 december 2017.

[...] De fundamentele principes achter de werking van het brein [...] zijn nu een essentieel interessepunt voor experts, niet alleen op het gebied van geneeskunde, biologie en wetenschap, maar ook in de kunst.

- 6

Intelligentie, Verwerking, Constructie Absorbeerder: het “Ik” als substituut. [...] Het analoge staat voor ritueel, kwaadaardigheid, mysterie, begeerte, verlangen en lust, terwijl het digitale voor controle, technologie, sublimatie, afhankelijkheid, reinheid en transparantie staat. Het analoge plus het digitale is ons doel: perspectief.
- 7

Gezichten, Lot/Magische Kracht, Concepthiërarchieën/Meerzijdige Classificatie. Gelegen in het centrum van een sociaal universum, neigt het abstracte, dat zich manifesteert als een symbool, een belichaming te vinden in een figuur. Het proces door hetwelke dit gebeurt is gefragmenteerd en complex. [...]
- 8

Getallen, Alchemie/Realisatie, Verstandige Strategie en Subsets van Overeenstemmende Patronen. De idee achter [Leibniz’s *De Arte Combinatoria*] was het bestaan van een alfabet van het menselijk denken. Alle concepten zijn niets meer dan combinaties van een relatief klein aantal eenvoudige concepten, zoals woorden combinaties van letters zijn. [...]
- 9

Getallen, Lot en Plaats/Initiatie/Verboden Waarden/Botsing van Regels. [...] Elk stukje informatie, zowel beeldend, muzikaal of schriftelijk, is een emanatie, een damp en residu van intelligentie, en dus gesublimeerde vooruitgang.
- 10

Mystiek en Digitalis/Principe Evaluatoren van Gebeurtenissen/Ophaalmechanismen. De anti-strategie van elke modernistische reductieregel verliest zijn kracht in de onvermijdelijke confrontatie met mijn abstracte systemen van radicale ontkenning en weigering.

11 Blinde Spreiding/Menselijke Risiconemers/ Cowboys. [...] Daar waar Descartes sprak over de suprematie van de rede over gevoelens, had Rorty zijn visie op de suprematie van de werkelijkheid over de waarneming. En hoe zit het met het digitale?

12 Architectuur van Reflectie/Ziel /Naar Object-Georiënteerde Circulaire Interpretaties. [...] De fysieke impact van de eerste atoombom verdeelde de menselijke evolutie in twee [...] Het is geen toeval dat de existentialist en nihilist Albert Camus Markies de Sade opnieuw opgegraven en tot leven heeft gebracht in 1951.

Voor de tentoonstelling in het M HKA werd een minder discursieve benadering gekozen, die tevens ook het organiserende principe van dit boek werd. De chronologische stroom illustraties wordt hier en daar onderbroken door essays die verschillende aspecten van AMVK’s praktijk thematiseren: haar participatie in de zelfgeorganiseerde culturele scène van de jaren 1980, de verhouding van haar beeldende oeuvre tot innerlijkheid, mystiek en kunstmatige intelligentie en, ten slotte, haar persona als schrijver.

Dit boek probeert niet een volledig overzicht te zijn van de carrière van AMVK. Het volledige overzicht kan geconsulteerd worden op het online digitale archief, samengesteld door haarzelf en haar assistenten over een periode van enkele jaren, met speciale steun van de Vlaamse regering en nu opgemaakt voor publicatie door het M HKA op **amvk.ensembles.org**. We danken Evi Bert en Marte Sommen voor hun inzet voor dit project.

We danken ook alle particuliere leners voor de opeenvolgende realisaties van deze tentoonstelling en de galerieën die AMVK vertegenwoordigen – Zeno X in Antwerpen en Galerie Barbara Thumm in Berlijn — voor hun vriendelijkheid en onwrikbare steun, evenals Danny Devos, Samyra Moumouh en Saar Geerts voor hun steun aan dit hele project op zoveel verschillende manieren. De publicatie van dit boek wordt ondersteund door verschillende fondsenverleners.

We zijn in het bijzonder dankbaar voor de steun die aan het Museum Abteiberg is verleend door het

Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport en Media, de Kunststiftung NRW en de Hans Fries Stiftung, alsook voor de steun aan het Kunstverein Hannover van de Duitse Kulturstiftung des Bundes en de Stiftung Niedersachsen.

En tenslotte gaat onze welgemeende dank uit naar de kunstenaar zelf. Zonder haar toegewijde deelname zouden deze tentoonstelling en publicatie nooit gerealiseerd kunnen worden.

Anders Kreuger Senior Curator, M HKA
Kathleen Rahn Directeur, Kunstverein Hannover
Susanne Titz Directeur, Museum Abteiberg

Toeval bestaat niet

Menno Grootveld

Wat hebben bitcoin, het cybersecurity-bedrijf Kaspersky en plankton met elkaar te maken? Niet zoveel, zou je zeggen, ware het niet dat ik op één en dezelfde dag deze drie onderwerpen voorbij zag komen in drie verschillende nieuwsberichten. Dat was op donderdag 14 september 2017. Ik zat in de trein naar Antwerpen mijn mails te checken en werd toen door die drie berichten gegrepen. Inmiddels is de waarde van de cryptomunt bitcoin nog veel meer gestegen, is Kaspersky inderdaad door veel westerse regeringen in de ban geslagen vanwege de vermeende banden met het Kremlin, en weten we dat er behalve het plankton-probleem (dat model staat voor een veel groter probleem met onze voeding als gevolg van de klimaatverandering) nog veel méér doomsday-scenario’s op de loer liggen.

Maar er is nóg een connectie, en die werd me pas duidelijk toen ik mijn eindbestemming had bereikt: de werkkamer van Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), met wie ik die dag had afgesproken om over de inspiratiebronnen van haar werk te praten.

Die connectie heeft veel te maken met onze gemeenschappelijke achtergrond. Zowel Anne-Mie als ikzelf zijn typische vertegenwoordigers van wat ik de “tussengeneratie” noem, de generatie die te jong was om de jaren zestig bewust te hebben meegemaakt, maar eigenlijk alweer te oud was toen eind jaren zeventig de punk losbarstte. Anders gezegd: we zijn zowel door de hippietijd als door de punk beïnvloed, zonder er ooit diepgaand bij betrokken te zijn geweest.

Dus toen ik bij Anne-Mie naar binnen was gelopen, had ik aan een paar woorden over bitcoin, Kaspersky en plankton genoeg om onmiddellijk in een complexe discussie verzeild te raken over de toestand van de economie, de internationale betrekkingen en de ecologische ramp die zich op de aarde aan het voltrekken is, gelardeerd met uitstapjes naar de filosofie en de godsdienstgeschiedenis.

Om iets meer te weten over onze gemeenschappelijke achtergrond is het nodig dat ik eerst iets van de context schets.

De tweede helft van de jaren zeventig was een vreemde tijd. In de westerse samenleving en cultuur waren de turbulenties van de jaren zestig geleidelijk aan tot bedaren gekomen en was er een zekere gezapigheid ingetreden. De hippietijd liep ten einde. In de economie en de politiek dienden zich voortekenen van naderend onheil aan. De olieboycots van de OPEC-landen hadden in de westerse economieën een flinke inflatie teweeggebracht, en de wereld economie was uit balans geraakt door het loslaten van de koppeling tussen dollar en goud door president Nixon in 1971. De onstuimige groei, die kenmerkend was geweest voor de periode van 1945 tot 1970, was voorgoed verleden tijd. Bovendien werd steeds nadrukkelijker gewaarschuwd voor de gevolgen van de roofofbouw op onze planeet (denk aan het Rapport van de Club van Rome).

Op politiek gebied was 1979 een cruciaal jaar. In Groot-Brittannië werd Margaret Thatcher de nieuwe regeringsleider, nadat de Conservatieven de verkiezingen hadden gewonnen. Dit was het begin van het tijdperk van het neoliberalisme, dat een jaar later een nieuwe impuls kreeg toen Ronald Reagan de nieuwe president van de Verenigde Staten werd. Hij had zijn overwinning mede te danken aan de gijzeling door Iraanse studenten van personeelsleden van de Amerikaanse ambassade in Teheran, nadat eerder dat jaar de Iraanse revolutie was uitgemond in een zegetocht van ayatollah Khomeini.

In deze context ontwikkelde zich in de westerse wereld een nieuw soort tegencultuur, vooral op het gebied van de popmuziek, met vertakkingen in de beeldende kunst en de (alternatieve) media. Deze beweging was doordrenkt van een idee van eindigheid, samengevat in de slogan “No Future!” De Koude Oorlog was immers nog in volle gang, en de dreiging van een allesvernietigende kernoorlog was nog niet geweken. Daarnaast was er echter sprake van een enorme hoeveelheid energie, die leidde tot het ontstaan van de zogenaamde “Do It Yourself”-cultuur. Overal ontstonden nieuwe, onafhankelijke initiatieven, vaak in leegstaande fabriekspanden en kantoorgebouwen, die door veelal werkloze jongeren waren gekraakt.

Begin jaren tachtig was de punkmuziek geëvolueerd in diverse post-punkstromingen, waarvan de industriële muziek een van de belangrijkste was. Exponenten van deze stroming waren onder meer de bands Surgical Penis Klinik (SPK) en Einstürzende Neubauten. Ook in de beeldende

kunst was de industriële stroming vertegenwoordigd, dikwijls in de gedaante van de machine-kunst (denk aan de installaties van de Nederlandse kunstenaars Erik Hobijn en Bastiaan Maris), maar ook in subtielere vormen, zoals in het werk van Danny Devos (DDV) en AMVK uit Antwerpen, die gezamenlijk opereerden onder de naam Club Moral en het tijdschrift *Force Mental* uitgaven.

Achteraf gezien kun je zeggen dat deze *industrial culture* een laatste, bijna nostalgische stuiptrekking was van het industriële tijdperk, dat eigenlijk al aan het verdwijnen was, althans in het rijke westen en noorden van de wereld. De meeste kolenmijnen waren allang gesloten en de fabrieken waar auto’s, vliegtuigen en grote machines werden vervaardigd stonden op het punt naar het mondiale oosten en zuiden te verhuizen. Tegelijkertijd was al in de jaren zestig en zeventig de kiem gelegd van ons huidige economische tijdperk, dat van de personal computer, de digitalisering en het internet. Ook dit tijdperk kondigde zich begin jaren tachtig al aan in de populaire (muziek-)cultuur en de beeldende kunst, in de vorm van elektronische en synthesesizerpop (D.A.F. en Depeche Mode) en video- en computerkunst.

Het is misschien wat boud om te stellen dat ondanks het uitblijven van een kernoorlog die atoombommen uiteindelijk tóch tot ontploffing zijn gebracht, zij het in overdrachtelijke zin. Maar het is natuurlijk een bijna komische paradox dat de op decentralisatie gerichte technologie waar het internet uit is voortgekomen tot eenultieme fragmentatie van de samenleving heeft geleid, ook al is het wellicht reëler om te zeggen dat dit laatste niet zozeer het gevolg is van het internet, maar van de kapitalistische consumptiemaatschappij waarvan het internet deel uitmaakt.

Het merkwaardige was dat er ondanks de hierboven geschetste cesuur ook sprake was van continuïteit. Zo is de opkomst van het Californische Silicon Valley en het internet niet los te zien van de fusie van de hippie-cultuur met bepaalde elementen van het Amerikaanse militair-industriële complex. En een van de vaandeldragers van de *industrial culture*, de band Throbbing Gristle, had zijn wortels stevig in de jaren zestig, toen de grondleggers van dit ensemble actief waren als de performance-groep C.O.U.M. Technieken die in de jaren zestig waren ontwikkeld door mensen als Brion Gysin en William Burroughs, zoals de

cut-upmethode (het willekeurig herschikken van verknipte tekst- en beeldfragmenten), werden in de jaren tachtig weer ongekend populair.

Er was dus sprake van continuïteit én discontinuïteit, van afwijzing én coöptatie, en van weemoed én optimisme. De jaren tachtig vormden als het ware de brug tussen het oude machine-tijdperk en het nieuwe digitale tijdperk. Deze polariteit of dualiteit is ook kenmerkend voor het werk van AMVK, dat ruim vier decennia omspant, van halverwege de jaren zeventig tot nu. Je ziet het terug in de media waarvan zij zich bedient, maar ook en vooral in de inhoud van haar werk. Daarin worden (voor niet ingewijden) soms merkwaardige verbanden gelegd, zoals die tussen spiritualiteit en digitalisering (in de terminologie van AMVK “digitalisme” genoemd). Zij baseert zich op een traditie die in de westerse wereld al heel oud is, en minstens teruggaat tot de vroege middeleeuwen, waarbij we het begrip “digitalisering” alleen moeten vervangen door “wetenschap en techniek.” Zo legde de Italiaanse monnik Giordano Bruno in de zestiende eeuw al een verband tussen de mens, het goddelijke en de kosmos. Hij meende dat de mens over bovennatuurlijke gaven beschikte, die hem in staat stelden als het ware boven zichzelf en zijn beperkingen uit te stijgen en één te worden met de kosmos. Tegelijkertijd was hij een van de eersten die begreep dat onze zon helemaal niet het middelpunt van het heelal was, maar slechts één van de vele miljarden zonnen die het heelal rijk is.

Een andere dualiteit in het werk van AMVK is die tussen het vrouwelijke (en dan vooral de vrouwelijke erotiek) en de mystiek. In dit verband is de figuur van de dertiende-eeuwse begijn Marguerite Porete van belang. Zij schreef een religieus traktaat met de titel *De spiegel der eenvoudige zielen*, dat te beschouwen is als een soort handleiding voor de ontwikkeling van de ziel. Het laatste stadium in deze ontwikkeling is de vereniging met het goddelijke wezen, iets wat nog in dit leven zou kunnen plaatsvinden. Dit idee raakt natuurlijk aan dat van Bruno, en werd door de kerk als zeer ondermijnend gezien. Beide mystici eindigden dan ook op de brandstapel.

AMVK zegt hierover dat ‘mystici eigenlijk de eerste perversen in onze maatschappij’ waren. Ze onttrokken zich aan de controle van het systeem, en aan de door de kerk afgedwongen onderdrukking van onze lustgevoelens. Ze legt hierbij een verband tussen de Latijnse begrippen

“pervertere” (omverwerpen) en “subvertere” (ondermijnen). Deze twee vormen van rebellie lopen als een rode draad door de geschiedenis van de westerse ondergrondse cultuur, en ook door het persoonlijk leven van AMVK.

Al op jonge leeftijd was zij enerzijds geïnteresseerd in alles wat met techniek te maken had (zo las ze *Het kunst-werk in de tijd van zijn technische reproduceerbaarheid* van Walter Benjamin), en was ze anderzijds gefascineerd door de geschriften van mensen als de Sade en de films van mensen als Pasolini. Daarnaast heeft ze altijd grote belangstelling gehad voor technieken als montage en collage, typische voortbrengselen van de twintigste eeuw. Door collages te maken kun je verschillende werkelijkheden ‘aan elkaar plakken’, waardoor de continuïteit wordt verstoord en er verwarring ontstaat waar je misbruik van kan maken. Nieuwe technologieën zijn voor haar interessant, omdat ze nog niet “ingevuld” zijn en nog niet in het systeem zijn ingepast. Technologie is ook een instrument waarmee je de complexiteit kunt beheersen. Maar technologische ontwikkelingen kunnen natuurlijk ook gevaarlijk zijn. De twintigste eeuw was tevens de eeuw van de infiltratietechnieken en de hersenspoelingen, en van de manipulatie en de beïnvloeding, óók en vooral met behulp van (en dankzij) media als radio, televisie en film. In dit verband zijn mensen zoals Eisennstein ook een bron van inspiratie geweest voor AMVK. Einstein keek in de jaren veertig terug op zijn boek over montage uit de jaren dertig en uitte daarbij kritiek op de invloed van technologie en introduceerde de term *Mutterleibversenkung* (terugkeer naar de baarmoeder). Dit concept reflecteert de dualiteit tussen het vrouwelijke en technologie, nog een van de thema’s uit AMVK’s werk.

Wat is nu de relevantie van dit alles voor het werk van AMVK en voor de maatschappelijke context waarin zij opereert en waarmee zij zich verhoudt? Hebben al die mensen uit het nabije en verre verleden ons in de eenentwintigste eeuw nog wel iets zinnigs te zeggen? Daar is AMVK heel expliciet over. Ze streeft ernaar in haar werk zogenaamde “trialogen” tot stand te brengen tussen mensen die in heel verschillende tijden leefden, bijvoorbeeld tussen Marguerite Porete, Giordano Bruno en Herbert Marcuse, één van de grondleggers van het “cultuur-marxisme” van de Frankfurter Schule en als zodanig een boeman voor de hedendaagse alt-right. Al deze mensen hebben gemeen dat ze onafhankelijke denkers waren of

zijn, die zich niet wilden laten manipuleren, maar op zoek gingen naar wat AMVK een nieuwe, verenigende houding tegenover realiteit noemt.

Daarnaast is de door AMVK in bijna al haar werken gehanteerde methodiek heel significant. Die methodiek bestaat uit eindeloze ordeningen en lijsten, waarmee ze de onophoudelijke stroom informatie die op ons afkomt in een eigen “systeem” probeert te dwingen, dat louter aan de door haar ingestelde “wetten” gehoorzaamt. Hierdoor weet ze van een beperking, een handicap (ze kan niet hiërarchisch denken) een voordeel, een pluspunt te maken. Tegelijkertijd kan ze op deze manier greep krijgen op de mede door de technologie steeds verder gefragmenteerde werkelijkheid en haar eigen wereld scheppen.

Die wereld wordt ook weer gekenmerkt door een zekere mate van dubbelzinnigheid. Als ik haar vraag hoe ze eigenlijk aankijkt tegen goed en kwaad (nog zo’n groot thema), verwijst ze eerst naar Henry Miller, die heeft gezegd: “Niets is groter dan het leven; het leven is alles. Wat niet wil zeggen dat de wereld mooi is. De wereld is alles tegelijkertijd, goed en kwaad.” En daarna heeft ze het over het taoïsme: het één kan niet zonder het ander, iets negatiefs kan ook heel snel in iets positiefs veranderen.

Gelukkig geloof ik niet in toeval: alles heeft een reden, al kunnen we die niet altijd even makkelijk achterhalen. Toch ben ik ervan overtuigd dat ik die drie nieuwsberichten nodig had om AMVK en mij weer eens te laten beseffen hoeveel we gemeen hebben.

Vrijheid bestaat uit het verlaten van het huis

Anders Kreuger

“Het zou de kunst zijn om heimwee te hebben, ook al is men thuis. Deskundigheid in het gebruik van illusie is hiervoor vereist.” Kierkegaard [...], *Stadia op de levensweg*. – Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*²

Deze passage van Kierkegaard, vermeldt Walter Benjamin haast terloops, is “de formule voor het interieur”.³ Laat ons – terloops, alvorens naar meer dringende zaken over te gaan – even opmerken dat de naam van de filosofische schrijver in het Deens hetzelfde betekent als de naam van de kunstenaar aan wie dit boek is opgedragen: godsakker, begraafplaats of, letterlijk, “kerkhof”. We kunnen al dan niet een betekenis zien in dit enigszins morbide toeval, maar Anne-Mie Van Kerckhoven heeft me verteld dat ze een van haar Kierkegaardboeken zo vaak heeft herlezen dat het uit elkaar viel. Haar omvangrijke, labyrintische oeuvre zit vol directe en indirecte verwijzingen naar wat Theodor W. Adorno in zijn boek over Kierkegaard nadrukkelijk in het Frans omschrijft als: het *intérieur*.⁴

Ik zal AMVK (de niet-gendergerelateerde afkorting die ze verkiest te gebruiken) bekijken door de lens van interieurs, binnenzijden en innerlijkheid. Een andere auteur die zowel zij als ikzelf graag lezen en herlezen, is de Italiaanse kunsthistoricus en anglist Mario Praz. Het appartement in Rome waarin zijn collectie meubilair in empirestijl is opgesteld, is open voor het publiek op donderdag, vrijdag en

2 Walter Benjamin, *The Arcades Project* (vertaald door Howard Eiland en Kevin McLaughlin). Cambridge, Mass./Londen: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, blz. 218.

3 Ibid.

4 Theodor W Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* (1933). Vertaald door Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, blz. 47–48: “Space does not enter the *intérieur*; it is only its boundary. The *intérieur* is polemically posited on the boundary of space as the sole determinate being; it is polemically the equivalent of Kierkegaard’s ‘subjective thinker’.”

zaterdag, en zijn *An Illustrated History of Interior Decoration* staat vol schuldige genoegens, waaronder talloze minutieuze aquarelweergaven van hoe de huizen van de 0,1% er in de jaren 1830 en 1840 uit zagen. Praz echter, die zeker erg gehecht was aan het *intérieur*, had ook een ongewoon heldere kijk op dit soort inclinatie.

De contemplatieve soort man die een liefhebber is van prachtige huizen kan correct worden gedefinieerd als een narcist. Tot op zekere hoogte hebben alle mannen dit narcisme gemeen, gezien er slechts enkelen hun huis beperken tot het strikt utilitaire, zonder enige poging tot versiering. Maar wanneer de zorg voor het huis een ware cultus wordt, dan is het narcisme onloochenbaar, en flagrant.⁵

Dit raakt een zenuw bij diegenen onder ons die een gevoel van esthetisch en psychologisch welzijn ervaren bij een fraai ingericht interieur. We denken dat we niet kunnen leven zonder het comfort van onszelf in onze intieme omgeving te kunnen spiegelen. Het is alsof we zouden wonen in van die gewatteerde dozen – “voor zakhorloges, pantoffels, eierdoppen, thermometers, speelkaarten” – die Benjamin zag als emblemen van de burgerlijke negentiende eeuw.⁶ Maar kunnen we echt *in* al dit comfort leven? Kunnen we zonder schaamte onszelf in de spiegel kijken als we al deze op maat gemaakte inferioriteit consumeren zonder haar relatie tot exterioriteit, universaliteit en werelddominantie in vraag te stellen?

Zoals we misschien al hadden kunnen raden, hekelt Adorno Kierkegaards gedachte omdat ze onherstelbaar eigen is “aan zijn eigen historische situatie, die van de rentenier in de eerste helft van de negentiende eeuw”.⁷ AMVK, het moet gezegd worden, weet beter dan de meeste van haar leeftijdsgenoten wat het betekent om een eigen weg uit de negentiende eeuw, dat zelfuitgeroepen hoogtepunt van menselijke vooruitgang, te moeten vinden. In België, dat zo geheimzinnig en ongrijpbaar in het hart van de Europese cultuur ligt, is de

5 Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*. Londen: Thames & Hudson, 1964, blz. 51–52.
6 Walter Benjamin, op. cit., blz. 221.
7 Theodor W. Adorno, op. cit., blz. 48.

voor-voorlaatste eeuw nooit geheel tot een einde gekomen. Welk beter bewijs hiervan is er dan de foto’s van het ouderlijk huis van AMVK in de Arenbergstraat 10 in Antwerpen, genomen door een vastgoedmakelaar na haar vaders dood in 1985? Haar grootouders aan vaders kant, van bescheiden afkomst, hadden een succesvolle onderneming opgericht van een soort die alleen in België en Frankrijk bestaat of bestond. Hun huishouden was opgezet als een achtergrond van andermans feestelijke gelegenheden. Het salon doet inderdaad eerder *unheimlich* aan: bevreemdend onecht, ondanks het traditionele sierlijke plafond, en benauwd en monochromatisch op een jaren zestig-achtige manier, zoals de set voor Ingmar Bergman’s *Geschreeuw en gefluister*, maar dan met gepolijst goud in de rol van karmozijnrood.

Aan haar kinderbureautje in dit herenhuis, nu een commercieel theater, begon AMVK al op zeer jonge leeftijd overvloedig te tekenen. Haar ouders hadden bedenkingen bij een carrière in de beeldende kunst, maar stemden in met een studie illustratie en grafisch ontwerp aan de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. Tot ongeveer 1977 was tekenen AMVK’s primaire middel om zichzelf uit te drukken en te uiten, haar prothetische stem. Het is een constante gebleven in haar oeuvre en in 1993 hergebruikte ze het kleine bureautje voor de installatie *Belgisch Spleen*, ter herinnering aan haar artistieke begin. (Afbeelding, blz. 85.)

Tekenen is het *intérieur* waar het eenzame kind zich in terugtrekt. Het biedt een maximale visionaire potentie met een minimale logistieke rompslomp. Het bewegen van potlood of pen over papier volstaat om interieurs als exterieurs te laten ontvouwen en omgekeerd, en om toekomstige levens van het lichaam en de geest op te roepen. Tekenen is zowel narcistisch als profetisch – in de veronderstelling dat de twee ooit echt gescheiden kunnen worden. Uit de vele vroege tekeningen van AMVK waarin interieurs of elementen van interieurs voorkomen – vaak schematische voorstellingen van oosterse tapijten, die eeuwige herinneringen aan het nomadische leven in het huis van de bourgeois – kies ik er een uit 1975, niet in minst voor de titel. *Man droomt van bed terwijl hij zelf bed is . Het onmogelijke verlangen*. (Afbeelding, blz. 17.)

We zijn terug bij Kierkegaards paradox: “heimwee voelen, ook al is men thuis.” De techniek, pen en

kleurpotlood, is typerend voor AMVK’s tekeningen uit deze tijd, maar komt ook terug in tekeningen van de laatste 15 jaar. Er zijn gebaren die illusie creëren en andere die ze doorbreken. Er zijn beelden binnen het beeld, vermomd als een afbeelding op een muur (zoals hier) of een zicht door een venster of een glimp in een andere kamer. Diagonale markeren extreem, hallucinerend ongemak en uitschakeling. Deze tekening vermengt de geleefde en gedroomde werkelijkheid tot iets dat doet denken aan het surrealisme – een ander verschijnsel in het Belgische culturele erfgoed – maar niet op uitgesproken en zeker niet op “onmiskenbare” wijze.

In de jaren rond 1980 had AMVK een baan bij een bedrijf dat commerciële bewegwijzering produceerde. Ze nam stukken afgedankt Plexiglas mee naar huis, die ze incorporeerde in kamergrote installaties die haar teken-, schilder- en schrijfpraktijken – en haar interesse in wetenschappelijk denken en taal – in niet-lineaire, zelfreflexieve narratieven samenbrachten. Een daarvan, *Komfort über Alles!*, werd in Turnhout in 1980 gerealiseerd en later, in 1981, ook in Leiden, Nederland. (Afbeeldingen, blz. 35–36.) Het maakte actief gebruik van de bestaande inrichting voor een begeleid traject van probleemoplossing in vijf stappen: breinabsorptiecontrole, zelfbewustzijnmeting, verwarringcoëfficiëntbepaling, invloed- en voorspelbaarheidanalyse, methodische waarheidprogrammering. De installatie en de video die ze documenteerde boden collectieve, naar buiten gerichte processen in plaats van het introverte comfort dat in de ironische titel beloofd werd.

1981 was ook het jaar waarin AMVK en haar partner Danny Devos (ook bekend als DDV) Club Moral openden, een ruimte voor concerten, tentoonstellingen en andere evenementen in het Antwerpse Borgerhout. Samen met het zelfgepubliceerde tijdschrift *Force Mental* functioneerde de club van 1982 tot 1988 als een “open huis” – opnieuw een creatieve inversie van het intérieur – tot aan zijn sluiting in 1993, maar de naam verwijst nog steeds naar de gezamenlijke activiteiten van de twee kunstenaars, meestal noise-muziekconcerten.

L’Intelligence des fleurs, een van AMVK’s vele werken uit het productieve jaar 1993, is een serie van elf schilderijen op tapijtmonsters, één voor elk hoofdstuk in het boek van Maurice Maeterlinck met dezelfde titel. (Afbeeldingen, blz. 92–93.) Het was bijna vergeten, maar toen werd het door Benjamin H.D. Buchloh gepresenteerd als een “cultboek” in

een recensie van de mega-exposities van afgelopen zomer in Athene, Venetië, Kassel en Münster.⁸ AMVK vond 25 jaar geleden toevallig een exemplaar in Borgerhout. Ze was onder de indruk van de helderheid en welsprekendheid waarmee de enige Nobelprijswinnende auteur van België pleit voor de emotionele, intuïtieve stromingen van de menselijke intelligentie.

In ons, bovenop het rationele deel van ons begrip, bevindt zich een heel gebied dat reageert op iets anders, dat zich voorbereidt op de verrassingen van de toekomst en de gebeurtenissen van het onbekende afwacht.⁹

Maeterlinck verwondert zich over het vernuft dat bloemen, vooral orchideeën, hebben ontwikkeld in respons op de buitenwereld, hoewel ze gezichtsorganen missen (althans voor zover we weten) en niet de fysieke mobiliteit hebben die het dierenleven kenmerkt. Hoe komt het dat deze wezens, schijnbaar veroordeeld tot eeuwige innerlijkheid, in staat zijn om bijen en andere rondzoemende bestuivers valselijk te overtuigen van de voordelen van een nomadische levensstijl?

Het is misschien niet te ver gezocht om sommige kunstenaars – althans diegenen die zich wijden aan de meest “innerlijke” van de beeldende kunsten, tekenen en schilderen – te vergelijken met de monadische maar inventieve orchideeën van Maeterlinck. In de eerste tekst die AMVK ooit publiceerde in een linkse Belgische krant 41 jaar geleden, wordt zij als volgt geciteerd: “Ik ben allergisch aan sociaal geëngageerde kunst”, terwijl haar tekeningen worden gekarakteriseerd als “een ideeënverspreidend orgaan” en “klandestiene gevoelsapparaten”.¹⁰ Dit zijn, denk ik, nog steeds redelijk nauwkeurige beschrijvingen van haar werk. Ze is nog steeds niet bereid om haar eigen complexe, soms provocerende in-de-samenleving-aanwezig zijn op te geven, om gewoon maar “radicaal” te lijken op een manier die gemakkelijk te begrijpen valt.

8 Benjamin H. D. Buchloh, “The Grand Tour: Rock Paper Scissors” in *Artforum*, New York, september 2017, blz. 286.
9 Maurice Maeterlinck, *L’Intelligence des fleurs* Parijs: Eugène Fasquelle, 1907, blz. 158.
10 Roger D’Hondt, “Anne-Mie Van Kerckhoven: ‘Ik ben allergisch aan sociaal geangageerde kunst.’” in *Voor Allen*, Aalst, juni 1976.

En toch houdt ze nooit op om zich bezig te houden met de realiteit buiten haar eigen huis en atelier. In 2002, toen de oude rosse buurt van Antwerpen werd herbestemd, werd ze uitgenodigd om te exposeren in een onlangs verlaten gebouw dat bekend stond als “Het Roze Bordeel”, hoewel de gordijnen opvallend glinsterend chroomgroen waren met abrikoos- of citroengeel geschilderde muren. Een subtiel-meesterlijke combinatie van verfijnde maar toch “on-zuivere” kleuren die ook terugkomen in het werk van AMVK. Net zoals Marcel Proust de antieke sofa van zijn geliefde oma op beroemde wijze schonk aan een Parijse maison publique in een verwarde meditatie over verfijning en onzuiverheid, gebruikte ze deze zeer doordachte omgeving om tijdelijk een paar kernwerken te tonen: selecties uit de serie 96 *Eroticised Concepts* van 1998–2000 en *Filosofische ruimtes* van 1998–2004. (Afbeeldingen, blz. 105 en blz. 114–115.)

Een foto van de installatie toont een versie van de kamer die is gewijd aan de Amerikaanse filosoof Richard Rorty, de theoreticus van de “sociale hoop”. We herkennen ook de jonge AMVK, in een eclectisch interieur dat al dan niet dat van de Arenbergstraat 10 is, met haar blik onderzoekend en plagend op de alziende camera gefixeerd. Laten we deze filosofische kamer-in-kamer vergelijken met een van de nog decadentere vervolgen uit de serie *12 × 2005*, die tot nu toe alleen in Vladivostok werd geëxposeerd (en vervolgens op glanzend papier werd gedrukt als kalender voor het jaar 2007) .

Rewritten, It Was Later to Become... (French Empire Interior, After Visit to China) raakt niet alleen een “digitale neo-barokke” snaar die past bij zowel het ambitieuze Russische Verre Oosten, als de toch al fabelachtig rijke Chinese kuststeden. (Afbeelding, blz. 40.) Het ontkracht ook de – halfbakken, maar toch wijd aangenomen – gedachte dat het luxueuze interieur, dat zijn bewoners beschermt tegen een vulgaire buitenwereld, het geboorterecht is van de Europese cultuur. Niets van dien aard; het is ook een oud Chinees teken van verfijning, misschien het best weerspiegeld in de lange traditie van de privétuin, die de westerse obsessie met beschermende binnenhuisarchitectuur overtreft en de noties van binnen en buiten compleet onbepaald maakt. De Chinese privétuin, historisch gezien het domein van de “bescheidende ambtenaar” die geleerde kluizenaar werd, blinkt uit in de praktijk die bekend staat als “het lenen van zichten”.

Het lenen van landschappen is een van de belangrijkste technieken in de tuinbouw. Zichten kunnen “geleend” worden van veraf, van dichtbij, van bovenaf, van onderaf, of van de wisseling van seizoenen.¹¹

Dit is, naar ik meen, wat AMVK al altijd heeft gedaan: zichten en achtergronden lenen, beelden in beelden plaatsen, waarbij de voor- en nadelen van het *intérieur*, van burgerlijk comfort en de mentale troost die het daartegen rebelleren brengt, geheel onbepaald worden gemaakt. Het is alsof ze, net als de bouwers van Chinese tuinen, niet alleen bereid is om een innerlijkheid van de hoogste esthetische en cerebrale potentie te creëren, maar ook om ze op eender welk moment binnenstebuiten te keren.

Bovendien lijkt het alsof AMVK’s eigen omgeving en de interieurs die ze visualiseert in elkaar overvloeien. *Een bloementapijt voor Antwerpen*, de installatie van 178.448 decoratieve bloemen en eetbare kruiden ter gelegenheid van de 450ste verjaardag van het stadhuis van Antwerpen in juni 2015, was haar meest voor de hand liggende uitdrukking van de stad als een collectief interieur. (Afbeelding, blz. 43.) In tegenstelling tot andere dergelijke bloementapijten (die na de Tweede Wereldoorlog een traditie werden op de belangrijkste pleinen van Belgische steden) imiteerde AMVK’s levende afbeelding geen Oosters tapijt, maar bracht eerder drie geleende beelden samen: dat van een barokke marmeren vloer in het Plantin-Moretus Museum, van een polycentrische Sioux-mandala én van een gravure van een kaart van Antwerpen uit 1624. Na negen dagen vonden de planten een nieuwe thuis in privé-interieurs van mensen.¹²

Het zou bovenmatig zijn om AMVK een dialectisch kunstenaar te noemen. Ze heeft nooit een doctrine of methodologie aangenomen die haar dwingt om een opwaartse – of was het voorwaartse – spiraalbeweging te maken rond “interieur”, “het tegenovergestelde van interieur”

- | | |
|----|---|
| 11 | Ji Cheng, <i>Yuanyue (De tuinverhandeling</i> , 1631), geciteerd in Cheng Liyao, <i>Private Gardens: Personal Gardens of Ancient China</i> (vertaald door Zhang Long en San Mu). New York: CN Times Books, 2015, blz. 71. |
| 12 | Zie Anne-Mie Van Kerckhoven en Francis Strauven, <i>Een bloementapijt voor Antwerpen</i> . Brussel: KVAB Press, 2016. |

en “iets nieuws dat deze tegenstelling oplost in een hogere staat van innerlijkheid”. These, antithese en synthese zijn slechts gemaksvlaggen die een schrijver op het oeuvre van een kunstenaar kan plaatsen. Maar af en toe lijkt een werk en de titel ervan op een vastberaden ontwikkeling te wijzen, “een gebeurtenis die op een gedachte lijkt”, zoals men in het Zweeds zeggen. Op 7 november 2005, terwijl AMVK zich klaarmaakte om Antwerpen te verlaten voor een verblijf van een jaar bij DAAD in Berlijn, maakte ze een tekening getiteld *Vrijheid bestaat uit het verlaten van het huis*. (Afbeelding, blz. 121.)

Zijn we getuige van de angst om je geliefden achter te laten (de ineengedoken en gedeeltelijk doorkruiste gezichten aan de onderkant van het papier) die plaatsmaakt voor de euforie van de verwachte bevrijding (de “losgekoppelde kabels” in de rechterbovenhoek), om opnieuw te verschijnen als heimwee “hoewel men thuis is” (de gele centrale figuur met de pijnlijk doorboorde zijde)? We kunnen alleen maar zeker zijn dat niets – en zeker niet het veronderstelde narcisme van een leven dat zich tot de kunst beperkt – zo eenvoudig is als het lijkt. En dat het oeuvre van AMVK altijd een labyrint zal blijven, zelfs voor hen die het al jaren bewonen.

antiTuring/acquis-Sade

Ana Teixeira Pinto

D’une certaine manière, notre époque découvre la perversion. Elle n’a pas besoin de décrire des comportements, d’entreprendre des récits abominables. Sade en avait besoin, mais il y a un acquis-Sade. Nous cherchons plutôt la « structure ». – Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, 1969¹³

C: Will X please tell me the length of his or her hair? – A. M. Turing, *Computing Machinery and Intelligence*, 1950¹⁴

In 1951 beschreef Alan Turing een gedachte-experiment dat algemeen bekend werd als de “Turing-test”, hoewel Turing het zelf het “imitatiespel” noemde. Het imitatiespel was een spel dat was ontworpen om de kwestie rond kunstmatige intelligentie aan te pakken, in die tijd bekend als machine-intelligentie, hoewel er bij het eerste experiment geen machines gemoeid waren. In plaats daarvan vraagt Turing de lezer om zich twee kamers voor te stellen, verbonden via een computerscherm en een toetsenbord met een derde kamer, waarin een persoon zit die als beoordelaar zal fungeren. In de eerste kamer zit een man, in de tweede een vrouw, de twee spelers, die aan het zicht onttrokken zijn maar via de computerterminal met elkaar kunnen communiceren.

De taak van de beoordelaar bestaat erin te bepalen welke speler de man is en welke de vrouw, terwijl het de taak van de vrouw is om de beoordelaar te misleiden en zich als man voor te doen. De mannelijke speler daarentegen moet zijn mannelijkheid succesvol weten over te brengen.

Kan een vrouw beter presteren dan een man als het gaat om het uitdrukken van die kwaliteiten die mannelijkheid typeren? Dat ligt aan de sluwheid van de spelers en de scherpzinnigheid van de

- | | |
|----|--|
| 13 | Gilles Deleuze, <i>Logique du Sens</i> . Parijs: Éditions de Minuit 1969, blz. 324–325. |
| 14 | A. M. Turing, “Computing Machinery and Intelligence” in <i>Mind</i> No. 49, Oxford/Londen, 1950, blz. 433–460. |

beoordelaar: het biologische geslacht is niet iets dat communicatieprotocollen kunnen uitdrukken, en gender is louter performatief. Maar wat zegt dit over machines: intelligent of niet?

Het tweede experiment is een variant op hetzelfde spel, maar deze keer wordt een speler vervangen door een machine. Nu is het de taak van de beoordelaar om te beslissen welke van de deelnemers een mens is. Als hij het vaak fout heeft, moet de computer een aanvaardbare simulatie van een mens zijn, en dus intelligent.

Het imitatiespel wordt meestal verkeerd begrepen, als een bewijs dat het omgekeerde ook waar is. Als een computer slaagt voor de test, moet hij een aanvaardbare simulatie van intelligentie zijn, en dus menselijk. Dit gaat voorbij aan het uitgangspunt: menselijkheid, net zoals mannelijkheid, is geen abstracte entiteit, maar een performatieve categorie. Als een computer de test doorstaat, moet hij een aanvaardbare simulatie van intelligentie zijn, en dus een vrouw.

Het *genderen* van technologie staat centraal in het werk van de Belgische kunstenaar Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK), wier oeuvre kan worden omschreven als een dubbele articulatie van verschil: sekseverschil en machiniek verschil. Zoals de kunstenaar het zelf heeft gesteld: “Ik heb altijd twee obsessies gehad: de ene, de naakte vrouw; de andere, kunstmatige intelligentie.”¹⁵

Hoewel er geen tekort was aan mannelijke kunstenaars die zich bezighielden met de libidineuze economie van industriële en postindustriële technologie, is AMVK, voor zover ik weet, alleen onder haar vrouwelijke leeftijdsgenoten wat haar interesse in de triangulatie van celibaat, vruchtbaarheid en machinerie betreft. Haar universum is biomecanomorfisch. De machine is geen eenvoudige prothese die bestemd is om de al bestaande potentie van de mensheid uit te breiden of te intensiveren, maar een xenotransplantaat, een uitheems orgaan dat een nageslacht kan genereren dat radicaal verschilt van de verwekkers vanuit dewelke het is ontstaan.

Tijdens onze eerste ontmoeting, in Antwerpen, vertelde AMVK me over een droom die ze had toen ze, ernstig ziek, enkele weken bedlegerig doorbracht. Geplaagd door hoge koorts droomde ze dat ze veel kinderen had gehad,

15 Gesprek met de auteur in Antwerpen op 4 augustus 2017.

die allemaal op elkaar (en op poppen) leken en naast elkaar stonden, perfect uitgelijnd, als producten op een lopende band. Dit droombeeld is, geloof ik, verbonden met een verhaal dat ik in een van de vele notitieboeken van AMVK heb gelezen, over een Inuit-legende die het verhaal vertelt van een vrouw die geen echtgenoot wou. Nadat ze elke man in haar dorp had geweigerd, copuleerde ze met een zeehond en baarde een groep zeehondenpups, de voorouders van blanke mannen.

Het verhaal kan gelezen worden als een Cargocultus. Inuit-vrouwen “dragen” gewilde goederen door hun seksuele gunsten aan zeevarende blanken aan te bieden. Vanuit dit perspectief zou AMVK’s droom kunnen worden opgevat als een autobiografische parabel. De jonge Anne-Mie weigert het burgerlijke gezinsleven waarvoor ze was voorbestemd te reproduceren; ze zal geen kinderen baren, maar een oeuvre.

De droom bevat echter ook een element van herinnering. AMVK herinnert zich hoe ze als kind de keuken bezocht van een beroemd café in Antwerpen, bezocht door de bourgeoisie, onder toezicht van haar kindermeisje, wier familieleden tot het bedienend personeel behoorden. In tegenstelling tot de weelderige bovenverdiepingen was de onderbuik van het café heet en benauwd, vol met gehaaste dienstmeiden en een schelle kakofonie. AMVK herinnert zich vooral een merkwaardige opstelling van gebroken kristallen glazen, één voor één uitgelijnd op een keukenplank. In plaats van zich te ontdoen van de scherven, hield het management een rekening bij om de schade in mindering te brengen op de salarissen van het personeel: moeilijk verdiend, gemakkelijk verloren.

De vergelijking is griezelig. De assemblagelijnnachtige productieketen van het koffiehuis is een machine die de bronnen van het werk, de werknemers, verbruikt; een machine die eerder uitput dan aanvult. Het hele apparaat zou kunnen worden opgevat als een necropolitieke machine die bestaat uit twee sets bewegingen die overeenkomen met de twee verdiepingen, de eerste verzamelt (status, uitstraling, geluk, genot, leven), de tweede onttrekt (status, uitstraling, geluk, genot, leven). Het doet denken aan de uitdrukking “vrijgezellenmachine”.

Het concept van vrijgezellenmachines werd voor het eerst geformuleerd door Marcel Duchamp in 1913, bij het samenstellen van de delen van wat later het *Large*

Glass (1915–1923) zou worden. Voor Duchamp beschrijft de machine het rijk van de vrijgezellen, bevolkt door onanistische entiteiten zoals de chocoladevermaler, en een verzameling livreien – Priester, Bezorger, Gendarme, Kurassier, Politieagent, Kistdrager, Lakei, Stationschef en Page.

In 1954 veralgemeende Michel Carrouges het gebruik van de term om de industriële productie te beschrijven als een steriele vorm van vruchtbaarheid, en om de vermenging van machinerie en mannelijkheid in het werk van Franz Kafka, Raymond Roussel of Alfred Jarry te duiden. Voor Carrouges is een vrijgezellenmachine een sadistisch apparaat dat mechanica en terreur combineert. Haar enige register is intensivering. Vrijgezellenmachines zijn, mechanisch gesproken, niet operatief, maar opereren volgens hun eigen metafysica; het zijn “mentale machines waarvan de imaginaire werking volstaat om een echte beweging van de geest te genereren”.¹⁶

Men zou kunnen stellen dat het oeuvre van AMVK dezelfde eigenschappen deelt, het bestaat namelijk uit een beeldsysteem dat is opgemaakt uit twee gelijke – maar niet identieke – verzamelingen: de ene erotisch, de andere mechanisch.

Hoewel ze duidelijk niet-naturalistisch zijn, presenteren haar installaties en grafische composities een realistische weergave van het verlangen als een sociaal-technisch fenomeen en een matrix voor de ontkenning van humanistische ontologieën. De prenten, grafische werken, collages, assemblages en installaties van AMVK zijn metonymisch vleesgeworden, de hypostasering van de – seksuele, wiskundige, methodologische – afwijking op de concreetheid van het geheel van het werk. Men zou kunnen stellen dat, in haar handen, de vrijgezellenmachine een cybernetische kwaliteit krijgt. Het werk vormt zelden, of wordt zelden gevormd, door discrete entiteiten. Integendeel, haar productieprincipe is gebaseerd op de weigering om een vorm aan te nemen of erop geplaatst te worden. De werken vermengen zich met elkaar, met de tentoonstellingsruimte, verschijnen in verschillende registers en diverse vormen – notities, schetsen, gedichten

16 Michel Carrouges, “How to Place the Bachelor Machines” in Jean Clair and Harald Seeman (red.), *Le Macchine Celibi/ The Bachelor Machines*. New York: Rizzoli International Publications, 1975, blz. 43–44.

en dagboeken – en zijn opgebouwd rond drie hoofdelementen: vrouwelijke figuren, tekstblokken en gelaagde vlakken in zwart en wit of felle, monochromatische kleuren. Het naast elkaar plaatsen van deze elementen creëert een systeem dat een omgeving, terugkoppelingslussen én de structuur van communicatiekanalen omvat.

Cybernetische systemen zijn, net als vrijgezellenmachines, operationeel gesloten of zelfreflexief. Een systeem heeft enkel zijn eigen set van acties tot zijn beschikking en kan enkel door zijn acties zijn structuur vormen. Maar in tegenstelling tot vrijgezellenmachines, zijn cybernetische machines informatief open en kunnen ze dus differentiële iteraties genereren. Men zou AMVK’s brouwsels “vrijgezellen-systemen”, de-sublimatie-machines kunnen noemen, beschikbaar voor reproductie en in staat om zowel de kunst als de kunstenaar te produceren: AMVK, het ik als org(a)an(isatie), vertegenwoordigd door een acroniem.

In *Anti-Oedipus* beschreven Gilles Deleuze en Felix Guattari de vrouwelijke borst als een machine die zowel de melk als de mond produceert, als een aan de borst verbonden machine. Binnen deze kosmos van polymorfe perversiteit wordt verlangen losgekoppeld van romantische begrippen als liefde, of de genoegens van de intimiteit. Het is eerder een drift die zijn objecten overstijgt. Agressie maakt integraal deel uit van begeerte: begeren is een poging om alteriteit te vernietigen, om te behouden doorheen de consumptie. De begeerte geeft niet; ze neemt.

Een reeks tekeningen, gemaakt tussen 2002 en 2005, draagt de titel *I/II Rob You*. (Afbeelding, blz. 68.) De afbeeldingen in de reeks vertonen een aantal terugkerende motieven, waaronder vrouwelijke lichamen, die vaak de iconische poses nabootsen van seksgodinnen uit de jaren 1960, en die AMVK onderwerpt aan sadistische kastijdingen.

Strikt genomen kunnen AMVK’s tekeningen niet als feministisch beschreven worden, in ieder geval niet in de zin van een poging tot de vernietiging van de emblemen voor visueel plezier. (Ik verwijs hier naar het argument van Laura Mulvey dat vrouwelijke emancipatie gebaseerd is op de weigering om de ondergeschiktheid van vrouwen te “valoriseren of te reproduceren”.¹⁷) Integendeel, haar vrouwelijke figuren kunnen worden opgevat als een iconografie waarin

17 Laura Mulvey geciteerd in Lauren Berlant, *Desire/Love*. New York: Punctum Books, 2012, blz. 46.

vrouwelijke (in plaats van mannelijke) erotische agressie culturele waarde verwerft.

In plaats van een bekoorlijke expressie vertonen sommige beelden een staalachtige blik. Anderen zien er terughoudend of afstandelijk uit. Maar AMVK kijkt af van de cliché’s van de softporno, van Barbarella tot de rondborstige meiden van Russ Mayer of Hugh Hefners playmates. Haar vrouwen loochenen de conventionele seksuele arbeidsverdeling en worden fallische wezens, in staat om zowel te bevruchten als voort te planten. Haar erotica gaat niet zozeer over seks of afwijkend gedrag; het is een onderzoek naar wat als afwijkend wordt gezien – zowel in artistieke als in metafysische zin.

Erotiek is een leer van verlossing. Ze maakt identificatie met astrale lichamen mogelijk via euforie of extase. AMVK’s centrale inzicht betreft de locus van wat men de hogere bestaansfasen zou kunnen noemen, in het tijdperk van digitale netwerken, paradoxaal genoeg van buiten naar binnen gekeerd, als schakelingen, elektromagnetische golven en informatiestromen. De extase heeft minder te maken met veranderde staten van bewustzijn dan met de relatie tussen mediatechnologieën en het zenuwstelsel die onder de drempel van het bewustzijn door loopt via diepte-loze monitoren, aanrakingsschermen en interfaces. Daarom zijn, naar ik meen, de beelden van AMVK altijd gelaagd. De verschillende vlakken worden op elkaar geplaatst zonder ooit het tweedimensionale te verlaten. Het beeld krijgt nooit diepte; alles is oppervlak.

Het is op dit diepteloze raakvlak dat de twee centrale interesses die het werk van AMVK animeren – artificiële intelligentie en vrouwenlichamen – samenvallen. Cybernetica impliceert een fundamentele analogie tussen elektronische schakelingen en levend weefsel: alles in het universum kan worden gemodelleerd als informatie. Zoals Katherine Hayles opmerkte, indien men het universum ziet als hoofdzakelijk samengesteld uit informatie, is het logisch om te stellen dat kunstmatige vormen zoals neurale netwerken levend zijn, omdat ze de vorm van het leven aannemen: de informatiecode.¹⁸

Het zenuwstelsel kan aldus worden beschreven als een Turingmachine, terwijl neuronen “worden beschouwd

als tekens en neurale netwerken worden beschouwd als semiotische situaties.”¹⁹ Dit wil zeggen dat er een identiteit wordt gesmeed tussen de neurale activiteit van het activeren of blokkeren van een signaal (Ja/Nee), de logische waarden “Waar” en “Onwaar”, en de twee enige mogelijke toestanden voor een elektronisch circuit (Aan/Uit). Aan deze prominente lijst van digitale tweeledigheden voegt AMVK een gênante aanvulling toe die heimelijk haar universele mandaat ondermijnt: mannelijk en vrouwelijk.

Vanuit dit perspectief kunnen we zeggen dat AMVK en de Sade eenzelfde zoektocht voeren. Terwijl hij duidelijk maakte dat “elke poging om het ‘recht op genot’ de vorm van universele norm te geven” tot mislukken gedoemd is (per definitie sluit seksualiteit wederkerigheid uit), beweert zij dat “de vrouw” niet berekenbaar is (per definitie ontsnapt de substantiëring van geslacht aan informatieve dematerialisering), waarbij elke poging om “haar” in code uit te drukken door seksisme zal worden ingegeven (Vrouw = Onwaar = Uit = Nee).²⁰

Ondanks de feministische appropriatie van het cyborglichaam als middel om genderverschillen op te heffen, krijgen onze huidige menselijke robots of commerciële personificaties van artificiële intelligentie een geslacht toegekend volgens de traditionele rollenpatronen (militaire technologie is mannelijk, servicetechnologie is vrouwelijk). De cyborg wordt een reactionaire figuur die het vrouwelijke ontvankelijk maakt voor mannelijke verlangens, objectivering en, bij uitbreiding, ont-waarding. In plaats van vooruit, kijkt de bionica achteruit, naar het gezinsmodel en de waarden van de jaren 1950.

Net als de Sade voor haar, zijn voor AMVK deze sociaal aanvaarde zijnsvormen identiek aan “gevangen zitten”. Een man heeft niet “die” seksualiteit en een vrouw “een andere”, zoals Klaus Theweleit beweerde. “Het is volslagen verkeerd om deze seksualiteiten te onderscheiden volgens de categorieën ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’. De seksualiteit van de patriarch is niet zozeer ‘mannelijk’ dan wel dodelijk, net zoals die van onderworpen vrouwen niet zozeer ‘vrouwelijk’ dan wel onderdrukt, gesmoord is.”²¹

19 Orit Halpern, *Beautiful Data. A History of Vision and Reason Since 1945*. Durham: Duke University Press, 2014, blz. 156.
20 Zie Slavoj Žižek, Lacanian Ink, <http://www.lacan.com>.
21 Klaus Theweleit, *Male Fantasies*. Minneapolis: University

Alleen in een wereld die door technologie tweeslachtig is gemaakt, kan het onderscheid tussen industriële productie (productieve arbeid, arbeid die een product oplevert) en sociale reproductie (onproductieve arbeid) overstegen worden. Op dezelfde manier, kunnen alleen in een wereld die door technologie tweeslachtig is gemaakt, neurale en Turingmachines vormelijk samensmelten. In haar poging om de grenzen tussen het geborene en het gefabriceerde uit te wissen in plaats van ze te benadrukken, en associaties die gebaseerd zijn op affiniteit in plaats van identiteit voor te stellen, kijkt AMVK nog steeds ver vooruit op haar tijd.

Identified Flying Colonialists*
Kathleen Rahn en Susanne Titz

Met speciale dank aan Kent Clark

Ruimte

Het betreden van het werk van AMVK als een ruimte is als het betreden van een constructie die tekst, tekenen, schilderen, animatie en film omvat en waarvan de inhoud gekabeld is in parallelle circuits. Het pad er doorheen is als een reis door het menselijke brein of door een complex computersysteem – voor zover we ons wat er zich in de hersenen of een computer bevindt kunnen voorstellen. Een duidelijkere, meer concrete vergelijking zou de barokke tuin zijn die Gottfried Wilhelm Leibniz ooit plantte in de latere CeBIT-stad Hannover,²² en die in zijn *Monadology* beschreven staat als een “dynamis”: een dynamische kracht van zijn, van de mens of het ego. Leibniz zag “in de tuin van zijn tijd de individualiteit van al het zijnde, en daarmee het beginsel van de vrijheid in zijn innerlijkste vorm, die van binnenuit antwoordt als de oneindig kleine aanzet tot afwijking. Deze *dynamis* van al het zijnde, die werkzaam is tot in de kleinste details, bouwt voort op het principe waar Leibniz op reflecteerde, zo niet bedacht, in de Grote Tuin van Herrenhausen.”²³

Het is geen toeval dat AMVK het werk van de veelzijdige Leibniz heeft onderzocht, de geleerde die onder andere wordt beschouwd als een vader van het binaire systeem, het systeem dat alle integrale getallen voorstelt met de nummers 0 en 1, en dat de basis vormt voor alle digitale functies. Een nadere beschouwing van

18 Katherine Hayles, *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999, blz. 11.

Leibniz’ denken in de formalisering van zijn barokke tuin onthult een duaal organisatiesysteem dat bestaat uit een geometrische en een organische orde en ook beide samenbrengt. Bij een verdere verdieping in de vele door de geleerde Leibniz geschreven notities – beschreven als zijnde geschreven op beide zijden van talloze stukjes papier, daarna versneden en gecondenseerd in per onderwerp gerangschikte groepen – vindt men zowel bij hem als bij AMVK een volledig genest, aanvankelijk nauwelijks te begrijpen systeem dat het grotere geheel onderbouwt.

Verhandeling

AMVK herwerkte haar oeuvre in 2016 voor de tentoonstelling *What Would I Do in Orbit?* in het Museum Abteiberg en het Kunstverein Hannover – waarbij ze haar creatieve output sorteerde, organiseerde en categoriseerde (als je het zo zou kunnen noemen). Het metaforische beeld van haar werk als ruimte, systeem of hersenen werd een concrete constructie in deze tentoonstelling. Beide tentoonstellingslocaties werden georganiseerd – met verschillende, ruimte-afhankelijke oplossingen – in een structuur met twaalf genummerde hoofdstukken, die ook dienden om de volgorde te bepalen waarin ze moesten worden bekeken. Het resultaat was een reeks, tour of reis in de hierboven beschreven zin.

Een tentoonstelling als deze is als een verhandeling – een revenant van wetenschappelijke en geestelijke autoriteiten. Tekst, afbeelding, tekening, animatie en film leiden de kijker doorheen twaalf hoofdstukken naar nieuwe inzichten. In termen van constructie resulteert dit in een systeem dat gebruik maakt van ruimtelijke organisatie – de verdeling van muren, de installatie van extra muur- en projectievlakken, rekken, podia en monitorschermen – als een overkoepelende eenheid van alle elementen die erin zijn opgenomen. Geometrische en organische orde zijn ook hier tot op zekere hoogte aanwezig, maar met het grote verschil dat in tegenstelling tot Leibniz’ tuin, de talloze geneste, tweezijdige nota’s en notaties hier ook worden getoond. En de substraten van beschadigd plexiglas, stoffeerpatronen, plotterafdrukken en een veelheid van typologische motieven onthullen uiteenlopende schema’s en fractaal moeilijk te doorgronden, vaak bodemloze en duistere variëteiten van orde.

Geïnstalleerde elementen vervaardigd uit houten kaders, muurtegels en vloerbedekking vormen een metastructuur en verdelen de hoofdstukken. Er is, net als in vorige tentoonstellingen van AMVK, een positief–negatief patroon van grijze, zwarte en witte achtergronden op de muren. Het oogniveau wordt op een zeer kenmerkende manier op deze oppervlakken en achtergronden aangeduid door middel van een lijn die het gezichtsveld verdeelt in “boven en onder”, waardoor een soort direct fysiek contact met de kijker wordt gecreëerd.

Podium

AMVK’s eerste tentoonstellingen werden gehouden in kleine, alternatieve ruimtes. De nu gereconstrueerde installaties en historische opnames van werken als = *Basic* (1980, afbeelding, blz. 32) laten zien dat het vanaf het begin over het creëren van ruimtes ging. Er was geen eenvoudig ophangsysteem, geen individuele werken zoals bij een klassieke kunsttentoonstelling, maar een enscenering van werken in de ruimte. Het kon onmiddellijk als een scène of decor worden opgevat: kijkers bevonden zich in een abstracte kunstruimte met koud blauw of ultraviolet licht, geconfronteerd met hangende stukken plexiglas met daarop citaten uit onderzoek gerelateerd aan de hersenen, psychologie en kunstmatige intelligentie: *What Would You Do in Orbit?*

AMVK’s podiumpraktijk als Club Moral behoort ook tot dit ruimte-georiënteerde principe, en meteen vanaf het begin gaf het de urgentie van onmiddellijkheid en lichamelijke zelfperceptie weer door het overschrijden van het beeld en de traditionele concepten van de beeldende kunst. De productie van geluid, licht, visuele effecten en de bijhorende performance op het concertpodium (die AMVK sinds 1981 samen met haar partner, body art-kunstenaar Danny Devos brengt) is pure confrontatie, existentieel lawaai, dramatische fysieke en psychologische shock. Tot op vandaag wordt Club Moral beschouwd als een belangrijke experimentele noise- en industriële band. Uit zijn geschiedenis als kunstenaarsband ontspringt een boodschap van intensiteit die voortkomt uit muziek als vraag over de mogelijke intensivering van kunst. Andere kunst/muziekervaringen uit de jaren 1980 dienen hierbij vermeld te worden, waaronder die van Red Krayola, Sonic Youth, Einstürzende Neubauten, Laibach en vele anderen.

Extreme Omstandigheden

Cultuurwetenschappers stellen zich dus de vraag waar al die antiSade die is ontstaan met het vallen van de atoombom is gebleven. Het is niet ondenkbaar dat hele artistieke constructies – en dus ook meesterwerken – zijn opgebouwd uit antiSade.²⁴

In 2002 beschreef AMVK de staat van haar generatie. Daarbij verving ze de term “antimaterie” in een toen recent verschenen persbericht over een spectaculaire vondst²⁵ door het zelfbedachte neologisme “antiSade”. Het verwisselen van termen verschuift de wetenschappelijke ontdekking van het domein van de natuurwetenschappen naar dat van de psychologie en de sociologie, en introduceert het – als een signaal – direct in de culturele wetenschap:

AntiSade is de spiegel van de alledaagse progressieve kunst. Het doet zich niet voor in de kunstwereld, maar is een product van extreme omstandigheden. Kunst en antiSade zijn aartsvijanden. Als ze met elkaar in contact komen, verandert het concept van de werkelijkheid en vernietigen ze elkaar. Er komt veel energie vrij in dit zogenaamde ophelderingsproces – als een flits van duisternis of kleur.²⁶

- 24
- AMVK, “ECFK”, voor het eerst gepubliceerd in *Force Mental* No. 16, Winter 2005, blz. 582, herdrukt in *Force Mental rvstd.* Antwerpen: Club Moral/ArchiVolt/Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen, 2010, 3e editie 2012, blz. 582. Originele tekst: Kris de Decker, “De aartsvijand van de materie” in *De Financieel-Economische Tijd*, 12 oktober 2002: “Kosmologen stellen zich dan ook de vraag waar al die antimaterie die bij de oerknal ontstond, gebleven is. Het is niet ondenkbaar dat er volledige sterrenstelsels – en dus mogelijk ook levende wezens – uit antimaterie zijn opgebouwd.”
- 25
- CERN en het nucleaire Research Center Jülich in de buurt van Mönchengladbach.
- 26
- AMVK, op.cit., blz. 582. Originele tekst: Kris de Decker, op. cit.: “Antimaterie is het spiegelbeeld van alledaagse materie. Ze komt in de natuur niet voor, maar kan onder extreme omstandigheden wel worden gecreëerd. Materie en antimaterie zijn aartsvijanden. Komen ze met elkaar in contact, dan vernietigen ze elkaar. Bij dit zogenaamde

AMVK had al vroeg interesse in het ontcijferen van haar eigen bestaan in haar eigen tijd. Haar intellectuele werk wordt gearchiveerd in een gigantische, interdisciplinaire bibliotheek die aanvankelijk even analoog was als de legendarische bibliotheek van Aby Warburg, en later gedigitaliseerd werd.

Het is een karakteristieke postmoderne onderneming die wortelt in de jonge punkgeneratie. Haar intellectuele bronnen waren de apocriefe en extremistische hoogtepunten van de literatuur, theologie en wetenschappen, eerst gelezen door de beatniks en hippies (de generatie vóór AMVK), vervolgens door de punks en feministen (de generatie van AMVK): Marquis de Sade, Marguerite Porete, Giordano Bruno, Ignatius van Loyola, Charles Fourier, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud en vele anderen. Geheime kennis, numerologie, complottheorieën in overvloed. Nog meer opvallend is de aanwezigheid van een fantasie of fictieve wetenschap rond seks en maatschappij.²⁷ Alles draait om structurele analyse, een gigantische uitbarsting van productiviteit bewerkstelligd door AMVK zelf en haar partner Danny Devos. Voor haar is het tekenen, collage, film, de analoge en digitale productie van beelden die vrouwelijke of menselijke figuren markeren en karakteriseren met visuele markeringen. Voor hem is het (een Weens Actionisme-kritische en twintig jaar jongere vorm van) body art en performance. Hun gezamenlijke samenwerking is de muziek, de performance en het podiumwerk van Club Moral.

“Er is iets mis” sinds de atoombom.²⁸ Zelfs al is de atoombom slechts een fragment en niet de oorzaak van alle belangrijke veranderingen in de tweede helft van de twintigste eeuw, ze kon een duistere, negatieve energie ontketend hebben. Ofwel is deze energie er altijd al geweest, alleen wist men het niet of had men er andere benamingen voor. Het woord “antimaterie” wordt “antiSade”, tegenkracht, oorzaak van onbalans

- annihilatieproces komt bijzonder veel energie vrij, in een flits van licht.”
- 27
- Het leidde tot Roland Barthes’ bloemlezing *Sade, Fourier, Loyola*, een boek dat volgens AMVK een verdere bevestiging van haar gedachten was.
- 28
- AMVK in gesprek met Susanne Titz in Antwerpen op 23 november 2017.

op zowel de kleinste als de grootste schaal. Een dergelijke conditionering van iemands eigen leven is AMVK’s fundamentele veronderstelling. Ze leefde in deze tweede helft van de twintigste eeuw, toen de wereld anders en sneller dan ooit tevoren veranderde. En op een heel bijzondere manier kan deze conditionering, dit onevenwicht, deze reeks van “extreme omstandigheden” uitgedrukt worden als een effect, een kenmerkend aspect van artistiek werk dat een andere opvatting van de werkelijkheid heeft.²⁹

Het bewust zijn van de eigenaardigheid van iemands eigen denken, weerspiegeld in jarenlange vijandige reacties die AMVK een min of meer “buitenspelpositie” gaven – esoterie, min of meer impliciet begrepen als een vrouwelijke gril, anti-rationalisme of mystiek – is iets dat nooit is gestopt. Op die manier omvat het concept van “extreme omstandigheden” ook vragen over zelfbeschikking – de moeilijkheid van iemands argument, een onderliggende verdenking van vrouwelijke psychose in vrouwelijke kunst, tot op de dag van vandaag. Maar het antagonisme tegen “alledaagse progressieve kunst” is nog groter – een lat die hoog wordt gelegd als verzet tegen de ontoereikendheid van deze alledaagse kunst: extreme omstandigheden geven aanleiding tot iets anders dan alledaagse kunst, en dit proces (dat hier verschijnt als in een fictief fysiogram van de hersenen) brengt een geheel ander concept van de werkelijkheid voort.

Real/iteit

AMVK zegt dat mensen in de twintigste eeuw geloofden dat ze al in het tijdperk van de collage en de montage leefden: met het kubisme, dada, surrealisme, de fotomontage en filmmontage. Maar eigenlijk heeft dit zich nu pas echt volledig gemanifesteerd, in de eenentwintigste eeuw: wanneer de intellectuele en avant-gardetechnieken echt werden opgenomen door onze media en onze hersenen. Cuts, montage en gelaagdheid brengen onmetelijke hoeveelheden beelden, lichamen en stimuli samen die

29 Anna Oppermann, een kunstenaar van de generatie vóór AMVK, vertegenwoordigt een positie waarvan de even specifieke en uiterst nieuwe medialiteit pas de laatste jaren is begrepen.

alomtegenwoordig zijn in onze zintuigen en herinneringen. Onze tijd heeft de eenmalige utopie van de virtuele realiteit gezien en zogenaamde kunstmatige intelligenties worden realiteit.

Het is duidelijk dat AMVK haar bronmateriaal selecteert uit de alomtegenwoordige afbeeldingen, teksten, representaties van het heden, en uit het bewustzijn van de gewijzigde psychische realiteit die we vandaag meemaken. Het is onze complexe realiteit en niet langer sciencefiction. Zoals Dierk Stemmler het onlangs beknopt wist te formuleren: “Lange tijd waren al de dingen waar je mee bezig bent – computerrealiteiten, kunstmatige intelligentie – jouw persoonlijke zaak. Een bepaalde gekte of excentriciteit in je werken en denken. Nu denkt iedereen aan die dingen. En het is politiek. Je werk is een politiek statement.”³⁰

AMVK-ruimten zijn vormgeworden overbelastings-strategieën. In een directe verwijzing naar Sergei Eisenstein werkt AMVK met concepten van attracties en intellectuele montage. Ze produceert er complexe beeldconstructies mee die een steeds-onrustige handeling voorstellen, werkt met hard cuts en counter-cuts, wisselt af tussen externe en interne stimulusmotieven, voorbij het realiteitsprincipe. AMVK spoort aan tot een herlezing van Eisensteins *Methode* en zijn montage van attracties; net als de Sovjet-filmmaker en theoreticus, ijvert ze voor een ontbinding van het lineaire. Eisensteins verlangen naar een bolvormig boek dat lineaire boeken zou vervangen wordt ook een verwijzing: een dergelijke bol zweeft effectief in haar *Rorty* interieurs – als een stuk tekst of de letterbal van de eens-revolutionaire IBM schrijfmachine.³¹ Als Eisenstein alleen maar kon dromen van het overwinnen van de lineariteit, gezien alle mediarealiteiten die voor hem toegankelijk

30 Dierk Stemmler, directeur van het Museum Abteiberg 1985–1993, in gesprek met AMVK op 10 februari 2017 ter gelegenheid van de aankoopvergadering van het Förderkreis van het Museum Abteiberg.

waren lineair waren, dan laten de huidige technische media ons toe om te voelen en te begrijpen wat verbinding en gelijktijdigheid vandaag echt betekenen.

Haar beelden van de mens en de wereld overlappen elkaar, heffen elkaar op, overschrijven elkaar, gaan vanuit de buitenste wereld over naar de innerlijke wereld, doorkruisen teksten van iconografieën,³² denksystemen en anti-systemen, en leggen de extreme omstandigheden bloot. De niveaus bestaan uit op elkaar gestapelde folies, lagen, patronen en matrices. De lichamen zijn altijd schematisch, types in plaats van individuen, en iedereen die hier verschijnt wordt beschreven als een tekst. Het lijkt alsof we dit kennen van de modernistische avant-garde, maar het is hedendaags.

Het internet heeft de undergroundcultuur van mijn tijd geassimileerd. Maar toch denk ik dat er niet veel veranderd is. Toen brachten we het magazine *Force*

- 31 “[...] een reeks sectoren, die gerangschikt zijn rond een algemeen, bepalend gezichtspunt, afgestemd op verschillende gebieden. Aan de andere kant wil ik een ruimtelijke vorm creëren die het mogelijk maakt om van elke bijdrage rechtstreeks naar een andere te gaan en hun onderlinge verbinding zichtbaar te maken. [...] Een dergelijke synchrone manier van circuleren en wederzijdse penetratie van de essays kan alleen worden uitgevoerd in de vorm [...] van een bol. Maar helaas worden boeken niet geschreven als sferen [...] ,Ik kan alleen maar hopen dat ze worden gelezen volgens de methode van wederzijdse omkeerbaarheid, een sferische methode – in afwachting dat we boeken zullen leren schrijven als roterende ballen.” Sergei Eisenstein, geciteerd in Oksana Bulgakova, “Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book: From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment”, een vertaald en verkort hoofdstuk uit haar boek *Sergej Eisenstein. Drei Utopien – Architekturwürfe zur Filmtheorie* Berlin: Potemkin Press, 1996, blz. 109–125: <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>.
- 32 “De iconografie van de plaats- en datumspecifieke videocollages voor de concerten van Club Moral is een dagkalender die gedurende meer dan drie decennia is gegroeid, met biografische gegevens van provocerende persoonlijkheden en de datums van sociaal-schokkende gebeurtenissen zoals moorden, ongelukken, uitvindingen of revoluties.” Aankondiging voor de performance op 24 november 2017. *reiheM* is georganiseerd door Mark e. V. <http://www.reihe-m.de/?p=3389> (geciteerd op 30 november 2017).

Mental uit, waardoor we werden uitgenodigd in boekenwinkels, in door kunstenaars gerunde ruimtes en locaties die eerder op dezelfde manier hadden gewerkt in de context van Fluxus. Dat is hoe we elkaar leerden kennen en elkaar hebben ontdekt.

	Vervolgens werd ik professor aan de Academie, en ik kreeg het gevoel dat mijn studenten werkten rond onderwerpen die zeer vergelijkbaar waren met die waar ik op hun leeftijd in geïnteresseerd was. Het enige dat veranderd was, was dat nu de undergroundcultuur voor iedereen toegankelijk was. Wanneer de volgende generatie ziet dat mijn generatie door hetzelfde is gegaan, beseft ze dat er geen moment, geen tijd is om in te rusten of te ontspannen. Ze beseffen dat ook zij waakzaam moeten zijn; dat de dingen die mijn generatie hebben beïnvloed niet voorbij of zeker zijn. Elke generatie zoekt harmonie; dat verandert nooit. In mijn tijd ervoeren mensen nog steeds het belang van religie, echo’s ervan. Mensen geloofden in mensen, in ideeën. Voor velen van ons in het Westen is religie slechts een kleine kruimel. Tegenwoordig vertrouwen we of verlaten we ons op een machine. Ik merk dit verschil op, maar ik beoordeel het niet. ³³
33	AMVK in gesprek met Kathleen Rahn, opgenomen in de tentoonstellingsbrochure van het Kunstverein Hannover, blz. 42, met enkele taalkundige aanpassingen voor de huidige publicatie.

	Lichamen van de Dichter: Over Anne-Mie Van Kerckhovens Textu(r)aliteiten		
	Travis Jeppesen		
	Om te komen tot iets fundamenteels, primordiaals, oorspronkelijks, essentieels in welke kunstenaar-denkers praktijk dan ook – en in het bijzonder een kunstenaar wier denken zo complex is, wier werk zo multidirectioneel en veelzijdig is als dat van Anne-Mie Van Kerckhoven – is het aangewezen, zo niet verplicht, om een ernstige blik op hun woorden te werpen. Kritische overwegingen over het werk van AMVK, resums over haar wezen als kunstenaar, zijn er in overvloed: AMVK als schilder, als tekenaar, als textielkunstenaar, als noise-muzikant, als filmmaker, als feministisch filosoof, als wetenschappelijk theoreticus. Al deze benaderingen zijn verdienstelijk, en identificeren telkens één component die bijdraagt aan het geheel. Maar er is een heel andere bron van waaruit al deze creatie voortkomt, een die nog niet (voor zover we weten) is geïdentificeerd of besproken, namelijk: de dichter AMVK. En ik zou zelfs zover durven gaan om te zeggen dat die poëtische impuls – die dwang om de wereld door middel van taal te (her)vormen – aan de basis ligt van alle Kerckhoveniaanse activiteiten. Het feit is dat de literaire productie van AMVK meer dan veertig jaar omspant. Ze schreef al vanaf het prille begin van haar kunstenaarspraktijk. Zelfs in haar visuele werken – bijvoorbeeld, de carrière-omspannende tekeningen verzameld in het boek <i>Nothing More Natural</i> ³⁴ – is tekst een constante indringer die het beeld samenvoegt en commentarieert en begeleidt, en het werk aantoonbaar dynamiek en volume geeft – een Kerckhoveniaanse <i>luidheid</i> . Dit werd bevestigd door de kunstenaar zelf in een tekst gedateerd 12 maart 1989: “Poëzie is 1 van de sentimenten.” Ze vervolgt:		
	Sentimentaliteit lijkt mij een nuttig vertrekpunt bij het maken van dingen. Voor mij is wat “het poëtische sentiment” in een werk genoemd wordt te algemeen,		
34	Anne-Mie Van Kerckhoven, <i>Nothing More Natural</i> . Keulen: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.	198	199

	te informeel. Het dient ook te veel doeleinden. Sentimentaliteit, aan de andere kant, komt uit een taboesfeer en draait niet rond de pot. Het is te nemen of te laten. Bovendien heeft de enige aanvaardbare poëzie vandaag te maken met de natuur en zijn elementen. ³⁵		
	Deze boude verklaring is fascinerend in haar bevestiging dat sentiment aan de oorsprong ligt van de poëtica van de kunstenaar. Want hoewel “sentiment” hier niet gedefinieerd wordt, zullen de meesten het bijvoeglijk naamwoord als een negatief, een niet-waarde erkennen, zelfs een belediging, wanneer het op een kunstwerk wordt toegepast. Het impliceert een gênante ernst, een overdreven emotionaliteit, het appelleert aan een ordinaire volkse (proletarische) smaak – de “taboe-atmosfeer” die hierboven werd vernoemd. Geenszins kwaliteiten die men in de “schone kunsten” wil aantreffen, en, toevallig, ook kwaliteiten die in het werk van AMVK afwezig zijn. Maar ik denk dat er hier een dieper gevoel van sentiment wordt opgeroepen, een dat nog meer taboe is in zijn definieerbaarheid – omdat het betrekking heeft op het lichaam. Het lichaam verschijnt steeds weer in de tekeningen van AMVK, vaak in verwarde, vlekkerige, geabstraheerde vorm, vaak tot op de grens van vormeloosheid. Een verminkt sentiment, als het ware. En, vaker wel dan niet, vrouwelijke lichamen. Ze verzamelt vrouwelijke lichamen op dezelfde manier waarop ze woorden verzamelt; vandaar de constante botsing van deze twee entiteiten – taal en lichamen – in haar tekeningen:		
	Momenteel gebruik ik mijn computer om afbeeldingen en woorden op te slaan. Ik gebruik mijn computer om ze te verzamelen, om systemen te creëren om dingen te onthullen tijdens het werken. Zo wordt de informatie de vorm, een hulpmiddel; het wordt het doek waarop ik werk. ³⁶		
35	Ibid., blz. 38.		
36	Anne-Mie Van Kerckhoven, “On Women Images”, 22 maart 1997, in PDF aan de auteur.		

	In één woord, het sentiment is <i>fout</i> vanwege de associatie met het vrouwelijke – de gevoelswereld van gevoel, emotie, in plaats van de objectieve wereld van het feit, van analytisch denken. Alsof de rauwheid van emoties, van die onmiddellijke gewaarwordingen gestimuleerd door gebeurtenissen in de externe wereld, op een of andere manier wordt ontkracht in haar potentiële bijdrage aan ernstige kennis, aan hoge kunst. Dit schetst slechts één van de manieren waarop het masculinistische denken het lichaam heeft ontkracht – natuurlijk niet als een onderwerp in de kunst, maar als de kracht waardoor de kunst kan worden voortgestuwd. Een kracht die kunstenaars als AMVK redden via de automatistische praktijk die men in haar tekeningen, in haar woorden kan aantreffen. De enige acceptabele poëzie, vindt AMVK, is natuurpoëzie, en de natuur is de wereld van de vrouw. Dit betekent niet dat ze een grens vormt met de wereld van kennis, maar eerder een apart pad dat er rechtstreeks doorheen snijdt. Chaos en instabiliteit, in al hun negativiteit, zijn al duidelijk vrouwelijke omgevingen. En het is best dat ze dat blijven. Want zolang deze elementen, in al hun troebelheid, verlangen naar een mannelijk kader, wordt de negatieve interpretatie van de loskoppeling gehandhaafd. (25 februari 1990) ³⁷		
	Het is aan de kunstenaar niet om de natuur te temmen, maar om door de natuur haar aanwezigheid te laten gelden – en ze, op die manier, mede te creëren. Taal behoort natuurlijk niet tot de natuur. Daarom is, volgens AMVK, de enige aanvaardbare poëzie een poëzie die zichzelf probeert over te brengen naar de natuurlijke wereld. Een gedoemde onderneming, zeker vanwege de rigiditeit van de semantiek – de manier waarop de wereld, de masculinistische wereld, zich vastklampt, afhangt van betekenis. Betekenis zelfs <i>bewaakt</i> . “Als je een woord opnieuw wilt uitvinden”, zegt AMVK, “moet je de context opnieuw uitvinden.” De woorden terugbrengen naar de natuur – naar de wereld van de vrouw. ³⁸ In de vroege jaren 1970 begon de Amerikaanse dichter Hannah Weiner met het werk waarmee ze bekend zou worden, een reeks journalistieke geschriften die ze als “helderziend” omschreef omdat ze ruwweg waren samengesteld		
37	<i>Nothing More Natural</i> , blz. 124.		
38	Gesprek met de auteur in Antwerpen, 15 september 2017.		

uit woorden die ze in de lucht zag of op haar voorhoofd wanneer ze in de spiegel keek. "Clair-stijl", noemde ze het.

	All these on my forehead words are seen EXCEPT BIG LARGE WORDS WHICH ARE GLADLY SEEN ON THE you are discovered PAGE nineteen eighty one and class Radcliffe spoke ³⁹
	Dit overbrengen van taal – van een andere vreemde wereld, van een bestaansniveau waar we anders geen directe toegang toe zouden hebben – kan misschien worden beschouwd als een vrij literaire versie van de romantische opvatting van de artistieke inspiratie, waarin de natuur rechtstreeks tot de kunstenaar spreekt, en de kunstenaar eenvoudigweg als de overbrenger van de boodschap dient. Creatie als divinatie: hier duidelijk meer dan een metafoor. Een directe overdracht van het natuurlijke domein naar het culturele (taal): aanroeping, eerder dan loutere evocatie (d.w.z. poëzie "over", "geïnspireerd door" de natuur). Een soortgelijke overdracht vindt plaats in AMVK's kleine reeks gedichten van 2012, alleen hier vond de transmissie auditief plaats in plaats van visueel (niet ongeschikt als scenario, aangezien AMVK ook, onder andere, muzikant is). Ze hoorde woorden en schreef ze vervolgens op in reeksen gedichten (andere keren zouden de woorden een plaats vinden in haar tekeningen, teksten, of... vul zelf maar aan). Eenvoudige woorden, losgemaakt uit hun context – waar, natuurlijk, hun betekenis van hen kan worden gescheiden; opnieuw gecontextualiseerd; precies wat gebeurt er in een gedicht:
	at some to we at were to me of from up he of from up she
	of soon on my no than or if ly that is in ly that within. ⁴⁰

39 Hannah Weiner, *Spoke*. College Park, MD: Sun and Moon Press, 1984.

	<i>Fridge</i> , dat onmiddellijk herinnert aan de minimalistische gedichten van Samuel Beckett en de reductieve herhalingen van Gertrude Stein, breekt de normatieve syntactische constructie in stukken, waarbij voorzetsels, zelfstandige naamwoorden, zelfs fragmenten van woorden worden omgevormd tot een geheel nieuw geheel. (Geen werkwoorden, behalve een paar vervormingen van "zijn" – gezien er verder geen nodig zijn in een werk waar beweging wordt geïmpliceerd door de perceptuele stroom van het geheel.) Hier wordt het proces van betekenisconstructie levendig gedramatiseerd: <i>at some to we</i> : de precisie van het plaatsbepalende <i>at</i> botst met de vaagheid van <i>some</i> (plaats? tijd? persoon?) en verbindt zich (via het verbindende <i>to</i>) met de allesomvattende eerste persoon meervoud. <i>at were to me</i> : herhaling en rijm, maar toch verdere verblindings: men verwacht bijna dat <i>were</i> een "h" zou hebben, om een <i>where</i> te zijn, gezien het na <i>at</i> komt; de rest volgt de vorm van de vorige regel, waarbij een nieuwe norm wordt gecreëerd, het rijmende <i>me</i> dat vervangen wordt door <i>we</i> . <i>of from up he</i> : drie voorzetsels die tegen elkaar aanbotsen – een totaal taboe, een overtreding van de wetten der grammatica – maar toch, kijk naar de manier waarop ze hier zijn geplaatst, het levendige gevoel van aarzelende gerichtheid dat spreekt uit <i>of from up</i> , een weifelende pijl in de ether die culmineert in een rijmend <i>he</i> , volgens het patroon dat is vastgelegd in de vorige twee regels, culminerend in een monosyllabisch voornaamwoord. <i>of from up she</i> : nu wordt de herhaling als proces letterlijk voortgezet, met als enige verandering ten opzichte van de vorige regel de toevoeging van een enkele "s" aan het laatste woord, waardoor het laatste rijmende voornaamwoord vrouwelijk wordt gemaakt. <i>of soon on my</i> : na een regelafbreking die de laatste strofe voltooit en een nieuwe, niet-rijmende strofe begint, zien we in deze regel ook de introductie van een nieuw grammaticaal type in het tweede woord, het bijwoordelijke <i>soon</i> en het culminatieve bezittelijke voornaamwoord <i>my</i> , waarvan men zou verwachten dat dit
	Anne-Mie Van Kerckhoven, <i>Fridge</i> , 20 augustus 2012, in PDF aan de auteur.

40 Anne-Mie Van Kerckhoven, *Fridge*, 20 augustus 2012, in PDF aan de auteur.

	door een of ander object wordt gevolgd – onmogelijk, want in dit gedicht staat elke regel op zichzelf, en behoort tot zijn eigen orbitale stroom, de enige relatie tussen hen bestaat enkel op een louter sonisch niveau (dat van ritme en rijm). <i>no than or if</i> : een ontkenning die voorafgaat aan een conjunctie: ontkenning van een mogelijkheid van verbinding – het <i>no</i> regeert in al zijn potentie oppermachtig als een schaduw over de rest van de regel dankzij het verbindende <i>or</i> : no than, no if – geen connectiviteit, en ook geen conditionaliteit. <i>ly that is in</i> : hier werd een woord versneden – is het de <i>-ly</i> van <i>only</i> , of van <i>lonely</i> ? <i>ly that within</i> : herhaling, nogmaals, deze keer van het voorafgaande <i>-ly</i> , maar let op het laatste <i>within</i> , dat breekt met de structurele stroom van alles wat er voor is gekomen (vier woorden, vierregelige strofe) – en gemakkelijk in twee woorden (<i>with in</i>) had kunnen worden gescheiden, maar hier is de "juiste" duale lettergreep behouden gebleven (dit geldt ook voor het Vlaams waarin het gedicht oorspronkelijk was opgesteld, evenals de huidige minutieuze vertaling), en dat het gedicht bekroont met zijn ultieme metafysische verbuiging. Een ander oeuvre dat hier moet worden vermeld zijn AMVK's essays. Haar taal komt op het eerste gezicht vaak over als wetenscvhappelijk – of als iets dat ik liever als <i>wetenschappig</i> zou willen omschrijven, in de manier waarop ze de taal stilistisch ontdoet van de objectiviteit zoals die vaak in theoretische geschriften wordt aangetroffen. Bij nadere beschouwing zijn deze teksten echte fusies van het ethische, het filosofische en het biologische via de stroom van het poëtische – misschien eerder minder <i>conceptueel</i> dan <i>perceptueel</i> van aard.
	De interne betekenis-machinerie creëert open-kanalelfysiologische structuren die de mate van beheersbare opwinding van meerduidige menselijke wezens bepalen. De gouden regel van eerlijke onwetendheid kan sociale woestijnen veranderen in vrijhavens van humanoïde fusie, in geloof in een constructieve impact doorspekt met dromen van twijfel. ⁴¹

41 Anne-Mie Van Kerckhoven, *Audresselles*, 11 augustus 2004, in PDF aan de auteur.

	Let op die fantastische voorlaatste transformatie van "sociale woestijnen" in "vrijhavens van humanoïde fusie". Het zou een understatement zijn om het gebruikelijke cliché dat AMVK "vloeiend" schrijft te gebruiken, gezien de hier fout geïnterpreteerde vloeiendheid eigenlijk een bepaald los gebruik van de taal is dat alleen dat kan zijn van iemand die de taal echt "eigen" heeft gemaakt, namelijk een dichter. Hier kerft ze in het hart van de betekenisvorming, dat onmogelijk te vinden, laat staan – te bezetten, plateau, door gebruik te maken van een taal van een ongekende beeldsprakerigheid, van pure metonymische stroom: betekenisvorming, inderdaad. Ze gaat verder:
	Mijn commentaar/eindconclusie traceert het samenvallen van chemische experimenten met heldhaftige vlagen van losse relaties, existentiële angst en verstandig hersenbeheer. Ik detecteer nuttige contemplatiepatronen bij het interpreteren van de altijd-evolutie in het kijken naar het universum en ik plan half-constitutionele irrigatie tot stand te brengen in overbeschaafde woestijnen van organisatie en waardesystemen. Alternatieve theoretische kunst zou, in analogie met Arabische wetenschapsgeleerden, een antwoord kunnen bieden op de sterfelijke behoefte aan bacteriële nieuwe verschijnselen, zie ook nieuwe spirituele interconnectie gelardeerd met vlakke synthetische innovatie. ⁴²
	Moet daar nog iets aan toegevoegd worden? Het blijkt duidelijk, uit een dergelijke beknopte kunstenaarsverklaring, cartografische intentieverklaring, dat de relatie van AMVK met de natuur in feite gedefinieerd wordt door een bepaalde reciprociteit. Oude referenten worden afgestoomd en weggeveegd terwijl ze zich een weg baant door dit voortdurende proces van irrigatie; sentiment – en <i>gevoelsvermogen</i> – worden herzien volgens de specifieke behoeften die ontstaan als gevolg van de omzwervingen van AMVK's dragers. Poëzie wordt een duidelijke weg naar de herprogrammering van de natuur.

42 Ibid.

List of Illustrations

p.10
Gezichten (Faces), 1971
Pencil on paper, 36 × 27 cm
Collection of the artist

p.11
Tweeling (Twin), 1972
Ink and watercolour on paper, 13.3 × 7 cm
Collection of the artist

Zonder titel (Untitled), 1973
Ink on paper, 22.9 × 14.1 cm
Collection of the artist

p.12
Naakte pastoor (Naked Priest), 1974
Ink on cardboard, 15.2 × 20.8 cm
Collection of the artist

p.13
Wezens op staander met prijskaartjes (Creatures on Stand with Price Tags), 1974
Ink on paper, 17.5 × 26.6 cm
Collection of the artist

p.14
Hugo, 1974
Ink and colour pencil on paper, 18 × 23 cm
Collection of the artist

p.15
Zitten (To Sit), 1974
Ink and colour pencil on paper, 15 × 12 cm
Collection of the artist

p.16
Straat en ander landschap (Street and Other Landscape), 1975
Ink on paper, 29 × 35 cm
Collection of Ritt Van Kerckhoven, Antwerp

p.17
Slecht weer aan zee (Bad Weather by the Sea), 1975
Ink and colour pencil on paper, 22 × 12.8 cm
Collection Merckx-Beirens, Wommelgem

Man droomt van bed terwijl hij zelf bed is. Het onmogelijke verlangen (Man Dreams of Bed While Being a Bed Himself. The Impossible Desire), 1975
In and colour pencil on cardboard, 35 × 23 cm
Collection of the artist

p.18
Oude vrouw schijnt geen kans te hebben bij jongeman met potentie onder de arm (Old Woman Seems to Have No Chance with Young Man Carrying His Potency under the Arm), 1975
Ink and colour pencil on paper, 21 × 20 cm
Collection of the artist

p.19
Waar is de tijd? (Where Is the Time?), 1975
Ink and colour pencil on paper, 23 × 15 cm
Collection of the artist

p.25
Een nieuwe; slechts als er 1 afvalt... (A New One: Only if 1 Falls...), 1976
Silkscreen, 20 × 26 cm
Collection of the artist

p.26
Man met wolk als hoofd (Man with Cloud as Head), 1976
Ink and gouache on paper, 30 × 25 cm
Collection of the artist

p.27
Ontwerp voor performance (Sketch for Performance), 1977
Felt tip and colour pencil on paper, 8.3 × 21.4 cm
Collection of the artist

p.28
De mollige massa erbuiten gelaten (The Plump Mass Left Out), 1977
Ink on paper, 17.5 × 26.8 cm
Collection of the artist

p.29
Ik heb het zo druk (I’m So Busy), 1977
Colour marker and pen on transparent foil, 22.2 × 34.5 cm
Collection of the artist

p.30
Schuine richtingen (Oblique Directions), 1978
Ink and colour marker on paper, 27 × 36 cm
Collection of the artist

p.31
No Horizon Anymore, 1978
Ink, colour marker and fluorescent foil on paper and transparent foil, 27 × 36 cm
Collection of the artist

p.32
Mechanochemistry, 1979
Acrylic and felt tip pen on Plexiglas, 52 × 73.6 cm
Collection of the artist

p.33
Arts Imitate Science, 1979
Acrylic and felt tip pen on Plexiglas, 60 × 79 cm
Collection of the artist

p.34
= *Basic*, 1980
Installation, dimensions variable
Components, collection of the artist
Installation view at Kunstverein Hannover, 2017
Photographer: Raimund Zakowski

p.35
Komfort über Alles!, 1980
Printed ‘instruction sheet’ for installation, 18.9 × 14.6 cm
Collection of the artist

p.40
12 × 2005: Rewritten, It Was Later to Become..., 2005
Digital image, dimensions variable
Collection of the artist

p.43
Een bloementapijt voor Antwerpen (A Flower Carpet for Antwerp)
Installation with 178,448 plants at Grote Markt, Antwerp, on 4–13 June 2015
Photographer: Toon Grobet

p.44
Zelfportret (Self-Portrait), 1981
Acrylic and felt tip pen on Plexiglas, 27 × 37 × 0.4 cm
Collection of the artist

p.45
Zelfportret (Self-Portrait), 1981
Acrylic, felt tip pen and plastic letters on Plexiglas, 27 × 37 × 0.4 cm
Collection of the artist

pp.46–47
Public Annemy Nr.1, 1981
Self-published magazine, 24.3 × 20.7 cm
Collecton of the artist

p.49
Cover of *Force Mental* No.1, June 1982
Self-published magazine, 42 × 29.7 cm
Collection of the artist

Cover of *Force Mental* Nr.3, November–December 1982
Self-published magazine, 29.7 × 21 cm
Collection of the artist

p.50
Ars Subtilior – complexe polyfonie (Subtler Art: Complex Polyphony), 1984
Ink and felt tip pen on paper, 29.5 × 20.9 cm
Collection of the artist

p.51
De 4 uitersten (The 4 Extremities), 1984
56 drawings for animated film, felt tip pen on paper, each 29.7 × 21 cm
Private collection, Belgium

p.52
De mens in het dier (The Human in the Animal), 1985
Two panels from a series, acrylic and felt tip pen on Plexiglas, each 15 × 20 × 0.4 cm
Collection of the artist

p.53
Gedragen worden (To Be Carried), 1985
Ink on paper, 13 × 16.7 cm
Collection of the artist

p.54
Spiegel (Mirror), 1987
Plastic foil and paper on Darvic with aluminium, 200 × 200 × 0.3 cm
Private collection, Belgium

p.55
De profundis (From the Depths), 1987
Silk screen paint and foil on PVC with iron hinges, 200 × 250 cm
Collection of the artist

p.56
L’Age d’or/I Wanna Be Injured, 1987
Production photograph for video
Collection of the artist

L’Age d’or No.2 + 3, 1987
Still from video, 1’
Collection of the artist

p.57
Videoklok (Video Clock), 1987
Video installation with four rotating monitors, dimensions variable
Collection of the artist
Installation view from Cultuurcentrum Strombeek, Grimbergen, 1987

p.58
Atman/Wombman, 1988
Silkscreen paint and plastic foil on Trovicel with iron hinges, 370 × 244 × 0.3 cm
Private collection, Belgium

p.59
Zwarte zon/Wit vierkant (Black Sun/White Square), 1988
Paint on PVC with iron hinges, 400 × 800 cm and 400 × 400 cm
Stage design for *Ballet in Wit (Ballet in White)* by Mark Vanrunxt at De Singel, Antwerp
Collection of the artist

p.60
Die Loreley: Mark Vanrunxt, 1987
Acrylic and silkscreen paint on Plexiglas, 36 × 30 cm
Collection of the artist

Die Loreley: Danny Devos, 1988
Acrylic and silkscreen paint on Plexiglas, 31.7 × 28.7 cm
Collection of the artist

Die Loreley: Karel Simons, 1988
Acrylic an silkscreen paint on Plexiglas, 36.1 × 30 cm
Collection of the artist

p.61
Die Loreley: Annie Gentils, 1988
Acrylic and silkscreen paint on Plexiglas, 36 × 30 cm
Collection of the artist

Die Loreley: Luc Steels, 1988
Acrylic of Plexiglas, 36 × 30 cm
Collection of the artist

Die Loreley: Mark Ruyters, 1988
Acrylic on Plexiglas, 31.9 × 24.2 cm
Collection of the artist

p.62
Nergens (Nowhere), 1989
Felt tip pen and colour pencil on paper, 27 × 36 cm
Collection of the Flemish Community

p.63
Interieur I: Locus solis, 1989
Silkscreen paint and plastic foil on Forex on wood, 150 × 200 × 6 cm
Collection of the artist

p.64
De 5de kracht (The 5th Force), 1989
Video installation, dimensions variable
Collection of the artist

p.68
I’ll Rob You: Men Don’t Expect a Girl to Talk Much, 2005
From a series of 39
Ink, fluorescent marker and collage on coloured paper, 28.9 × 20.8 cm
Collection of the artist

p.73
The Devil Is a Busy Man, 1990
Silkscreen paint and plastic foil on Forex on wood, 244 × 122 × 3 cm
Collection of the artist

p.74
Verschillende bezigheden (Different Activities), 1990
Felt tip pen on paper, 20.5 × 29.5 cm
Collection of the artist

p.75
Verdeling van elementen (Division of Elements), 1990
Felt tip pen on paper, 20.5 × 29.5 cm
Collection of the artist

p.76
HDTV: Vrouw in straat (HDTV: Woman in Street), 1991
Acrylic and silkscreen paint on Forex in wooden frame, 82 × 138 × 2.5 cm
Private collection, Belgium

p.77
HDTV: Bal (HDTV: Ball), 1991
Acrylic and silkscreen paint on Forex in wooden frame, 82 × 138 × 2.5 cm
Collection of the artist

pp.78–79
5. Effect, 4. Factor, 3. Reflex, 2. Instrument, 1. Principle, 1991
Silkscreen paint and plastic foil on Forex on wood, 122 × 244 × 0.3 cm
Collection of the artist

p.80
Met o.a. een hard lichaam: Ectoplasma (With Among Other Things a Hard Body: Ectoplasma), 1991
Silkscreen paint and plastic foil on Trovicel on wood with iron hinges, 190 × 90 × 4.4 cm
Private collection, Belgium

p.81 <i>Why It's Better at Databank</i>, 1992 Monoprint and acrylic on two layers of Plexiglas with magnetic back, 44.5 × 40 × 0.4 cm Collection of the artist	p.88 <i>Dynamisch evenwicht (Dynamic Balance)</i>, 1993 Ink on paper, 27 × 36.2 cm Collection of the artist	p.98 <i>Ongeloof en geloof (Disbelief and Belief)</i>, 1994 Felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	p.103 <i>Distort</i>, 1997 Still from computer animation, 3'24" Collection of the artist	p.111 <i>Indépendance (Independence)</i> House paint, acrylic and polyester on Plexiglas 200 × 147.5 × 5 cm Collection of the artist	p.124 <i>Vrouwenfiguren (Women Figures)</i>, 2006 From a series of 8 Ink, felt tip pen and pastel on paper, 14.8 × 10.5 cm Collection of the artist	p.130 <i>Portret (Portrait)</i>, 2012 Collage on paper, 30 × 30 × 0.7 cm Collection of the artist	p.139 <i>Carrefour Market Borgerhout</i>, 2015 Acrylic and felt tip pen on PVC, 165.5 × 100 cm Collection of the artist Photographer: Christine Clinckx
p.82 <i>Belgisch spleen: Et Dieau créa la femme (Belgian Spleen: And God Created Woman)</i>, 1992 Silkscreen on two layers of Plexiglas with magnetic back, 37.5 × 18.5 × 2.5 cm Collection of the artist	p.89 <i>Voorspelling voor eeuwig (Prediction Forever)</i>, 1993 Ink on paper, 27 × 36.2 cm Collection of the artist	XV, 1994 Felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	p.105 <i>96 Eroticised Concepts: 6. Instrument</i>, 1998 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	pp.114–115 <i>Philosophical Rooms: Leibnitz</i>, 1998 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.124 <i>Ich habe Photosynthese (I Have Photosynthesis)</i>, 2006 Mixed media on paper, 25.5 × 35 cm Collection of the artist	p.131 <i>Carrel 2 (Colossus)</i>, 2014 Wooden cabinet on wheels, 201 × 240 × 62 cm Collection of the artist	p.140 <i>Madonna en Leviathan (Madonna and Leviathan)</i>, 2015 Digital image, dimensions variable Collection of the artist
p.83 <i>Belgisch spleen: Aanbid eerst mij (Belgian Spleen: First Worship Me)</i>, 1992 Monoprint and acrylic on two layers of Plexiglas with magnetic back, 27 × 37 × 0.4 cm Collection of the artist	p.90 <i>Theory of Stress</i>, 1993 From a series of 45 Acrylic and felt tip pen on terrycloth fabric, each 33.5 × 26.9 cm Collection of the artist	<i>Ik ben de ware wijnstok (I'm the True Vine)</i>, 1994 Felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	<i>96 Eroticised Concepts: 23. Head</i>, 1998 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.116 <i>Kapittelzaal in Abdij van Park, Leuven (Chapter Hall in Park Abbey, Leuven)</i>, 2000 Felt tip pen on paper, 21 × 28.2 cm Collection of the artist	p.125 <i>AntiSade</i>, 2006 Plastic foil, acrylic and spray paint on Trovicel, 100 × 100 cm Collection of the artist Photographer: Christine Clinckx	pp.132–133 <i>Defluff</i>, 2016 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.141 <i>Orakel (Ornament) (Oracle (Ornament))</i>, 2018 Digital prints mounted on Plexiglas, mounted on wooden box, 224 × 157.3 × 5.5 cm Collection of the artist Photographer: Christine Clinckx
p.85 <i>Alle grond weg under de voeten (Bezwering van een verhuis-depressie) (No Ground Left under My Feet (Warding off a House-Moving Depression))</i>, 1993 Video installation, dimensions variable Collection of the artist	pp.92–93 <i>L'Intelligence des fleurs</i>, 1993 Series of 10 Acrylic on upholstery fabric samples, each 41.5 × 32.5 cm Collection of the artist	<i>Door Pilatus veroordeeld (Condemned by Pilate)</i>, 1994 Felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	<i>96 Eroticised Concepts: 40. Limits</i>, 1998 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.117 <i>Jakarta</i>, 2001 Felt tip pen on paper, 15 × 20 cm Collection of the artist	p.126 <i>Zonder titel (Untitled)</i>, 2009 Mixed pastels on paper, 15 × 15 cm Collection of the artist	p.134 <i>Playgirl, Chapter 46: Comment l'âme a connaissance de ce qui la dépasse (How the Soul Has Knowledge of What Exceeds It)</i>, 2014 Casein, acrylic and spray paint on digital prints, mounted on wooden board, 150 × 100 cm Collection of the artist	p.142 <i>Collage</i>, 1978 Photographs on coloured paper, 29.7 × 21 cm Collection of the artist
p.86 <i>Nostalgie en bezwering: toekomst/ logika = kunst/wetenschap (Nostalgia and Incantation: Future/Logic = Art/Science)</i>, 1993 Acrylic on plastic dish, 19.5 × 30.5 cm Collection of the artist	pp.94–95 <i>Plexi bakje: gezicht en straat (Plexiglas Tray: Face and Street)</i>, 1993 5 images, acrylic and silkscreen paint on Plexiglas and photographic reproduction, each 25 × 21 cm, in Plexiglas holder Collection of the artist	<i>Liefde en geboden (Love and Commandments)</i>, 1994 Felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	<i>96 Eroticised Concepts: 44. Idealisations</i>, 1998 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	pp.118–119 <i>Dieper (Deeper)</i>, 2003 Stills from video, 44'4" Collection of the artist	p.127 <i>14 tekeningen met 12 cirkels: schoonheid (14 Drawings with 12 Circles: Beauty)</i>, 2010 Mixed pastels on paper, 30 × 30 cm Art Collection of the Booth School of Business, University of Chicago	p.135 <i>Playgirl, Chapter 99: Volonté et nécessité (Will and Necessity)</i>, 2014 Casein, acrylic and spray paint on digital prints, mounted on wooden board, 150 × 100 cm Collection of the artist	
p.87 <i>Remote Love</i>, 1993 Acrylic and silkscreen paint on Plexiglas, 35 × 29.5 cm Collection of the artist	p.96 <i>Slapend in hand (Sleeping in Hand)</i>, 1994 Ink and colour pencil on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	p.99 <i>Kruisweg en kruiziging (Way of the Cross and Crucifixion)</i>, 1995 Felt tip pen, pencil and pastel on paper, engraving in fluorescent Plexiglas, mounted on painted wood, 101 × 155 × 6.5 cm Private collection, Belgium	<i>96 Eroticised Concepts: 49. Imperfect</i>, 1999 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.120 <i>Morele Herbewapening (Moral Rearmament)</i>, 2005 Upholstered chairs, 94 × 50 × 55 cm Collection of the artist	p.128 <i>Conceptual Playmates: Within, Without</i>, 2012 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.137 <i>Transkamer</i>, 2015 Production photograph for digital slide show Collection of the artist	
	p.97 <i>Pientere (Sly)</i>, 1994 Ink and colour pencil on paper, 27 × 36.2 cm Collection of the artist	p.100 <i>Verkopen (To Sell)</i>, 1995 From a series of 9 Acrylic and marker on carpeting samples, each 34.5 × 30 cm Collection of the artist	<i>96 Eroticised Concepts: 77. Big Steps</i>, 2000 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.121 <i>Vrijheid bestaat uit het verlaten van het huis (Freedom Consists in Leaving the House)</i>, 2005 Ink and felt tip pen on paper, 27 × 36 cm Collection of the artist	p.129 <i>Conceptual Playmates: Tiefen, dir zugekehrt (Depths, Turned towards You)</i>, 2012 Digital image, dimensions variable Collection of the artist	p.138 <i>Geheim: Als een swastika (Secret: Like a Swastika)</i>, 2015 Printed sticker, acrylic and paper collage on leatherette, 112 × 85.5 cm Collection of the artist	
	p.101 <i>Unic Borgerhout</i>, 1995 Acrylic and felt tip pen on PVC, 165.5 × 100 cm Collection of the artist	<i>96 Eroticised Concepts: 79. Material</i>, 2000 Digital image, dimensions variable Collection of the artist					

Colophon

This book is published on the occasion of
Anne-Mie Van Kerckhoven’s retrospective exhibitions:

- ‘Anne-Mie Van Kerckhoven: What Would I Do in Orbit?’
Museum Abteiberg Mönchengladbach
13 November 2016 – 26 February 2017
- Curator: Susanne Titz
 - Conservation: Christine Adolphs
 - Installation: Achim Hirdes (head), Paul Bartholdy, Günther Eßer, Bianca Grüger, Jörn Kruse, Vilnis Putrams, Anika Schmidt, Simo Stojakovic, Florian Szibor, Bernd Trasberger, Lars Wolter
 - PR and Education: Uwe Riedel
 - Freelance team education: Ulrike Engelke, Anke Michels, Astrid Opitz, Daniel Thevessen, Theresa Weigel

- ‘Anne-Mie Van Kerckhoven: What Would I Do in Orbit?’
Kunstverein Hannover
18 March – 14 May 2017
- Curator: Kathleen Rahn
 - Assistance: Angela Lautenbach
 - Accounting: Marina Neufang
 - Technician: Harry Doerck
 - Public Relations: Jana Franze
 - Intern: Antonia Lia Orsi
 - Freelance team education: Anna Grunemann, Andrea v.Lüdinghausen, Christiane Oppermann, Mareike Poehling

- ‘AMVK’
M HKA, Museum of Contemporary Art Antwerp
9 February – 13 May 2018
- Curator: Anders Kreuger
 - Production: Argyri Platsa, Georges Uittenhout
 - M HKA Ensembles: Evi Bert, Marte Sommen
 - Mediation: Lot Wens
 - Communication: Els Verhaegen, Bert De Vlegelaer, Madiken Verboven
 - Graphic Design: Christophe Clarijs



Museum Abteiberg
Abteistraße 27, 41061 Mönchengladbach
www.museum-abteiberg.de
mail@museum-abteiberg.de

- Team:
- Director: Susanne Titz
 - Senior Curator, Associate Director: Dr. Hannelore Kersting
 - Adminstration: Christian Spormann, Stefanie Genenger, Susanne Jez
 - PR and Education: Uwe Riedel
 - Conservation: Christine Adolphs, Nicola Diels
 - Installation: Achim Hirdes
 - Technicians : Paul Bartholdy, Günther Eßer
 - Library: Joëlle Gronen
 - Ticket Office, Custodians: Alexandra Schwarz (head), Alexa Eimler, Diley Gökpinar, Daniela Hain, Bernd Hansbuer, Martina Hörner, Zaure Imasheva, Ralf Jungwirth, Claudia Jäger, Monika Keller, Tobias Koch, Nele Kosten, Christiane Lork, Udo Kranen, Jelloul Mostaphi, Maria Mühlberg, Renate Mütz, Klaus Naber, Renate Nehlen, Zacharias Pernik, Andrea Pesch, Valentina Reich, Karin Rizzi, Gabriele Roemer, Petra Schäfer, Simone Schäfer, Angelika Schwarz, Wolfgang Sombert, Marianne Tappert, Sylvia Weisker, Petra Wittka
 - Graphic Design: Adeline Morlon Art Direction
 - Photography: Achim Kukulies

Museumsverein Mönchengladbach
(Mönchengladbach Museum Association)

- Board:
- Chair: Dr. Carsten Christmann
 - Board Members: Uwe Hillekamp, Dr. Klaus Gronen, Ulla Driescher, Susanne Titz
 - Honorary Chair: Professor Dr. Johannes Cladders †

- Advisory Board:
- Elke Backes, Lieselotte Böhme, Robert Bückmann, Ulrike Engelke, Helene Hormes, Dirk Kniebaum, Dr. Karl Porzelt, Kuno Schwamborn, Professor Dr. Rainer Wallnig, Eugen Viehof

Museum Abteiberg is a museum of the City of Mönchengladbach.



Kunstverein Hannover
Sophienstraße 2, 30159 Hanover
mail@kunstverein-hannover.de
www.kunstverein-hannover.de

- Team:
- Director: Kathleen Rahn
 - Curator: Ute Stuffer
 - Assistance: Angela Lautenbach
 - Accounting: Marina Neufang
 - Technician: Harry Doerck
 - Public Relations: Jana Franze
 - Voluntary Social Year Culture: Daphne Schüttkemper
 - Intern: Antonia Lia Orsi
 - Education: Kristina Sinn
 - Freelance team education: Anna Grunemann, Andrea v.Lüdinghausen, Christiane Oppermann, Mareike Poehling
 - Members: Sonia Schildmann
 - Honorary Work: Barbara Holle (library), Monika Otto (members/reception)

- Board:
- Ellen Lorenz (Chair), Alexander Böker, Gerlinde Harig, Dr. Carsten Hoppmann

- Advisory Board:
- Degenhard Andrulat, Ronald Clark, Hans-Hermann Hake, Peter Heber, Samuel Henne, Ute Heuer, Ulrich Klessmann, Dr. Michael Lange, Stephan Lohr, Maximilian Mente, Anne Prenzler, Dr. Felicitas Pudwitz, Dr. Jürgen Rink, Dr. Silke Sommer, Franziska Stünkel

The Kunstverein Hannover is sponsored by the Culture Office of the Landeshauptstadt Hannover.



M HKA

M HKA
Leuvenstraat 32, 2000 Antwerp
www.muhka.be
info@muha.be

- Team:
- General and Artistic Director: Bart De Baere
 - Business Director: Dieter Vankeirsbilck
 - Team: Jürgen Addiers, Raoul Amelinckx, Fadil Ayoujil, Katrien Batens, Lotte Beckwé, Giulia Bellinetti, Evi Bert, Maya Beyns, Leen Bosch, Els Brans, Josine Buggenhout, Veerle Bydekerke, Tom Ceelen, Ann Ceulemans, Riyad Cherif Chaker, Celina Claeys, Christophe Clarijs, Christine Clinckx, Ingeborg Coeck, Leen De Backer, Bert De Vlegelaer, Jan De Vree, Martine Delzenne, Liliane Dewachter, Kunchok Dhondup, Frederic Diependaele, Dirk Dumoulin, Nav Haq, Marco Harmsen, Abdelhouahed Hasnaoui, Ria Hermans, Sabine Herrygers, Joris Kestens, Nico Köppe, Anders Kreuger, Renild Krols, Christine Lambrechts, Hughe Lanoot, Viviane Liekens, Natalie Meeusen, Ghislaine Peeters, Argyri Platsa, Marleen Reijmen, Gabriëla Rib, Anja Isabel Schneider, Marte Sommen, Henk Willem Summerville, Georges Uittenhout, Jos Van den Bergh, Chris Van den Broeck, Ria Van den Broeck, Frank Van der Kinderen, Sarah van Hapert, Chantal Van Hauter, Piet Van Hecke, Kaat Vannieuwenhuys, Roel Van Nunen, Gerda Van Paemele, Lutgarde Van Renterghem, Marjon Van Waelvelde, Madiken Verboven, Els Verhaegen, Lot Wens, Ina Weyers, Hans Willemse, Abdel Ziani

- Board:
- President: Herman De Bode
 - Vice President: Yolande Avontroodt
 - Board Members: Joy Donné, Annick Garmyn, Jan Rombouts, Liesbet Sommen, Toon Wassenberg
 - Independent Board Members: Vasif Kortun, Katrien Mattelaer, Frederik Swennen, Eugene Tan
 - Representative of the Flemish Minister of Culture: Kristina Houthuys
 - Representative of the Flemish Minister of Finance and the Budget: Karin Heremans

M HKA, the Museum of Contemporary Art Antwerp, is an initiative of the Flemish Community and is supported by the City of Antwerp, Klara, H ART, De Olifant en Allen & Overy.



Editor: Anders Kreuger

Authors: AMVK, Menno Grootveld, Travis Jeppesen, Anders Kreuger, Ana Teixeira Pinto, Kathleen Rahn and Susanne Titz

Translations: Karl Hoffmann (English–German: preface, Menno Grootveld); Anders Kreuger (Dutch–English: Menno Grootveld); Michael Meert (English–Dutch); Amy Patton (German–English: Kathleen Rahn and Susanne Titz); Claudia Sinnig (English–German: Ana Teixeira Pinto); Michael Stoeber (English–German: Travis Jeppesen, Anders Kreuger)

Copy-editing: Laetitia Urban for Neumade DfA (German), Bert De Vlegelaer (Dutch)

Photography: AMVK (unless otherwise stated)
Cover image: AMVK, 2017
Design: Sara De Bondt
Printer: Die Keure, Bruges, Belgium
Print Run: 1500

Publisher:
Koenig Books Ltd
at the Serpentine Gallery
Kensington Gardens
London W2 3XA
England
www.koenigbooks.co.uk

Distribution:
Buchhandlung Walter König
Ehrenstraße 4
50672 Cologne
Germany
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6 53
Fax. +49 (0) 221 / 20 59 6 60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN: 978-3-96098-322-4

AMVK wishes to thank Danny Devos,
Samyra Mouhmouh, Saar Geerts, Sofie De
Cleene and Kirsten Vanlangenaeker.

Bibliographic Information:
Published by the Deutsche Nationalbibliothek:
The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic
data are available on the Internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

© 2018 AMVK, Kunstverein Hannover, M HKA,
Museum Abteiberg Mönchengladbach, the
authors, the photographers and Koenig Books

Every effort has been made to trace copyright
holders. If, however, you feel that you have
inadvertently been overlooked, please
contact the publishers.

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

The exhibition at Museum Abteiberg
Mönchengladbach and this publication
were supported by the Flemish Ministry of
Culture, Youth, Sports and Media; the Arts
Foundation of North Rhine Westphalia and
the Hans Fries Foundation.



Flanders
State of the Art



HANS FRIES
STIFTUNG

The exhibition at Kunstverein Hannover
and this publication were supported by
the German Federal Cultural Foundation, the
Stiftung Niedersachsen and the Ministry of
Science and Culture of the State of Lower Saxony.



Stiftung
Niedersachsen



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur