

## WIE IS ER BANG VAN HET SCHILDERIJ, HET SCHRIFTBEELD EN DE BLINDE?

*'...; zijn ogen bleven hun meesters schoonheid drinken,  
tot de dood hen sloot.'*

Uit 'Metamorphosen, Boek III'  
uit de passage 'Narcissus wordt op zichzelf verliefd en sterft'.  
van Ovidius

Het plastisch werk van Hans Vandekerckhove oogt als een volzin in vraagvorm. En de vraag is wat de vraag is! Waarover gaat het? Wat vragen zijn personages zich af? Het zijn geen retorische vragen, geen pedagogische vragen, maar eerder vragen uit filosofische verwondering: waarom zijn de dingen zoals ze zijn? Het universum dat hij neerzet is bevolkt met statische figuren die zich anoniem inschrijven binnen kleurovergoten tuinlandschappen. Hoe tekenachtig de figuren vaak ook zijn neergezet, ze maken haast visceraal deel uit van hun omgeving. Ze kunnen er niet uit worden weggeknipt. Maar evenmin horen ze er in thuis. Vandekerckhove zoomt psychologisch in op de menselijke conditie vanuit kikkerperspectief. Het zijn geen momentopnames uit een verhaal, geen anekdotes of familiekiekjes. De schilder esthetiseert een universele zijnswijze waarin wij ons niet graag herkennen: alleen op de wereld, zelfs in gezelschap, kijken we naar de anderen als naar vreemdelingen. Vandekerckhove betreedt zijn vertrouwde leefwereld als een wetenschappelijk navorser. Het roept het beeld op van een antropoloog die uiteindelijk zijn eigen biotoop onder de microscoop legt. Het is niettemin geschilderd op het moment waarop de globetrotter zijn valies nog niet heeft kunnen uitpakken. Hij is permanent op wereldreis naar zijn Ithaca. Maar hij komt nooit thuis.

## EEN ZIEN DAT ZICH ZIET

Waarom vreesde Plato de schilderkunst? In zijn Phaedrus vergelijkt hij de schilderkunst met het schrift. Hij wordt voor die vergelijking op het spoor gebracht door de etymologische verwantschap tussen het Griekse 'zôgraphia' (schilderen) en 'graphie' (schrijven). De filosoof meent dat het geschreven woord niet meer kan doen dan het geheugen opruimen over een zaak die men al kent. Hij vervolgt met: 'immers, ook de gewrochten van de schilderkunst staan daar alsof ze leefden. Maar vraagt ge hun iets, dan bewaren ze een plechtig stilzwijgen'. De schilderkunst wekt, net zoals het geschreven woord, de illusie van leven, van een werkelijke aanwezigheid. Vraagt men naar de betekenis van het beeld, dan moet men de schilder ondervragen. Maar die blijft het antwoord schuldig. In zijn 'Apologie' had Socrates al betoogd dat wanneer men kunstenaars naar hun bedoelingen vraagt, zij zich verward uitdrukken. Kennelijk brengt hun talent indrukwekkende dingen voort, waarvan ze zelf de betekenis niet begrijpen. Deze filosofische reserves ten aanzien van kunst verraden een

ideologie van de oorspronkelijkheid: een directheid van begrip, inzicht als evidentie. Dit filosofisch iconoclasme is ingegeven door de vrees dat het beeld de waarheid achter de voorstelling neutraliseert. Een beeld installeert de afwezigheid van een origineel. Het manifesteert zich als een volheid waarbuiten alles leeg dreigt te worden. Hierin schuilt precies de melancholie van kunst. Kunst neemt zijn aanvang in een onherroepelijk verlies. Zo ook was de geboorte van het schriftteken het moment van een teloorgang: de spreker, de toehoorder en de wereld zijn afwezig in het zwijgende manuscript.

Het is precies de filosofische dimensie van schilderkunst die een ‘jalousie du métier’ bij de filosofen opwekte, het feit dat een beeld beziend is, een even grote levendigheid kan uitstralen dan de eigenlijke werkelijkheid zelf. De filosoof is in dit opzicht te vergelijken met de Berlijnse vandalist die in 1982 Barnett Newmans doek *‘Who’s afraid of Red, Yellow and Blue IV’* onherstelbaar beschadigde. In zijn getuigenis verklaarde hij dat het rood van het schilderij hem hevig beangstigde. Het was tevens de bedoeling van Newman geweest om de toeschouwer in het doek te laten opgaan. Schilderkunst heeft iets zelfreflectiefs, iets wat naar zichzelf verwijst en de toeschouwer dreigt in te sluiten, op te slokken. De toeschouwer staat oog in oog met de naaktheid van zijn eigen blik. Hoe meer men zich afvraagt wat het is wat men ziet, hoe meer de blik wordt uitgekled. Wat moet, mag of kan ik zien in het schilderij *Wild is the wind* van Vandekerckhove? Een man in witte jas observeert een reeks franjes in de lucht, staande in een desolaat landschap. Precies hierin schuilt de filosofische dimensie van schilderkunst: er is iets wat het zien overziet, waar het overheen kijkt, iets dat er aan ontsnapt, maar tegelijkertijd is dit raadselachtige iets uitgerekend datgene waarvan de blik afhankelijk is. Overigens, de betekenis van ‘theooros’ was ‘toeschouwer’: ‘horos’ (van ‘horaoo’: zien) en ‘thea’ (schouwspel). Dus de theoreticus als schouwspelkijker. Nietzsche herinnert er ons in zijn ‘De geboorte van de tragedie’ aan dat Socrates de Atheense agora als een ‘toeschouwer’ betrad. Er bestaat dus een zielsverwantschap tussen de theoretische beschouwing en de scopische functie. Want is het niet de schilderkunst die de mensen pas goed leert kijken. Zij is het die bemiddelt tussen het menselijk zien en de zichtbare wereld. In een schilderij verschijnt de buitenwereld niet, het schilderij geeft eerder verschijning aan een wereld. Tussen het oog en de wereld neemt het schilderij de positie in van derde instantie, van bemiddeling, van one-way-screen. Als voorstelling van de wereld gezien vanuit de blik van de schepper, start het schilderij mij aan. Oog in oog met een schilderij, storten we ons in zijn afgrond. In de subjectiviteit van de esthetische ervaring haalt Goethe het op Newton. Licht is niet iets wat slechts op ons schijnt, maar een ruimte die wij betreden. Wanneer de zon opgaat, stappen we binnen in een wereld van licht. Zo lopen wij voortdurend in de kijker. De opstelling van camera’s in openbare ruimtes terwille van het veiligheidsgevoel maakt deze scopische ervaring uitgerekend angstaanjagend concreet: de Ander die ons ziet wordt plots aanwezig gesteld via het oog van de camera.

## TUSSEN SCHRIFT EN BEELD

Deze asymmetrie van het kijken en bekeken worden is geen formeel spel waarbinnen de geschiedenis van de schilderkunst een onderzoeksopdracht zou uitvoeren. Het werk van Vandekerckhove toont precies aan hoe de schilder binnen het kennistheoretisch statuut van de blik een positie bekleedt. Zijn werken thematiseren de vragende, de zoekende, de reflecterende blik. Hij toont ons een natuur waarvan niet te zeggen valt of deze nu motief of decor is. Aangelegde tuinen, braakliggende terreinen, golvende heuvels, boomplantages,

zeelandschappen, ..., variaties op de wereld als een 'hortus conclusus' een 'Besloten Hof'. Maar de besloten hof van Vandekerckhove staat veraf van de 'Besloten Hofjes' van de begijntjes. Hier geen paradijselijke Sehnsucht of mystieke bruiloften. De tuin van Vandekerckhove herinnert ons eerder aan de beslotenheid van onze existentie. Zo abstraheert hij elke omgeving tot een type universele biotoop, tot een archetype van de menselijke conditie zelf. Binnen deze ecologische architectuur plaatst hij een solitair figuur die daarin tegelijkertijd wel en niet thuishoort. Een substantieel element van Vandekerckhoves idioom is dat hij minder de figuur zelf, dan wel diens blik centraal stelt. De toevallige modellen kunnen dan wel bij gelegenheid hijzelf, zijn dochter of een goede kennis wezen. Maar het zijn passanten die niet als anekdotische individuen optreden, dan wel als representatie van de mens als zodanig. Het zijn bevoorrechte figuranten binnen een gedramatiseerde encenering. Maar binnen de theatraliteit van Vandekerckhoves iconografie verwerven deze types een existentiële dimensie.

Op het eerste zicht kijken zij ons niet eens aan. Ze worden door ons aangekeken, haast betrapt, terwijl zijzelf naar iets kijken dat zich binnen of buiten het doek afspeelt. Maar precies binnen dit plan ontwikkelt zich de hele retoriek van kijken en gezien worden. Terwijl de filmcamera kan afwisselen tussen de subjectieve kijk op een naderbijkomend object en de objectieve opname van een bewegend subject, is iemand die een schilderwerk aanschouwt onderworpen aan een bijzondere spanning. Oog in oog met een stilstaand beeld - en Vandekerckhove legt stevig de pols op dit nunc stans van een onbewaakt moment - wordt de kijker overgeleverd aan een spanning die erin bestaat dat het schilderij hem enerzijds, als bewegend personage, hoe dan ook aanstaart en daardoor immobiliseert, maar anderzijds zijn ontsnapping niet kan verhinderen. Het staat mij ten alle tijden vrij de blik af te wenden, te vluchten. Maar precies omdat deze verhouding tussen doek en toeschouwer een situatie creëert waarbinnen iemand kijkt en binnen zijn kijken tegelijk aangekeken wordt, kan de toeschouwer zich pas goed realiseren dat iemand nooit naar hem kijkt vanuit het punt waarvandaan hijzelf kijkt. 'Ik *wordt* gezien ('dt' is hier geen fout, maar is bedoeld in de derde persoon: in mijn intiemste ik kijkt een derde, een buitenstaander naar mij). De dreigende woorden 'God ziet u' troonden vroeger boven de toegangsdeur tot de leefkamer. En hoezeer ik ook kijk, ik kan die Ander - een psychische instantie ontdaan van alle religieuze connotaties - niet zien. Niet in het licht dat op de dingen valt, niet in het uitspannel als de horizon van mijn kijklust. Deze problematiek wordt helder in kaart gebracht door het doek *Le silence* (1998). Vandekerckhove voert een Narcissus op die zowel gespiegeld wordt in de omgeving als in het wateroppervlak. Zijn zijdelingse blik verliest zich ergens in de natuurlijke omgeving. Maar zijn gebogen houding dan weer verraadt het kijken in het spiegelend wateroppervlak. In 'Natuurgetrouw' (1998) is het personage haast even transparant als het water dat uit zijn slang spuit. In *Unhook the stars* (1998) staart een man, terwijl hij met zijn voeten in een waterplas staat, naar het nachtelijk hemelgewelf.

Het is niet onbelangrijk in dit verband de betekenisvolle rol van de titels in overweging te nemen. Indien bijvoorbeeld bij het werk *Le silence* de volgende titel zou komen te staan: *Henk heeft de zin van zijn bestaan weeral verloren*, of bij het werk *Unhook the stars: De directeur-generaal probeert vannacht opnieuw over het water te wandelen*, zijn we eerder terechtgekomen in de wereld van Benoît of Glen Baxter. Men zou durven concluderen dat, om de betekenis van de werken te lezen, het schrift een determinerende invulling zou geven. Maar de beeldwereld van Vandekerckhove zou een dergelijke narratieve ironisering niet verdragen, omdat de strenge compositie en het koloriet elk humoreske tekstballonnetje tegenspreekt. En

wel omdat taal en beeld in het idioom van Vandekerckhove zijn gevangen binnen een filosofische dialectiek: de titel versterkt het beeld en het beeld versterkt de titel.

Vandekerckhove plaatst beschouwende metaforen bij zijn werken die aan de banaliteit van een fietstocht dramatische spanning verleent, zoals in *Op weg naar het einde*, of aan de raadselachtige melancholie van een meisje in een zeelandschap lichtheid verleent, zoals in *Ballerina*. Geen uitzichtloze absurditeit, veeleer een gelouterde, lichtvoetige gelatenheid.

## DE BLINDHEID VAN HET ZIEN

Het schilderij beschouwen we hier als een projectiescherm, achter het beeld, die de blik van de toeschouwer aftast zonder ooit te zien waarnaar hij verlangt. Tegelijkertijd blijft de blik van de schilder afwezig. Zoals Velazquez op het doek *Las Meninas* via optische illusies en perspectief een onzichtbaar projectievlak schildert, zo doet Vandekerckhove de toeschouwer mee kijken naar wat niet te zien is. De toeschouwer wordt daarenboven in verwarring gebracht door het feit dat het personage, door fysiologische citaten in te bouwen, herinnert aan de schilder zelf. Dit versterkt een gevoel van coïncidentie: het samenvallen van de verlangende blik van de toeschouwer en de verborgen blik van de schilder. Met andere woorden : de schilder biedt een beeld aan dat het verlangen van de kunstminnaar aanwakkert en laat de toeschouwer toe zijn eigen blik op te offeren voor deze van de kunstenaar. Zo houdt het schilderij bij de kijker de hoop levendig om ooit het feest van de ontmoeting te vieren met de verborgen blik. Het zou een imaginair herstel zijn van de verloren gewaande blik waarin elk kind zich geborgen weet. Zo kunnen we begrijpen dat het doek geestelijk voedsel geeft aan de kijklust. Het verlangen wordt niet gestild, want meesterwerken nodigen ons telkens opnieuw uit de blik erin te laten rusten, tot bedaren te laten komen. Want de ontmoeting vindt nooit plaats. Het verloren object van verlangen wordt telkens opnieuw gesuggereerd, maar even vlug weer versluierd naarmate we het benaderen. Het genie van de schilder bestaat er precies in de toeschouwer te kunnen lokken en weer wegsturen.

Vandekerckhove nu weet dankzij het focussen op de tijdloze dimensie binnen een narratief gegeven, de illusie van dit samengaan van de verborgen blik en de verlangende blik vast te houden. De toeschouwer stapt met zijn verhaal naïevelijk het beeld binnen en wordt door het stilistische vertragingsoeuvring afgeremd. Het is geen beeld in slow motion vanuit het standpunt van de camera. Het is een uitnodiging om het stilstaande beeld niet langer te lezen als een nu-moment uit een oneindige reeks, maar als een eeuwigheid in de diepte. In *Le silence* weerspiegelt de wereld zich in de diepte van de vijver. Zo wordt de kijkdrift staande gehouden en afgeleid naar de stilte van een meditatie moment. Het verlies wordt binnen een loutering opgevangen. Het is een proces van langzame acceptatie van de blindheid van de blik. Er bestaat een Jiddische uitspraak van Shalom Aleichem die ons dit kan doen begrijpen: 'Hoe langer een blinde leeft, hoe meer hij ziet.'

Joannes Késenne

Docent Kunstpsychologie Provinciale Hogeschool Limburg