

PAUL DEPONDT

# Verlangen naar een binnenwereld

## HERBETOVERING VAN HET LANDSCHAP

‘Je crus être/ véritablement dans le paradis terrestre,/ l’endroit était si délicieux/ qu’il paraissait être de nature céleste.’ GUILLAUME DE LORRIS ET JEAN DE MEUNG<sup>1</sup>

‘Here is no water but only rock/ Rock and no water and the sandy road/ The road winding above among the mountains/ Which are mountains of rock without water/ If there were water we should stop and drink/ Amongst the rock one cannot stop or think.’ T.S. ELIOT<sup>2</sup>

**DE WANDELAAR** – Het is helemaal geen slechte manier, vond de Britse aristocraat en excentriekeling George Macaulay Trevelyan, ‘om een nieuw jaar op een vriesochtend te beginnen met een vossenjacht te voet tussen de vennen’, helemaal tot op de top van de Great Cheviot, langs de grens van Engeland en Schotland in Northumberland, ‘met beide koninkrijken weids in zicht’. Hij hield zielsveel van het buitenleven en van de natuur, en was erom berucht nietsvermoedende gasten na de lunch voor een ommetje mee uit te nemen, wat dan vaak een wandeling van een kilometer of vijftig bleek te zijn. De Engelse hogere standen, waartoe Trevelyan behoorde, hielden nu eenmaal van de natuur en van buitenactiviteiten, van sporten en wandelen, en van tuinieren: bomen kappen, zodat je uit kan kijken op de bosjes, genieten van het uitzicht vanaf een heuveltje, of bloemen en coniferen

planten langs het gazon. De tuin is hun heiligdom, het aards paradijs, het landschap hun speeltje, en ze hebben er ook veel geld voor over. In Engeland hebben bomen en bloemen ‘een troeteldierachtige status’. Planten worden aanbeden. Bossen of tuinen zijn ‘een bron van genoegens en inspiratie’. Engelsen bidden God zijn zegen te laten rusten op het tuinieren, ‘tot Londen een stad vol palmbomen is’.<sup>3</sup>

Op de schilderijen van Hans Vandekerckhove (1957) herken je iets van die liefde voor het buitenleven, voor het wandelen en voor dat verlangen naar zo’n paradijs. Hij gaat vaak op reis om te kunnen stappen. Het nomadische reizen is voor hem ‘een verademing tegenover het sedentaire leven in het schildersatelier’. Het wandelen omvat verschillende dimensies, schrijft filosoof en antropoloog Ton Lemaire<sup>4</sup>: ‘die van het lichamelijk-zintuiglijk genot, die van de beschouwing en die van het mediteren, mijmeren en soms dromen’. Het is de kunst om de omgeving zintuiglijk op zich te laten inwerken, ‘om te verwijlen bij bomen, planten en dieren die men gewaarwordt, om te genieten van de vergezichten die zich openen, om zich opgenomen te voelen in de totaliteit van de wereld’. Wandelen, zegt Vandekerckhove in *My head is my only home*<sup>5</sup>, ‘is je persoonlijkheid uitbreiden in de richting van de horizon’. Hij ontdekt de wereld tussen hem en de einder. Het woord ‘wandelen’ is volgens de etymologie een herhalende vorm van het werkwoord ‘zich wenden’. Het is ‘een herhaaldelijk zich wenden en keren in het landschap’, filosofeert Lemaire, ‘niet een lopen waarbij men zo snel en recht mogelijk een bepaalde afstand aflegt’. Misschien wordt er niet vaak meer op die manier gewandeld, en wellicht is de geest van het echte, authentieke wandelen aan het verdwijnen. Kennen we nog de kunst van het ‘zich naar de einder wenden’, het benaderen van de zich verwijderende horizon? De filosoof is, net als de kunstenaar, een late wandelaar in een klassieke landschapstraditie, die nog beelden en belevingen in zich opneemt die meer en meer bezig zijn te verdwijnen. Het is in ieder geval nog een ‘totaliteitservaring’, van zowel zintuiglijke als intellectuele aard. Wandelaar en landschap kunnen met elkaar

versmelten – zoals op veel schilderijen van Vandekerckhove. Het zijn in zijn ogen ‘gewandelde landschappen’. De kunstenaar noemt het ‘één zijn met jezelf en de buitenwereld’, tot in je diepste vezels, een zich helemaal keren en wenden in het omringende landschap.

**SPOREN** - Elke kunstenaar heeft, net als een wandelaar, een pad of een route nodig, gevormd door sporen van generaties die er voor hem liepen. Soms wijk je ook af van het pad, kies je een zijweg, soms leidt die weg naar nergens of raak je verstrikt in een doodlopende straat. Je kunt, op wandel, je eigen weg kiezen, maar tradities zijn nooit ver weg. Wandelen is het lezen van sporen, het ontcijferen van een landschap dat telkens weer wordt herschreven omdat landschappen, meent Lemaire, ‘vol zijn met dergelijke tekens van vroegere mensen, vol met herinneringen, vol met tijd’. In de kunst is het niet anders. De zoektocht naar een eigen stijl gaat over hobbelige wegen, vragen roepen weer andere vragen op, antwoorden blijken niet stringent of zijn onbevredigend. Er is de twijfel over het werk, of de route wel goed is uitgestippeld, over een nieuwe weg die zich plots opdringt. Vandekerckhove durft nieuwe wegen in te slaan. Aanvankelijk, in de jaren zeventig, schildert en tekent hij figuratief, in een tijd dat de meeste kunstenaars conceptuele kunst maken. Geleidelijk kiest hij voor de abstractie, na het lezen van *Doctor Faustus* van Thomas Mann. ‘Hoe wiskundiger je iets vormgeeft’, luidt de overheersende stelling van de roman, ‘hoe sterker de emotie ontvlamt in de creatie.’ Maar op den duur verdwijnt zijn emotionele betrokkenheid, zijn ensembles en triptieken worden strakker, de theorie en de berekening overheersen. Het is een dood spoor. Hij maakt een bocht, hij keert terug naar de figuratie en begint landschappen, tuinen, bruggen en serres te schilderen. Hij zoekt zijn beelden in het landschap, al lopend langs de meanders van bergpaden en eenzame weggetjes, in de ‘heerlijke wandellandschappen’ van Wales, Schotland, Cornwall of Ierland. De kunstenaar loopt een nieuw parcours, hij hervindt de emoties die hij in zijn streng mathematische werken is kwijtgespeeld.

De buitenwereld, die hij letterlijk heeft buitengesloten in de beslotenheid van het atelier, wordt nu een soort binnenwereld. Die wereld, die hij al stappend waarneemt, krijgt betovering, ‘dat is wat ik beleef als ik aan het stappen ben’. De beelden van die immense landschappen, die hij als verfrissende adem indringend opzuigt en botaniseert, soms zelfs fotografeert, neemt hij mee naar het besloten schildersatelier. Het is voor hem een herbronning en een wending.

In 1997 verblijft hij een maand lang op het Zuid-Engelse schiereiland Dungeness, ten oosten van Brighton, waar de drie jaar eerder aan aids overleden Britse filmregisseur en schilder Derek Jarman<sup>6</sup> een huisje had, dat hij veelbetekenend zijn Prospect Cottage noemde.

Vandekerckhove is er toevallig beland. Op een erg schraal stuk zilte grond, van aangespoeld grind, had Jarman om en rond zijn vissershut een klein lustoord aangelegd, The Garden, een ruige maar tegelijk fleurige rotstuin met grote kiezelstenen en schelpen, palen van strandhoofden en ander op het schiereiland gevonden wrakhout. Het is een ietwat vreemde en surreële plek voor zo’n eigen paradijs, een zoutige vlakte met zicht op de nabijgelegen kerncentrale en een paar rijen hoogspanningsmasten, midden de woestenij van Dungeness. De cineast woonde afwisselend in Londen en in zijn kleine vissersbarak. In zijn dagboeken<sup>7</sup> noteerde Jarman, die van tuinieren hield, nauwgezet wat er in zijn lusthof groeide en bloeide: vingerhoedskruid en valeriaan, anjelieren en brem, akelei en klapprozen. Daar op die plek heb ik de horizon ontdekt, vertelt Vandekerckhove later. Het bezoek aan de tuin van Dungeness is een keerpunt. ‘Naar de horizon toe gaan, werd het symbool voor de romantiek in de natuur en voor meer realisme in de schilderkunst.’ Hij gaat weer figuratief schilderen en portretteert in zijn nieuwe werk ‘als figuur’ de tuinman van die vrolijke Hof van Eden van Dungeness, het silhouet van Derek Jarman op *Gardening at Night*. Voor het eerst kiest hij ook de horizontale lijn. Dat is nieuw. Vroeger heeft hij zijn schilderijen, zowel het abstracte als het figuratieve werk, altijd verdeeld in verticalen.<sup>8</sup> Vanaf die tijd speelt het zichtbaar maken van de horizon een belangrijke rol in het

werk, het landschappelijk verschiet, tegelijk beangstigend diep, maar ook weids en hoopgevend, en onvatbaar en onmetelijk ver verwijderd.

**CATASTROFISME** – De schilder portretteert ook zichzelf, als een landmeter die angstvallig zijn passen meet in *The Border*, of bekommerd tuurt naar het zwerk en de voorbijvliegende watervogels in *Wild Geese*. De weg is lang, het landschap desolaat en onheilspellend, wegen kronkelen naar het woud op *Whispering Pines*. De aarde trilt, we wachten op wat komen gaat, de Jongste Dag is aangebroken. De onherbergzame terreinen, waardoorheen de vertwijfelde wandelaar een veilig heenkomen zoekt, zijn sinistere en dreigende voorafschaduwings van allerhande rampspoed, iets onbestemds en ergs. Soms lijkt het alsof de schichtige figuren niets weten over het lot dat hen beschoren is. Het is alsof de aarde waggelt als een beschonkene. Op de schilderijen zitten scheuren, spleten en kloven in het aardoppervlak, gezochte craquelures op het doek.

Hoe lieflijk sommige schilderijen ook ogen, met hun transparante tinten – vooral paars, groen, geel en oranje – en de soms stuntelige, deels grappige houdingen van de figuren, toch is die bekoorlijkheid broos en breekbaar. Het is wachten op Godot. Net als in het theaterstuk van Samuel Beckett, voor wie de kunstenaar een grote bewondering heeft (hij was ook een stevige wandelaar) en wiens werk hij helemaal heeft gelezen en herlezen, zijn de figuren afgebeeld op uiterst kale plekken, tussen al even weinig rekwisieten en decorstukken als op de sobere toneelbühne van *En attendant Godot*. Is er een catastrofe op til? We weten het niet. Dreigt de wereld te kantelen? Welke ecologische rampen en andere calamiteiten kunnen ons overspoelen? We krijgen geen uitsluitsel. Er zijn meerdere wegen en spelonken in het interpreteren van schilderijen. Misschien zijn veel van Vandekerckhove's mistroostige landschappen, zoals Dieter Roelstraete<sup>9</sup> suggereert, 'postapocalyptische braaklandschappen'; wellicht zijn het, denk ik, taferelen van het noodlot, in beeld gebrachte 'barre gronden' waarop enigszins doelloze figuren uitkijken naar wat

komen gaat. Schijnbaar weten ze het nooit. Het kan vele kanten uit. Ze kunnen berusten in hun lot en de ecologische rampspoed ondergaan, maar ze kunnen ook door een soort ‘verlicht catastrofisme’<sup>10</sup>, dat milieurisico’s berekent, het heersende rampengevoel en hun fataliteit bestrijden en temperen. Het is kiezen tussen de ene of de andere weg, misschien is er ook geen weg terug, daarom lijken de figuren op de schilderijen zo twijfelachtig en roerloos in de verte te staren.

Waarschijnlijk heeft niemand treffender die angst voor een nakende ramp in beeld gebracht dan de Duitse schilder Richard Oelze. Op *Die Erwartung*, een woord dat ‘verwachting’ maar ook ‘hoop’ betekent, staat een groep mensen op een heuvel vertwijfeld naar de dreigende inktzwarte wolken te kijken. Wat komen gaat, weten ook zij niet. Het is hun riskante noodlot. Een ramp was, tot diep in de tijd van de Verlichting, een door God, de Voorzienigheid of door opstandige duivelse krachten gewilde ramp of plaag als straf of verwittiging, vergelding of vernietiging. Zo werd elke natuurramp, ook de pest, geïnterpreteerd en sommigen waren ervan overtuigd dat er ook geen ontkomen aan was en je moest berusten in de fataliteit. Watersnood, vulkaanuitbarstingen, aardbevingen maar ook oorlogen waren de eerste tekenen van de Apocalyptische ondergang en de Triomf van de Dood. Zo werd er over gepredikt en geschreven, zo werd het in schilderijen of vertoningen in beeld gebracht. In de tijd van Voltaire werd een ramp een catastrofe<sup>11</sup>, iets wat gebeurde en nog kan gebeuren, zoals de grote aardbeving van Lissabon in 1755 waarover de filosoof het jaar daarop zijn beroemde *Poème sur la destruction de Lisbonne* schreef. Niets is zeker, noch het een noch het ander, omdat we ook niets weten over het lot dat ons kan overkomen. God is niet langer de schuldige, maar wel de kracht die in de natuur aanwezig is. Die kun je bestuderen en wellicht ook enigszins temmen of beheersen. Maar het blijft in onze ‘beste der werelden’ onoplosbaar, schrijft Voltaire onder het lemma ‘Goed (Alles is goed)’ in zijn – net als dat gedicht – al even beroemde filosofisch woordenboek.<sup>12</sup> Uit onszelf

weten wij absoluut niks af van de oorzaken van ons lot. Niets is voor ons duidelijk. We wachten allang op Godot, we wachten af.

**MELANCHOLIE** – Veel mannen, vrouwen en kinderen op de schilderijen van Vandekerckhove lijken, net als de personages in het stuk van Beckett, al even besluiteloos door het landschap te stiefelen en te sloffen, ze stappen niet, ze drentelen er doorheen zonder merkbaar doel, zoals mensen zwalken doorheen straten en stegen van een stad. De een met een karretje, op *Crossroads*, de ander op een wiebelende brug in een halfduister tafereel op *The End of the Night*, of zelfs zonder roeispanten drijvend in een bootje tussen de gletsjers op *Le Bateau ivre*. De slenteraar treuzelt. Stappen die nergens heen leiden?, vroeg André Breton zich af, maar die bestaan niet. Het doel komt op je weg. Hij vond dat de stad, niet het platteland van de kordate wandelaar, de enige plek was waar je ervaringen kon opdoen die iets waard zijn. Hij zocht op vlooienmarkten dingen die je nergens anders vond. De puzzel van toevalligheden, alles wat hij op straat en in stegen aantrof, of er als nieuwsgierige wandelaar kon beleven, brachten hem in een opperste verrukking. Zonder vooropgezet plan ging hij op stap om ergens iets te ontdekken, of aan te schaffen, of om er alleen maar naar te kijken. Zijn stappen voerden hem altijd naar zo'n plek, ergens ook al was alles nog ongewis. Niets lag vast.

Zo gaat ook een schilder te werk, onbevangen, rondkijkend en aftastend, op zoek naar motieven. Vandekerckhove vindt vooral in het landschap, niet in de verstedelijking zijn onderwerpen. Hoe anders is het op het land, in de ons nog resterende ongerepte natuur, waar de solitaire wandelaar zich kan overgeven aan het landschap en het dagdromen. Bij de ware flaneur gaat het niet alleen over het doelloos zwerven, maar vooral ook over dagdromen en over herinneringen. Het is niet alleen een fysieke maar ook een mentale activiteit. De *Wanderlust* (of in vroeger tijden: het pelgrimeren) zet een kunstenaar, en zeker een landschapsschilder, aan tot overpeinzingen en mijmeringen. Maar hoe staat zo'n schilder nu, anders dan in de tijd

van de romantici die met de natuur dweepten (en die vaak ook notoire wandelaars waren), tegenover het steeds meer toegetakelde en geblesseerde landschap? Hoe avontuurlijk en huiveringwekkend is het uitzicht nog bij het beklimmen van de Mont Ventoux? Hoe heeft de dichter Petrarca het ervaren? En kun je nog doorheen het landschap drentelen, zoals de mateloze stapper en filosoof Jean-Jacques Rousseau het in zijn tijd deed, en gelukkig planten en bloemen verzamelen in je botaniseertrommeltje? Je kunt bedwelmd worden door het paradijselijke vertoon, de pracht van de natuur die je in toeristische gidsen opsnuift, maar tegelijk knaagt dat onthutsende besef dat nu bijna overal sporen zijn te vinden van verloedering.

Voor de romantici ontdekten die tragiek van het landschap, ze keken vol huiver naar overhangende rotsrichels en diepe ravijnen, duistere bossen en grillige bosschages. Misschien zagen ze vooral de overweldigende kracht van de natuurelementen, wellicht ook het sluipende noodlot. Geen schilder heeft die ervaring van de ‘tragedie van het landschap’<sup>13</sup> zo treffend weergegeven als Caspar David Friedrich (‘mijn favoriete schilder’, zegt Vandekerckhove). De figuur op diens beroemde *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, de bergwandelaar met stok op de puntige rotsen, kijkt uit over het in nevelen gehulde landschap. We zien hem, net als een klimmer die een bergpad bestijgt, op zijn rug. Het is een meditatieve figuur. De *Wanderer* blikt in scherp gepeins over het tragische landschap. Wat hij denkt, kunnen we alleen maar bevroeden. Is het de denkende pose van de melancholicus, de zoekende ziel die met ontzag naar het landschap kijkt en het nederig ondergaat, of de vastberaden en zelfs hovaardige houding van ‘de dompteur van de natuur’, de eigenmachtige mens die zelfs de meest woeste en ondoordringbare natuurlandschappen onderwerpt? Is zijn gepeins een mijmering over het verleden en de teloorgang, of kijkt hij vol optimisme en voortvarendheid uit naar de toekomst? We weten het niet.

De *Rückenfigur* van Caspar David Friedrich, de man op de rug gezien, is een archetypische figuur die je ook op veel schilderijen van



Vandekerckhove aantreft: de in donkere of diepe gedachten verzonken wandelaar, met de blik op de horizon, die zowel pessimisme als optimisme uitstraalt. Het kan het een of het ander zijn, het schommelt voortdurend, zoals in de absurdistische dialogen van de twee zwervers in Becketts toneelstuk die bij een oude boom wachten op iemand die ze Godot noemen (trouwens een stuk waar, volgens zijn biografen, de schrijver zich voor de ‘setting’ door een doek van Friedrich liet inspireren). Zo’n melancholicus – die de *Wanderer* uiteindelijk is – loopt het gevaar fantast of zwartkijker te worden, het een of het ander. Het *typus melancholicus* is een veel voorkomende figuur in het werk van Vandekerckhove. Op schilderijen uit zijn ‘abstracte periode’ staan uitdrukkelijke verwijzingen naar prenten van Albrecht Dürer. Waarschijnlijk is er geen prent die in de kunstgeschiedenis en bij critici meer vragen heeft opgeroepen dan zijn kopergravure *Melencolia I*, waarop een gevleugelde vrouwengestalte geheel in zichzelf gekeerd tussen allerlei gereedschap en attributen met een sombere blik in de leegte kijkt. Al vele tientallen jaren beijveren scherpzinnige geleerden en diepzinnige kunsthistorici zich om het blad op bevredigende wijze te verklaren, zonder dat op heden de kwestie volledig is opgehelderd. Het is een gecompliceerde gravure, raadselachtig zelfs – zoals ook veel vroeger werk van Vandekerckhove, met tal van verwijzingen naar zestiende-eeuwse opvattingen over wetenschap, geloof, alchemie en nog meer, en waarop een fladderende vleermuis een banderol uitspreidt met het opschrift: ‘melancholie’. Veel hedendaagse kunstenaars hebben naar die prent verwezen. Melancholie heeft twee gezichten: ofwel is de melancholicus iemand die het leven niet alleen somber ziet maar het ook verfoeit, en zichzelf naar de ondergang leidt, ofwel is de zwaarmoedige om tal van redenen strijdvaardig en verlangt naar het hogere, naar kunst. Die dubbelzinnigheid herken je in de kunst altijd, expliciete verwijzingen naar de melancholie, de *spleen*, de *Weltschmerz* of het *mal du siècle*. Al sinds de oudheid is de zwaarmoedigheid, meer dan de zelfgenoegzaamheid, om maar een van

de vele menselijke gebrekkigheden te noemen, de onvermoede drijfveer voor veel kunstenaars.<sup>14</sup> Melancholie leidt tot ondergang en deemstering der zinnen, of tot een creatief leven – het renaissancistische ideaal van het genie. Misschien heeft nooit iemand beter de melancholicus gedefinieerd dan Immanuel Kant. Hij schreef het melancholische type ‘ingevingen, verschijningen en aanvechtingen’ toe, maar ook ‘grimassen, betekenisvolle dromen, bange voorgevoelens en wonderen’. Zulke kwellingen en zo’n benauwenis kunnen bij sommigen leiden tot krankzinnigheid en bij weer anderen tot een geniale spankracht. Het is het lot van de kunstenaar, meer nog, het wezen van de ‘menselijke conditie’.

**HET BARRE LAND** – ‘Hier is geen water maar enkel rots/ Rots en geen water en de zandweg’, dicht T. S. Eliot in *The Waste Land*. ‘De weg die hoog door het gebergte kronkelt/ Een rotsgebergte waar geen water is./ Was er water we stonden stil om te drinken/ Tussen de rotsen kan je niet stilstaan of denken.’ Die verzen beschrijven in het duistere gedicht de zoektocht naar ‘geestelijk water in een onvruchtbaar berglandschap van rotsen, zand en sneeuw’, met veel Bijbelse en hermetische verwijzingen.<sup>15</sup> Veel schrijvers lieten zich door die dichtregels inspireren, door het beeld van het ‘barre land’ en het ‘dorre bestaan’, door de metaforen van vruchtbaarheid en dorheid. Eliot heeft het over ‘de geestelijke armoe en het zinloze bestaan van de mens’, over de ‘dodenstad’ Londen ‘waarvan de inwoners doelloos als schimmen ronddolen’. Het zijn *Wastelanders*, vereenzaamde en ontredderde eenlingen. Op schilderijen van Vandekerckhove bevinden zulke mensen zich nu eens in paradijselijke, dan weer in gehavende en geteisterde landschappen. Ze zijn nergens, althans we herkennen die plekken niet als een ergens, ze houden zich op in ‘de zone’ – het beklemmende beeld van een of ander ‘postapocalyptisch’ landschap. Dat idee van ‘de zone’ heeft de kunstenaar ontleend aan de film *Stalker* uit 1979 van de Russische cineast Andrej Tarkovski, waarvoor hij een grenzeloze of op zijn minst grote bewondering heeft. De

verboden ‘zone’ is een drassig en verlaten gebied nabij een niet nader genoemde industriestad waar een ramp – vermoedelijk een post-nucleaire *fall-out* – het leven goeddeels heeft vernietigd en de natuur heeft ontwricht. Zeven jaar na het maken van *Stalker* ontploft, alsof de film een profetie was, de kerncentrale van Tsjernobyl en wordt de ‘zone’ realiteit in een omgeving van dertig kilometer rond het rampgebied. De besmette ‘verboden zone’ om en rond de centrale evenwel, waar alarmerend hoge radioactiviteit wordt waargenomen, is net zo’n twijfelachtig landschap als in de film: de stad ligt er verlaten bij, huizen en appartementen blijven onbewoond, maar tegelijk – jaren na de ramp – herstellen fauna en flora zich en wordt het apocalyptische braakland een soort paradijselijk natuurgebied. De straling heeft, volgens onderzoekers, de grond op een onverklaarbare manier gezuiverd en gereinigd. Het lijkt wel een Bijbelse ingreep, een metafoor in de film, een schijnbaar ecologische realiteit in Tsjernobyl. Dat verzonken beeld van ‘de zone’ heeft voor Vandekerckhove’s schilderkunst een buitengewoon grote betekenis: die tegenstelling, of zo men wil: grens, tussen psychedelische gebieden en apocalyptische, tussen een weelderige vegetatie en een schraal en dof landschap.

*Stalker* laat zich als gids inhuren en trekt met zijn metgezellen de ‘groene woestenij’ in, ze stappen door een soort halfslachtig landschap, ze zijn op weg naar ‘een mysterieuze kamer van het verlangen’ waar men zijn innigste wens tot vervulling kan laten komen. De haveloze, oprechte en naïeve *Stalker* trekt met een hebzuchtige en huichelachtige schrijver en wetenschapper naar ‘het paradijs van de Oorsprong of de onschuld en gelukzaligheid van de verloren jeugd’<sup>16</sup>, naar de *chambre des désirs* – het omsloten huis in het wilde, woekerende groen van de strikt verboden ‘zone’ – een kamer die ze uiteindelijk niet zullen betreden omdat de mannen terugdeinzen voor hun diepste verlangens en de vertrekken niet binnen durven te gaan. De ‘topograaf van God’ (zoals filmcritici Tarkovski naar aanleiding van *Stalker* noemden) neemt ons in een tergend langzaam tempo mee doorheen de *wastelands*. Waarschijnlijk heeft

geen ander filmer zo nauwgezet het landschap topografisch – haast schilder kunstig – weergegeven in zijn films, plan na plan, met regen, sneeuw, water, vuur, wind, de hele materiële ‘setting’ van een omgeving, datgene wat hij ooit in een interview over zijn filmkunst *the truth of our lives* noemde.<sup>17</sup> Die afwisselend schijnbaar ongerepte en dan weer braakliggende landschappen, die in streng sepiakleurig zwart-wit zijn gefilmd, maar ook de door de cineast gehanteerde citaten uit de canonieke beelden van de kunstgeschiedenis, brengen Vandekerckhove op een spoor: zijn herinnering aan het overweldigende tafereel van *Hiëronymus in de woestijn* van Jeroen Bosch, een schilderij dat hij in zijn jeugd voor het eerst zag in het museum van Gent. Op dat portret van de heilige is net zo’n opsplitsing te zien: de natuur als een lusthof, boven op het schilderij, en de noodlottige of duivelse ‘verwoestijning’<sup>18</sup> onderop. De beelden uit Tarkovski’s film, de scène van een in het water liggende Stalker en een zwarte hond die in *slow motion* komt aangelopen, versmelten zich met dat heiligetafereel van Hiëronymus, ‘uitgestrekt in gebed terwijl zich een visioen aan hem openbaart’. Bij hem ligt geen hond maar een leeuw. Die versmelting werkt Vandekerckhove uit in een aantal schilderijen, deels naar *filmstills* (wat hij vaker doet), deels naar het schilderij van Bosch. De schilder is sindsdien een nieuwe weg ingeslagen, hij maakt een keuze in zijn schildersparcours: zijn schilder kunst is meer en meer een *recherche* naar verdampde jeugdherinneringen, naar de geborgenheid en het omsloten huis, naar de intense betovering van de wereld om hem heen die – om welke reden dan ook – schijnbaar onherroepelijk verloren is gegaan.

Er vermengen zich ook weer andere beelden uit musea of films met de indrukken die Vandekerckhove, al wandelend in het landschap of tastend in zijn geheugen, opdoet en die vervolgens in zijn werk allerlei mythische of metaforische connotaties meekrijgen. Daardoor is zijn oeuvre, al zit er zeker een duidelijke lijn in, heel divers. In het werk van Anselm Kiefer ontdekt hij ‘mythische landschappen na de slag’, door geschiedenis verwonde gebieden, in met geronnen bloed en

smeulende aarde vermengde verf (al houdt hij niet echt van ‘de Wagneriaanse trekken en omvang’ van diens beelden en schilderijen). In zijn serie *Besetzungen*<sup>19</sup>, foto’s waarop hij her en der in Europa in laarzen en rijbroek de nazi-groet brengt, heeft Kiefer zichzelf geportretteerd op een rotskust, op de rug gezien, net als op het beroemde schilderij van Caspar David Friedrich, de *Rückenfigur* die op een geheel andere manier zo vaak figureert in de landschappen van Vandekerckhove. Onder de schilders is Kiefer ongetwijfeld de onverholven verhalenverteller, ‘de arrangeur van een visueel *Gesamtkunstwerk*’ – zegt de (landschaps)historicus Simon Schama<sup>20</sup> – die een ‘opdringerig perspectief’ gebruikt ‘om de grote theatrale ruimtes te scheppen waarin zijn geschiedenissen zich af konden spelen’. Hij kiest met veel aplomb voor het opzichtig verschiet.

Bij Kiefer ziet Vandekerckhove de versteende zonnebloemen in zijn *hortus conclusus*, die hem inspireren, het herbarium dat hij in een loden raam vat, de ‘gebeeldhouwde boeken’ die hij maakt met veelzeggende aan de alchemie ontleende titels: *Verbrennen*, *Verholzen*, *Versenken* en *Versanden*, woorden die metaforisch verwijzen naar het vuur, het woud, het water en de aarde. Kiefer, de kunstenaar die in het woud ging wonen, omringd door het mythische Duitse landschap, heeft als geen ander ‘het landschapsgeheugen’ als een soort bosexorcist gefileerd, ‘om de monsters van de mythologie in hun eigen bivak op te sporen’. Mythen zijn verleidelijk, schrijft Schama over de larmoyante landschapscultus van het Duitse woud. Maar laten we in een ogenschijnlijk ‘van betovering ontdane’ cultuur die mythen wel serieus nemen, de sagen en vertellingen over de kracht van het landschap, de anekdotes over afgelegen plekken en ondoordringbare gebieden, de romans, poëzie en verhalen over trektochten en pelgrimages, klimpartijen en forse bergwandelingen. Vandekerckhove is net als Kiefer ook een lezer, hij leest zulke verhalen over barre tochten en vervaarlijke bestijgingen, zoals over de stoere beklimming van de Matterhorn Peak in de Californische Sierra Nevada in Jack Kerouacs roman *The Dharma Bums*. Het zijn voor

hem ‘openbaringen’, het stappen is nu eenmaal niet alleen een fysieke onderneming, maar vooral een mentale uitdaging: het is, met andere woorden, ‘een doortocht’, het levenspad van een kunstenaar, de zelfgekozen lijdensweg van de anachoreet die door de woestijn trekt. De heilige Hiëronymus is ongetwijfeld de beroemdste van alle christelijke sjamanen, in elk geval de voor kunstenaars meest tot de verbeelding sprekende kluizenaar. Niet alleen Bosch heeft hem als een in zichzelf gekeerde boeteling in de schrale wildernis geportretteerd, maar ook tal van andere schilders. De vierde-eeuwse hagiograaf en Bijbelvertaler trok zich als asceet terug in de desolate, onherbergzame Syrische woestijn en schreef er over de eerste kluizenaars<sup>21</sup>, over hun door verzoeking gekweld solitaire bestaan, het verzaken aan de wereld en hun ‘credo van de introspectie’ (een geloofsbelijdenis die, volgens Dieter Roelstraete, als ‘de ideologische blauwdruk van het kunstenaarschap’ kan worden gelezen: de kluizenaar als de apologeet van de ‘terugtrekking’, de kunstenaar die zich afzondert in de binnenwereld van zijn atelier). De Hiëronymusfiguur is, zoals de oprechte maar eenzellige Stalker in de ‘verboden zone’ of de radeloze *Wastelanders* in Eliots ‘barre land’, tot ‘een solitaire tocht door de woestijn van het zelf gedwongen’, hoopvol en hunkerend naar een paradijselijker toekomst. Kunstenaars zijn ‘eenlingen’ op weg naar het hogere, de een getergd, de ander mythomaan, weer een ander geniaal, en nog een ander provocerend. Ze zijn veroordeeld tot originaliteit of tot de afdaling in zichzelf. *My head is my only home*, luidt de titel van een van de zelfportretten van Vandekerckhove, ‘mijn hoofd is mijn enige thuis’. Eigenlijk, schrijft Roelstraete over *Stalking Hiëronymus*, zijn we allemaal een beetje ‘Hiëronymi in het diepst van onze gedachten’. Ieder van ons verlangt naar ‘zijn’ rustgevend Paradijs.

**DE OMSLOTEN TUIN** – In de Hof van Eden, de bekoorlijke plaats bij uitstek, het oord waar de natuur in volkomen harmonie is met de mens, stonden maar twee bomen: de boom des levens, ‘van zichtbaar en tastbaar hout’, en de boom van de kennis van goed en kwaad,

‘waarvan de vruchten onder geen beding gegeten mogen worden’. De eerste tuin, het aards paradijs, zag er volgens het Genesisverhaal enigszins kaal uit. De bomen<sup>22</sup>, in het midden van de Hof, hadden bovendien een onheilspellende lotsbestemming: de eerste mensen werden, door de list van de slang en het zoete sap van de appel van de boom van goed en kwaad, uit die sobere lusthof verdreven. De oorspronkelijke *hortus conclusus*, ‘de omsloten tuin’, was voor kerkvaders en filosofen, schrijvers en schilders een oerbeeld van ‘het verloren geluk’ en ‘de verloren onschuld’. Het beeld van ‘de tuinen der verrukking’ is een terugkerend motief op veel schilderijen van Vandekerckhove: het zalvende en haast gedroomde landschap, het onbereikbare Paradijs, tegenover de door rampspoed bezochte moderne biotopen, de ‘utopie’ versus de ‘dystopie’, de anti-utopie. Voor de kunstenaar is de schilderkunst ‘de enige weg naar de weergave van het paradijselijke’.<sup>23</sup> Het niet vervulde verlangen naar die ‘ongrijpbare zaligheid’ wordt door het schilderen gelouterd. Mensen hebben zich altijd een hemel verbeeld. In het *liber locorum*, een boek over afstanden tussen plaatsen dat aan Hiëronymus wordt toegeschreven, beklimmen twee pelgrims de mythische berg Eden. Een van de klimmers, die de ander halverwege achterlaat omdat hij buiten adem is, treft op de top een verbijsterend schouwspel aan: het ware Paradijs, een plek vol geurige bloemen en overladen vruchtbomen, een oase midden de woestijn. De Hof, die hemel van gelukzaligheid, is op vele manieren in kaart gebracht door allerhande ‘cartografen van het Paradijs’, terwijl de Bijbel zelf vrij sober is over de inrichting van die oertuin. In de Middeleeuwen, toen monniken geloofden dat je ‘de staat van oorspronkelijke onschuld’ middels een tuin kon herscheppen, de keurig volgens ordelijke patronen aangelegde kloosterbinnentuin, was het Paradijs helemaal geen ongerepte natuur. Het weelderige, nog naakte oerwoud was geen idyllische plek maar ‘het huis van de duivel’. In de verzen van Dante was de Hof al evenmin een grillig of een ondoordringbaar landschap, maar een plaats waar ‘geen steile en smalle wegen meer zijn’. Toch

werd het beeld van het Paradijs steeds boomrijker, met een overvloed aan ranken, bladeren en twijgen, een beschermende *refuge* voor boskluizenaars. Zelfs op de taferelen van de zich kastijdende Hiëronymus werd diens groezelige habitat op schilderijen steeds groener en kreeg zijn ruige schuiloord paradijselijke trekjes.

Het Paradijsverhaal is al sinds mensenheugenis een sturende mythe. Op de een of andere manier is de zoektocht naar zo'n verrukkelijke plek – de hemel op aarde – een van de belangrijkste drijfveren van de mens, voor sommigen zelfs een religie. Altijd zijn er mensen geweest die het pad naar aardse volmaaktheid zochten.<sup>24</sup> De Paradijsqueeste is zo oud als de wereld. Bij sommigen vertroebelt die drang naar een volmaakte plek hun geest of leidt het gefantaseer tot een soort fanatieke dadendrang, bij weer anderen verschijnt het Paradijs in vele metaforische gedaantes als een *Sehnsucht*, een brandend en vurig verlangen naar iets onbestemds. De middeleeuwse 'omsloten tuin', die de wereld eromheen buitensloot, richtte de blik van mensen naar de hemel, omdat het Paradijs niet van deze wereld is maar zich in het hiernamaals bevindt. De buitenwereld is een bedreiging voor de binnenwereld, de middeleeuwse tuin lijkt een veilig toevluchtsoord.

De tuinen die Vandekerckhove schildert, herinneren ons vooral 'aan de beslotenheid van onze existentie'.<sup>25</sup> De 'eenling' bevindt zich binnen een 'ecologische architectuur', eigenlijk net zo'n *hortus conclusus*, waar hij tegelijkertijd wel en niet thuishoort. Elke geschilderde biotoop weerspiegelt bij de kunstenaar een 'archetype van de menselijke conditie'. De schilderijen zijn gedramatiseerde ensceneringen, het zijn in het atelier gereconstrueerde en dus uiteindelijk ook gefingeerde omgevingen waarin de figuren zijn opgesloten in hun tweede huid. Hun 'hortus' evenwel kan ook een beschermende cocon zijn, of hun schuilplaats, of hun eigen kleine paradijs. Tijdens zijn verblijf in 1997 op het schiereiland Dungeness, ontdekt Vandekerckhove niet alleen de horizon, maar ook dat kleine genoeglijke Arcadië van de moderne kluizenaar Derek Jarman. Anders dan een 'omsloten tuin', waar de natuurlijke horizon buitengesloten en



vervangen is door een interne horizon: de bovenrand van de omheining<sup>26</sup>, ligt die tuin van Jarman nabij een minder aantrekkelijke plek. De tuin geeft zicht op de horizon. Toch is het ook een ‘introverte ruimte’, die zich zoals de omsloten tuin afsluit van de buitenwereld en een beeld schept van een ideale, paradijselijke wereld, ver van de gruwzame en ondraaglijke alledaagsheid. Het is een ‘vrijplaats in de wildernis’, een plek voor transcendentie die al door middeleeuwse dichters als Guillaume de Lorris en Jean de Meung in de *Roman de la Rose*<sup>27</sup> is bezongen: ‘door alles wat ik daar ontwaarde,/ was ik in ’t paradijs op aarde,/ zo door verrukkingen bekoord,/ dat het was als in Hemels oord’. Op een duister schilderij, vermoedelijk een landschap, dat Jarman een paar jaar voor zijn dood maakte, met slierten dikke en stroperige rode en roetzwarte verf, staan de woorden: *Ego et in Arcadia*. Het is een parafrasering van de titel van het raadselachtige herderstafereel van Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, een diepzinnige grafinscriptie, ‘een weemoedige epitaaf voor een pastorale idylle die eens werd genoten en toen verloren ging’.<sup>28</sup>

**BINNENWERELD** – In 1997, het jaar van de ontdekking van die troostende tuin van Derek Jarman in de zilte wildernis van Dungeness, stierf nonkel Raf, de broer van Vandekerckhove’s vader, ‘de tuinman bij wie ik mijn kindertijd had doorgebracht’<sup>29</sup>. Voorgoed ging een deel van zijn jeugd verloren, de heerlijke tijd toen hij nog tussen de bloemperken en de plantenbakken liep, tussen de peterselie en de sla, en de geur van de teelaarde kon opsnuiven, de zon zag die zich in het serreglas spiegelde, het geluid hoorde van de schoffel. De schilder groeide op te midden van ‘glooiend groen en geurige serres’. Hij is geboren in Ingelmunster. Als kind bracht hij veel tijd door in de Lampetten, tussen zijn geboortestad en Meulebeke, een streek van boerderijtjes en serres. Zijn familie, schrijnwerkers en hoogtewerkers die klokken hingen in kerktorens en molens bouwden – ‘net zulke evenwichtskunstenaars als ik’, kozen in de jaren vijftig van de vorige eeuw voor de tuinbouw, het kweken van bomen, groenten en bloemen.

De dood van zijn nonkel, die hem diep beroert, en ook zijn bezoek aan Dungeness, roepen bij hem herinneringen op aan zijn jeugdijaren. Veel van zijn schilderijen die hij vanaf die tijd maakt, *Lampetten revisited* of *An Early Morning Visit*, zijn een soort ‘zoektocht naar de verloren tijd’, naar de paradijselijke Lampetten uit zijn kinderjaren, een ‘archeologie van de kinderjaren’ zoals in de *recherche* van Marcel Proust<sup>30</sup>. Voor de schrijver was zijn appartement ‘de plek waar voor mij Mama rust en die niet het kerkhof is’. Het interieur was voor hem een prikkeling voor zijn sensorium, dat deel van de hersenen waarin zintuiglijke prikkels doordringen, de geur van koffie, de smaak van een koekje, de herinnering aan een muziekstuk, het gewaar worden van een traliewerk, het zien van al de personages uit zijn boeken. Het interieur is het reservaat waar alles opborrelt en ‘het kind zich terugvindt’. Proust struinde in zijn slaapkamer, liggend onder de deken in zijn bed, door zijn herinneringen. Schrijven was voor hem een manier van flaneren, rondslechteren in de verste uithoeken van zijn geest. Voor Vandekerckhove zijn tuinen of landschappen zulke ‘herinneringsgebieden’, het is ‘zijn’ reservaat. De tuin is voor hem ‘het domein van de kinderjaren en verwijst naar het eerste begin, de oorsprong’.<sup>31</sup> Hij wil naar eigen zeggen uiteindelijk een ‘tuinwereld scheppen waarin niets beweegt, noch ooit bewogen heeft, noch ooit zal bewegen, waarin ik ook niet beweeg, maar zie en word gezien’. Zijn schilderijen verwijzen naar een werkelijkheid die uitsluitend in zijn eigen verbeelding of in zijn eigen herinneringen bestaat.

Op zijn schilderijen, op *Indian Summer* of *Pastime Paradise*, ‘denkt’ hij de ruimte, landschappen met soms bizarre en onverwachte constructies, fragiele serres en wankel houten bruggen. Het is een topografisch denken – schilderen zoals Andrej Tarkovski filmt. De personages op zijn schilderijen, zoals op *L’Homme aux semelles de vent* of *Viewmaster*, hebben doorgaans wezenloze, strakke en onbeweeglijke blikken, en worden door het landschap of de ruimte waarin ze zich bevinden vaak overweldigd, maar soms ook gekoesterd. Zijn allereerste schildersatelier was een serre, die rook

naar potaarde, een plek waar je op jezelf terugviel, een letterlijke binnenwereld met uitzicht op de wereld daarbuiten. Die glazen stolp, die hem fysiek afschermde van de buitenwereld, was in zekere zin ook zijn schuiloord. Dat motief van de *abri*, het broze maar beschuttende onderkomen, herhaalt hij vaak in zijn werk. Serres zijn ‘open huizen die een maximaal contact met de buitenwereld bieden’, zegt hij, ‘en tegelijkertijd ook veilige, vruchtbare havens’. Het zijn doorzichtige foedralen. De serre is een Arcadië onder glas, *Dereks Green House* of *Dieters Green House*, dat gedragen wordt door slanke penanten, een kristallen en open architectuur. Het is een beschermende bolster, een moderne variant op de kluizenaarshut. De serre is hét al dan niet metaforische en tot meditatie uitnodigende *sanctum sanctorum* voor de landschapsschilder. Het is eigenlijk zo’n ‘intellectuele schuilplaats’ als de boshut van Martin Heidegger, die zich na de Tweede Wereldoorlog als een heremiet diep in het Zwarte Woud had teruggetrokken, of als Samuel Becketts Blockhaus in het Franse Ussy, een eenvoudig ommuurd bunkerachtig huisje, dat hij met de opbrengst van *En attendant Godot* had gekocht. Niemand kwam erin, het was ‘zijn’ binnenwereld; het enige wat hij er deed was schrijven.

Voor Vandekerckhove, de hovenier van het landschap, is de serre een reinigende plek voor afzondering. De kunst van het tuinieren<sup>32</sup> – die vroeger ook door boskluizenaars en monniken werd beoefend – is rustgevend en heilzaam, zoals het schilderen een echte loutering is. Het schildersatelier is de ‘omsloten tuin’ waar ‘ik mij terugtrek met mijn herinneringen en mijn ervaringen en die ik verwerk tot een schilderij’. Die hebben voor hem, eens hij zich naar binnen heeft gekeerd, uiteindelijk ‘niets meer met de wereld daarbuiten te maken’.

**PICTURE PALACE** – Daar, in het atelier, de binnenwereld van de schilder, krijgt de wereld daarbuiten – in een romantische betekenis – opnieuw de betovering die het landschap en de dingen om ons heen hadden verloren. De romantische geest is veelvormig, houdt van de verre toekomst en het verleden, van extremen, van het onbewuste, van

dromen en waanzin, van ‘de labyrinten van het denken’.<sup>33</sup> De romanticus geeft een hogere betekenis aan het landschap, het landschap wordt letterlijk ‘uitgevonden’, het is een bedenksel. In de *performer* en tuinier Derek Jarman herkent de kunstenaar de sjamaan, de kluizenaar en tovenaer die zich van de wereld afzondert in zijn eigen paradijselijke hof en tovenaerhut, zijn Prospect Cottage. De dreigende en weinig betoverende omgeving van Dungeness, het vlakke en enigszins kale landschap, wordt als het ware door hem bezworen. Dat doet de schilder ook: hij is iemand die zich terugtrekt en iets nieuws creëert. Vandekerckhove is geen ‘buitenschilder’ die op zoek gaat naar het juiste zonlicht en de precieze kleurenschakering, of naar de anekdote, maar een ‘binnenschilder’ die zijn landschappen en taferelen aan de hand van langs wegen en paden opgedane beelden en indrukken zorgvuldig monteert. Buiten gaat hij wandelenderwijs op zoek naar de tover van het landschap; binnen ontdekt hij de gelukzaligheid van het schilderen. ‘Het naar de horizon toe trekken als wandelaar in de bergen of het reizen in je eigen herinnering naar je eigen verleden’, zegt hij, ‘zijn twee manieren van reizen waarin je in feite probeert te zoeken naar een soort zuiverheid of een geluksgevoel.’ Het landschap wordt in de kunst herbetoverd. Dat probeert hij op vele manieren in zijn werk over te brengen.<sup>34</sup> Het oeuvre is veelkantig en divers. De kunstenaar speelt ook met verrassende tegenstellingen tussen binnen en buiten op *Never turn your back on mother earth*, *Thorn Garden* of *The Visitor*. Op kleine schilderijen heeft hij zichzelf met een viewmaster afgebeeld. Met dit kleine apparaat kun je, thuis in je leunstoel, naar verafgelegen paradijselijke landschappen kijken.

Veel schilders zochten hun eigen *paradis à domicile*, een soort lusthof voor het oog. Ooit was de Côte d’Azur ‘het paradijs op aarde’ voor kunstenaars, het zonovergoten zuiden en de blauwe Méditerranée.<sup>35</sup> Ze gingen, weg van hun geboorteplek, naar hun uitverkoren Eden: naar Barbizon, Bretagne en de Oriënt, of zoals Paul Gauguin naar Tahiti. Henri Matisse (een door Vandekerckhove zeer

bewonderde kunstenaar), geboren op een hoeve in het miezerige Noord-Franse Le Cateau-Cambrésis, trok van het grijze noorden naar de zonnige Midi. Schilders vonden er ‘plekken van voortdurend welbehagen’ die tegemoet kwamen aan hun behoefte naar heviger gewaarwordingen: die glinstering van de golven op zee, de kleurrijke huizen en de boten met hun wapperende hoge zeilen. Het was werkelijk, schrijft Matisse op een van zijn schetsbladen, *‘le bonheur des peintres’*. Het geraffineerde licht van het zuiden was overweldigend. Schilderen was een wereld apart, een binnenwereld die hem bevrijdde van de tergende realiteit. ‘Toen ik begon te schilderen’, noteert Matisse in zijn *Notes d’un peintre*<sup>36</sup>, ‘overviel me een vlaag van verrukking; ik voelde mij in het paradijs... In het leven van alledag verveelde ik me meestal en ik ergerde me eraan dat mensen me altijd opdroegen wat ik moest doen. De schilderkunst bevrijdde me daarvan, ik voelde me heerlijk rustig en alleen.’

Werken in het atelier is voor Vandekerckhove zo’n gelukzaligheid, een intense toestand van voortdurende *transitie* van tonen, kleuren, vormen, maar ook van zintuiglijke en meditatieve ervaringen. Het is ‘gemoedsschilderkunst’, geschilderd op een haast oud-meesterlijke manier, in de trant van de Vlaamse primitieven, in dunne transparante lagen, van een vage ondergrond naar een scherp beeld, tot het uiteindelijke kunstwerk langzamerhand op het doek verschijnt. Vandekerckhove studeerde kunstgeschiedenis, het oeuvre van andere kunstenaars is waarschijnlijk daarom in het eigen werk nooit ver weg. Taferelen, opstellingen en composities, *Conversation Piece*, *Ballerina* of *Alhambra*, herinneren aan de traditie van de schilderkunst, de sporen van generaties die voor hem kwamen. Hij loopt vaak in het voetspoor van een ander schilder. Het doek *A Bigger Splash in Granada* is een haast letterlijk ‘citaat’: het verwijst, zowel met setting, beeldelementen en uiteindelijk ook de titel, naar het beroemde schilderij *A Bigger Splash* van David Hockney, een ‘architecturaal stilleven’ bij een zwembad, een Californische Hof van Eden. De schilder, waarover hij als student een afstudeerscriptie schreef, maakte

wel meer zulke portretten van schijnbaar verlaten bungalows, tuinen of parken, maar vooral ook taferelen uit het familiealbum.

Vandekerckhove maakt ook zulke snapshots, op het eerste zicht weinig gecompliceerde beelden, maar hoe langer je kijkt hoe meer de toespelingen en de verwijzingen opvallen. Het beeld is complexer, diepzinniger maar ook raadselachtiger, de schilderijen hebben een bovenzinnelijke uitstraling, ze zijn het beeldend resultaat van een soort ‘metafysica van het landschap’. Zijn werk is heel literair en filosofisch, de schilderijen hebben vaak poëtische titels en nodigen uit tot bespiegeling. De topograaf of landschapsschilder Vandekerckhove gaat eigenlijk topologisch te werk, in de betekenis die de filosoof Peter Sloterdijk aan dit begrip geeft.<sup>37</sup> In diens filosofie gaat het niet meer over de vraag ‘wat is de mens’ maar over het topologische ‘waar is de mens’. Het leven voltrekt zich niet alleen in de tijd, ook in de ruimte. Sloterdijk breekt met het allesoverheersende tijdsdenken in de filosofie en met denkers die het altijd over ons ‘wat’, maar nooit over ons ‘waar’ hebben. Het Heideggeriaanse *in-die-Welt-sein* wordt bij Sloterdijk *in-die-Welt-hinein-sein*, veeleer een ‘erin-zijn’. Hij ‘denkt’ de ruimte, zoals de schilder Vandekerckhove het landschap ‘denkt’. Mensen verliezen bij hun geboorte – ‘het drama van de geboorte’ – de veilige beschutting van de moederschoot. Het leven, zegt Sloterdijk, is een voortdurende poging die oorspronkelijke behuizing (of ‘sfeer’ in zijn topologisch denken) te herstellen. Misschien kun je de beschuttende serre op de schilderijen van de serie *Franky’s Greenhouse*, de glazen stolp, interpreteren als zo’n sfeer: mensen omhullen zich met een huis, een stuk land, een park, een natie, kortom een binnenwereld, om zich tegen de buitenwereld te beschermen.

Op het doek *The Philosopher’s Greenhouse* is vermoedelijk spelenderwijs een blauwe bal in de serre terechtgekomen. De bolvorm is een *sphaira*, een al sinds de dagen van de filosofen Empedocles of Parmenides door allerhande metafysici evenzeer vereerd en bestudeerd ‘totaliteitssymbool’, in elk geval verwijst het balletje naar dat filosofisch symbool. Sommige filosofen wenden zich van de tijd af

en verdiepen zich in die bolvorm, in die ‘sferische volheid’. Ze zien, schrijft Sloterdijk, ‘dat het mogelijk is om zich in de tijd van de tijd los te maken en binnen te treden in de absolute ruimte’. De bol, waar ze naar kijken, trekt die wijzen naar zich toe: ‘Kom, denk mij!’ En: ‘Ga in mij op!’ Iets gelijkaardigs overkomt je als je naar de schilderijen van Vandekerckhove kijkt: treedt binnen, wandel in het landschap, ga de brug over, wentel je in een ‘totaliteitservaring’, een zich helemaal keren en wenden in het geschilderde en heruitgevonden landschap. Zijn schilderijen zijn niet anekdotisch, het zijn geen voorvallen, geen verhalen, integendeel, ‘schilderen is kiezen voor stilstand’, zegt de kunstenaar, hij wil een geheel eigen wereld scheppen ‘waarin niets beweegt, noch ooit bewogen heeft, noch ooit zal bewegen’. Op zijn wandel, buiten, keert en wendt hij zich in het omringende landschap; eens binnen, schildert hij in de beslotenheid van het atelier de taferelen van zijn eigen gedroomde Picture Palace.

---

<sup>1</sup> Guillaume de Lorris en Jean de Meung, *Roman de la Rose*, Éditions Gallimard, Parijs, 1963.

<sup>2</sup> T.S. Eliot, *The Waste Land/Het Barre Land*, vertaald door Paul Claes, De Bezige Bij, Amsterdam, 2007.

<sup>3</sup> Keith Thomas, *Man and the Natural World, changing attitudes in England (1500-1800)*, Allen Lane/Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1983 (vertaald door Victor Verduin, *Het verlangen naar de natuur*, Uitgeversmaatschappij Agon, Amsterdam, 1990).

<sup>4</sup> Ton Lemaire, *Wandelenderwijs – Sporen in het landschap*, Ambo, Amsterdam, 1997.

<sup>5</sup> Hans Vandekerckhove, *My head is my only home*, Ludion, Gent, 2007.

<sup>6</sup> Roger Wollen (redactie), *Derek Jarman: A Portrait – Artist, Film-maker, Designer*, Thames and Hudson Ltd, Londen, 1996.

<sup>7</sup> Derek Jarman, *Modern nature: the journals of Derek Jarman*, Vintage, Londen, 1992.

<sup>8</sup> Anne Marie Poels, ‘De herbetovering van de wereld – Hans Vandekerckhove’, in: *Ons Erfdeel*, februari 2008.

<sup>9</sup> Dieter Roelstraete, ‘Invalshoeken en toevalswegen: naar het werk van Hans Vandekerckhove’, in: *Hans Vandekerckhove - My head is my only home*, Ludion, Gent, 2007.

<sup>10</sup> Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé – Quand l'impossible est certain*, Éditions du Seuil, Parijs, 2002. Zie ook: Jean-Pierre Dupuy, *Petite métaphysique des tsunamis*, Éditions du Seuil, Parijs, 2005; Paul Depondt, ‘Naar het einde der tijden’, in: *de Volkskrant*, 6 juni 2008.

<sup>11</sup> François Walter, *Catastrophes – Une histoire culturelle*, Éditions du Seuil, Parijs, 2008.

<sup>12</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Flammarion, Parijs, 1964 (vertaald door J.M. Vermeer-Pardoën, *Filosofisch woordenboek*, Van Gennep, Amsterdam, 2001).

<sup>13</sup> Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, Ambo, Baarn, 1970.

<sup>14</sup> Jean Clair, *Mélancolie – génie et folie en Occident*, Réunion des Musées Nationaux/Éditions Gallimard, Parijs, 2005. Zie ook: Jean Clair, *Journal atrabilaire*, Éditions Gallimard, Parijs, 2006; Paul Depondt, ‘Theater van melancholie – De verbeelding van zwaarmoedigheid’, in: *de Volkskrant*, 17 november 2005.

- 
- <sup>15</sup> Zie: vertaling, commentaar en nawoord van Paul Claes, in: T.S. Eliot, *Het Barre Land/The Waste Land*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2007.
- <sup>16</sup> Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Parijs, 1989.
- <sup>17</sup> P. Adams Sitney, 'Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera', in: Salim Kemal en Ivan Gaskell, *Landscape, natural beauty and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- <sup>18</sup> Dieter Roelstraete, 'Over de Hiëronymische geloofsbelijdenis, de actualiteit van het Hiëronymische genre en de gelaïciseerde Hiëronymus als moderne (anti)held', in: *Hans Vandekerckhove – Stalking Hiëronymus*, Museum voor Moderne Kunst, Oostende, en Deweer Art Gallery, Otegem, 2003. Zie ook: Friedl' Lesage, 'De ontdekking van de horizon', in: *Hans Vandekerckhove – My head is my only home*, Ludion, Gent, 2007.
- <sup>19</sup> Götz Adriani, *The Books of Anselm Kiefer 1969-1990*, George Braziller Inc., New York, 1991.
- <sup>20</sup> Simon Schama, *Landscape & Memory*, Harper Collins Publishers, Londen, 1995 (vertaald door Karina van Santen en Martine Vosmaer, *Landschap en herinnering*, Contact, Amsterdam, 1998).
- <sup>21</sup> Hiëronymus, *Op weg naar de hemel – Verhalen over kluzenaars*, vertaald door Vincent Hunink, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2008. Zie ook: Dieter Roelstraete, 'Over de Hiëronymische geloofsbelijdenis, de actualiteit van het Hiëronymische genre en de gelaïciseerde Hiëronymus als moderne (anti)held', in: *Hans Vandekerckhove – Stalking Hiëronymus*, Museum voor Moderne Kunst, Oostende, en Deweer Art Gallery, Otegem, 2003.
- <sup>22</sup> P.G.J.M. Raedts, 'Het aards paradijs – De tuin als beeld van het geluk', in: *Tuinen in de Middeleeuwen*, Verloren, Hilversum, 1992. Zie ook: *Sur la terre comme au ciel – Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Réunion des Musées Nationaux, Parijs, 2002.
- <sup>23</sup> Dan Holsbeek, 'De zoektocht naar het Paradijs', in: *Mirror, mirror me*, De Warande, Turnhout, 1995. Zie ook: Jo Coucke, *Hortus Conclusus/Türhüter*, Deweer Art Gallery, Otegem, 1993.
- <sup>24</sup> Kevin Rushby, *Paradise – A History of the Idea that Rules the World*, Constable & Robinson Ltd, Londen, 2006 (vertaald door Raymond Noë, *Het paradijs – Drieduizend jaar zoeken naar de perfecte wereld*, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2007). Zie ook: Paul Depondt, 'De vele gedaantes van het Paradijs', in: *de Volkskrant*, 9 mei 2008.
- <sup>25</sup> Joannes Késenne, 'Wie is er bang van het schilderij, het schriftbeeld en de blinde?', in: *Hans Vandekerckhove – De Hof van Heden*, Paule De Boeck Fine Arts, Gent, 1999.
- <sup>26</sup> Rob Aben en Saskia de Wit, *De omsloten tuin*, 'Geschiedenis en ontwikkeling van de hortus conclusus en de herinstructie ervan in het hedendaagse stadslandschap', Uitgeverij 010, Rotterdam, 1998.
- <sup>27</sup> Guillaume de Lorris en Jean de Meung, *Roman de la Rose*, Éditions Gallimard, Parijs, 1963 (vertaald door Ernst van Altena, *De roman van de roos*, Ambo, Baarn, 1991).
- <sup>28</sup> Simon Schama, *Landscape & Memory*, Harper Collins Publishers, Londen, 1995 (vertaald door Karina van Santen en Martine Vosmaer, *Landschap en herinnering*, Contact, Amsterdam, 1998). Zie ook: *Nicolas Poussin 1594-1665*, Réunion des Musées Nationaux, Parijs, 1994.
- <sup>29</sup> Hans Vandekerckhove, *My head is my only home*, Ludion, Gent, 2007. Zie ook: Steven Verschoore, 'Hans Vandekerckhove – Schilderen is duizenden beslissingen nemen...', in: *Isel*, januari/februari, 2009.
- <sup>30</sup> Eric de Kuyper, *Het teruggevonden kind*, Sun, Amsterdam, 2007. Zie ook: Diana Fuss, *The Sense of an Interior – Four Writers and the Rooms that Shaped them*, Routledge, Londen, 2004.
- <sup>31</sup> Paul Geerts, 'Op zoek naar de eerste tuin – Een schilder in de Hof van Heden', in: *De Tuinen van Eden*, zomer, 1999.
- <sup>32</sup> Zie tentoonstellingen: 'Een schilder is een tuinman', Paule De Boeck Fine Arts, Gent, 1998; 'Hunter Bunker Tuin', Deweer Art Gallery, Otegem, 1998.
- <sup>33</sup> Rüdiger Safranski, *Romantik – Eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, München, 2007 (vertaald door Mark Wildschut, *Romantiek – Een Duitse affaire*, Atlas, Amsterdam, 2009). Zie ook: *Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik*, Hirmer Verlag, München, 2006.
- <sup>34</sup> Anne Marie Poels, 'De herbetovering van de wereld – Hans Vandekerckhove', in: *Ons Erfdeel*, februari 2008. Zie ook: Suzi Gablik, *The re-enchantment of art*, Thames & Hudson, Londen, 1991.



---

<sup>35</sup> Paul Depondt, 'Méditerranée, zo blauw, zo blauw – Het lumineuze Nice van Henri Matisse en Raoul Dufy', in: *Nice – Muze van azuur*, Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 2004.

<sup>36</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Parijs, 1972.

<sup>37</sup> Peter Sloterdijk, *Sphären I, II, III, Blasen, Globen, Schäume*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998, 1999 en 2004 (vertaald door Hans Driessen, *Sferen – Bellen, Globes*, Boom, Amsterdam, 2003; *Sferen II – Schuim*, Boom, Amsterdam, 2009).