

**INVALSHOEKEN EN TOEVALSWEGEN:  
NAAR HET WERK VAN HANS VANDEKERCKHOVE  
Dieter Roelstraete**

Laten we beginnen met een polemische reductie: doorheen het rijkgeschakeerde oeuvre van Hans Vandekerckhove keert één “genre” met onbetwiste regelmaat en dominantie terug, met name het *landschap*.

Dit maakt het de schrijver, criticus en belangeloze toeschouwer in zekere zin eenvoudig, want in tegenstelling tot het portret, het stilleven, de abstracte compositie, het monochroom of (historische) *tableau*, maakt het landschapsschilderij bijna automatisch het binnentreden in de schilderkunstige, denk-beeldige wereld van de kunstenaar mogelijk. Wie zich “voor” zo’n landschap bevindt – denk maar aan de historische precedents van Breughel, Poussin, Monet of Hockney – kijkt er niet alleen maar “naar”: de blik leidt ons binnen *in* de wereld van het schilderij; we beelden onszelf in dit kijkproces in als de virtuele bewoners van het landschap (een straat, een tuin, de natuur) dat voor onze ogen door de kunstenaar in het leven wordt geroepen. “De wereld bevindt zich niet vóór mij, maar rondom mij,” merkte de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty ooit op met het categorische *aplomb* dat elke revolutie in het denken karakteriseert – en hij had het evengoed over de kunst kunnen hebben: niet vóór, maar rondom mij.

De kijker die zich vóór een doek als “Noorderlicht” (1999) bevindt, wordt als het ware één met de mysterieuze figuur in het schilderij, een personage dat zich op zijn beurt weer vóór een (niet enkel symbolische) tweesprong in een besneeuwd, spaarzaam begroeid landschap bevindt. Nog een ander voorbeeld: ik kijk naar “Cypress Avenue” (2002), en wandel in één beweging mee met de kunstenaar, die zich ooit doorheen deze steile haag van in nachtelijke duisternis gedompelde cypressen waagde, naar het verdwijnpunt aan de horizon – de bestemming van alle leven en bewegen.

Vandaar dus mijn keuze om het schilderkunstige oeuvre van Hans Vandekerckhove *in zijn geheel* als zo’n landschap te bekijken en te overschouwen, mij in dit oeuvre als landschap te wagen. Het is een landschap dat door verschillende, natuurlijk uitgesleten wandelpaden wordt doorkruist, door verscheidene thematische toevalswegen wordt gevoed. In de hieronder volgende bespreking van deze “thema’s” bewandel ik die paden (de een al beter bekend dan de ander), en verken ik verschillende vaak terugkerende motieven in het werk als betroffen het percelen binnen dit landschap met een rijke eigen geschiedenis en diepe wortels in de tradities van de (hoofdzakelijk Westerse) kunst. En eigen aan de “kunst van het wandelen” is natuurlijk dat elke onvoorziene bocht in een nooit voorheen aangevatte tocht steeds nieuwe blikvelden, verrassende vergezichten en onverwachte horizonten opent. Elke wandeling resulteert in “A Line Made By Walking” (om met de titel van een werk van Richard Long, geestelijke vader van de wandeling als kunstvorm, te spreken) – elk landschap is een onvermoede goudmijn van visuele associaties en historische referenties, en het resultaat van jaren- en eeuwenlange processen van sedimentering: eeuwen in het geval van de generische geschiedenis der westerse kunst, en jaren in het geval van de concreet beleefde geschiedenis van Vandekerckhoves eigen kunstenaarschap.

In deze thematische verkenning van het (recente) werk van Hans Vandekerckhove kruisen de toerist, de amateur-archeoloog, de kruidendokter en de botanicus herhaaldelijk elkanders wegen – vijfmaal in totaal; het had evengoed vaker als minder vaak gekund.

## Route 1: *Viewmaster*, 2002

Twee iconen uit de westerse kunstgeschiedenis definiëren de bevreedende traditie van de *Rückenfigur*, en hoewel zij zo op het eerste zicht weinig uitstaans met elkaar lijken te hebben, kruisen hun paden elkaar in het werk van Hans Vandekerckhove, dat op zijn beurt inderdaad menige *Rückenfigur* telt: aan de ene kant prijkt het canonieke, historische beeld van Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* – zonder enige twijfel één van de meest gereproduceerde schilderijen uit de westerse kunsttraditie – en aan de andere kant de enigmatische surrealistische klassieker *La reproduction interdite* van René Magritte. Twee “anti-portretten” – er is uiteraard geen portret denkbaar zonder *facialité*, en in beide beelden wendt de mysterieuze protagonist zich juist af van de “portrettist” – die qua universele herkenbaarheid paradoxaal genoeg de onbetwiste meesterwerken van de portrettraditie naar de kroon steken.

De beroemde *Rückenfigur* van Friedrich geldt als het orgelpunt van de romantische schilderkunst, en het is precies deze romantische impuls die ook Vandekerckhoves opvallend systematische verkenning van dit iconografische motief inspireert. Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, geschilderd in 1817, bezegelt het tijdperk van het radicale individualisme van de geniale kunstenaar als ontombare, woeste natuurkracht (hij is een tijdgenoot van Beethoven, Lord Byron, Géricault, Napoleon, Turner<sup>1</sup>) die net voor de dageraad van de moderniteit, een tijdperk dat onvermijdelijk ook zijn ondergang zal inluiden, tot weifelend staan wordt gebracht. Friedrichs *Wanderer* combineert Germaans *dédain* voor het Aardse tranendal dat zich ver onder zijn Olympische blikveld voor hem uitstrekt met melancholische vertwijfeling, religieus ontzag voor het spektakel van het natuurlijke landschap met modern, urbaan zelfbewustzijn. Ook het object van zijn bespiegelende blik is (letterlijk) in de nevelen van ambivalentie en ambiguïteit gehuld: blik de bergwandelaar *terug* op een verleden waar hij met pijn in het hart afscheid moet van nemen, of kijkt hij juist *vooruit* naar de onzekere, maar hoopvol stemmende belofte van een onbekende (want in nevelen gehulde) toekomst? Friedrich schilderde zijn dandyeske Elckerlyc temidden van een door revoluties geteisterd tijdperk, en het is –

---

<sup>1</sup> Zoals ik reeds opmerkte behoort Friedrichs eenzame wandelaar tot de selecte categorie van meest gereproduceerde kunstwerken uit de westerse canon; in mijn persoonlijke bibliotheek siert het kleine meesterwerk (wie het schilderij ooit in zijn natuurlijke biotoop in de Hamburger Kunsthalle heeft aanschouwd, zal zich ongetwijfeld de bescheiden afmetingen ervan herinneren) onder meer de kaft van Paul Johnsons *The Birth of the Modern: World Society 1815-1830*, een klassieke historiografie waarin uitgebreid op het heroïsche individualisme van de hier opgesomde kunstenaars wordt ingegaan, maar ook *The Ideology of the Aesthetic* van de gezaghebbende Engelse Marxist Terry Eagleton. Dat Eagleton en Johnson twee diametraal tegenover elkaar opgestelde politieke posities innemen (Engels Marxisme versus Amerikaans conservatisme) legt nog maar eens getuigenis af van de diepe ambiguïteit van Friedrichs klassiek geworden idylle, en op deze ambivalentie zullen we in de loop van dit essay nog herhaaldelijk terugkomen. Tenslotte verlucht Friedrichs universele beeldtaal ook menige opname van – om maar één voorbeeld te noemen – Beethovens solopianomuziek, zoals Emil Gilels’ *Sonaten* in mijn persoonlijke discotheek (concreet betreft het hier *Eismeer* uit 1824). De *Wanderer* prijkt dan weer niet toevallig op Maurizio Pollini’s gelauwerde opname van Franz Schuberts *Wanderer-Fantasie*, een compositie uit 1822. Schubert is ook de componist van het gevierde *Lied Der Erlkönig*, een titel die tevens één van Vandekerckhoves doeken siert... Enzovoort!

gelukkig maar – haast onmogelijk een eenduidig politiek statement uit zijn schilderkunstige manifest te distilleren; het is precies deze onbeslistheid die dit hyperindividualistische portret van een anonieme amateur-alpinist tot een paradoxaal monument van het moderne Europese bewustzijn adelt. Ambivalentie en ambiguïteit vormen de *matière brut* van alle goede kunst, en ze doen dat ook in de werken van Vandekerckhove waarin precies de echo van Friedrichs *Rückenfigur* weerklinkt: keren de figuren in zijn doeken de toeschouwer zelfgenoegzaam de rug toe – een visuele onafhankelijkheidsverklaring die stelt dat het kunstwerk ook zonder en buiten de blik van de kijker voort bestaat – of zijn ze juist hulpeloos in zwarte gedachten verzonken? Afkeer of inkeer? Wentelen ze zichzelf in hun eigen “onleesbaarheid”, of is de onmogelijkheid van de ontmoeting met onze blik juist wat hen gepijnigd ineen doet krimpen? Zijn ze, via een onkenbaar lange omweg, misschien toch weer naar ons *op weg*?

De onmogelijkheid van een dergelijke ontmoeting met de kijker, de *Rückenfigur* als monolithisch, eenstemmig lichamelijk “Nein”, wordt natuurlijk nergens beter gearticuleerd dan in dat andere iconische *Rücksicht* – René Magrittes ondoordringbare *La reproduction interdite*. Wat de Duitser Friedrich voor de Romantiek betekende, dat betekent de Belg Magritte voor het surrealisme – de autoritaire bron van hun meest programmatische beelden, hun respectievelijke archetypes – die ons beiden veelzeggend genoeg *met de rug* aankijken.<sup>2</sup> De ruggen van Magritte vertellen (uiteraard) een heel ander verhaal dan die van Friedrich: laatstgenoemde schildert in zijn beroemde *Rückenfigur* het portret van de anonieme held die de blik *naar buiten*, naar het spektakel van de wereld en haar elementen wendt, de Mens als eigenmachtig dompteur van een sublieme, ontzag inboezemende Natuur, of minstens toch als evenwaardige sparring partner die het duel der titanen aandurft. Magritte schildert daarentegen juist het enigma van het menselijke Zelf precies op het moment dat het de blik *naar binnen* wendt, naar het barre berglandschap van de psyche – dat in het oeuvre van Magritte vervolgens wordt weerspiegeld, even letterlijk als figuurlijk, in het gestandaardiseerde motief van het bourgeois interieur (in Magrittes werk is haast per definitie geen plaats voor “Natuur”, tenzij dan voor een streng gedomesticeerde variant als de *tuin*: het enige *ganz Andere* dat het burgerlijke subject in deze droomwereld te zien krijgt is wat hem toegrijnst in de afgrond van het enigmatische Zelf, van “je” als “autre”). Zo schildert ook Vandekerckhove in doeken als *De grens*, *From Here to Eternity* of *Riverman* niet zozeer landschappen als wel (*zelf*)portretten – de meest beklijvende *Rückenfiguren* zijn misschien wel die werken (zoals het voornoemde *From Here to Eternity* of, veel explicieter nog, *My Head is My Only Home*) waarin het landschap als omgeving helemaal verdwijnt in ’s mans portret van een innerlijke, of verinnerlijkte wereld: die van een kale, hoorbaar van gedachten gonzende schedel. Uiteraard sluit het werk van Vandekerckhove hierdoor opnieuw aan bij een kunsthistorische traditie met een lange voorgeschiedenis die zowel in de Romantiek als in het Surrealisme een onbetwist hoogtepunt bereikt: die van de landschapsschilderkunst *als* een soort (*zelf*)portret, van de resonantie tussen uiterlijke en innerlijke werelden, van de allegorische analogie tussen de mentale microkosmos van het Ik en de macrokosmos van een steeds desolate, levenloos lijkende Natuur.

---

<sup>2</sup> Nog een andere *Rückenfigur* van Friedrich, *Frau am Fenster* uit 1822 (een portret van de kunstenaarsvrouw), werd een eeuw later betekenisvol genoeg haast letterlijk hernomen door die andere patroonheilige van het surrealisme, Salvador Dali: zijn *Woman at the Window* uit 1925 is misschien wel ’s mans “minst surrealistische” doek – een portret van zijn zuster, Ana Maria. Familiescènes en –portretten vormen ook een vaak terugkerende rode draad doorheen het oeuvre van Hans Vandekerckhove.

Veel van Vandekerckhoves landschappen – besneeuwd, verlaten, onherbergzaam, dystopisch, in enkele gevallen ronduit post-apocalyptisch – weerspiegelen de klassieke tropen van de moderne psychische conditie: isolement, vereenzaming, vervreemding, een zwakke flikkering van hoop die snel weer in wanhoop kan omslaan, inkeer, contemplatieve verstillings – en bovenal: vertwijfeling, de mentale toestand die misschien nog het best van al door de *Rückenfigur* als dusdanig wordt belichaamd, om de simpele reden dat de toeschouwer nooit te weten kan komen wat in het afgewende hoofd (en de afgewende blik) van de eenzame protagonist omgaat. Dat twijfel, dilemma en ambiguïteit – de beloftes van een onzekere toekomst die evengoed optimistisch als pessimistisch kan stemmen – zo’n belangrijke rol spelen in de thematisering van Vandekerckhoves oeuvre blijkt overigens bij uitstek uit de verschillende titels van zijn schilderijen, gaande van *A Brand New Day*, *Crossroads*, *Op weg naar het einde* en *Het einde van de nacht* tot *Shadowland* en *Stranded*. Ik keer nog eenmaal terug naar Caspar David Friedrich – niet de canonieke Friedrich van de *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, maar de minder algemeen bekende auteur van een subtieler, meer ingetogen *Rücksicht: Der Mönch am Meer* uit 1810, een monumentaal doek dat heden in de Alte Nationalgalerie in Berlijn kan worden bewonderd. Dit is Friedrich in minder karakteristieke doen (hoe merkwaardig lijkt het, retrospectief, dat dit doek destijds veel grotere bekendheid genoot dan de *Wanderer*!), met de hete adem van de turbulente Turner in zijn nek: afwezig is hier de kristallijne, alpine lucht die zijn latere doeken die typisch glasheldere hardheid en Olympische zelfzekerheid verleent; in plaats daarvan treedt een morbide vormeloosheid die het natuurgeweld in zijn brutale oorspronkelijkheid herstelt. De monnik aan de rand van een door stormwinden opgehitste zee is nog nauwelijks herkenbaar als menselijk individu, laat staan als *Rückenfigur*; hij heeft meer weg van de archetypische *homunculus* uit de Gotische kunst. Waar de latere *Wanderer* juist heel duidelijk als *persoonlijkheid* wordt geportretteerd – door middel van details in kleding, rekvisieten en lichaamshouding (*ik heb altijd gedacht dat Arthur Schopenhauer er precies zó moet hebben uitgezien*) – hervalt en verzwelgt de Monnik aan de branding in de bodemloze afgrond van een prehistorische vormeloosheid: in veel opzichten kondigt Friedrich in dit visionaire, welhaast futuristische doek de stereotype vormtaal van het naoorlogse, twintigste-eeuwse existentialisme aan – de taal van een wereld die uit de roes van een genocidale apocalyps ontwaakt, de taal van Beckett, Giacometti, Reinhardt. En het is precies deze minder goed bekende Friedrich wiens lugubere schaduw we weer ontmoeten in de schilderijen van Vandekerckhove die deze “post-apocalyptische” conditie het beste lijken te verbeelden: *De Grens*, *Remain in Light*, *The River*, *A Storm is Coming* – de landschappen die de Romantici misschien wel hadden geschilderd als ook zij, net als bijvoorbeeld Beckett, Giacometti of Andrei Tarkovski<sup>3</sup>, Hiroshima, Tsjernobyl of Global Warming hadden meegemaakt. Het zijn braaklandschappen van een vaak tragische, sinistere schoonheid, compleet met surreëel coloriet – en, emblematisch eenzaam in het

---

<sup>3</sup> *Tarkovski*? Ik roep hier niet zonder reden het lichtende voorbeeld van de Russische cineast in herinnering: de invloed van Andrei Tarkovski op het werk van Hans Vandekerckhove manifesteerde zich in het verleden al vrij letterlijk in de verschillende hommages aan diens bekendste protagonist, de naamloze “Stalker” uit de gelijknamige experimentele science fiction-film uit 1979. Over het hieraan gerelateerde existentialistische (“hiëronymische”) motief van de naamloze Eenling in de woestijn ofte “Zone” berichtte ik reeds uitvoerig in een eerder verschenen essay over het werk van Vandekerckhove (zie *Stalking Hieronymus*, uitgegeven door het PMMK te Oostende en Deweer Art Gallery in 2003).

midden, de eeuwig weifelende, eeuwig dralende nomade annex *Rückenfigur*. Quo vadit?

## **Route 2: Gardening at Night, 2000**

Nauw verwant met de *Rückenfigur* als archetypische representatie van de mythische heremiet is de tuinier en de kunst van het tuinieren, een tweede belangrijk en vaak voorkomend motief in het schilderkunstige oeuvre van Hans Vandekerckhove – en een motief dat op zijn beurt ook op een heel eigen, diepe wortels gravende stamboom in de recente en oudere (westerse) kunstgeschiedenis kan bogen.

De bekendste tuinier uit die cultuurgeschiedenis is natuurlijk zonder enige twijfel Candide, tegelijk ook – een veelzeggende equivalentie – de eerste *antiheld* uit de literaire canon van die geschiedenis: Voltaires argeloze avonturier-tegen-wil-en-dank belichaamt immers de gelijkschakeling van het tuinieren, de horticultuur, met het intellectuele drama van de “verzaking” – het de wereld resoluut de gedesillusioneerde rug toe keren. [Opnieuw – maar ditmaal alleen figuurlijk – de *Rückenfigur*.] Geen wonder, met andere woorden, dat de tuin zelf, en de symboliek van het tuinieren en aanverwante horticulturele activiteiten en praktijken, zo’n prominente rol spelen in de *religieuze* verbeelding, waarin dit drama van verzaking juist zo centraal staat. Het is moeilijk ons een religie of godsdienst in te beelden waar nergens een tuinman, moestuin of lushof valt te bespeuren, en in het concrete geval van het Christendom, waarvan de beeldtaal zoals bekend een immense invloed heeft uitgeoefend op de schilderkunst, bereikt deze religieuze “exploitatie” van de allegorie van de tuin een glorieus hoogtepunt: het heldhaftige verhaal van de Menswording – dit wil zeggen van zijn zondeval – vangt aan in de Tuin van Eden (er tiert véél paradijselijke vegetatie in Vandekerckhoves pastorale cyclus rond de serres van collega-kunstenaar Franky DC, het enigmatische onderwerp van de hommage die in de titel van dit hoofdstuk in herinnering wordt gebracht), en het is tenslotte ook in de Tuin van Gethsemane dat Jezus veel later weer zijn laatste uren als vrij man doorbrengt. Tuinbouw was tenslotte ook het organiserende principe van de monastieke leefregel van zoveel kloosterordes: de kloostertuin was eenvoudigweg de dichtste benadering van het rijk Gods in het ondermaanse tranendal dat Aarde heet.

Tuinieren is een quasi-religieuze activiteit waarin de Prometheïsche mens zich met het scheppende vermogen van zijn mythische Maker meet – en vervolgens onvermijdelijk ook op zijn *beperkingen* terzake wordt gewezen, wat het tuinieren dan weer onvermijdelijk populair maakt bij zoveel filosofen na Voltaire. “Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin”, zo besluit de ongelukkige, voor altijd van zijn grootheidswaanzin en honger naar avontuur genezen Candide in één van de meest roemruchte slotzinnen uit de wereldliteratuur, en in de pragmatische, staccato toon van zijn oproep tot een letterlijk manueel bezinnen over de fysieke en mentale grenzen aan het menselijke kunnen (én willen) weerklinkt evenveel toewijding als berusting, evenveel zelfkennis als zelfontkenning – beide basisingrediënten van het religieuze levensgevoel. Veel latere reïncarnaties van de tuin als artistiek experiment in de kunst der *Weltbildung*, van Claude Monets somptueuze tuin in Giverny en de tuinen van Pierre Bonnard tot en met het welig tierende onkruid in de tuin van Lois Weinberger en de hardleerse cacteeën in de rotstuin van de Engelse cineast en *allround* über-estheet Derek Jarman – zijn spookachtige silhouet duikt onder meer op in Vandekerckhoves *Gardening at Night* (2000), en we zullen de naam van deze invloedrijke figuur nog wel vaker kruisen – te Dungeness, thematiseren dit breekbare

evenwicht tussen megalomane eigenwaan en defaitistisch, melancholisch escapisme: in deze verschillende tuinen, maar bijvoorbeeld ook in het handvol monumentale *land art*-experimenten die een aantal Amerikaanse kunstenaars zoals Michael Heizer en Robert Smithson in de jaren zeventig realiseerden<sup>4</sup>, kunnen de kunstenaars in kwestie zich heel even een almachtige demiurg wanen – een illusie waartoe ze zich misschien veroordeeld voelen na enkele al te pijnlijke nederlagen in de “echte” wereld van staal, glas en beton.

Tenslotte is de tuin als filosofisch experiment natuurlijk ook ondenkbaar zonder de retorische gemeenplaats van de dialectiek van Natuur en Cultuur, van wat in de Engelse taal zo slim “nature vs. nurture” heet: het waarachtige tuinieren, de *kunst* van de horticultuur, is een heikele evenwichtsoefening tussen teveel en te weinig discipline(ring), te veel en te weinig beheersing en controle. Waar grijpt de schoffel in, en waar laat de haagschaar betijen? Waar mag het groen welig en wellustig tieren, en de weloverwogen sporen van de tuinman aan het oog onttrekken? Waar en wanneer verliest de tuin haar “natuurlijkheid”, en versteent ze tot cultureel, d.w.z. overgecultiveerd artefact, en waar en wanneer ontstijgt de tuin juist de ketenen van chaos en entropie die alle natuurlijke processen karakteriseren? De ware tuin en het toppunt van horticultuur zijn een perfecte synthese van ingrijpen (dwingen, dicteren, sturen) en weer terugdeinzen (uitwissen, wegtrekken, verdwijnen) – de ware tuin, met andere woorden, is niets anders dan een sensuele metafoor voor het *kunstwerk* als dusdanig, dat immers eveneens gezien kan worden als het resultaat van een krachtmeting tussen woeste, “natuurlijke” creativiteit en de onvermoeibare impulsen van een heerszuchtige rede. Is schilderen dan soms geen *tuinieren*?<sup>5</sup> Ik noemde het landschapsschilderij in de inleiding al het dominante “genre” binnen Vandekerckhoves oeuvre – een bewust polemische reductie! – en vergeleek dit oeuvre in zijn geheel met een *landschap*, met een wereld waarin ik mij als kijker kan begeven. Welnu, in zijn schilderijen van *tuinen*, van een deels gedomesticeerde, deels weer verwilderde natuur, betreed ik de wereld van de kunst en het kunstwerk in zijn meest symbolische *ontologische* kwaliteit, een wereld van essenties: als de tuin (resp. het tuinieren) symbool kan staan voor het kunstwerk (resp. de artistieke geste) *par excellence*, dan is het schilderij van de tuin bij uitstek ook een karakterschets van de kunst in meest fundamentele zin, van waar het ons in de confrontatie met de kunst – het lege doek voor de ogen van de kunstenaar, het voltooide kunstwerk voor de ogen van de toeschouwer – om te doen is. Om *la promesse de bonheur* – zoals Stendhal *la beauté* zo treffend omschreef – van een late zomerdag in de overwoekerde tuin...

### **Route 3: Franky's Greenhouse, 2005**

---

<sup>4</sup> Voor een meer diepgaande filosofische bespiegeling over horticulturele praktijken in de hedendaagse beeldende kunst verwijs ik de geïnteresseerde lezer graag door naar mijn “Minima Horticulturalia: Reflections From the Back Yard”, opgenomen in de tentoonstellingscatalogus *Grazie*, Stiftung Schloss Dyck (Neuss, 2003), en het daaraan gerelateerde “Notes on Green Thought (& Gardening of the Mind)”, dat verscheen in de catalogus naar aanleiding van de tentoonstelling van Lois & Franziska Weinberger in het SMAK te Gent, lente 2005.

<sup>5</sup> “Een schilder is een tuinman” was veelbetekenend genoeg ook de titel van een belangrijke solotentoonstelling van Hans Vandekerckhove uit 1999: het betrof het allereerste eerbetoon aan (de tuin van) de Britse duizendkunstenaar Derek Jarman, die sindsdien met betekenisvolle regelmaat in Vandekerckhoves oeuvre is blijven opduiken.

Een door mij zeer gewaardeerde kunstenaar (wiens identiteit er hier verder niet toe doet) zei mij ooit, niet zo lang geleden, dat – althans volgens hem – architectuur vaak een excuus vormt voor slechte kunst, een toevluchtsoord zelfs: “architecture is an excuse and a refuge for weak art”. De kunstenaar in kwestie is in de eerste plaats een schilder, en ik ben mij in de loop der jaren steeds meer met zijn (toegegeven, categorische) intuïtie gaan vereenzelvigen: zeker in de jaren negentig, tijdens de hoogdagen van de informele installatiekunst en het hybride genre dat door de Franse curator Nicholas Bourriaud met de hoogdravende toverformule “relational aesthetics” werd bedacht, is de graduele toenadering tussen kunst en architectuur aanleiding gebleken voor een wildgroei aan weinig inspirerende kunst- en tentoonstellingspraktijken die ik maar aan het “Koolhaas-effect” zal toeschrijven – tentoonstellingen vol schaalmodellen, bouwplannen en statistische materialen, stedenbouwkundige voorstellen en eindeloze video’s van eender uitzierende verticale betondorpen in overzeese megalopolen. Wat mij nog het meeste stoort aan deze visueel (en vaak ook intellectueel) allesbehalve prikkelende “artistieke” praktijken is hun vaak ternauwernood verholten *machtshonger* – want architectuur heeft natuurlijk, veel meer dan beeldende kunst op zich, met *macht* te maken. De architect beschikt (principeel gesproken) ook daadwerkelijk over meer macht dan de kunstenaar – de macht om de ons omringende wereld mee vorm te geven, om de wereld een door de architectuur bedachte vorm op te leggen zelfs – en dit type macht geeft natuurlijk op tijd en stond aanleiding tot voorspelbare vlagen van afgunst en jaloezie. Droomt ook de kunstenaar er sinds het tijdperk van de historische avantgardes immers niet van om de wereld niet langer alleen maar te “interpreteren”, maar deze effectief ook te *transformeren*? Hoe inspirerend is het niet om de Gehry’s, Koolhazen en Piano’s van deze wereld met reusachtige volumes bouwmaterialen, heelder legers kolossale bouwkransen, demografische statistieken en minitieuw nagemaakte modelbouwsteden te zien spelen? Tja, aan dit soort brute machtsvertoon wil ook de kunst wel eens deelachtig worden gemaakt – want heeft ook de kunstenaar heden te dage geen plicht te vervullen in het gesecculariseerde publieke domein?

Dit mag een lange omweg lijken om ons tot de vaststelling te leiden dat het architecturale motief in het werk van Hans Vandekerckhove gelukkig *niet* van een dergelijke *machtshonger* getuigenis aflegt – en misschien is dit wel één van de redenen waarom het architecturale motief in zijn werk juist wél “werkt”, en “architectuur” erin niet louter als toevluchtsoord voor oninspirerende, slaapverwekkende kunst fungeert.

Twee archetypes definiëren de présence van dit motief in Vandekerckhoves werk: het tuinhuis of de serre enerzijds (“Franky’s Greenhouse”), en de brug anderzijds. Het tuinhuis maakt feitelijk deel uit van een breder corpus van iconografische motieven dat ik hiervoor reeds besprak, en representeert sowieso slechts de laagste echelons van de megalomane architecturale fantasie: de serre is een *anti-monument* dat in zekere zin spot lijkt te drijven met de gigantomanie van het architectuurbedrijf, en de bouwkunst feitelijk van haar smalste, meest bescheiden en kleinburgerlijke zijde belicht. Uiteraard hangt dit weer samen met het ethos van verzaking dat de horticultuur als geheel karakteriseert: wie zich troost met de bescheiden plicht van het tuinieren als een oefening in gelaten zelfrelativering (“cultiver son jardin”) heeft natuurlijk weinig op met de wereldse jacht naar de graal van de macht, maar zoekt wellicht juist een *kleinere* wereld op dan de machtswellust lief is, een wereld op de intieme maat van het individu en zijn levensgeschiedenis. Het is hier dan ook niet geheel misplaatst om op de autobiografische wortels van de behandeling van het horticulturele motief in Vandekerckhoves oeuvre te wijzen: Hans Vandekerckhove

groeide op temidden van glooiend groen en geurige serres, en had effectief ook zijn allereerste schildersatelier in zo'n idyllische glazen stolp – het geëigende aroma van de serre functioneert haast als zijn hoogstpersoonlijke Proustiaanse *madeleine*, een spreekwoordelijke sleutel op een slot waarachter oude maar onverminderd krachtige herinneringen schuilgaan.

De serre is verwant met de *hut*, die in de geschiedenis van de twintigste-eeuwse filosofie als de belichaming van het understatement en van het zelfgekozen isolement in een ethiek van huiselijke verdwijning geldt: de twee bekendste hutten uit die filosofische traditie behoren toe aan (en werden *eigenhandig* gebouwd door) denkers wiens relatie met het toxische potentieel van de macht op zijn zachtst gezegd problematisch is geweest – de hut van Martin Heidegger in Todtnauberg toont de verwaande filosoof en Nazi-sympathisant als knorrige heikneuter, terwijl in de hut van Ludwig Wittgenstein langs de Noorse Sognefjord de filosoof als getormenteerde, autistische hystericus de plak zwaait. Twee momentopnames van een filosofie van (relatieve) machteloosheid, in het soort architecturale context die deze machteloosheid bovendien uitermate plastisch evoceert: het meest belangwekkende denkwerk van de afgelopen eeuw werd niet toevallig in de bescheiden “anti-architectuur” van de *hut* (het tuinhuis, de *gîte*) bedreven, en dus *niet* in burchten, kazernes, paleizen of vestingen – allemaal motieven van tot steen verworpen machtswellust die Hans Vandekerckhove even koud laten.

[*Parenthesis*: twee – veelzeggende – uitzonderingen bevestigen de regel van Vandekerckhoves voorkeur voor nederige, futiele architecturale vormen: de oriëntaalse, rijkelijk versierde paleizen in *Alhambra* en *A Bigger Splash in Granada* (allebei vervaardigd in 2002 en in zekere zin tot op heden nog steeds buitenbeentjes in Vandekerckhoves door Spartaanse volumes beheerste oeuvre) en de onheilspellende silhouetten van kerncentrales in doeken als *Remain in Light*, *The River* en *A Storm is Coming* (alledrie 2004). De kerncentrale in deze werken herinnert ons natuurlijk onmiddellijk aan het desolate, door een bevreemde poëतिक begeesterde landschap van Dungeness in het Engelse graafschap Kent, de onwaarschijnlijke biotoop waarin Derek Jarman destijds zijn barre rotstuin liet aanleggen – de koeltorens in Vandekerckhoves doeken lijken stille, stugge getuigen van Jarmans door AIDS versnelde dood in 1994. Verder refereren deze morbide landschapsschilderijen uiteraard ook aan een reeks doeken waarin de kunstenaar de erfenis van nog een andere, visueel briljante filmmaker honoreert, met name die van Andrej Tarkovski (zie o.m. Vandekerckhoves *Stalker*-reeks, waar ik in noot 3 reeds naar verwees). Ook in het filmwerk van Tarkovski, meer bepaald in zijn cinematische filosofie van de “Zone”, het allegorische niemandsland waarnaar Vandekerckhove weer een ander doek (uit 2003) heeft vernoemd, is architectuur veeleer een *dystopische* dan wel een *utopische* kracht – het tot steen verworpen omen van een op handen zijnde ondergang.

In die andere uitzondering, die van voornoemde Andalusische luthoven en gelijkaardige stenen paradijseilanden, honoreert Hans Vandekerckhove dan weer een ander icoon: onmiskenbaar waart de geest van de “Marokkaanse” Henri Matisse door deze doeken, waarin Vandekerckhove dienovereenkomstig zijn eigen vlot herkenbare “oriëntalisme” brouwt. Oriëntalistische reflexen – een typisch oosters gebruik van bepaalde ornamentele technieken en motieven – duiken ook elders op in dit plastische oeuvre, bijvoorbeeld in het grafische silhouet van de berg die de achtergrond vormt van *Stalking Hieronymus*, waarin



we meteen de omtrekken van de heilige Japanse vulkaan Fuji Yama herkennen. Dit oriëntalisme is uiteraard niet zonder romantische boventonen: zeker sinds Delacroix in het begin van de negentiende eeuw de Maghreb bezocht bestaat er een lange traditie van oriëntaalse Sehnsucht in het Romantische wereldbeeld.]

Speciale melding moet tenslotte wel worden gemaakt van een bizar “microgenre” binnen Vandekerckhoves oeuvre – ik denk hierbij in eerste instantie aan de vijf schilderijen die de kunstenaar in 2003 maakte van bruggen, pieren, houten wandelpaden en aanverwante, de ruimte overspannende en doorkruisende constructies: *Hanging Garden*, *Hokusai mon amour*, *Lands End*, *Het einde van de nacht*<sup>6</sup> en *Zone*. In zekere zin maken ook zij deel uit van het hiervoor beschreven “anti-architecturaal” discours: bouwkundige elementen zijn het zeer zeker, maar gebouwen net zo min. De essentie van de brug schuilt in haar letterlijk overbruggende functie, in haar negatie van de statische ruimte – in de ambigue symboliek en mystieke skepsis van het “tussen” dat door deze anti-architectuur wordt belichaamd. [“Tussen” is zo’n typisch woord uit de Nederlandse taal dat maar moeilijk omschreven of gedefinieerd kan worden zonder naar de term zélf terug te verwijzen; in zekere zin geldt datzelfde ook voor de brug.] Net als de *Rückenfiguren*, wiens gezichten voor ons per definitie een onoplosbaar raadsel moeten blijven, en net als de meisjesfiguren waarop ik hierna meteen terug kom, symboliseren de bruggen, *crossroads* en wandelpaden zo in feite de fundamentele aporie van de kunst – het drama van die onoplosbaarheid zelve. Zonder die twijfel, die ambivalentie en dubbelhartigheid – huilt de Rückenfigur, of lacht hij juist? Komt hij aan of staat hij vertrekken klaar? Leidt de brug in *Land’s End* naar een luthof of naar een allesbehalve aantrekkelijk “einde van de wereld”? – is de kunst als dusdanig zelfs ondenkbaar: ze bestaat bij gratie van het *potentieel*, een potentieel “ja” of “nee”, dat in elke twijfel, in elk “tussen”, in elke tweekluis vervat zit. Nog anders gesteld: “De grens” is de titel van één werk van Hans Vandekerckhove, geschilderd in 1999 (opnieuw een *Rücksicht*, opnieuw het lugubere silhouet van een koeltoren aan de horizon), maar het zou evengoed de naam van een schilderkunstige obsessie kunnen zijn.

#### **Route 4: Sea Breezes, 2001**

Toen de Nederlandse kunstenaar Rineke Dijkstra in het begin van de jaren negentig internationale faam vergaarde met haar reeks portretten van jonge tienerjongens en –meisjes in de branding en op de stranden van De Panne, Dubrovnik, Kolobrzeg en Yalta, was het moeilijk, zometeen onmogelijk, om daarbij *niet* aan het iconische beeld van Botticelli’s uit de golven oprijzende Venus te denken; intussen is dit specifieke corpus van Dijkstra’s globale oeuvre op zijn beurt echter zo emblematisch geworden voor een aantal tekenende preoccupaties en thematische obsessies van de kunst van de jaren negentig – de tiener en zijn/haar specifieke cultuurbeleving, de ambiguïteiten en ambivalenties eigen aan deze overgangsfase in het leven van de mens, de poreuze

---

<sup>6</sup> Met deze titel verwijst de kunstenaar uiteraard naar het misantropische debuut uit 1932 van meester-gifmenger Louis-Ferdinand Céline, wiens levensfilosofie natuurlijk onherroepelijk vertekend was door de apocalyptische ervaring van de Eerste Wereldoorlog – het mondiale conflict dat de hele Europese beschaving (die we traditioneel sowieso met haar architectuur vereenzelvigen) tot modder, pulp, bloedklonters en loopgraven had herschapen, een “landschap” dat ook Beckett heeft geïnspireerd.

souplesse van onze (seksuele) identiteit, het experiment in houding en gebaar – dat het heden ten dage even moeilijk lijkt geworden beelden van tieners, adolescenten en/of kinderen op het strand te aanschouwen zonder niet onmiddellijk aan Dijkstra's bescheiden meesterwerken te worden herinnerd. (Eén foto, genomen op het Baltische strand van het Poolse Kolobrzeg, is intussen zo vaak gereproduceerd dat hij, samen met de *Wanderer* van Friedrich bijvoorbeeld, effectief in het publieke visuele bewustzijn lijkt te zijn gegrift: dat mag me dunkt toch aan een zekere mate van meesterschap in het beeld zelf worden toegeschreven.) Althans: in mijn hoogstpersoonlijke geval, toen ik enkele maanden geleden, eerder toevallig, Vandekerckhoves *Sea Breezes* te zien kreeg. Natuurlijk scheiden tal van onoverbrugbare verschillen beide oeuvres en praktijken – misschien is het allergrootste verschil wel van een zo op het eerste zicht louter anekdotisch lijkende aard: Vandekerckhove portretteert in *Sea Breezes*, en in aanverwante doeken als *Ballerina*, *Twee Meisjes* en *Zwart Water*, zijn eigen dochter, terwijl het singuliere effect van Dijkstra's foto's juist wordt gegarandeerd door de neutraliserende, haast “wetenschappelijke” afstand die de anonimiteit van het geportretteerde subject noodzakelijkerwijs met zich mee brengt. Vandekerckhove schildert familieportretten – ook de zelfportretten behoren tot deze informele categorie, en het mooiste zelfportret van allemaal is misschien wel *Riddles in the Dark* – terwijl Dijkstra's fotoreeks bij de antropologische methodiek van August Sander (en in mindere mate Diane Arbus of Richard Avedon) aanleunt, waarin elk individu in zekere zin tot een *type* wordt afgevlakt: is dit waar het “verschil” tussen fotografie en schilderkunst symbolisch wordt uitvergroot, in een dialectiek van intimiteit en distantiëring?<sup>7</sup> Of overschat ik dit verschil daarmee juist? Want dat Hans Vandekerckhove in deze schilderijen zijn eigen dochter opvoert is wellicht slechts vertrouwelijke, en dus secundaire informatie: geen enkele titel kent de kinderen in deze schilderijen een strak omlinjende identiteit toe, en naar goede methodische gewoonte zijn de gezichten van de figuren in deze schilderijen net generisch en ‘vaag’ genoeg om als die van een soort hedendaagse Elckerlyc te kunnen worden bestempeld – dat wil zeggen, net als de types uit Dijkstra's fotoreeksen dus, of net als de min of meer gestereotypeerde figuranten uit de fotografische tableaux van Anna Gaskell, Katy Grannan, Justine Kurland en Althea Thauberger. Het (tiener)meisje *als genre* – de jonge jongen lijkt om allerlei redenen een veel minder plausibel iconografisch motief, en ook Dijkstra's meest succesvolle foto's zijn meisjesportretten: misschien omdat het meisje de weg bereidt naar het meest populaire, meest beoefende “genre” uit de westerse kunstgeschiedenis van Altamira tot heden, met name dat van de vrouw en/of het vrouwelijk naakt? [Het beeld van de volwassen vrouw is, paradoxaal genoeg, dan

---

<sup>7</sup> Zonder hiermee in het verraderlijke drijfzand van “beïnvloedingen” terecht te willen komen, kan het toch verhelderend zijn in deze context op het inspirerende voorbeeld van David Hockney te wijzen, wiens présence ook elders in Vandekerckhoves oeuvre subtiel opduikt (zie bijvoorbeeld ook zijn *A Bigger Splash in Granada*, een onverbloemde hommage aan de Engelse aristocraat van het penseel): één van de meest aangrijpende hoogtepunten uit Hockneys lange, rijke carrière is zonder enige twijfel het dubbelportret dat hij in 1977 van zijn ouders, en dan vooral van zijn moeder daarin, schilderde – een doek dat zowel de auteur als het onderwerp van dit essay recent nog konden bewonderen in “Portraits”, de rondreizende blockbustertentoonstelling van Hockneys portretten, (LACMA, Los Angeles, 2006; National Portrait Gallery, London, 2006). Deze ontwapenende variatie op het iconografische thema van de Annunciatie doet zo bijvoorbeeld ook denken aan Vandekerckhoves eigen *Conversation Piece*, waarin hij zichzelf afbeeldt in gesprek met zijn dochter.

weer geheel en al afwezig uit Vandekerckhoves beeldtaal; er zijn alleen mannen, de meeste van hen gemodelleerd naar het voorbeeld van de kunstenaar zelf...] Of omdat, meer nog dan dat van de jongen, wiens ontwikkeling tot man in zekere zin een te rechtlijnig traject volgt, en waarin het maatschappelijk gedetermineerde beeld van de Man (als agressor, als bezitter en als broodwinner, als machthebber en ondernemer) keer op keer opnieuw wordt bestendigd, het meisjeslichaam zo lang het symbolische oord van twijfel en dubbelheid blijft, en dus ook van de *mogelijkheden* die in deze twijfel besloten ligt? Of omdat er *geen mannelijke muzen bestaan*?

### **Route 5, homeward bound: Painter's Road (1998)**

We vingen deze uitvoerige bespreking van het werk van Hans Vandekerckhove aan in de schaduw van Caspar David Friedrichs titanische *Wandervogel*, de spreekwoordelijke vaandeldrager van de Romantiek in de kunst; het betaamt de status van de *Wanderer* dat we onze bochtige mijmering nu ook afronden met een terugkeer naar het Romantische levensgevoel – een impuls waar immers ook Vandekerckhoves werk uitvoerig deel aan heeft.

Niet alleen put Hans Vandekerckhove veel van zijn iconografische motieven sowieso uit een historisch arsenaal aan symbolen die op zich reeds op een lange voorgeschiedenis in de literaire en artistieke tradities van de Romantiek kunnen bogen (de meisjesfiguur, de tuin en de tuinier, oriëntalisme en ornament, de *Rückenfigur* enz.), hij *schildert* deze ook – en is er eigenlijk nog wel iets “romantischer” denkbaar aan het begin van de eenentwintigste eeuw dan de dagelijkse praktijk der schilderkunst, die meest archaische en in zekere zin ook meest achterhaalde aller kunstvormen? De afgelopen jaren is talloos veel inkt gevloeid over het verwachte (en in veel gevallen vaak ook *verhoopte*) “einde” van de schilderkunst, en achter het reeds enkele decennia in relatieve hevigheid woedende debat over het “einde van de kunst” – een oude Hegeliaanse profetie die in de jaren tachtig en negentig met name door de Amerikaanse critici Arthur C. Danto en Donald Kuspit nieuw leven werd ingeblazen – gaat vaak weinig meer dan een nonchalant verholen afrekening met (of juist weer een *pleidooi voor*) de schilderkunst als de “ars prima inter artes” schuil, de meest hooggeachte en nobele aller kunsten – en precies daarom, omwille van haar historisch boven alle andere kunsten uittorende positie, een *Wanderer* waardig, ook weer de kunst die het makkelijkst aan scherpe kritieken kan worden blootgesteld. [“Hoge bomen vangen veel wind”, en er duiken aardig wat vereenzaamde bomen op in Vandekerckhoves oeuvre: uiteraard is het figuratieve archetype van de boom op zijn beurt ook weer een krachtig, romantisch symbool van op zich zelf teruggeplooid artistiek zelfbewustzijn: er bestaat een lange geschiedenis van artistieke identificatie met de boom, die hier helaas niet in detail verder kan worden onderzocht.<sup>8</sup>] “Trouble spot Painting” luidde de titel van één van de meest ambitieuze tentoonstellingen over de huidige staat van dienst en (min of meer onmiddellijke) toekomst van de schilderkunst hier te lande, en uit de “problemativering” van het concept van de schilderkunst als zodanig blijkt hoezeer de schilderkunstige praktijk zichzelf heden

---

<sup>8</sup> In de hedendaagse kunst hebben onder meer Maurizio Cattelan, Rodney Graham en Lois Weinberger zich in hun werk bezig gehouden met de archetypische symboliek van de boom als allegorisch kunstenaarsbeeld; in de kunst van de vorige eeuwen duikt natuurlijk wéér het voorbeeld van Friedrich op – en van een oude persoonlijke favoriet die ik graag met de lezer wil delen: Alexei Savrasovs “De terugkeer van de roeken” uit 1871 in het Tretyakov-museum in Moskou.

ten dage heeft gemarginaliseerd – en is die zelfopgelegde marginalisering, die auto-problematisering feitelijk niet het kenteken bij uitstek van de Romantische stellingname? Alsof de schilderkunst, door deze expliciete problematisering van haar eigen actualiteit en haar eigen premissen, door proactief de *marges* (“berm”) van de kunst op te zoeken, als het ware de wereld zélf de rug heeft willen toekeren...

In 2005 organiseerde de Schirn Kunsthalle in Frankfurt nog een druk bezochte (en inmiddels ook veelbesproken) tentoonstelling met als titel “Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art”, een exploratie van “the desire for the paradisiacal, the beautiful, and the fairy-tale” – en niet toevallig speelde precies de schilderkunst, ondanks de recent opflakkerende aandacht voor een lang genegeerde onderstroom in de *conceptuele* kunsttraditie met expliciet of impliciet romantische boventonen<sup>9</sup>, in dit amalgaam van pastorale Biedermeier en *heroic fantasy* de eerste viool. Peter Doig, Uwe Henneken, Christopher Orr, David Thorpe: in het werk van deze kunstenaars waait onmiskenbaar de instant herkenbare ademtocht van de patroonheilige der Romantische schilderkunst Caspar David Friedrich, die niet toevallig net dit jaar (2006-2007) ook weer gefêteerd wordt in een rondreizende blockbustertentoonstelling die de ondertitel “Die Erfindung die Romantik” achter zich aansleept, en bij wijze van cultuurfilosofisch uitgangspunt stelt dat “die Romantik heute wieder in aller Munde [ist], in der Kunst und der Literatur ebenso wie in der Werbung und der Unterhaltungsbranche.” Ook in het werk van de Poolse Wilhelm Sasnal, door velen beschouwd als de meest invloedrijke kunstenaar van zijn generatie (dat wil zeggen, van diegenen die zijn geboren *na* 1970), lijkt de vernieuwde urgentie van het schilderkunstige gebaar samen te hangen met een zeker neoromantisch réveil – of schuilt er minstens een romantisch-heroïsche spanning in het historisch beladen “besluit” van een jonge kunstenaar om naar het schildersdoek of –atelier terug te keren, en de wereld zoals wij die vandaag kennen, een wereld van en vol veel nieuwere media, zodoende ook *de rug toe te keren*.<sup>10</sup>

De (schilder)kunst verkeert als vanouds weer “in de ban van de berm”, zoals één van Vandekerckhoves vele raakgekozen titels het allitererend stelt.

De ware identiteit van de *Rückenfigur* in Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* is één van de best bewaarde, meest prikkelende geheimen in de westerse kunstgeschiedenis.

Hoewel niets aan zijn filosofenuitrusting ook maar enig spoor van schilderkunstige activiteit verraadt, lijkt het ons toch de logica zelf dat de bergwandelaar een *schilder* zou zijn.

---

<sup>9</sup> “Romantic Conceptualism” is een begrip dat voor het eerst werd gemunt door Jörg Heiser in een artikel in het Engelse kunsttijdschrift *Frieze*, verschenen in 2002; recent hernam ook André Rottman de term in een essay in het Duitse kunsttijdschrift *Texte zur Kunst* (2006). Deze onderstroom is bijna geheel verstrengeld met leven en werken van de jonggestorven Nederlands-Amerikaanse *concept art*-pionier Bas Jan Ader, wiens werk recent het onderwerp is geworden van een bijna hysterische heldencultus.

<sup>10</sup> Dichter bij huis tenslotte doorvoedt de taaie erfenis van de Romantiek ook het werk van twee van Vandekerckhoves stads- en generatiegenoten, met name dat van Michaël Borremans en Jan Van Imschoot – hoewel die erfenis naar goede “Belgische” gewoonte in hun respectievelijke geval weer wordt genuanceerd, *gesaboteerd* zelfs, door het spook van Magritte, stellig de minst Romantische aller schilders...