

Puntos de vista y puntos
de acceso: hacia la obra de
Hans Vandekerckhove

dieter roelstraete

Empecemos por una reducción polémica: en la obra de Hans Vandekerckhove, tan variada, hay un «género» que se repite con una frecuencia y un predominio indiscutibles: el paisaje. En cierto modo, con esto se le facilita la tarea al escritor, al crítico y al espectador poco interesado, pues, a diferencia de los retratos, los bodegones, las composiciones abstractas o monocromas o los tableaux (históricos), los paisajes permiten casi automáticamente entrar en el mundo pictórico e imaginario del artista. Cuando nos encontramos «ante» un paisaje –como por ejemplo ante uno de los precedentes históricos: Bruegel, Poussin, Monet o Hockney– no sólo lo «contemplamos»: el acto de mirar nos permite adentrarnos en el mundo del cuadro. En este proceso de contemplación nos imaginamos que somos los pobladores virtuales del paisaje (una calle, un jardín, la naturaleza) que el artista evoca ante nuestros ojos. «El mundo no se encuentra ante mí, sino a mi alrededor», observó en una ocasión el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty con el aplomo categórico que caracteriza a cualquier revolución del pensamiento, y lo mismo podría haberse referido al arte: no ante mí, sino a mi alrededor.

El espectador que se encuentra ante un lienzo como Northern Light (1999) parece fusionarse con la misteriosa figura del cuadro, un personaje que a su vez se encuentra ante una bifurcación (no sólo simbólica) en un paisaje nevado y bastante desnudo (FIG. 11). Otro ejemplo: contemplo Cypress Avenue (2006) y de pronto me encuentro paseando junto con el artista, que un día se aventuró por ese camino de impenetrables cipreses sumergidos en la oscuridad nocturna, hacia el punto de fuga del horizonte –el destino de toda vida y movimiento (FIG. 108).

De ahí mi decisión de contemplar y considerar la obra pictórica de Hans Vandekerckhove en su totalidad como un paisaje, de aventurarme en su interior como si entrara en un paisaje. Es un paisaje que está surcado por distintos caminos abiertos de manera natural, y que se alimenta desde distintos puntos de acceso temáticos. En el análisis que voy a hacer de sus «temas» recorreré esos caminos (unos ya más familiares que otros) y exploraré algunos de los motivos que se repiten en su producción pictórica, como si fueran parcelas dentro de ese paisaje, todas ellas con una historia propia y rica, y con unas raíces profundamente arraigadas en la tradición artística (sobre todo occidental). Y lo característico del «arte de caminar» es, por supuesto, que cada curva inesperada en un paseo nunca emprendido hasta ahora va abriendo nuevos campos visuales, panoramas sorprendentes y horizontes imprevistos. Cada paseo tiene como resultado «A line made by walking» (una

línea trazada al caminar, título de una obra de Richard Long, el padre espiritual del paseo como forma artística)–, cada paisaje es una mina insospechada de asociaciones visuales y referencias históricas, y constituye el resultado de procesos de sedimentación que duran años y siglos: siglos en el caso de la historia genérica del arte occidental, y años en el caso de la historia vivida concretamente por el propio Vandekerckhove como artista.

En esta exploración temática de la obra (reciente) de Hans Vandekerckhove se entrecruzan reiteradamente los caminos del turista, el arqueólogo aficionado, el curandero y el botánico –cinco rutas, aunque lo mismo podrían haber sido más o menos.

RUTA 1: VIEWMASTER, 2002

Dos iconos de la historia del arte occidental pertenecen a la singular tradición de la Rückenfigur o figura de espaldas, y, aunque a primera vista parece que nada tienen en común, sus caminos se entrecruzan en la obra de Hans Vandekerckhove, en la que efectivamente encontramos varias figuras de espaldas. Tenemos por una parte el célebre cuadro de Caspar David Friedrich titulado Caminante sobre el mar de niebla –sin lugar a dudas una de las pinturas más reproducidas de la tradición occidental– y, por otra, una enigmática y surrealista obra de René Magritte, La reproducción prohibida. Se trata de dos «antirretratos» (pues obviamente es inimaginable un retrato sin facialidad, y en ambos el misterioso protagonista precisamente le da la espalda al «retratista») que, paradójicamente, se encuentran a la altura de las obras maestras incuestionables de la tradición retratista en cuanto a su reconocibilidad universal.

La famosa Rückenfigur de Friedrich se considera el culmen de la pintura romántica, y es precisamente ese impulso romántico el que también inspira la exploración, asombrosamente sistemática, de este motivo iconográfico llevada a cabo por Vandekerckhove. El Caminante de Friedrich, pintado hacia 1818, culmina el periodo de radical individualismo de su genial autor como una fuerza natural indomable y salvaje (es contemporáneo de Beethoven, Lord Byron, Géricault, Napoleón, Turner¹), que se detiene titubeante justo antes de los albores de la modernidad, época que inevitablemente también anuncia su declive. En el Caminante se combinan el desdén germánico por el valle de lágrimas terrenal que se extiende muy por debajo de su mirada olímpica, de melancólica desesperación, un respeto religioso por el espectáculo del paisaje natural y una autoconciencia moderna y urbana. También el objeto de su mirada contemplativa está (literalmente) envuelto en las nieblas de la ambivalencia y la ambigüedad: ¿mira el montañero hacia atrás, hacia un pasado del que tiene que despedirse con dolor de corazón, o por el contrario mira hacia adelante, hacia las promesas inseguras pero esperanzadoras de un futuro desconocido (al estar envuelto en la niebla)? Friedrich pintó a su dandi Everyman en una época asolada por las revoluciones y, por fortuna, es casi imposible deducir de su maniérismo pictórico una posición política inequívoca: es justamente esa

indecisión lo que ennoblece este retrato hiperindividualista de un anónimo alpinista a?cionado, convirtiéndolo en un monumento paradójico a la conciencia europea moderna. La ambivalencia y la ambigüedad constituyen la materia prima de todo arte de calidad, y así ocurre también en las obras de Vandekerckhove en las que resuena el eco de las Rücken?guren de Friedrich: las ?guras de sus lienzos ¿le dan la espalda autocomplacientes al espectador –declaración de independencia visual que sostiene que la obra de arte también sobrevive sin y fuera de la mirada del espectador– o por el contrario se encuentran desamparadas y sumidas en oscuros pensamientos? ¿Rechazo o introversión? ¿Hay autocomplacencia en su propia «ilegibilidad», o es la imposibilidad del encuentro con nuestra mirada lo que precisamente les hace retorcerse de dolor? O quizás, mediante un rodeo inusualmente largo, ¿se volverán a dirigir hacia nosotros?

La imposibilidad de ese encuentro con el espectador –la Rücken?gur como expresión física de una unánime y monolítica negación– no se articula en ningún sitio mejor que en esa otra vista de espaldas icónica que es La reproducción prohibida, la impenetrable obra de René Magritte. Lo que el alemán Friedrich fue para el Romanticismo lo fue el belga Magritte para el Surrealismo: la autoritaria fuente de sus imágenes más programáticas, de sus arquetipos respectivos (que nos miran, muy elocuentemente, de espaldas)². Pero las espaldas de Magritte nos cuentan (desde luego) una historia totalmente distinta de las de Friedrich. Éste pinta, en su famosa Rücken?gur, el retrato del héroe anónimo que dirige la mirada hacia afuera, hacia el espectáculo del mundo y sus elementos: el hombre como domador autónomo de una naturaleza sublime e imponente, o por lo menos como contrincante autónomo que se atreve a entablar un duelo de titanes. Por el contrario, Magritte pinta precisamente el enigma del yo humano justo en el momento en que dirige la mirada hacia adentro, hacia el árido y montañoso paisaje de la psique –que en la obra de Magritte se refleja después, ya no sólo literal sino también ?guradamente, en el motivo estandarizado del interior burgués (no hay en sus cuadros, casi por de?nición, espacio para la «naturaleza», excepto para una variante profundamente domesticada como el jardín: lo único absolutamente diferente que puede ver el sujeto burgués en este mundo irreal es lo que le hace muecas desde el abismo del yo enigmático, del «tú» como el «otro»). De la misma manera, y en lienzos como *The Border, From Here to Eternity* o *Riverman* (FIGS. 8, 50, 52), también Vandekerckhove pinta no tanto paisajes como (auto) retratos. Precisamente las Rücken?guren que más grabadas se quedan en la memoria quizás sean esas obras (como por ejemplo la citada *From Here to Eternity* o, de manera aún mucho más explícita, *My Head is My Only Home* [PORTADA]) en las que el paisaje desaparece totalmente como entorno y el artista retrata un mundo interior o interiorizado: el de un cráneo calvo en el que no dejan de retumbar, audiblemente, los pensamientos. Por eso, la obra de Vandekerckhove vuelve a conectar una vez más, claramente, con una larga tradición artística que alcanza sin duda su punto culminante tanto en el

Romanticismo como en el Surrealismo: la de la pintura paisajística como una especie de (auto) retrato, la de la resonancia entre los mundos exterior e interior, la de la analogía alegórica entre el microcosmos mental del yo y el macrocosmos de una naturaleza siempre desolada, que parece no tener vida. Muchos de los paisajes de Vandekerckhove –nevados, abandonados, inhóspitos, distópicos, en algunos casos claramente postapocalípticos– reflejan los clásicos males de la condición psíquica moderna: aislamiento, alienación, un débil destello de esperanza que enseguida se puede convertir en desaliento, introversión, ensimismamiento contemplativo y, ante todo, desesperación. Quizás lo que mejor representa la Rückenfigur como tal es esa desesperación, por la simple razón de que el espectador nunca podrá llegar a saber lo que se esconde en la mente y en la mirada del solitario protagonista. Por otra parte, el hecho de que la duda, el dilema y la ambigüedad –las promesas de un futuro incierto que lo mismo puede inspirar optimismo que pesimismo– desempeñan un papel tan importante en la tematización de la obra de Vandekerckhove, se desprende con claridad de los títulos de sus cuadros: desde Brand New Day, Crossroads, On the Way to the End y The End of the Night hasta Shadowland (FIGS. 21, 7, 5, 53, 3) y Stranded.

Vuelvo una vez más a Caspar David Friedrich, pero no al famoso Friedrich del Caminante sobre el mar de niebla, sino al autor menos conocido de una Rückblick más sutil, más íntima: Monje frente al mar (1810), lienzo monumental que hoy se puede contemplar en la Alte Nationalgalerie de Berlín. Se trata de un Friedrich menos característico (por extraño que parezca, este cuadro fue en su época mucho más famoso que el Caminante), que siente al turbulento Turner pisándole los talones. No hay aquí ese aire cristalino, alpino, que confiere a sus lienzos posteriores su típica dureza transparente y su olímpica autoconfianza. Reina en cambio un amorismo mórbido que restablece la violencia de la naturaleza en toda su brutal originalidad. Apenas se puede reconocer como individuo humano a este monje situado a orillas de un mar embravecido por los vientos huracanados, y menos aún como una Rückenfigur; tiene más del homunculus arquetípico del arte gótico. Mientras que al Caminante precisamente se le retrata de forma muy clara como personalidad –mediante detalles en la ropa, atributos y postura corporal (yo siempre me he imaginado exactamente así a Arthur Schopenhauer)–, el monje es engullido en el precipicio sin fondo de un amorismo prehistórico. En este lienzo visionario, casi futurista, Friedrich anuncia en muchos aspectos el lenguaje formal característico del existencialismo de postguerra –el lenguaje de un mundo que se despierta de las cenizas de un apocalíptico genocidio, el lenguaje de Beckett, de Giacometti, de Reinhardt. Y es precisamente la sombra lúgubre de ese Friedrich menos conocido lo que volvemos a encontrar en los cuadros de Vandekerckhove que mejor representan esa condición «postapocalíptica»: The Border, Remain in Light, The River, A Storm is Coming (FIGS. 8, 76, 75, 74), paisajes que quizás habrían pintado también los románticos si, como por ejemplo Beckett, Giacometti o Andrei Tarkovski³,

hubieran vivido Hiroshima, Chernobil o el calentamiento de la Tierra. Se trata de paisajes inhóspitos, de una belleza a menudo trágica, siniestra, de paleta surrealista –y, emblemáticamente solo, en medio, el nómada o Rücken?gur eternamente vacilante e indeciso. Quo vadit?

RUTA 2: GARDENING AT NIGHT, 2000

El jardinero y el arte de la jardinería: otro motivo importante y frecuente en la obra pictórica de Hans Vandekerckhove, un motivo que está estrechamente relacionado con la Rücken?gur como representación arquetípica del eremita mítico y que a su vez posee unas raíces muy claras y profundas en la historia del arte (occidental) tanto reciente como antiguo.

Por supuesto, el jardinero más famoso de la historia de la cultura es sin duda el Cándido de Voltaire, que también –equivalencia muy signi?cativa– es el primer «antihéroe» del canon literario de esa historia: el ingenuo e involuntario aventurero del escritor francés encarna la equiparación de la jardinería, la horticultura, con el drama intelectual de la «renuncia», con esa decepción que lleva a dar la espalda al mundo. [De nuevo –pero esta vez sólo en sentido ?gurado– la Rücken?gur.] En otras palabras, no es de extrañar que el jardín mismo y el simbolismo de la jardinería y de las tareas y prácticas de la horticultura ocupen un lugar tan destacado en la representación religiosa, en la que este drama de la renuncia es precisamente tan importante. Es difícil imaginar una religión sin jardineros, huertos o vergeles. En el caso concreto del cristianismo, cuyo lenguaje de imágenes, como es bien sabido, ejerció una enorme influencia en la pintura, esta «explotación» religiosa de la alegoría del jardín tiene dos momentos culminantes y gloriosos: la heroica historia de la creación del hombre –o más bien de su caída– comienza en el Jardín del Edén (vemos una abundante vegetación paradisíaca en el idílico ciclo de Vandekerckhove sobre los invernaderos de su amigo/colega Franky DC, el enigmático sujeto del homenaje al que se alude en el título de la siguiente sección), y en el Huerto de Getsemaní es donde Jesús pasa mucho más tarde sus últimas horas como hombre libre. Al ?n y al cabo, la horticultura era también el principio organizador de la regla de vida monástica de muchas órdenes religiosas: la huerta del monasterio era sencillamente lo más aproximado al reino de Dios en este valle de lágrimas que se llama Tierra.

La jardinería es una actividad pseudoreligiosa en la que el hombre prometeico se mide con la potencia demiúrgica de su mítico Creador –para verse enfrentado de manera inevitable a sus limitaciones, lo que hace que la jardinería sea necesariamente tan popular entre muchos ?lósofos después de Voltaire. «Bien dice usted, pero tenemos que cultivar nuestra huerta»: así concluye el infeliz Cándido, curado para siempre de sus delirios de grandeza, en una de las frases ?nales más famosas de la literatura universal. Y el tono pragmático, staccato, de ese llamamiento a una reflexión literalmente manual sobre los límites físicos y mentales de la capacidad (y la voluntad) del ser humano revela tanto devoción como resignación, tanto autoconocimiento como autonegación

–ambos ingredientes básicos del sentimiento religioso. Muchas reencarnaciones posteriores del jardín como experimento artístico en la Weltbildung o visión del mundo, desde el suntuoso jardín de Claude Monet en Giverny o los de Pierre Bonnard hasta la abundancia de malas hierbas en los de Lois Weinberger o los indestructibles cactus que pueblan el rocoso jardín del cineasta inglés Derek Jarman, el all-round superesteta de Dungeness –su fantasmagórica silueta aparece en obras de Vandekerckhove como Gardening at Night (2000; FIG. 29), y nos volveremos a cruzar con el nombre de este influyente personaje en repetidas ocasiones– plasman ese frágil equilibrio entre la vanidad megalómana y el escapismo derrotista y melancólico. En estos jardines distintos, aunque también, por ejemplo, en unos cuantos y monumentales experimentos de land art que llevaron a cabo creadores norteamericanos como Michael Heizer y Robert Smithson en los años setenta⁴, el artista puede creerse durante un momento un demiurgo todopoderoso –una ilusión a la que quizás se sienten condenados tras algunos fracasos demasiado dolorosos en el mundo «real» de acero, cristal y hormigón.

Por supuesto, el jardín como experimento ¿osó?co también es impensable sin el retórico lugar común de la dialéctica de la naturaleza y la cultura, lo que en inglés se denomina de forma tan inteligente nature vs. nurture: la verdadera jardinería, el arte de la horticultura, es un delicado ejercicio de equilibrio entre el exceso y la falta de disciplina, entre el exceso y la falta de dominio y control. ¿Dónde interviene la azada y dónde actúan las tijeras de podar? ¿Dónde se deja crecer la vegetación, exuberante y voluptuosa, ocultando las huellas bien meditadas del jardinero? ¿Dónde y cuándo el jardín pierde su «naturalidad» y se petri?ca hasta convertirse en artefacto cultural, es decir, sobrecultivado, y dónde y cuándo el jardín se libera de las cadenas del caos y la entropía que caracterizan todos los procesos naturales? El verdadero jardín y el punto culminante de la horticultura se encuentran en una síntesis perfecta entre la intervención (obligar, dictar, mandar) y el retroceso (borrar, retirar, desaparecer). Dicho de otra forma: el verdadero jardín no es más que una metáfora sensual de la obra de arte como tal, que también se puede entender como el resultado de una contienda entre la creatividad salvaje, «natural» y los impulsos infatigables de una racionalidad imperiosa. ¿Acaso la pintura no es jardinería?⁵ En la introducción me referí a la pintura de paisaje como «género» predominante en la obra de Vandekerckhove –¡una simpli?cación polémica pero consciente!– y comparé la producción del artista en su conjunto con un paisaje, con un mundo en el que me puedo aventurar como espectador. Pues bien, sus cuadros de jardines, de una naturaleza en parte domesticada y en parte asilvestrada, me adentran en el mundo del arte y de la obra de arte en su cualidad ontológica más simbólica, un mundo de esencias: si el jardín y la jardinería pueden simbolizar, respectivamente, la obra de arte y el gesto artístico, entonces los jardines pintados son también, por excelencia, una representación del arte en el sentido más fundamental, una plasmación de lo

que es realmente enfrentarse con el arte –el lienzo vacío ante los ojos del artista, la obra concluida ante los ojos del espectador. La promesa de felicidad (como tan acertadamente definió Stendhal la belleza) de un día de veranales de verano en el jardín cubierto de vegetación...

RUTA 3: FRANKY'S GREENHOUSE, 2005

Un artista al que aprecio mucho (y cuya identidad no viene al caso en este ensayo) me dijo en una ocasión, no hace mucho, que –al menos para él– la arquitectura es una excusa, un refugio incluso, para el arte malo: «architecture is an excuse and a refuge for weak art». Ese artista es sobre todo pintor, y con los años me he ido identificando cada vez más con su intuición (aunque reconozco que es demasiado categórica). Sobre todo en los años noventa, en pleno auge del arte informal de las instalaciones y de ese género híbrido que el conservador francés Nicolas Bourriaud bautizó con el nombre mágico y rimbombante de «estética relacional», el gradual acercamiento entre el arte y la arquitectura hizo que proliferaran unas prácticas artísticas y expositivas poco exaltantes que imputaré al «efecto Koolhaas»: exposiciones llenas de modelos a escala, proyectos arquitectónicos, datos estadísticos, propuestas urbanísticas y vídeos interminables de indistinguibles y verticales pueblos de hormigón en las megalópolis de ultramar. Lo que más me molesta de estas prácticas «artísticas» que son visualmente (y a menudo también intelectualmente) cualquier cosa menos estimulantes es su apenas disimulado afán de poder –porque la arquitectura, claro es, tiene que ver, mucho más que las artes plásticas en sí, con el poder. En efecto, el arquitecto también dispone (en principio) de más poder que el artista –el poder para dar forma al mundo que nos rodea, para incluso imponer al mundo una forma concebida por la arquitectura–, y evidentemente ese tipo de poder provoca en ocasiones previsibles sentimientos de envidia y celos. ¿Acaso no sueña el artista, desde los tiempos de las vanguardias históricas, con no sólo «interpretar» el mundo, sino con transformarlo realmente? ¿Acaso no es estimulante ver a los Gehry, Koolhaas y Piano de este mundo jugar con gigantescos volúmenes de materiales de construcción, ejércitos de grúas colosales, estadísticas demográficas y maquetas de ciudades minuciosamente reconstruidas? Francamente, son alardes de poder de los que el arte también quisiera participar de vez en cuando, pues ¿acaso no tiene también el artista de hoy una misión que cumplir en el ámbito secularizado de lo público?

Todo lo anterior puede parecer un largo rodeo para llegar a constatar que, por fortuna, el motivo arquitectónico en la obra de Hans Vandekerckhove no pone de manifiesto ese afán de poder –y quizás ésta sea una de las razones por las que, en su obra, el motivo arquitectónico precisamente sí «funciona», y la «arquitectura» no es sólo un refugio para un arte soporífero y carente de interés.

Dos arquetipos definen la presencia de este tema en la obra de Vandekerckhove: el invernadero (Franky's Greenhouse, FIGS. 88–92) y el puente. De hecho, el primero

forma parte del amplio conjunto de motivos iconográficos al que me acabo de referir, y en cualquier caso representa sólo los escalones inferiores de la fantasía arquitectónica megalómana: el invernadero es un antimonumento que en cierto sentido se burla de la gigantomanía de la actividad constructiva y nos presenta a la arquitectura en su perspectiva más limitada, modesta y pequeñoburguesa. Por supuesto, ello tiene que ver a su vez con el ethos de la renuncia que caracteriza a toda la actividad hortícola: al que se consuela con la obligación modesta de la jardinería como un ejercicio de autorrelativización resignada («cultivar son jardín») le interesa poco, como es natural, la búsqueda mundial del grial del poder; por el contrario, aspira a un mundo más pequeño que el que persiguen las ansias de poder, un mundo a la escala íntima del individuo y de lo que éste ha vivido. Por eso, no está totalmente fuera de lugar señalar las raíces autobiográficas del tratamiento de lo hortícola en la obra de nuestro artista: Hans Vandekerckhove se crió entre ondulantes prados y olorosos invernaderos, y de hecho tuvo su primer estudio en una de esas idílicas construcciones de cristal –el aroma propio del invernadero es casi como su personalísima magdalena proustiana, llave proverbial para un cerrojo tras el cual se ocultan viejos pero vívidos recuerdos.

El invernadero está emparentado con la cabaña, que en la historia de la filosofía del siglo xx se considera como la encarnación de la moderación y del aislamiento voluntario, en una ética de desaparición de la casa: las dos cabañas más conocidas de esta tradición filosófica pertenecen a (y fueron construidas con sus propias manos por) pensadores cuya relación con el potencial tóxico del poder fue, cuando menos, problemática: la cabaña de Martin Heidegger en Todtnauberg nos muestra al presuntuoso y nazi filósofo como un paleta gruñón, mientras que en la cabaña de Ludwig Wittgenstein junto al ordo noruego de Sogne el filósofo empuña el cetro como un histérico atormentado y autista. Dos instantáneas de una filosofía de impotencia (relativa), en un contexto arquitectónico que además evoca esta impotencia de una forma sumamente plástica: no es por casualidad que el trabajo intelectual más interesante del siglo pasado se llevara a cabo en la modesta «antiarquitectura» de la cabaña (la glorieta, el albergue), es decir, no en castillos, cuarteles, palacios o fortalezas –petrificaciones todos ellos de unas ansias de poder que a Hans Vandekerckhove le dejan totalmente indiferente.

Por último, cabe mencionar especialmente un «microgénero» extraño dentro de la obra de Vandekerckhove, y representado por cinco pinturas de 2003 sobre puentes, muelles, paseos de madera y otras construcciones aéreas que atraviesan el espacio: *Hanging Garden*, *Hokusai mon amour*, *Land's End*, *The End of the Night*⁶ y *Zone* (FIGS. 57, 59, 55, 53, 56). En cierto sentido forman parte también del discurso «antiarquitectónico» antes descrito: son sin lugar a dudas elementos arquitectónicos, pero de ninguna manera son edificios. La esencia del puente reside en su función de unir dos puntos, en su negación del espacio estático –en el simbolismo ambiguo y el escepticismo místico del «entremedio» que se explica mediante esta antiarquitectura. [Entremedio es una de esas

típicas palabras que son difíciles de definir sin hacer referencia a ellas mismas; en cierto sentido lo mismo ocurre con puente.] Al igual que las Rückenfiguren, cuyos rostros deben seguir siendo por definición un misterio irresoluble para nosotros, y al igual que las figuras de muchachas a las que me referiré enseguida, los puentes, cruces y caminos simbolizan en realidad la aporía fundamental del arte –el drama de esa misma irresolubilidad. Sin esta duda, sin esta ambivalencia y ambigüedad –¿está llorando la Rückenfigur o por el contrario se está riendo? ¿ha llegado o está a punto de marcharse? ¿conduce el puente de Land's End (FIG. 55) a un vergel o a un terrible «fin del mundo»?– incluso el arte como tal es impensable: existe por la gracia de su potencial, un potencial de «sí» o «no» que está implícito en cada duda, en cada «entremedio», en cada bifurcación.

Formulado de otra manera: *The Border* (FIG. 8) es el título de un cuadro de Hans Vandekerckhove de 1999 (de nuevo una vista de espaldas, de nuevo la silueta lúgubre de una torre de refrigeración al horizonte), pero lo mismo podría ser el nombre de una obsesión pictórica.

RUTA 4: SEA BREEZES, 2001

Cuando la artista holandesa Rineke Dijkstra adquirió fama internacional a principios de los años noventa con una serie de retratos de chicas y chicos adolescentes en las playas de De Panne, Dubrovnik, Kolobrzeg y Yalta, era difícil, por no decir imposible, no pensar en la imagen icónica de la Venus de Botticelli emergiendo de las olas. Sin embargo, con los años transcurridos esa línea concreta de la obra de Dijkstra ha llegado a ser tan emblemática de una serie de preocupaciones y obsesiones temáticas típicas del arte de los años noventa –el adolescente y sus vivencias culturales específicas, las ambigüedades y ambivalencias propias de esta fase de transición en la vida del ser humano, la elasticidad porosa de nuestra identidad (sexual), la experimentación con posturas y gestos– que hoy hasta parece difícil contemplar imágenes de adolescentes y/o niños en la playa sin pensar inmediatamente en las discretas obras maestras de Dijkstra. (Una sola fotografía, tomada en la playa báltica de la localidad polaca de Kolobrzeg, se ha reproducido ya tantas veces que, como el Caminante de Friedrich por ejemplo, se ha quedado realmente grabada en la conciencia visual de la gente: algo que, en mi opinión, bien puede atribuirse a cierto grado de maestría en la imagen misma.) Al menos a mí personalmente me ocurrió cuando hace varios meses, más bien por casualidad, vi el *Sea Breezes* de Vandekerckhove (FIG. 27). Claro es que son muchas e insalvables las diferencias que separan ambas obras y prácticas –quizás la mayor sea una que a primera vista parece sólo anecdótica: Vandekerckhove retrata en *Sea Breezes*, y en lienzos a veces como *Ballerina*, *Two Girls* y *Black Water* (FIGS. 6, 25, 23), a su propia hija, mientras que el singular efecto que producen las fotografías de Dijkstra viene dado precisamente por la distancia neutralizadora y casi «científica» que se deriva por fuerza del anonimato del sujeto retratado. Vandekerckhove pinta retratos de familia –también los autorretratos entran en

esa categoría informal, y el más bonito de todos es quizás *Riddles in the Dark* (FIG. 103)—, mientras que las fotografías de Dijkstra conectan con la metodología antropológica de August Sander (y en menor grado Diane Arbus o Richard Avedon), en la que cada individuo se ve reducido en cierto modo a un tipo: ¿es ahí donde se amplía simbólicamente la «diferencia» entre la fotografía y la pintura, en una dialéctica de intimidad y distanciamiento? ¿O justamente estoy sobrestimando dicha diferencia? Pues el hecho de que Hans Vandekerckhove represente a su hija en estos cuadros quizás sea sólo un dato con?dencial y por lo tanto secundario: ni un solo título con?ere a las niñas de estas pinturas una identidad claramente de?nida y, siguiendo la buena costumbre metódica, los rostros de las ?guras de estas pinturas son precisamente lo bastante genéricos y «vagos» como para poder etiquetarlas como una especie de *Everyman* contemporáneo —por lo tanto igual que los personajes de Dijkstra o igual que los ?gurantes más o menos estereotipados de los tableaux fotogr?ficos de Anna Gaskell, Katy Grannan, Justine Kurland y Althea Thauberger. La niña o adolescente como género —el chico parece por diversas razones un motivo iconogr?fico muchos menos plausible, y las fotografías de Dijkstra que más éxito han tenido son retratos de chicas: ¿quizás porque la chica prepara el terreno para el «género» más popular y más practicado de la historia del arte occidental desde Altamira hasta hoy, es decir, el de la mujer y/o el desnudo femenino? [Paradójicamente, la imagen de la mujer adulta está totalmente ausente del lenguaje plástico de Vandekerckhove; hay sólo hombres, la mayoría de ellos modelados según el ejemplo del propio artista...] ¿O porque, más aún que el cuerpo del chico, cuyo desarrollo hasta convertirse en hombre sigue en cierto sentido un trayecto demasiado rectilíneo y en el que la imagen socialmente determinada del hombre (como agresor, como poseedor y como sostén de la familia, como dirigente y empresario) se perpetúa una y otra vez, el cuerpo de la chica sigue siendo desde hace mucho tiempo la morada simbólica de la duda y la ambigüedad, y por tanto también de las posibilidades que esa duda encierra? ¿O porque no existen musas masculinas?

RUTA 5, HOMEWARD BOUND: PAINTER'S ROAD, 2006

Empezamos este análisis exhaustivo de la obra de Vandekerckhove a la sombra de la titánica *Wandervogel* de Caspar David Friedrich, el proverbial abanderado del Romanticismo en el arte. Para rendir justicia a esa condición de caminante, concluiremos nuestra sinuosa meditación volviendo al sentimiento romántico de la vida —un impulso que también se mani?esta ampliamente en la obra de Vandekerckhove.

De todos modos, Hans Vandekerckhove no sólo extrae muchos de sus motivos iconogr?ficos de un arsenal histórico de símbolos muy arraigados en las tradiciones literarias y artísticas del Romanticismo (la ?gura de la muchacha, el jardín y el jardinero, el orientalismo y el ornamento, la *Rücken?gur*, etc.), sino que también los pinta. ¿Y acaso se puede pensar en algo más «romántico» a

principios del siglo xxi que la práctica diaria de la pintura, que es la más arcaica y en cierto sentido también la más obsoleta de todas las formas artísticas?

Durante los últimos años se ha escrito mucho sobre el «?nal» previsto (y en muchos casos también deseado) de la pintura. De la misma manera, tras varias décadas de debate relativamente intenso sobre el «?nal del arte» –antigua profecía hegeliana que sobre todo los críticos norteamericanos Arthur C. Danto y Donald Kuspit reavivaron en los años ochenta y noventa– se esconde muchas veces sólo un ajuste de cuentas poco disimulado con (o por el contrario un alegato a favor de) la pintura como la ars prima inter artes, la más respetable y noble de todas las artes. Precisamente por eso, por su posición histórica de predominio sobre todas las demás artes, digna de un caminante, también es la disciplina artística que más se presta a la crítica mordaz. [Hay un refrán en neerlandés que literalmente dice «Los árboles altos captan mucho viento», es decir, que las personas que destacan son objeto de muchas críticas. En la obra de Vandekerckhove aparecen bastantes árboles solitarios: naturalmente, el arquetipo ?gurativo del árbol es también un símbolo potente y romántico de la conciencia artística replegada sobre sí misma: existe una larga historia de identi?cación artística con el árbol, que lamentablemente aquí no podemos analizar en detalle⁸.] Trouble.spot Painting era el título de una de las exposiciones más ambiciosas sobre el estado actual y el futuro (más o menos inmediato) de la pintura belga. De la «problematización» del concepto de pintura como tal se deduce hasta qué punto la práctica pictórica se ha automarginado hoy en día –¿y no es realmente esa marginación autoimpuesta, esa autoproblematización, el rasgo distintivo por excelencia de la posición romántica? Como si la pintura, mediante esta problematización explícita de su propia actualidad y sus propias premisas, mediante la búsqueda proactiva de los márgenes del arte (el «arcén»), hubiera optado ella misma por darle la espalda al mundo...

En 2005, la Schirn Kunsthalle de Francfort organizó una exposición muy concurrida (y también muy comentada) que se llamaba Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art y que consistía en una exploración del «desire for the paradisiacal, the beautiful, and the fairy-tale». No por casualidad, y a pesar de la atención que recientemente se ha prestado a una subcorriente ignorada durante mucho tiempo en la tradición del arte conceptual, llena de notas románticas explícitas e implícitas⁹, era precisamente la pintura la que desempeñaba el papel estelar en aquella amalgama de Biedermeier pastoril y fantasía heroica. Peter Doig, Uwe Henneken, Christopher Orr, David Thorpe: en la obra de estos artistas se reconoce inmediatamente el aliento inconfundible del padre de la pintura romántica, Caspar David Friedrich. Precisamente este año (2006–2007), y no es casual, se le volverá a rendir homenaje en una exposición itinerante subtitulada La invención del Romanticismo, en la que se sostiene, como punto de partida ?losó?co-cultural, que «hoy el Romanticismo vuelve a estar en boca de todos, no sólo en el arte

y la literatura sino también en la publicidad y en el mundo del espectáculo». También en la obra del polaco Wilhelm Sasnal, considerado por muchos el artista más influyente de su generación (es decir, de los artistas que nacieron después de 1970), parece que la renovada urgencia del acto pictórico está relacionada con un cierto despertar neorromántico –o al menos una emoción romántico-heroica se oculta en la «decisión», históricamente delicada, que toma un joven artista de volver al lienzo o al estudio de pintura, con lo que le da la espalda al mundo tal y como lo conocemos hoy, un mundo repleto de medios mucho más nuevos¹⁰.

El arte (de la pintura) se encuentra nuevamente «cautivado por el arcén»: in de ban van de berm, acertado y aliterado título de una obra de Vandekerckhove (FIG. 39).

La verdadera identidad de la Rücken?gur del Caminante sobre el mar de niebla de Friedrich es uno de los secretos mejor guardados y más enigmáticos de la historia del arte occidental. Aunque no hay nada en su atuendo de ?lósofo que nos dirija hacia la práctica de la pintura, nos parece de todo punto lógico que ese montañero sea un pintor.

- 1 Como ya observé anteriormente, el caminante solitario de Friedrich entra en la selecta categoría de las obras de arte más reproducidas del canon occidental; en mi biblioteca personal, esta pequeña obra maestra (los que hayan contemplado el cuadro en su biotopo natural del Hamburger Kunsthalle recordarán sin duda sus reducidas dimensiones) decora, por ejemplo, la cubierta del libro de Paul Johnson *The Birth of the Modern: World Society 1815–1830*, obra clásica en la que se aborda con detalle el individualismo heroico de los artistas aquí mencionados, pero también *The Ideology of the Aesthetic*, del prestigioso marxista inglés Terry Eagleton. El hecho de que Eagleton y Johnson representen dos posiciones políticas diametralmente opuestas (el marxismo británico frente al conservadurismo norteamericano) demuestra una vez más la profunda ambivalencia de la ya clásica escena de Friedrich, ambivalencia sobre la que volveremos una y otra vez en este ensayo. Por último, y por dar un solo ejemplo, el lenguaje plástico universal de Friedrich ilustra también muchas grabaciones de los solos para piano de Beethoven, como por ejemplo mi ejemplar de las *Sonaten de Emil Gilels*. No es casual que el Caminante de Friedrich ?gure en la laureada grabación de Maurizio Pollini de la *Fantasia del caminante* de Franz Schubert, composición de 1822. Schubert también es autor de la célebre *Lied* llamada *El rey de los elfos*, título también de un cuadro de Vandekerckhove... ¡Y así sucesivamente!
- 2 Es muy signi?cativo que otra Rücken?gur de Friedrich, *Mujer en la ventana*, que es un retrato de su esposa de 1822, fuera retomada casi literalmente un siglo después por ese santo patrón del Surrealismo que es Salvador Dalí: su *Mujer en la ventana* de 1925, donde retrata a su hermana Ana María, es quizás el lienzo «menos surrealista» del artista. Los retratos y las escenas familiares son también un hilo conductor recurrente en la producción de Hans Vandekerckhove.
- 3 ¿Tarkovski? No por nada menciono el luminoso ejemplo del cineasta ruso: la influencia de Andrei Tarkovski en la obra de Hans Vandekerckhove se manifestó bastante literalmente en diversos homenajes a su personaje más famoso, el protagonista sin nombre de la película experimental de ciencia-?cción titulada *Stalker* (1979) (FIGS. 63–73).

Ya traté ampliamente sobre el motivo existencialista («jerónimo») del individuo anónimo en el desierto («La Zona») en un ensayo que publiqué sobre la obra de Vandekerckhove (*Stalking Hieronymus*, Ostende, pmmk y Deweer Art Gallery, 2003).

- 4 Para un análisis más exhaustivo sobre la práctica de la horticultura en las artes plásticas contemporáneas remito al lector interesado a mi texto «Minima Horticulturalia: Reflections from the Back Yard», incluido en el catálogo de la exposición *Grazie*, Stiftung Schloss Dyck (Neuss, 2003), y a otro conexo, «Notes on Green Thought (& Gardening of the Mind)», en el catálogo de la exposición de Lois y Franziska Weinberger en el *smak de Gante*, primavera de 2005.
- 5 Muy significativamente, *Un pintor es un jardinero* fue asimismo el título de una importante exposición en solitario de Hans Vandekerckhove en 1999: era el primer homenaje que se rendía al (jardín del) polifacético artista británico Derek Jarman, cuya influencia se ha manifestado desde entonces con notable regularidad en la obra de Vandekerckhove.
- 6 Como es obvio, en este título el artista hace referencia claramente al misantrópico primer libro (1932) del maestro emponzoñador Louis-Ferdinand Céline, cuya filosofía de la vida se vio inevitablemente deformada por la apocalíptica experiencia de la Primera Guerra Mundial –el conflicto mundial que había convertido a toda la civilización europea (que de todos modos identificamos tradicionalmente con su arquitectura) en barro, pulpa, coágulos de sangre y trincheras, un «paisaje» que también inspiró a Beckett.
- 7 Sin querer pisar el peligroso terreno de las «influencias», puede ser esclarecedor señalar en este contexto el estimulante ejemplo de David Hockney, cuya presencia también aparece sutilmente en otros momentos de la obra de Vandekerckhove (por ejemplo, en su *A Bigger Splash in Granada* [FIG. 37], claro homenaje a este aristócrata de los pinceles): un punto culminante y una de las obras más conmovedoras de la larga y rica carrera profesional de Hockney es sin duda el retrato doble que hizo de sus padres en 1977, y sobre todo la figura de su madre en él –obra que tanto el autor de este ensayo como su protagonista pudieron admirar en *Portraits*, la reciente exposición itinerante de retratos de Hockney (Iacma, Los Ángeles, 2006, y *The National Portrait Gallery*, Londres, 2006). Esta desarmante variación del motivo iconográfico de la Anunciación recuerda, por ejemplo, a *Conversation Piece* de Vandekerckhove (FIG. 102), en la que éste se representa a sí mismo conversando con su hija.
- 8 En el arte contemporáneo, Maurizio Cattelan, Rodney Graham y Lois Weinberger, entre otros artistas, han trabajado sobre el simbolismo arquetípico del árbol como representación alegórica de los artistas; en el arte de los siglos pasados naturalmente cabe destacar el ejemplo de Friedrich, aunque también una de mis pinturas antiguas favoritas que me gustaría compartir con el lector: *Los grajos han vuelto*, obra de Alexei Savrasov de 1871 que guarda el Museo Tretyakov de Moscú.
- 9 El de «conceptualismo romántico» es un concepto que Jörg Heiser utilizó por primera vez en un artículo publicado en 2002 en la revista inglesa *Frieze*; hace poco André Rottman volvió a utilizarlo en un ensayo publicado en la revista alemana *Texte zur Kunst* (2006). Esta subcorriente se identifica casi totalmente con la vida y obra del pionero del arte conceptual, Bas Jan Ader, artista holandés-norteamericano que falleció joven y cuya obra ha sido últimamente objeto de un culto casi histérico.

- 10 Por último, la herencia obstinada del romanticismo también alimenta la obra de dos artistas de la misma generación y ciudad que Vandekerckhove, Michaël Borremans y Jan Van Imschoot –aunque en su caso, según una tradición típicamente «belga», esa herencia se ve atenuada, sabotada incluso, por el fantasma de Magritte, sin duda el menos romántico de todos los pintores...