

H ET PENSEEL BEHEERSEN ZOALS EEN ZANGER ZIJN STEM

SCHILDER JEAN BRUSSELMANS

Noordzee, 1939. Horizontale grijsbruine stroken wisselen af met behoedzame witte lijnen die zich in het midden zonder overgang verenigen tot een brede straat, de weerkaatsing van licht op water. Tegen de onderkant krult het schuim van de golven. Ook in de lucht drijven bolle vormen, groter, onregelmatiger, nog sneller neergezet. Tegen de horizon liggen drie bootjes. De overweldigende hemel strekt zich uit over twee derde van het doek in forse banen van blauw, wit en een lichter grijs dan het water, dat wordt gescheiden van de lucht, niet door een rechte lijn maar door een zelfzekere curve. De zee, het uitdagende thema dat als geen ander diepte en perspectief impliceert, maar door zijn leegte ook de abstractie benadert, is stoutmoedig en zonder plichtplegingen neergezet in vlakken en strepen. Het schilderij laat zich lezen als een les in compositie van Mark Rothko, maar dan ongelaagd, onstuimig, vierkantig. Amper verstoep achter de wolk, de kleine bootjes en de zee is het genot van de schilder wiens naam in fier schoonschrift links onderaan staat: "Jean Brusselmans, 1939". Die kalligrafie doet denken aan de signatuur van een andere autodidact, Henri Rousseau, "*le douanier*". Zijn naam is het teken dat het werk "af" is. Op sommige intrigerend complexe werken (*De baadsters* uit 1935, bijvoorbeeld) ontbreekt hij, als had de schilder verboden terrein betreden of het doek niet voltooid.

In een andere marine, *Blauwe zee* uit 1932, met de schim van een enkel verloren bootje, zijn water en lucht kalm en het schilderij nog abstracter. Een beige strook, even breed als het blauw van de hoge zee waar ze aan grenst, hangt tussen het water en de lucht, die als steeds bewolkt en in beweging is. Het beige boven de horizon verdeelt het doek in twee gelijke rechthoeken. Het suggereert een mistige zonsondergang, maar

JEF LAMBRECHT

werd in 1948 geboren in Avelgem. Studeerde politieke en sociale wetenschappen en culturele antropologie aan de KU Leuven. Was meer dan dertig jaar journalist bij de Vlaamse openbare omroep, waar hij zich eerst specialiseerde in cultuur en later in het Midden-Oosten.

Zijn recentste boeken zijn *De heilige wereldoorlog* (2009, Van Halewyck) en *De Arabische revolutie* (2011).

Adres: jef.lambrecht@gmail.com.

zeker is dat niet. Ook twee witte vegen tegen de onderste rand vragen om een verklaring. “De schilder moet de natuur op een nieuwe manier zien. Hij moet dus de techniek zoeken die deze manier van zien uitdrukt en dus anders zal zijn dan de voorafgaande... Wat de schilder als een duidelijke uitdrukking beschouwt, zal voor de meerderheid een raadsel blijven.”

Brusselmans' marines zijn zoals al zijn andere werk onmiddellijk herkenbaar, al zijn ze nog zo verschillend. Hij schildert de zee dertig jaar lang en altijd met schepen. In *Storm* (1936) dansen er twee op de rollende baren. Uit twee zware, geelomrande wolken valt een dramatische waaier zonlicht op de horizon met strakke stroken van afwisselend licht en donkerder geel. De wolken drijven weg uit een vredige, geboorteblauwe lucht. De storm is bijna voorbij. Of komt hij op? Tijd en beweging onderwerpen zich aan het penseel. De grijsgroene zee is gestileerd als behangpapier en baart brede schuimende golven die contrasteren met de steile berg zonlicht daarboven. Die vurige stralenbundel lijkt op de waaier in sommige stillezens, een ander genre dat Brusselmans voortdurend beoefent. In *Regenboog* (1932) laat hij de witte golven bij uitzondering rollen tot aan de horizon en trekt hij met vaste hand enkele smalle concentrische halve cirkels in de egaal donkere lucht. De regenboog vertrekt rechts uit de einder en hangt halverwege wanneer hij de linkerrand bereikt. Over dat deel van het schilderij schemert een regengordijn van forse hellende strepen. Weer zijn tijd en beweging verenigd met lucht en water.

Zijn interieurs en drukke stillezens daarentegen zijn roerloze manifesten. De vier elementen, aarde, vuur, water en lucht, bezielen banale voorwerpen die neutraal naast



Jean Brusselmans, *Vrouw aan het venster*, 1917, olieverf op doek, 100 x 90 cm, Collectie Groeningemuseum, Brugge © Sabam Belgium 2012.

elkaar staan in een kosmische rebus. Schilderen is het scheppen van een raadsel. Dat doet Brusselmans planmatig. Toch is het ook een avontuur: “Ik weet nooit op voorhand hoe ik een schilderij moet beginnen en ik slaag er nooit in het te beëindigen: hierin gelijk ik op Titiaan.”

KOPPIG FIGURATIEF

Zijn eigenwijze verkenning van het niemandsland tussen figuratie, abstractie en idee maakt van Brusselmans een *artist's artist*. In marines en landschappen zoekt hij meetkundige patronen. In zijn interieurs en stillevens is hij conceptueel en kiest hij dagelijkse objecten om hun materiële maar ook metafysische betekenis. Altijd blijft hij koppig figuratief en toont hij de dingen zoals ze zijn. Een vaas is een vaas, een schelp een schelp, een huis is een huis, een veld – het liefst het glooiende Brabantse veld – kan een rechthoek zijn of een ruit, maar het blijft een veld. Het paard schildert hij als met een sjabloon. Hij bezwijkt niet voor de verleiding van de virtuositeit. De triviale, obstinaat weerkerende voorwerpen in zijn stillevens komen uit zijn onmiddellijke omgeving. De koperen olielamp is een van zijn vroegste motieven. Zelf associeert hij zich met de petroleumkan met haar geknakte bek, een van zijn bekendste fetisjen. Het luciferdoosje spreekt voor zich. Met deze vuursymbolen combineert hij die van het



Jean Brusselmans, *Grijs winterlandschap*,
1935, olieverf op doek, 86 x 57 cm, Collectie
Groeningemuseum, Brugge © Sabam Belgium 2012.

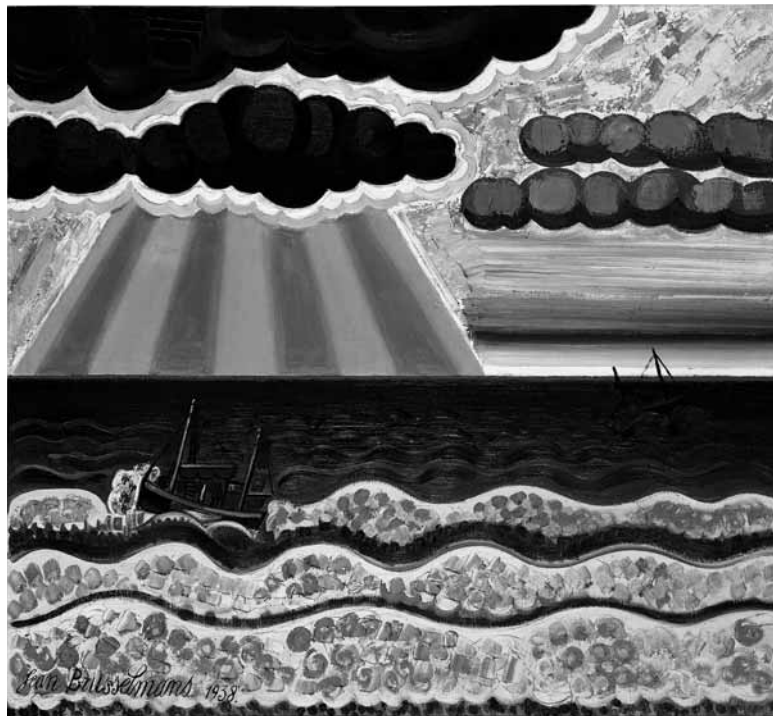
water. Haringen die verwijzen naar armoede maar misschien ook naar katholieke voorstellingen (al was Brusselmans van huis uit anarchist). Sint-jakobsschelpen zinspelend op rusteloosheid en de roze vleugelhoorn die exotische dromen oproept. De waaier dan weer, verwijst naar wind en lucht. De tenen mand, het fruit, de bloemen naar de aarde. Het schaakbord, de vaas, het beschilderde servies naar het schamele bezit van de kleine man die hij zelf is en van wie hij de wereld schildert.

Soms combineert hij deze voorwerpen met een ingewikkeld oriëntaals textielpatroon, een stuk van de oorspronkelijke bekleding van zijn sofa. Het moet de schilder verhoudingsgewijs veel tijd en geduld hebben gekost om het weer te geven tussen de vertrouwde eenvoud van de andere objecten. Het heeft onder meer daardoor iets raadselachtigs. In de loop der jaren maakt Brusselmans het textielfragment los van de sofa, en wordt het een zelfstandig onderdeel van zijn grote stillevens. Volgens zijn vriend, de criticus Paul Haesaerts, was de ontdekking van het “borduursel” een openbaring. “De schilder lijkt te zeggen: ‘zo is de innerlijke samenstelling van mijn heelal’ en het is niet alleen door middel van deze lap dat hij ons zo toespreekt.” In *Stillevens met sneetjes worst* (1936) verovert het tapijtpatroon als een soort behang (of uitspansel?) de hele bovenste helft van het doek, maar wanneer hij het jaar daarop zijn vermaarde *Dame op canapé* schildert, is de (nieuwe?) bekleding van de sofa effen. De aandacht wordt

gericht op een ander textiel, de zwart-witte blokjesjurk van mevrouw Brusselmans, die zich als *Olympia* van Manet of *Madame Récamier* van David neervlijt op het ligmeubel. Haar gezicht is schematisch en onbewogen. Expressie wordt in Brusselmans' portretten niet betracht. Het ritme van haar kleed wordt stilletjes voortgezet in het gestippelde linoleum van de vloer. Misschien is het meest raadselachtige in dit schilderij de "spiegel" aan de wand achter haar. Die is in twee ongelijke effen rechthoeken verdeeld als een abstract schilderij.

Een vergelijkbare abstracte compositie is geïntegreerd in *Vrouw met lamp* (1938). Bijna achteloos citeert Brusselmans de abstracte kunst. De blokjesjurk van zijn vrouw verdringt het Perzische patroon. Hij schildert hem tot lang na haar dood, in het hongerjaar 1943. Brusselmans is niet op zoek. Hij maakt soeverein gebruik van wat het leven hem aanreikt en geeft een nieuw element zijn plaats in een geordende wereld waarin de aandacht wordt afgeleid van het tastbare naar het onzichtbare dat abstract is als de tegelvloer of de jurk of de spiegel in *Dame op canapé*. Het is een wereld waarin armoede heerst, maar die benadrukt hij niet. Het tekort is geen thema maar integendeel een reservoir van motieven met een diepere betekenis. De menselijke figuur is een decorstuk, de schelp is een wereld. Het Perzische textielmotief in het "behang" van een stillevens preludeert op de zwart-witte jurk maar ook op de abstrahering van bomen en struiken in zijn landschappen of op de gestileerde drukte in *Meeuwen* (1949), dat preludeert op *The Birds* (1963) van Hitchcock. Zoals een oosterling een tapijt knoopt of een miniatuur schildert, is Jean Brusselmans bewust tweedimensionaal. Daarmee komt hij in conflict met de westerse picturale traditie. Een oosterse invloed is overigens niet uitgesloten bij deze gulzige autodidact. In *Groot interieur* (1936) hangt het bijna levensgrote portret van een Chinese dignitaris dat hij kreeg van Luc Haesaerts. De Chinees is de enige "aanwezige" in de kamer. Drie jaar later schildert hij voor dezelfde muur zijn lezende vrouw tussen zijn vertrouwde voorwerpen. Ze draagt de bekende jurk, waardoor ze net als de prent met de Chinees of het afgietsel van de *Slavenkop* van Michelangelo tegenover haar, een onderdeel wordt van de verzameling bloemen, vazen, uitgestalde borden en kruiken, de fruitmand, de grote vleugelschelp uit de Caraïben. Er is geen hiërarchie, emotie of klemtoon.

Men kan de plaatsen traceren waar zijn ezel stond. Voor zijn landschappen is dat bij het raam op de eerste verdieping van zijn huis in de toen nog landelijke rand van Brussel. Hij werd als "schilder van het Brabants landschap" ingelijfd bij de expressionisten, zij het tegenstribbelend. Zijn interieurs tonen de zolderkamer met de imposante driehoek van de dakconstructie, of een muur in de woonkamer. In Oostende schildert hij tegenover de vuurtoren bij de havengeul of pal voor de anonieme, universele zee. Het vasthouden aan hetzelfde gezichtspunt, de reductie en de herhaling van zijn onderwerpen suggereren dat wat hij schildert, ondergeschikt is aan een



Jean Brusselmans, *Het onweder*, 1938, olieverf op doek, Mu.ZEE Oostende, Foto Steven Decroos.
© Sabam Belgium 2012.

metafysische boodschap. “In mijn schilderijen blijft een lijn een lijn en blijven kleur-toets en *impasto* wat ze zijn. De ware schilder verzaakt het trompe l’oeil om naar een hogere waarheid te zoeken. Wat telt, is de innerlijke kleur van een schilderij, die er de hele betekenis van openbaart. Die kleur is niet alleen het resultaat van inspiratie maar ook van een denkproces. Kunst bestaat eruit licht te geven aan allerlei dingen, ook de meest ondankbare en armoedige.”

HOEKIG EN WEERBARSTIG

Een voetgangersbrug in Anderlecht, al dan niet met naakte zwemmers, inspireert hem minstens twintig jaar lang. Het is zijn belangrijkste stadsgezicht en het staat dicht bij een late groep mythologische en religieuze schilderijen die verrassen door hun thematiek. De anarchist Brusselmans vlijt niet. Hij is hoekig en weerbarstig. Hij weigert tegemoet te komen aan verwachtingen. Zijn werk werd bijgevolg niet op ovaties ontvaard. Hem werd verweten vlak, star en zonder diepte te schilderen, zonder inhoud of atmosfeer. Voor sommige tijdgenoten was zijn werk niet beter dan het behang papier van zijn interieurs. Er werd geprobeerd hem onder te brengen bij de Brabantse fauvisten, een groep met onzekere contouren, of, tot zijn afgrijzen, bij de Vlaamse expressionisten. Brusselmans bleef weerspanning en wilde nergens bij passen.



Jean Brusselmans, *Strandzicht met badsters*, 1938, olieverf op doek, Mu.ZEE Oostende, Foto Steven Decroos © Sabam Belgium 2012.

“Aanvankelijk hebben Gustave Courbet en Van Gogh invloed op mij uitgeoefend. Slechts later heb ik Van Eyck, de Grieken en de Egyptenaren begrepen. Het is echter door de zogenaamde volkskunst dat ik de weg gevonden heb die leidt naar de echte traditie van de Vlaamse kunst en naar de essentie van ons volk.”

Tot die volkskunst behoorden de prenten van Epinal, die hij in zijn jeugd kopieerde. Hij had alleen de lagere school afgemaakt en had nooit foutloos leren schrijven. Dat versterkte de eigengereide koppigheid die hij had geërfd van het bescheiden maar artistieke milieu waarin hij was opgegroeid. Hij kwam uit een erg muzikale familie en had zelf gezongen in het kinderkoor van De Munt. Hij was wars van pathos en verkoos het impliciete boven het nadrukkelijke, de suggestie boven de karikatuur. “Het penseel beheersen zoals een zanger zijn stem.”

Zoals in zijn stillevens en marines zijn de componenten van zijn landschappen gelijkwaardig. Brusselmans schildert de eenvoudige, inwisselbare nieuwbouwwoningen, de Kapellekensbaan die hij zag door zijn raam. België is na de Eerste Wereldoorlog volgebouwd met deze uniforme werkmanshuisjes die altijd neigen tot rijen. Brusselmans kocht er zelf een, na tussen 1911 en 1924 tien keer te zijn verhuisd. Het lag in Dilbeek, vlak bij zijn geboortestad Brussel op een heuvel in de wijk Koudenhaard, waarvan hij de naam met zin voor ironie adopteerde voor zijn onderkomen. Miskening en ontbering bleven hem daar twintig jaar lang achtervolgen. Meer dan eens werd een deel van de bescheiden inboedel verkocht om in het levensonderhoud te voorzien, want niemand lustte brood van Brusselmans' werk – al ontbrak het niet aan gezaghebbende verdedigers, zoals de gebroeders Haesaerts, en kreeg hij in de jaren dertig en veertig voorzichtige erkenning. Zijn stugheid stond succes in de weg. Die nam met de jaren eerder toe dan dat ze verminderde, maar ze beschermden ook zijn radicalisme. En precies dat maakt dat hij vandaag erkend wordt als een pionier.

Hij was niet altijd een eenzaat. In zijn hoopvolle jonge jaren was hij een studiegenoot van andere eenlingen: Edgard Tytgat, met wie hij de liefde voor de volkskunst deelde, en Rik Wouters, die met hem in 1907, negen jaar voor Wouters' voortijdige dood, in Brussel een atelier betrok op een zolder aan de Twaalf Apostelenstraat. Toen al, Brusselmans was 23, bleek dat zijn pad niet over rozen zou lopen. Zijn schilderij *Tranendal* werd geweigerd voor de Godecharleprijs. Hij vernietigde het. Datzelfde jaar leerde hij de vrouw kennen met wie hij in 1911 trouwde nadat ze moeder was geworden van zijn enige kind, Armand. De muzikale Marie-Léonie Frisch deelde zijn armoede en was zijn grote model. Brusselmans zocht in die beloftevolle tijd steun bij kunstenaarsgenootschappen. Soms stichtte hij die zelf, zoals de *Clan du Parruck* in 1912, het jaar van zijn debuut in *Les Bleus de la G.G.G.*, een tentoonstelling met onder meer Spilliaert, Tytgat en Permeke, bij de nieuwe Brusselse sensatie, galerie Georges Giroux aan de Koningstraat. Giroux had kort tevoren zijn deuren geopend met een

opzienbarende expositie van de Italiaanse futuristen. “*J’étais en plein enthousiasme, en plein production en aussi en plein misère.*” In 1914 nam hij deel aan de laatste tentoonstelling van *La Libre Esthétique*, de opvolger van de kunstenaarsgroep *Les XX*, waar Ensor, Rops, Khnopff, Rodin en Signac lid van waren. De Eerste Wereldoorlog verspreidde de jonge Belgische kunstenaarsgeneratie. Permeke en Tytgat kwamen in Engeland terecht, Wouters kwam niet terug uit Nederland. Brusselmans verhuisde als een rusteloze nomade in de Brusselse Rand.

GEEN TRALALA'S

Drie jaar na de oorlog kreeg hij zijn eerste solotentoonstelling, niet in de hoofdstad maar in galerie Breckpot in Antwerpen. Het was voor Breckpot de eerste expositie in een historische reeks, maar voor Brusselmans was ze geen doorbraak. Op zijn twintigste had hij ervoor gekozen om voltijds kunstenaar te worden. Hij was nu zevenendertig. Zijn generatiegenoten van de Latemse school kregen de een na de ander erkenning. Dat dankten ze aan de critici André De Ridder en Paul-Gustave Van Hecke, die in Brussel de galerie *Sélection* en het gelijknamige kunstblad hadden opgericht en de expressionisten presenteerden naast Picasso, Matisse en Chagall. Het zou tot Expo '58 duren voor de Belgische schilderkunst opnieuw zo'n internationaal podium kreeg, een achterstand die zich laat voelen tot vandaag. Voor Brusselmans was *Sélection* geen zegen. Het duo Van Hecke-De Ridder vond hem tweederangs. Georges Giroux, die hem voor de oorlog had geëxposeerd, stierf twee jaar na Brusselmans' solodebuut. Wél was uit de vooroorlogse periode een andere machtige vriend overgebleven, Hippolyte Fierens-Gevaert, die tussen 1918 en 1926 hoofdconservator was van de Brusselse musea. Maar ook die connectie leverde weinig op. Zijn werk werd steeds soberder, zijn palet schraler, zijn positie steeds meer geïsoleerd. Hij kluste in de reclame om het hoofd boven water te houden.

Maar toen de financiële crisis in 1931 een eind maakte aan de hoogconjunctuur in de Belgische kunstwereld, stond Brusselmans, bijna vijftig, aan het begin van een decennium waarin hij zijn volle bloei bereikte. De fascistische golf overspoelde Europa, maar de nazi's vonden de Vlaamse expressionisten, inclusief Brusselmans, niet “ontaard”. Ze waren integendeel “vertolkers van de fundamentele tradities van het ras”. Opnieuw was er een beschermer, Robert-Louis Delevoy, die in 1941 galerie Apollo opende in Brussel en na de oorlog invloedrijk bleef als oprichter van de *Jeune Peinture Belge* en directeur van de *Ecole Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels* (La Cambre). In 1972 bezorgde hij Brusselmans' *catalogue raisonné*. Zeker zo belangrijk was de interesse van de kunsthistoricus en topambtenaar Emile Langui. Belangstelling kwam er ten slotte ook van de Kortrijkse industrieel Tony Herbert, een flamingant en verzetsman die in enkele jaren tijd zestig schilderijen en aquarellen kocht en voor



Jean Brusselmans, *Zelfportret*, olieverf op doek, 1935, Mu.ZEE Oostende, Foto Steven Decroos
© Sabam Belgium 2012.

Brusselmans in 1952, een jaar voor zijn dood, een groot feest aanrichtte met driehonderd vooraanstaande genodigden. Herbert zag veel gelijkenissen tussen de stugge kunstenaar en zichzelf. “Die hardheid, de scherpe lijn, het rechtzinnige, geen tralala’s”, aldus zijn zoon Anton. Herbert begreep niet dat hij de enige verzamelaar was van Jean Brusselmans, die in zijn ogen belangrijker was dan de gevierde Constant Permeke, van wie hij nochtans ook een grote collectie bezat.

Jean Brusselmans zag op het eind van zijn leven een begin van erkenning. Na zijn dood zou die schoksgewijs blijven groeien. Doordat hij buiten België nog altijd vrijwel onbekend is, zal het nog jaren duren voor hij de plaats verwerft die hem in de kunstgeschiedenis toekomt.
