

## Het heimelijke van Henri De Braekeleer

**Bart Verschaffel**

Voor Georges Adé

*Ik geef toe: langzaam en eerst mettertijd ziet men waarlijk iets op die nooit grote doeken, al meent men er jaren geleden reeds alles op gezien te hebben*

Maurice Gilliams, 1937-39

Over Henri De Braekeleer weten we weinig, al is het leven uitgepluisd, het werk goed gekend, en alles, zo lijkt het, reeds gezegd. En toch is het alsof De Braekeleer zijn plaats nog niet gevonden heeft. Alsof het werk nog geen *geschiedenis* is. De moderne kunst, op zoek naar wortels en voorvaderen, kan iets beginnen met Ensor, Khnopff en Rops. Maar De Braekeleer "vertegenwoordigt geen etappe in de ontwikkeling van het 19de-eeuwse kleur- en vormgevoel", en "hij (is) op geen wijze in de, laten wij maar zeggen voortschrijdende, evolutie der schilderkunst van de laatste honderd jaar onder te brengen". Urbain Van de Voorde schrijft dit in 1939, en zijn gelijk duurt nog. De Braekeleer heeft niets geschreeuwd en heeft geen vijanden gemaakt, hij heeft de kunst niet opnieuw uitgevonden, hij heeft geen manifesten of pamfletten geschilderd. Zijn leven en zijn werk hebben zich aan de regels gehouden. Hij hoort bijna vergeten te zijn. Waarom dan maakt De Braekeleer zich - met Ensor - los uit het verloop van die 19de-eeuwse Belgische schilderkunst, waarom keert hij steeds terug? Hoeveel dergelijk kleine oeuvres kunnen op honderd jaar drie grote overzichtstentoonstellingen doorkomen zonder dat het beeld zich fixeert en, zoal niet de historici, dan toch de critici min of meer hun laatste woord gesproken hebben?

Het werk van De Braekeleer was onmiddellijk licht controversieel. Niet omdat de grote ideeën plots een tegenstander of een medestander herkenden, en kans zagen hun gelijk te bewijzen. Maar omdat De Braekeleer zich afzonderde, zoals iemand die niet deelneemt aan een conversatie of te stil is op een feest, en daardoor aandacht trekt en stoort. De Braekeleer is niet alleen moeilijk in de geschiedenis te plaatsen, hij paste ook niet in zijn eigen tijd. "Naar vorm, kleur en atmosfeer staat hij daar als een levend anachronisme." Veelal kleine schilderijtjes, goed en minutieus geschilderd, maar zonder glorie en zonder waardigheid. Enigszins realistisch, maar braaf. Banale, traditionele onderwerpen: morsig en versleten Antwerpen; Bokrijk-beroepen als de spinster, de ketellapper, of de schoenmaker; de tuin van een bloemenkweker; kerkinterieurs, stilleven. Daar is, op zich genomen, niets fout mee. Het gaat om bekende motieven, op een bekende wijze geschilderd, en iedereen heeft reeds tientallen versies gezien. Maar kan en mag een schilder daar nu voor *kiezen*? Daar kan het de kunst toch niet om te doen zijn? En een De Braekeleer zou beter moeten weten. Vader Ferdinand De Braekeleer schilderde na enkele heroïsch romantische probeersels ook wel pittoreske en volkse decors, maar dan als achtergrond voor een goed burgerlijk lach-en/of-traan verhaal, in een moraliserende variant van de Vlaamse genreschilderkunst. Vader schildert niet verheven, maar ook de operette heeft haar rechten; zijn taferelen *vertellen* tenminste en zijn zeker niet banaal voor het burgerlijke publiek dat iets met melodrama en zoetigheden heeft. In de Antwerpse Academie waar de jonge Henri wordt opgeleid, dweept men sedert generaties met Rubens en met zichzelf, beoefent men met overtuiging de 'grote stijl' en respecteert men de hiërarchie der genres, met bovenaan de patriottistische of religieus heroïsche historieschilderkunst, en in tweede orde het plechtige portret. Daar bemeestert men de schrik voor grote gebaren of grote formaten, weet men duidelijk wie en voor wie er geschilderd hoort te worden, en kent men de kunst een Inzet toe. En dan is er nog Oom Henri Baron Leys, bij wie Henri zich vervolmaakt. Leys neemt wel afstand van de romantische academie- en salon-schilderkunst, maar is zelf toch ook een officieel en politiek

schilder, die de nieuwe burgercultuur trotse en imposante beelden levert van de Vlaamse oud-burgerlijke geschiedenis. Men mag van een zoon van De Braekeleer, een leerling van de Antwerpse Academie en een neef van Baron Leys dus méér verwachten dan ketellappers, bloementuinen, en traditionele kerkinterieurs. De Braekeleer kàn ongetwijfeld schilderen, maar hij zit te prutsen, hij heeft geen 'project', en maakt kleine en - bijna letterlijk - niets-zeggende kunst. De bekende anecdote gaat dat een kunstbroeder aan de bijna veertigjarige De Braekeleer, bij het binnenkomen van de Cercle Artistique vroeg: "Eh bien Henri, quand allez-vous commencer?" En niet alleen in de kunst, maar ook voor het leven zijn er andere voorbeelden. Een vader die Frankrijk en Italië heeft gezien. Vier oudere broers, waaronder één schilder en kunsthandelaar, die avontuurlijk aangelegd zijn, emigreren of reizen naar Amerika, en huwen. In het licht van al deze voorbeelden moeten Henri's huiselijkheid, zijn vrijgezellenbestaan, de traditioneel ambachtelijke nauwgezetheid, de traditionele onderwerpen van zijn kunst, de kleine formaten, zijn traagheid en zijn beperkte produktie bijna noodzakelijk overkomen als een teken van zwakte, als een gebrek aan kracht of dadendrang. Zelfs het kunstenaarschap is nauwelijks een keuze - want wat lag er, gegeven het milieu en de omstandigheden, méér voor de hand?

De Braekeleer schildert te klein en te banaal, maar tegelijk wordt hij opgemerkt, en verwerft tamelijk snel een reputatie. Een beetje in Antwerpen, maar via Gustave Couteaux, een bankier, schepen en kunsthandelaar die tevoren reeds De Braekeleer Sr. en Leys verkocht, vindt Henri's werk vooral zijn weg in het Brusselse. Later halen enkele schilderijen medailles en vermeldingen in buitenlandse tentoonstellingen, en de schilder wordt zelfs gehuldigd in de gemeenteraad. En vooral, aan het eind van zijn leven - hij wordt geboren in 1840 en sterft in 1888 - interesseert de jonge generatie zich voor zijn werk. Van Gogh schrijft waardierend en vergelijkt hem met Manet. De Cercle des XX nodigt hem uit en zijn "*Loodshuis*" hangt in de tentoonstelling naast "*Le Bar au Folies-Bergères*". Ensor noemt hem later, oud en beroemd geworden, bij de enkele schilders die hij onthouden heeft: "Henri De Braekeleer, l'admirable, ...". Zijn werken zijn gegeerd, het Museum van Antwerpen koopt reeds bij leven aan, en zijn werken worden tijdens zijn leven en na zijn dood duur tot zeer duur verkocht. Tot verbazing van zijn - Antwerpse - beroepsbroeders, en zelfs van zijn familie. Wanneer De Braekeleer in 1882 het Ridderkruis in de Leopoldsorde krijgt valt de opmerking "dat men nu evengoed honden kan decoreren", en wanneer zelfs De Braekeleer een lintje krijgt, wil Gaillait het niet meer. De drie ongehuwde zussen die met Henri samenwonen, en wellicht vader De Braekeleer tot aan zijn dood in 1883 altijd als de éérste en enige échte schilder in huis hebben gezien, verbazen zich enigszins over de waardering die het werk van hun broer te beurt valt. "On dit que c'est beau ce qu'a fait Henri." En hun verwondering is niet onbegrijpelijk. Want wat hééft dat werk dan wel wat het werk van die vele andere, goede maar beperkte 19de-eeuwse schilders als bijvoorbeeld Stobbaerts of Mellery net niet heeft?

Er zijn zeker Antwerpenaren te vinden die De Braekeleer een groot schilder noemen omdat hij grootmoederlijk Antwerpen geschilderd heeft, en zo de Antwerpse (en wie weet zelfs de Vlaamse) 'culturele identiteit' verstevigt. Maar mensen met andere sympathieën - zij die de zaak van de 'moderne' kunst verdedigen bijvoorbeeld - en evenzo De Braekeleer willen prijzen, kunnen de sterkte en het belang van het werk niet leggen in zijn onderwerpen en zijn beelden. Niet in wát hij schildert. Want alles wat hij schildert past in de bekende - lage - genres, zijn motieven zijn traditioneel, Antwerpen is te herkenbaar. De belangrijke en uitgebreide receptie van De Braekeleer, van tijdgenoten tot de klassieke overzichten van de Belgische kunst, zoekt zijn waarde of belang dan ook in *hoe* hij schildert. De Braekeleer schildert goed, en hij wordt onmiddellijk geprezen om de nauwgezette weergave, de ingespannen aandacht waarvan het werk getuigt, zijn groot talent als colorist, en vooral, om de meesterlijke wijze waarop hij het 'levende licht' schildert. *Henri De Braekeleer, Peintre de la lumière*. Wanneer De Braekeleer na 1870 enkele jaren bijna niet werkt of niet kan werken, het vermoedelijk psychisch zwaar heeft, en na die crisisjaren plots even nog ànders - vrijer, losser, 'wilder' - schildert, om dan snel dood te gaan, wordt zijn nieuwe schilderwijze dé sleutel voor de modern romantische interpretatie van het werk. "Il voit enfin, et ce qu'il voit, personne ne l'avait vu avant lui, parce que c'est l'émanation d'une âme ressuscitée d'elle-même..." (Camille Lemonnier). Het moeilijke leven, het zwijgen en de stijlbreuk worden schools literair geïnterpreteerd als de manifestatie van een 'gevangen zitten', een ineenstorting, en het bijna opbranden in een 'bevrijding' en een 'nieuw zien'. Zo wordt het late

werk vanzelf het belangrijkste: de schilder heeft dan eindelijk 'zichzelf' gevonden, en diegenen die reeds tevoren 'iets' in zijn werk zagen, krijgen tenslotte gelijk... De Braekeleer schildert niet *La Vie Moderne*. Hoe zou men hem dan bij de modernen kunnen inlijven tenzij wegens zijn vrije toets van de laatste jaren en zijn lichtbehandeling die het impressionisme, zelfs het fauvisme, aankondigen?

Of men de nadruk legt op het ambachtelijke meesterschap in de weergave van kleur en licht, en De Braekeleer zo eerder de 19de eeuw inschuift, dan wel de 'breuk' dramatiseert en alle gewicht op de laatste periode legt en De Braekeleer zo als een soort Antwerpse van Gogh naar de beginnende moderniteit toetrekt, heeft natuurlijk een zeker belang. Wanneer men per se over het schilderkunstig belang van De Braekeleer wil discussiëren, en bijvoorbeeld zijn 'bijdrage' tot de ontwikkeling van het 'vrije schilderen' wil meten, is die stijlkwestie belangrijk. Maar de vraag is toch hoe *relevant* de hele kwestie van de stijl en de stijlbreuk is voor de globale interpretatie van het oeuvre. Vanuit de bekommernissen en de waarden van de voortrekkers van de moderne kunst kon het belang van De Braekeleer, die geen stoomtreinen of danseressen of moderne lichamen geschilderd heeft, enkel liggen in het 'hoe schilderen'. Maar wat De Braekeleer bezighield, was in de eerste plaats *wat* hij schilderde. Het gaat niet om de verf of de kunstige weergave of het licht, maar om de beelden.

Men kan snel zeggen dat De Braekeleer 'de stilte' geschilderd heeft. Het wachten, het zwijgen, het zachtjes tikken van de tijd - "le silence et le sommeil de la lumière". En inderdaad. Er wordt nauwelijks gesproken in deze beelden, er gebeurt bijna niets tenzij de zeer gewone dingen des levens, de dingen en de mensen lijken stil te staan of hebben niets te doen. De figuren zijn 'eenvoudig', ze gaan op in hun omgeving, ze hebben dik bloed als iemand die nooit helemaal wakker is. Herwig Todts: De Braekeleer "legt zich toe op het schilderen van een eenzame, anonieme en pretentieloze figuur, geplaatst aan het venster van een al dan niet historisch interieur, verzonken in een of andere onbenullige activiteit of een moment van ledigheid. (...) Doordat we een vluchtig moment als door een sleutelgat bespieden, krijgt dit banaal gegeven een bijzondere aantrekkingskracht. De volstreekte stilte die in deze interieurs heerst herhaalt in die zin slechts de concentratie van de schilder zelf." Maar deze 'stilte' is een vast, stereotiep ingrediënt van lage genres waarin nooit iets 'gebeurt' zoals het interieur of het stilleven. Het gaat er om welke stilte in die beelden valt. Maurice Gilliams heeft als eerste begrepen dat de beelden tellen, en dat de ogenschijnlijke rust en gewoonheid een onvrede en een buitengewone concentratie verbergen die de beelden onder spanning zetten. De stilte van De Braekeleer, schrijft Gilliams in zijn *"Inleiding tot de Idee Henri De Braekeleer"*, is een gif.

Gilliams beschrijft vooreerst de aanwezigheid van de dingen. Hun grote "stelligheid", de "nadrukkelijkheid" waarmee ze ademen, verstand wachten, en werkelijk *hier*-zijn. Het gaat niet zomaar om stilte: De Braekeleer kiest, schrijft Gilliams, "per vergissing de absolute roerloosheid" als onderwerp. (*per vergissing*: het zo diepe inzicht van de absolute roerloosheid of de superbe onverschilligheid die het geheime wezen is van al wat bestaat, is iets wat de "gemoedelijke, zware" schilder niet zelf, dat wil zeggen, door te *denken*, zou vinden). Benepen interieurs, helemaal dicht en tegelijk eindeloos als een zondag, volstrekt zonder enig uitzicht op verandering. Alles blijft wat het is, maar alles wordt oud en versterft. De tijd vreet de dingen aan, de stilte verzuurt de lucht, de hemel zit dicht. De levens die de beelden bevolken, suffen als hun omgeving. Nutteloos, afgesloofd, sukkelachtig. De figuren zijn stug, dichtgeknoopt, de mannen gedrongen en bekrompen, de vrouwen simpel en leeghoofdig. Gilliams kent ze een "sculpturale kwaliteit" toe; ze hebben inderdaad iets houterigs, ze staan of zitten in die interieurs zoals poppen in een wassenbeeldenmuseum. Zo horen de figuren bij de dingen en de kamers, en is er toch iets wat hen "ongemakkelijk" maakt. Zou het met de beperktheid van De Braekeleers schilderkunstige gaven te maken hebben? Gilliams meent dat "De Braekeleer met zijn figuren compositorisch geen blijf weet", maar schrijft tegelijk dat die "ongemakkelijkheid" de ruimtes zelf kenmerkt: "een huis waarvan de muren als om een aardbeving te bidden staan". In de kamers hangt een sfeer van angstig afwachten, van een verwachte en gewenste catastrofe - omdat slechts een catastrofe hier iets veranderen kan...

Gilliams beschrijft zeer gevoelig en juist, maar interpreteert vervolgens zeer traditioneel. "Omtrent de uiterlijke levensomstandigheden van Henri De Braekeleer weten we zo goed als niets. We kennen zijn innerlijke levensgeschiedenis door middel van zijn werk." *Zo het werk, zo de man...* Zie die verstilde, mistroostige interieurs, die vochtige hoeken van oud-Antwerpen, zie de melancholieke man voor het venster, de stille vrouwen, de intimiteit en eenzaamheid, de gelatenheid, de "roerloze zakelijkheid der dingen", de aandacht voor het luttele en het nabije, voor het licht dat op de dingen valt. Zie de scrupuleuze aandacht, het ambacht, de *kortzichtigheid*. Wel, De Braekeleer was als zijn werk. De onuitgesproken triestigheid van de dingen die zonder verzet vergaan, de overbodigheid van de uitgebeelde levens tonen de trieste, in het kleine burgerleven versmachten ziel van de kunstenaar. Wrange beelden van een benepen wereld, gezien door een beperkte maar gekwelde kunstenaar. "Ongeveer alles wat De Braekeleer heeft geschilderd doet angstig en benepen aan, omdat hij zelf angstig en benepen leefde.(...) De Braekeleer is zelve wrang, als de geur van de na regen opgedroogde, verweerde daken die hij schildert. Zijn wrangheid is gelijkwaardig aan zijn lamme lijdzaamheid van zijn glorieloze burgerdeugden; zij is zijn persoonlijke realiteit." Gilliams leest De Braekeleer uit zijn beelden als een eigenzinnig en eenzelvig man, zwijgzaam en gesloten, "een schuchter, kwetsbaar gevoelsmens". Een eenzaam die buiten de nabije familiekring niet kon aarden, geen vrouw kon charmeren, het liefst alleen op zijn kamer piekerde en schilderde, en zelfs tot in zijn onderwerpen het gezelschapsleven van zijn stand vluchtte. Behept met "het burgerlijke minderwaardigheidscomplex, zoals de 19de-eeuwse provinciale mens het, niet zonder eigenwaan, heeft aangekweekt". En zelfs: *zo de stad, zo de man*: De Braekeleer is "gemoedelijk en zwaar, als Antwerpen...". Maar tegelijk houdt De Braekeleer iets groots. Voor Gilliams is De Braekeleer een intellectueel beperkte, hoogmoedig schuchtere kleine meester, waarvan men, omdat hij klein schilderde en niet om aandacht vroeg, en omdat hijzelf en zijn kunst *beperkt* zijn, niet of te laat gezien heeft hoe goed hij schilderde. Hoe zijn inlevingsvermogen en zijn verbeterheid die bekende, kleine, traditionele thema's een zeldzame intensiteit heeft gegeven. De Braekeleer heeft "om zich heen gestaard om de beelden van de eigen droefnis in de beelden van de wereld gemeenzaam waar te nemen". De grootheid van De Braekeleer is dat hij "zijn innerlijke beperktheid als een wereld kan voorstellen". Volgens Gilliams vindt De Braekeleer zijn beelden dus door *herkenning*: hij *bedenkt* ze niet, "intelligentie en imaginatie komen niet tussen".

De uiteindelijke verklaring voor de triestigheid en de spanning in de beelden van De Braekeleer vindt Gilliams, die zichzelf moeilijk kan verstoppen, in de "onbillijk bedwongen corporele nood", de verdroogde zinnelijkheid, in het vereenzaamde, ongebruikte lichaam van de schilder, dat met zijn ouders en maagdelijke zussen in de preutsheid van het burgerlijke leven en wonen is opgesloten. Wanneer bovendien blijkt dat De Braekeleer, na zijn 'crisis', niet alleen ongedwongener schildert maar ook zijn eerste naakt - de beroemde "*Volksvrouw*", op de rug gezien - maakt, kan Gilliams zijn psychologiserende analyse van De Braekeleer verbinden met de gangbare schilderkunstige reconstructie van het oeuvre: de stijlbreuk gaat dan gepaard met, of wordt zelfs mogelijk gemaakt door een geestelijke en een emotionele "bevrijding". "Nu het zinnelijk verlangen veelvuldiger ontluikt, zijn er ook steeds meer toevallige vindingen waar te nemen. Zijn impressionistische techniek wordt de onmiddellijke vertolking van zijn overheersende, zinnelijk evocatieve visie der dingen...". Eindelijk slaagt de eenzame, "gekwelde bangerik" er in vrije beelden te schilderen van zijn verlangen.

Gilliams heeft de spanning in het werk van De Braekeleer fijn aanvoeld, hij heeft het effect van de beelden op de toeschouwer zeer precies beschreven. Hij kent De Braekeleers "heimelijkheid", hij weet dat hij "het onbekende noemt met het bekende", en zich niet vrij uitsprekt. Deze schilderijen zijn "niet zonder verborgenheden", en: "Ik geef toe: langzaam en eerst mettertijd ziet men waarlijk iets op die nooit grote doeken, al meent men er jaren geleden reeds alles op gezien te hebben". En het zal wel zo zijn - ook al is de stelling té algemeen en wat gemakkelijk - dat leven en lichaam iets met de 'stof' van die beelden te maken hebben. Maar Gilliams heeft meer gelijk dan hij zelf ooit geweten heeft. Want hij heeft veel aanvoeld, maar heeft veel niet gezien. Hij vertelt zelf ook hoe dat komt. Ergens in zijn dagboeken laat hij zich wat misprijzend uit over een museumbezoeker die met notaboekje en potlood in aanslag schilderijen komt bekijken. Beter is het, zoals de dichter zelf, de schilderijen te ervaren, en er later, vanuit de gerijpte herinnering, over te schrijven. Maar notaboekjes hebben zo hun voordelen.

Gilliams' karakterisering en interpretatie van het werk en van de figuur van De Braekeleer is de beste die er nu ligt. Zijn tekst, waarin de auteur zich "niet rechtstreeks over schilderkunst" uitspreekt maar zich enkel "kan doen verstaan", biedt echter schetsen en impressies, geen argumenten en geen evidentie. Omdat hij niets wil of kan aantonen, en zijn beschouwingen zich slechts zelden toespitsen op een welbepaald schilderij, kan Gilliams moeilijk overtuigen. Dat maakt begrijpelijk dat Herwig Todts, in de belangrijkste studie over De Braekeleer die beschikbaar is, met Gilliams niet veel wil beginnen, en zelf de interpretatie schuwt. Todts maakt in zijn boek, verschenen als catalogus bij de laatste overzichtstentoonstelling van 1988 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, een bilan op van wat over De Braekeleer wèrkelijk geweten is en min of meer met zekerheid gezegd kan worden. Hij moet constateren dat we niet veel weten, en concludeert dat de mythe De Braekeleer berust op een klein aantal anecdoten. Wanneer men alle informatie over leven en werk bij elkaar legt en nuchter kijkt wordt alles evenwel veel 'normaler', en verbleekt de mythe. De Braekeleer zal wel geen erg toegankelijk man geweest zijn, maar het was, alles bijeen genomen, een sociaal behoorlijk geïntegreerde en aangepaste figuur, die deelnam aan het ontspanningsleven van zijn klasse en zijn collega's, voldoende zelfbewust en ijdel om zijn eigen werk en reputatie te verzorgen - ook tijdens de zogenaamde crisisjaren. Neen, hij was helemaal niet 'miskend' of 'vergeten': er zijn de vaste contracten met belangrijke handelaars, de officiële functies en de officiële erkenning. Hij was wel gecultiveerd en zal ook wel wat gelezen hebben, maar vermoedelijk eerder gewone burgerlijke kost (eerder Conscience dan Baudelaire). En De Braekeleer heeft inderdaad een tijdlang bijna niet gewerkt, maar het late werk kan niet dramatisch geïnterpreteerd worden als de 'bevrijding' na een 'crisis'. Want ook in vroegere jaren zijn er werken die losser geschilderd zijn, en in zijn laatste jaren heeft hij ook werk geschilderd in zijn vroegere, pijnlijk meticuleuze stijl, en 'wild' geschilderd bovenop een nauwgezet gemaakte onderlaag. Er zijn natuurlijk die berichten over een soort 'mysticisme', over achtervolgingswaan, over een ziekte die niet genoemd wordt. Maar Todts besluit uit enkele brieven dat De Braekeleer wellicht aan een vriendelijker en gewoner kwaal leed. Er blijft natuurlijk wel het *feit* van de mythe, die zich al tijdens het leven vormt. Maar Todts heeft misschien gelijk daar niets uit te besluiten, want dat alles is, alhoewel misschien duister, en misschien rook van vuur, uiteindelijk niet zo relevant. Want wat kan dat allemaal betekenen, wanneer het werk alles bij elkaar, en ondanks Gilliams' impressies, volstrekt *normaal* genoemd moet worden? De mythe De Braekeleer leidt er slechts toe, dat men verblind over het werk oordeelt en spreekt. Met De Braekeleer is er niets aan de hand, het is tijd voor de nuchtere en correcte behandeling van Todts die, in de receptiegeschiedenis van het werk, voor "een anti-climax" moet (en wil) zorgen.

Het is evenwel verwonderlijk hoe in alle beschikbare lofredes, studies en interpretaties - inbegrepen die van Todts - weinig of geen aandacht geschonken wordt aan de belangrijkste groep 'documenten' in het hele De Braekeleer-dossier: de schilderijen, en wat daarop te zien is. Die worden wel doorlopend getoond, maar het lijkt wel of men zich, door het opnemen van illustraties bij een artikel of in een boek, ontslagen acht van het bekijken en beschrijven van de beelden. Todts bijvoorbeeld bespreekt in zijn studie uitgebreid het leven en de receptie van de schilder, maar zegt over de schilderijen bijna niets. Het 'catalogus'-deel vermeldt bij elk schilderij of tekening nauwkeurig allerlei *feitelijke* informatie (eigenaars, prijzen, datering en locatie), en soms wordt een meer interpreterend citaat uit de literatuur aangehaald. Maar analyses, zelfs nauwkeurige beschrijvingen worden niet ondernomen, zoals ze in bijna de gehele De Braekeleer-literatuur ontbreken. Het lijkt wel of niemand ooit goed naar die beelden gekeken heeft.

Nochtans. Beginnen we vroeg, met het "*Interieur van de kapel van het heilig sacrament in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen (de zgn. Venerabelkapel)*" uit 1864. De Braekeleer is 24 jaar oud, en werkt nog onder de vleugels van Leys. Todts meent dat Henri, een decennium nadat de familie de buurt had verlaten, nog een familieportret in de kerk wenste te maken. Het doek biedt een dwarse inkijk in de kapel, met een schilderij en een glasmaak, een biddende familiegroep naar het (onzichtbare) altaar links gekeerd, een misdienaartje dat de bel luidt, en achteraan rechts een groep ouderlingen op een kerkbank. Men herkent moeder De Braekeleer,

vermoedelijk twee zussen en een broer van de schilder. Maar waarom kijkt het misdienaartje als enige naar rechts? Tijdens een kerkdienst wordt enkel op plechtige ogenblikken en precies 'getimed' gebeld. Waarom houdt dat jongetje zijn aandacht niet bij zijn werk, en kijkt hij een kant op waar niets te zien is? Met die familiegroep is er ook iets aan de hand. Aangenomen dat in de kapel een dienst aan de gang is, waarom zit Betsy dan links terzijde (dus vooraan in het beeld)? Zo ziet ze niets. En dan de moeder. Die kijkt *in* de kapel maar - de lezer kan op een afbeelding de proef gemakkelijk zelf nemen - wanneer men haar bovenlijf afdekt, blijkt overduidelijk dat De Braekeleer ze pal voor en zelfs tegen de pilaar neerzet. Het *lijkt* alsof ze in de kapel kijkt, maar in feite ziet ze niets... En men kan niet argumenteren dat de jonge De Braekeleer hier misschien nog wat onhandig schildert, en zijn figuren nog niet goed 'compositorisch kan plaatsen'. Want precies van deze hoek van het schilderij is een studie of een zogenaamde 'gereduceerde herhaling' bekend, die geheel identiek is aan het grote doek, op de figuur van de moeder na, die *ontbreekt*. Op deze studie is duidelijk te zien waar de verste zus staat: net voorbij de pilaar kijkt zij in de kapel. De moeder kan dus niet naast de zus staan én in de kapel kijken: daar is gewoon geen plaats voor. De studie en ook enkele studietekeningen bewijzen dat De Braekeleer bewust met de posities, en in het bijzonder met die van de moeder geëxperimenteerd heeft, en het eindeffect geen 'lapsus' is. En niet alleen de moeder ziet niets. De andere familieleden zijn zo nadrukkelijk voorbeeldig in hun gebedsboek verdiept, dat ze niets merken van wat er, achter hun rug, *werkelijk* gebeurt.

De rechterzijwand van de kapel, weg van de aandachtszone links vooraan, is in extreme verkorting geschilderd; op een zone van slechts enkele centimeters breed schildert De Braekeleer daar een deur, met daarboven een wit barok christusbeeld. Uit het beeld spuiten echter, miraculeus, vijf stralen rood bloed, die door een putto opgevangen worden in een kelk... Alle figuren kijken van rechts naar links. De blik van de toeschouwer drijft vanzelf mee, en blijft links bij de kapel en de familiegroep rusten. En op dat moment verbergt De Braekeleer, op de uiterste rand van het beeld, waar de aandacht nooit blijft hangen, de 'sleutel'. Niemand ziet het mirakel, niemand ziet het offer - tenzij natuurlijk het misdienaartje, de enige die tégen de richting in kijkt, en luidt voor wat er, achter ieders rug, écht gebeurt. En ineens wordt ook het glasraam leesbaar en betekenisvol: de priester toont Christus' offer, twee ridders zijn van hun paard gesprongen en heffen, geknield de handen ten hemel: *zij* hebben gezien...

Het beeld van De Braekeleer is bijzonder listig, en met een grote kennis van de psychologie van het kijken in elkaar gezet. Het vertrouwde genre van het kerkinterieur stelt elke toeschouwer onmiddellijk gerust: bekend terrein, iedereen heeft altijd al gezien wat hier te zien is, en de concentratie staat laag. Tegelijk kanaliseert De Braekeleer de aandacht door een blikrichting in het beeld te monteren, weg van de 'sleutel'. En dat lukt zo goed dat, in de catalogus van 1988, bij het clicheren die rechterrاند van het beeld zelfs gewoon weggesneden is, en het schilderij, zoals afgebeeld in het boek, onleesbaar is geworden. We mogen aannemen dat De Braekeleers familie dit doek gezien en becommentarieerd heeft, en Henri er naast stond en zweeg. En niet alleen de familie heeft niets gezien. Blijkbaar heeft niemand zich ooit afgevraagd *waarom* De Braekeleer, die zo al een erg kleine produktie heeft, 'herhalingen' van sommige beelden schildert, of meerdere versies maakt. Het schilderij staat bekend als een kerkinterieur en een familieportret, en het heeft in het Museum van Brussel jarenlang hoog in de tweede rij gehangen, zodat de toeschouwer onmogelijk kon zien hoe het beeld in elkaar zit.

Enkele jaren later, vermoedelijk in 1870, schildert De Braekeleer een klein doekje, 20 op 16, "*De lezeres*". Gilliams noemt dit tafereeltje als een van de weinige waar de timide De Braekeleer, die zich (voor "*De volksvrouw*") nooit echt tot de Vrouw kon verhouden, enige zin voor het vrouwelijk lieflijke toont. Zus Betsy poseert in een prachtig kleed voor een van die typisch rijkversierde wanden van De Braekeleer. De schilder toont zijn kunnen, de toeschouwer herkent het tafereel: het meisje staat en leest precies zoals de Hollandse voorbeelden, en men bewondert de stoffen, het kapsel, het Corduaanse leer... Maar opnieuw is het beeld in elkaar gezet als een kijk-val. Wie de techniek en de lichtinval begint te bewonderen, of wegdroomt bij het vrouwtje, ziet niet hoe de schilder, onopvallend maar duidelijk leesbaar, op de rugleuning van de stoel die tegen de wand geschoven staat de

situatie becommentarieert: *culte ac ignans*. Belezen, gecultiveerd, 'gevormd' - maar onwetend, misschien dom gehouden zelfs, 'onschuldig'. De Braekeleer voegt hier aan het bekende motief van het lezende meisje een verdoken element toe, en laat het beeld zo kantelen. Want wat is het wat een goed burgerlijk meisje door haar brave, opvoedende lectuur niet te weten zal komen, wat de schilder in gedachten heeft, en daardoor *tussen* de schilder en zijn model (de schilder en zijn zus) staat? Het meisje kijkt in de richting van de 'boodschap', maar die wordt door haar boek of haar lectuur precies bedekt. En de blik van de toeschouwer gaat van het gezicht en de ogen naar het boek, heen en weer, en daalt dan langs het kleed - hoe prachtig geschilderd! - naar beneden, *naast* de boodschap die de weekheid en de naïviteit van dat gezichtje en van haar lectuur zo bitter benoemt.

In 1871 schildert De Braekeleer "*Het wachten*". In een goed burgerlijk salon zit een opgeklede vrouw aan een tafeltje bij het raam, en kijkt dromerig weg, naar buiten. Op tafel ligt wat handwerk, maar haar handen zijn niet te zien. Het motief, hier in een burgerlijke variant, is bekend en is zeer veel geschilderd. Het venster, de lijdzaamheid en het wachten, het vage ontsnappingsverlangen... Maar achter de vrouw, in de rechterbovenhoek, tegen de licht- en blikrichting in, hangt een schilderij waarop in een donker veld niets méér te zien is dan één uitgestoken hand, of misschien een lege hand. Een uitgestoken hand, en niets dan zwart. Een uitnodiging misschien, waarop de vrouw wacht, maar die ze niet ziet - en de toeschouwer gewoonlijk evenmin? En wat doet dat kussen daar, met dat motief van felgekleurde cirkels en ruiten, zo onnatuurlijk rechtop, precies onder de hand op het schilderij. Het lijkt wel alsof het net uit het schilderij - uit de hand - gevallen is? Een mediëvist kan denken aan de cirkel van helder gekleurde ringen die stereotiep het heelal voorstelt zoals Gods hand het schept, of het motief herkennen van Zijn hand die het beeldvlak binnenkomt. Maar goed, dat zal wel een associatie zijn van een verlopen mediëvist, waarvoor geen grond te vinden is. Maar ondertussen toch, die hand...

In hetzelfde jaar schildert De Braekeleer het landhuis van Gustave Couteaux, waar de schilder enkele malen te gast is geweest. De compositie is opnieuw meesterlijk retorisch. Het huis rechts, en op de voorgrond een anecdote. Een hovenier verzorgt geknielde bloemen, maar hij kijkt niet naar wat zijn handen doen. Het is alsof hij aarzelt, opkijkt zonder om te kijken, en de nabijheid hoort of voelt van een jonge, elegant geklede vrouw die op het tuinpad wandelt, stilstaat, met twee rode bloemen in de hand. Een banaal tafereel, met een kleine suspens misschien. Stappen op het grint die ineens verstommen, wachten, een man, een vrouw, maar hoog en laag, jong en te oud wellicht. Iets onmogelijks. Maar het pad dat achter het meisje naar het midden van het beeld wegdraait, de lijn van de boomtoppen, en de weg die langs het huis loopt, komen achterin samen, precies in het centrum van het schilderij. En daar, in het midden van het beeld, maar tegelijk in de zone die 'ver' is en dus geen aandacht trekt wordt tussen de vrouw en de man op de voorgrond in, de situatie - misschien met een rolverwisseling - verdubbeld en uitgebeeld: in het struikgewas wordt een mythologisch naakt beeld (van een vrouw?) achtervolgd of bespied door een tweede figuur (een jongen of een man?). Klein, onopvallend, maar onmiskenbaar. De Braekeleer legt alle 'motieven' van de figuren en het huis, alles 'wat er te zien is', *in een boog rond het centrum*, en meteen rond een beeldengroep die het latente, onmogelijke verlangen en de nauwelijks speurbare spanning van de ontmoeting op de voorgrond uitsprekt en versterkt.

"*De kathedraal*", 1872. Een van De Braekeleers meest bekende beelden. Een "genrestuk tot stilleven geworden", een doek zo zwijgzaam, dat zo samenvalt met wat het toont, dat het "feitelijk geen onderwerp meer heeft" (Van de Voorde)? Een meisje voor een open raam, licht afgewend, meisjesbezigheden, met een stadsgezicht van daken en de toren van de kathedraal van Antwerpen. Zeer sfeervol, zeer mooi geschilderd, huiselijk, vol zachtheid en tere melancholie, zo lijkt het wel. Wat is er hier meer te zien dan dit rustig, stil leven? Maar op de vensterbank buiten, plaatst De Braekeleer een bloempot met een kort, droog, recht stokje. Kan dit verdrietig ding wel een bloempot heten? Nochtans, het is lente, of zomer, want het raam staat helemaal open, en het meisje is niet bijzonder warm gekleed. In dit seizoen horen bloemen te bloeien, zoals dat meisje, in haar jeugd, hoort te bloeien. Maar het is moeilijk een scherper, onbarmhartiger beeld van algehele onvruchtbaarheid en van een verdroogd en bloedloos leven te bedenken dan De Braekeleer daar op die vensterbank neerzet. De

Braekeleer kwam hier 'gewoon' schilderen, en die bloempot stond daar nu eenmaal 'toevallig', zoals bloempotten 'toevallig' terechtkomen op familiefoto's? Zonder 'bedoelingen'? Zaak is dat het beeld wérkt, en *begint* bij die bloempot. Het volstaat bij twijfel zich even het beeld voor te stellen met 'toevallig' een bloeiende geranium op de vensterbank, om te beseffen hoe essentieel het potje is.

*"Het atelier van de kunstenaar"*, 1873. Evenzo een van De Braekeleers meest bekende, en tevens ook een van de grotere schilderijen. Het tafereel van een schilder en zijn model - opnieuw Elisabeth - is geplaatst in een ruimte waar, zoals uit de schouwmantel af te leiden valt, De Braekeleer nog geschilderd heeft. De Braekeleer schildert dus niet 'naar het leven', maar *componereert* zijn interieur. De schilder keert zijn rug en draagt bovendien een hoed - wat op een onschuldige manier opvalt, en aandacht trekt. Er loopt een zware lijn van de stoel, het doekje op de ezel, de plank waartegen het doek rust, naar de spiegel op de schouw die de achterkant van het doek weerkaatst. Wat schildert de schilder? Het model poseert, stil, zedig: de handen beschermend in de schoot, het hoofd licht gebogen, de blik neergeslagen. Een prachtig interieur, prachtig geschilderd, vol details die de ogen veel te doen geven. "zoo zag het er dus bij hem uit, dāt was de omgeving, die hij bij zijn dagelijks wrochten onder oogen had..." (De Bom)?

Zoveel details dat men de compositie bijna zou vergeten. De schilder, die net een toets aanbrengt, heeft met de linkerhand de stok vast waarop zijn rechterhand steunt. Die stok wijst naar een naakt venusbeeld op de hoek van de schouw, dat pas nu opvalt. Het is een tamelijk groot beeld - zowat 90 centimeter hoog moet het zijn, en niet bepaald een schouwgarrituurtje. Het beeld bedekt borst en schoot - en wijst ze daardoor natuurlijk tegelijk ook aan. Bij de hand van het beeld voor de schoot vertrekt dan een lijn die over een schaduwrand loopt - het licht valt links binnen, en niets in het beeld verklaart die schaduwlijn - recht naar het hoofd van het model dat *precies hetzelfde* kapsel draagt als de Venus, verderloopt over de schouder van het model en dan de arm volgt die in de schoot ligt. Het model herhaalt dus het gebaar van de Venus. Het 'schilder-met-model'-motief verbergt hier een driehoeksverhouding, waarin het naakt centraal staat. De Venus precies in het midden van het beeld, de twee lijnen naar de schilder en het meisje vormen een perfecte driehoek. Het raffinement van de compositie blijkt verder nog uit de manier waarop De Braekeleer op de schouwmantel met behulp van een klein wit object en een wit vaasje, in de kleur van de Venus, de opgaande lijn van de schilderstok ondersteunt en versterkt. En helemaal linksboven - en afgesneden - hangt een vroeg portret van Betsy, die uit het beeld wegstijgt...

(De Braekeleer gebruikt een identiek compositie-model in een schilderij dat ik slechts ken door een tekening in bezit van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen: *"De Indische sjaal"* (1875). De tekening toont een interieur met links een wand met een schouw, op de voorgrond rechts een burgervrouw of -meisje, ingepakt in kleren en hoed, gekeerd naar een jonge man achter in de kamer, die haar aankijkt. Een man en een vrouw, een rendez-vous of een kennismaking misschien, de spanning van een blik. Maar opnieuw is de relatie tussen deze twee termen - de twee figuren en de blik - slechts één been van de driehoek: een bijna onbetamelijk groot naakt op de schouw, een liggend venusbeeld ditmaal, wijst naar de jongeman, en vormt het tweede 'been' van de driehoek. Net onder het naakt ligt een hoop stoffen, compositorisch het antwoord op het opgeklede meisje rechts, als een kleed dat van de venus is afgegleden. Het beeldje toont hier opnieuw tegelijk wat tussen de man en de vrouw ligt en hen verbindt, en wat verzwegen wordt.)

In 1873 schildert De Braekeleer de eerste versie van *"De man bij het venster"*. Een schilderij dat - Van Beselaere - "de schoonheid van het momentane" vastlegt. Een beeld - Gilliams - van een "lucied pessimisme" en een "bittergevaarlijke melancholie", "naar de inhoud De Braekeleers meesterwerk". Gilliams wordt wat lyrisch, en ook Todts citeert de passage, waarin Gilliams beschrijft hoe "een jonge man met een verweerde jas, een vrijgezel op zoek naar kamers, blijkbaar het leegstaand huis (is) binnengedwaald, waar de geur hangt van plantenloze, met verzuurde aarde gevulde bloempotten. Na vele krakende trappen te hebben beklommen, is hij de kamerholte binnengetreden waar zijn stappen galmen als het ploffen van houtblokken in een ton. Langzaam is hij die hooggezolderde kamer binnen getreden, die kale

ruimte met de akelig vachte en tot op het bezetsel naakte muren. En dadelijk is hij naar het venster gegaan, waar hij het licht, in de open hemel en op de achterbuurt ziet schijnen...". Gilliams beschrijft prachtig, niet het beeld zelf, maar wel wat het doet. Hij demonstreert hoe het *werkt*. Een kaal, triest interieur, en een man-met-hoed-en-jas (en dus geen bewoner) staat voor het raam en kijkt - zoals zo dikwijls bij De Braekeleer - naar iets wat de toeschouwer niet ziet. Dus volgt diens blik de man naar het venster, en wil een verhaal: wie is dat, wat komt die man daar doen, en wat ziet hij? Mee ontsnappen, weggijken, het landschap, de daken... Maar ondertussen verbergt De Braekeleer, vlak naast het aandachtscentrum (het hoofd van de man) en tegen de kijkrichting in die met de man naar rechts en naar buiten gaat, in de contouren van de spiegeling *het silhouet van een vrouw*. Het is té duidelijk: een vrouwenhoed, een bontjas, een kraagje, en vooral: een gouden ooring met een parel. De Braekeleer laat zelfs het gordijn, wat achter het raam geslagen is, onder het raam doorlopen waardoor het als een stuk kleed het silhouet van de vrouw verlengt. En zie, welbeschouwd klopt de hele spiegeling niet: het raam zou de kamer, en niet het vage rood van 'buiten' moeten spiegelen.

*De man* lijkt een illustratie bij Gombrich' "*Art and Illusion*": we weten dat het oog nauwelijks kijkt, nooit een veld geheel scant, maar op basis van enkele 'betekenisvolle elementen' een beeld conceptueel correct invult. Vlak *naast* het centrum van aandacht, daar dus waar ik net niet kijk, *denk ik* 'een spiegeling', *en dus zie ik*, zonder te kijken, de spiegeling. (En is het misschien zo dat in het rechterraam een 'publiek' van een zwartgeklede man en een witgeklede vrouw verschijnen? Misschien. De tweede versie van "*De man aan het venster*" (1875), met de spiegeling van de man links, en rechts vermoedelijk een vrouwenbeeld, stelt gelijkaardige problemen.)

De Braekeleer heeft dit beeld zo listig in elkaar gezet dat de vrouw 125 jaar lang verborgen is gebleven. (Of diegenen die ze gezien hebben, kunnen zeer goed zwijgen.) Vreemd toch dat een Emile Verhaeren, of zelfs Gilliams, die dit beeld zo dikwijls bekeken heeft, en in zijn boek zelfs een zwart/wit afbeelding opneemt waarop de vrouw zeer scherp en duidelijk te zien is, er - ook letterlijk - naast zijn blijven kijken. Terwijl Gilliams hier uitiem gelijk krijgt - en zijn interpretatie tegelijk ook helemaal ontkracht wordt... Maar ook toen mijn interpretatie reeds geheel ontwikkeld was en na eveneens ettelijke langdurige 'visies' van het schilderij in de quasi-zekerheid dat er 'iets' moest zijn, bleef de vrouw verborgen. Slechts met het schilderij op de ezel, klaar om te filmen, op het moment dat *de camera* het silhouet isoleerde, en de kijkmachine zo werd stilgelegd, verscheen *op de monitor* wat nu zo duidelijk en onontkoombaar is. Een vrouw, een elegante vrouw zelfs. Dus niet: De man voor het venster, maar: De vrouw *in* het venster. Gilliams heeft zijn favoriete schilderij nooit *gezien*.

(Het dubbelportret van de man en de vrouw aan het raam herinnert compositorisch aan een ets van De Braekeleer, met een jongen die aan een venster van binnen naar buiten kijkt en met een jong meisje praat, terwijl buiten, in een halve cirkel van het jonge meisje weg, de 'leeftijden' van de vrouw getoond worden: van het jonge meisje naar een jonge vrouw met kind, de volwassen vrouw, het oudje.)

"*De lezing van een brief*" of "*Lectuur en muziek*" (1875). De Braekeleer gebruikt opnieuw Hollandse voorbeelden, de eerste blik is er een van herkenning. Het venster, een mooie lichtinval, wat pronkvoorwerpen, een popperig Vermeer-meisje dat, naar het raam gekeerd, een brief leest. Zoals steeds wanneer men iemand ziet kijken, of lezen, worden blik en aandacht vastgehouden door wat men net niet kan zien, en niets minder dan de aanzet van een verhaal kan zijn. Wie is het meisje - ik kan haar net niet goed zien - en wat zou ze lezen? Het beeld is stil mysterieus, zoals de bekende voorbeelden. Maar het volstaat even hoger te kijken om het beeld te zien kantelen. De plek waar dit beeld 'beweegt', is het vreemde, italianiserende schilderij boven het hoofd van het meisje. Als ontsnapt uit haar hoofd loopt, precies in het verlengde van de dominante lijn die gaat van de brief naar haar ogen, een vrouw door twee rijen mannen met lansen. Ze vlucht opgejaagd het beeld in, naar een emblematische vrouwenfiguur toe die, aan het eindpunt van die lijn, lijkt te wachten. Op de plaats die binnen de conventies van het genre is voorbehouden aan onschuldige prenten (landkaarten of spiegels...) schuift De Braekeleer een beeld van mannelijke agressie en van

vrouwenjacht. Het beeld krijgt zo, bijna ongemerkt, en zonder dat de toeschouwer de aandacht werkelijk op dat schilderij aan de muur hoeft te richten, een zeldzame geladenheid die men niet kan lokaliseren. Wanneer daarboven te zien is wat het meisje leest, is de rust en de vredigheid, en de sfeer van kleine hartsgeheimpjes die de *"Lectuur van een brief"* opwekt wel heel bedrieglijk. En moet Gilliams' slotoordeel over De Braekeleers werk als te slaperig, te schraal en als "niet voldoende doorwarmd met 'ondergrondse begeerten'", herzien worden.

*"De Teniersplaats te Antwerpen"* (1876) heeft dichters geïnspireerd. Een meisje met licht gebogen schouders, een hand in de schoot, de andere hand werk- en doelloos op de vensterbank, kijkt met de toeschouwer mee de stad in. Enkele huizen zijn te zien, een figuurtje voor een etalage, een stapeling van gevels en daken bekroond door de Sint-Jacobskerk. De linkerhelft van het raam is afgedekt met een gordijn en donker gehouden, het silhouet van het meisje is in een zacht licht gezet, en de blik van de toeschouwer en de dichter gaat heen en weer tussen het - opnieuw - gedeeltelijk afgewende gezicht en de wereld buiten. Binnen/buiten, huis/wereld, vrouw/toeschouwer (dichter bijvoorbeeld). Een vrouwelijke variant van *"De man bij het venster"*, waarbij de vrouw het interieur natuurlijk niet bezoekt maar er woont en er wacht en niet - mannelijk - iets zoekt... Onthutsend en wreed is de manier waarop De Braekeleer, onopvallend maar onmiskenbaar, dit in zoete melancholie verpakte beeld becommentarieert: de lange vingers van het meisje zijn, aan de hand, *afgesneden*. Van de pink af, overlangs, loopt een snee of een knip over alle vingers. Ineens krijgt het beeld van het dichterlijk wachtende vrouwenleven een haast gênante scherpte. En pas dan valt op dat de rechterhand, die men tevoren altijd als een gebalde vuist had gelezen, een hand *zonder vingers* is. (Hoe natuurlijk is het de ene hand open te laten rusten, de andere gebald te houden?) Niet de zachte, tere vrouwenhand hier, maar een vleesklomp, een verminkte hand, en een verminkt leven.

*"De schilderijenliefhebber"* (1884) keert zijn rug naar de toeschouwer, verbergt zich onder zijn hoed, en bekijkt een verzameling schilderijen. Over twee gemakkelijk te herkennen beelden heen - een slachthuisscène en een kruisiging - kijkt hij naar een tafereel dat, doordat het voor de toeschouwer slechts gedeeltelijk zichtbaar is, moeilijk leesbaar is en intrigeert: een jongetje op de schoot van een vrouw kijkt en wijst iets aan wat een jongen met beide handen heft. Wát de sjofele man met de hoed ziet, hoe hij daar terechtkomt en wie hij is, blijft in het ongewisse. Maar de onbekende en intrigerende man die de toeschouwer in het schilderij lokt en een raadsel opgeeft, is een lokvogel die de aandacht afleidt. Velen hebben gewezen op het intrigerend, mysterieus karakter van de oude, verveelde mannetjes-met-hoed en de oude vrouwtjes die De Braekeleers schilderijen bevolken, er niets aan toevoegen, maar één worden met de oude dingen die ze gedachteloos bekijken en bewaken. Ze passen in een afleidingsstrategie: zij brengen een aandachtspunt in het beeld - binnen het beeld wordt er gekeken, en gewezen - en de toeschouwer neemt, bijna vanzelf, de blikrichting en de nieuwsgierigheid over, en wordt zo bewust en trefzeker afgeleid. Wanneer men hier niet vraagt naar wat de lokvogel ziet, maar let op wat hij niet en de toeschouwer wel ziet - het werk van De Braekeleer - krijgt het beeld een onthutsende duidelijkheid. De vertrouwde, gemakkelijk te vervolledigen kruisiging wordt door de beeldrand afgesneden onder de ellebogen. De bovenarmen, het lijf en de bovenbenen van de gekruisigde zijn in felle vleeskleuren en rood gehouden, het hoofd en de onderbenen krijgen de kleur van het hout en trekken weg. De ledematen worden zo stompen, het lichaam wordt bijna onthoofd en aan de beeldrand opgehangen. Deze romp vindt zijn dwingende parallel, op de diagonaal die de kijkrichting van de liefhebber kruist, in de vers geslachte os die opgehangen is aan een stok als een kruislat. De romp met de korte poten is geschilderd in de kleuren van de gekruisigde, ze wordt op gelijke wijze opgespannen en getoond, ze is - in het beeld van De Braekeleer - even groot. De romp van het dier wordt opengetrokken met een stok waarover een lap hangt ter hoogte van de schaamdoek. Het bloed druipt in een schaal zoals op de kruisigingstaferelen het bloed uit de wonden stroomt en aan de voet van het kruis in een kelk wordt opgevangen. Wanneer men niet met de liefhebber meekijkt en boven de beeldrand het verhaal tracht te vervolledigen, is het schilderij in de hoek niet onvolledig en raadselachtig maar compleet en duidelijk: de jongen maakt het consecratiegebaar, het jongetje wijst het mysterie aan, de vrouw draagt de kelk. De stroman verbergt dat de kruisiging een slachting en de slachting een offer is, dat het brood vlees is en het bloed wijn. Wanneer het 'model' van de kijkende liefhebber uit het beeld gehaald wordt, verschijnen het vlees en de verlossing.

Als laatste voorbeeld van de 'verborgenheden' in de werken van De Braekeleer, een niet gedateerd werk, vermoedelijk uit de jaren '80: "*Zaal in het Brouwershuis*". Een rijkversierde wand met een open deur en een doorgang. Op straat kijkt men graag binnen, en op schilderijen is dat ook zo: een open deur, een open raam, een gang is een uitnodiging. Achterin het beeld bekijken een gezette oudere man en een vrouw een hoog opgehangen schilderij: een rood figuurtje op de voorgrond, tegen een decor van wat een bommenrij of een park zou kunnen zijn. Opnieuw de houterig-gesloten figuurtjes als 'lokvogel', opnieuw de blik-in-het-beeld die de blik van de toeschouwer aanzuigt en richt. Wat doen ze, wat zien ze? Maar daar beland is de toeschouwer al geheel in de ban van het beeld, en weggelokt van een zware schaduw die, in de doorgang waar 'niets' te zien is, op de muur naar beneden toe versmalt. In die schaduw heeft De Braekeleer het beeld verborgen van een man die de toeschouwer confronteert, licht naar rechts afgewend, als iemand die een deur openmaakt en iemand binnenlaat. Hoofd met een zwarte hoed, zwart pak, wit hemd met das, perfecte schouderlijnen, de linkervoet naar voor geplaatst. (De figuur is duidelijk te zien op de afbeelding in de catalogus van 1988.) De schilder - wie anders zou in dat beeld rondspoken? - verschijnt én verdwijnt in zijn eigen werk als een schim. In "*De Plaatdrukker*" van 1875 had De Braekeleer reeds een verwante strategie gebruikt. De drukker houdt naar de toeschouwer een prent in het licht. De toeschouwer ziet de drukker kijken maar krijgt zelf enkel de achterkant van de prent te zien, en kijkt dan maar in het gedetailleerde, uiterst verzorgd geschilderde interieur rond, terwijl op de rugzijde (en door het blad heen) een mannengezicht verschijnt: zwarte hoed, zwarte vlekken voor ogen, neus, mond - een figuur die 'officieel' bij De Braekeleer niet verschijnt.

De hier besproken beelden zijn geselecteerd uit de hele schilderscarrière van De Braekeleer. Het zijn alle werken die algemeen belangrijk geacht worden, en waarop de reputatie van De Braekeleer berust. Ze zijn, zo blijkt, stuk voor stuk 'dubbel', als een list in elkaar gezet. Lage onderwerpen, motieven die altijd al bekend zijn, formaten zonder pretentie, conventioneel realistisch en traditioneel geschilderd. Waarom zou men aandachtig kijken naar wat men altijd al kent, en wat geen aandacht verdient? Waarom betekenis zoeken in een 'realiteit' die zo vanzelfsprekend en banaal is? In dit soort schilderijen - met Panofsky - kan men geen betekenis zoeken: men kan gemakkelijk de 'natuurlijke betekenis' vatten ('ik zie een man voor een venster...') en de code van de motieven en de genres herkennen, men kan ze algemeen historisch lezen en er zelfs een tijd in weerspiegeld zien. Maar het beeld zelf *zegt* niets (tenzij: 'zo is het', en dat is niet iets zeggen). Er valt dus niets te verstaan, en de schilder die dit soort dingen maakt, heeft ook niets te zeggen. Dus glijdt de blik over het beeld - tot ze dan toch weer, voorspelbaar, blijft hangen bij afgewende gezichten, zwijgzaam verstarde lichamen, het kleine raadsel van wat men net niet ziet of net niet weet, soms een frontale blik, een raam, een doorkijk, een verte... Zo intrigeren ook, eventjes, Vermeer, De Hoogh, Metsu... Maar De Braekeleer gebruikt systematisch zijn licht opvallende of mysterieuze figuren of locaties om de aandacht te kanaliseren en af te leiden. Hij creëert doelbewust zones waar niet meer het oog, maar de verwachtingen en evidenties van de toeschouwer het beeld maken, om daar, openlijk maar ongezien, het beeld te 'keren'. De groep werken, hoger geanalyseerd, kan nu reeds aangevuld worden, en een onderzoek uitgevoerd op de schilderijen zal ongetwijfeld nog meer voorbeelden opleveren. Het aandeel van werken als deze in het oeuvre is dus belangrijk, en misschien moet men - afhankelijk van het belang dat men deze groep werken toekent - wel het oeuvre zelf als een list lezen.

De traditie om zichzelf of geheime boodschappen in een beeld of in een tekst te verstoppen (gespiegeld, door subtiele symboliek, door anagrammen) is natuurlijk zeer oud. Maar met de 'verborgenheden' van De Braekeleer is het anders gesteld. Het gaat hier niet om een voltooid, zelfstandig beeld dat onvermoed en ongeweten ook nog een slimmigheidje meevoert als verstekeling. De Braekeleer spaart niet een hoekje uit voor een bijgedachte of een bitter grapje, hij bouwt niet een secretaire met geheime vakjes. De beelden zijn, *in hun geheel*, consequent geconstrueerd als retorische machines, in functie van datgene wat verborgen is. De 'oppervlakte', het 'eerste' beeld is medeplichtig, is niet onschuldig. Iedereen weet, zelfs al heeft hij of zij niets gezien van wat hierboven getoond is, dat 'iets' aan de hand is, dat deze

beelden niet 'gewoon' zijn. Het 'verborgen element' tast voelbaar de evidentie van het 'eerste' beeld aan. Het is niet de 'verborgen boodschap', maar de manier waarop die het hele beeld beheerst, die maakt dat, reeds voor zijn tijdgenoten, het werk van De Braekeleer 'wringt', en zich niet helemaal, of zelfs helemaal niet, invoegt in de lijn van voorbeelden en de traditie waarin het zo goed lijkt te passen.

Een goed begrip van de wijze waarop de beelden werken, doet het oog nog niet anders kijken. Daarom zijn de beelden sterker dan de analyse, en kan zelfs een ontmaskerende interpretatie ze niet beschadigen. Eens men de vrouw in het venster heeft gezien, 'focust' men niet op de man maar tegennatuurlijk op de vrouw, en die plaats in het beeld wordt dan niet, of niet meer, door een correct *gedachte* 'spiegeling' bezet. Tenminste, dat is zo op reproductie, of voor het oog van de camera. Maar voor wie in Brussel voor het schilderij staat, en natuurlijk niet op een vaste afstand van het beeld blijft, werkt het: de vrouw is éérs niet te zien, ze verschijnt door te naderen, met één stap achteruit wordt het beeld wat vager en is de vrouw opnieuw verdwenen, en ziet men - correct - de spiegeling. Men kan het beeld dus wel ontleden, en weten hoe het werkt, maar de analyse kan het niet ontmaskeren en zo stilleggen. Na de analyse zijn de beelden niet als opgeloste puzzels, ze zijn niet eenvoudiger geworden. Alles wordt integendeel veel complexer. Want wat volgt er niet allemaal uit het feit dat deze beelden zo in elkaar gezet zijn?

Men kan op een rijtje zetten wat De Braekeleer verborgen of heimelijk zegt. Het naakt, de ingehouden begeerte, het offer, de onverdraaglijke vrouwelijke onschuld, de ongemakkelijke manier waarop de kunstenaar in zijn werk blijft hangen. Men kan hierop doorvragen, samenpuzzelen, en de beelden zo zelfs anecdotisch - of 'puur historisch' - gaan analyseren. Wat vertelt dit over de man De Braekeleer, over zijn leven en lijden, over de manier waarop hij met zijn stokoude vader in huis was, over wat hij had met vrouwen, en met religie? Hoe ingewikkeld is niet die verhouding met Betsy? En wie is die elegante dame in het venster? Was De Braekeleer misschien een criticus van de burgerlijke cultuur, en hoe dacht hij over de vrouw? Enzovoort. Ongetwijfeld is hier een verhaal te vertellen. Alleen is het bijzonder onwaarschijnlijk dat iemand het ooit zal kunnen vertellen. Voor een intieme biografie van De Braekeleer is er simpelweg te weinig materiaal, en de allusies die men uit de schilderijen kan sprokkelen zijn letterlijk veelbetekenend: te dubbelzinnig, onbruikbaar. Het gaat er niet om nu uit het werk méér over het leven te weten te komen om straks, zoals Gilliams, uit het leven dan weer het werk af te leiden.

De betekenis van dit werk, en dus wat het werkelijk zegt, is niet een of andere boodschap die de schilder, omdat hij ze niet rechtstreeks wil communiceren, via zijn beelden verknipt toch kwijt wil. Als een kind dat op een briefje schrijft of fluistert wat het niet luid durft te zeggen. De artistieke betekenis van deze werken, wat ze *als kunstwerk* te zeggen hebben, is hun dubbelheid, hun voorgewende onschuld en onwetendheid - en dus, letterlijk, hun *ironie*. De Braekeleer gebruikt de traditionele schilderkunst, met haar motieven, genrehiërarchie, techniek, om heimelijk een ruimte te creëren waarbinnen hij - voor zichzelf, maar luid - kan spreken. Luidop, maar zonder dat iemand hem hoort. Met het risico - en dus ook: met het verlangen - dat iemand zal horen. Hij heeft zeer koelbloedig hoog spel gespeeld en gewonnen.

Wat de moderne kunst is, ziet of voorvoelt De Braekeleer vermoedelijk niet, zelfs niet als mogelijkheid. Voor de traditionele schilderkunst heeft hij geen alternatieven. Hij weet niet wat vrijheid is of lijkt er niet naar te verlangen. Hij kan nog niet, modern, de eigen problematiek als uitgangspunt nemen, en de traditie en de techniek beschouwen als middel. Maar de moderniteit van De Braekeleer ligt in de wassende subjectiviteit, in deze inwendigheid die op de hardheid van vormen en tradities botst, en noodgedwongen listig, dubbel, intelligent wordt. De zeldzame spanning in die beelden wordt opgewekt doordat De Braekeleer de geaccepteerde codes en conventies van de schilderkunst niet overstemt, maar ze subtiel manipuleert, tot de schilderkunst niet meer is wat ze lijkt. De Braekeleer demonteert de schilderkunst niet, maar holt ze van binnen uit, maakt ze gewild en kunstmatig oud. Zodat men hem tot de "uiterst rechtsche, conservatieve, zelfs reactionaire fractie" van de Belgische laat-romantiek kon rekenen. "Het wezenlijke in De Braekeleer kan op geen enkele manier modern geacht worden" (Van de Voorde)? Neen, De Braekeleer is modern, hij was zijn tijd

vooruit, en is zelfs, voor wie dat wil 'eigentijds'. Precies omdat hij - niet als keuze, maar als lot - niet geloofde in de vrijheid, en verplicht leerde leven met vermolmd, ongeloofwaardige conventies. Hij is 'modern' omdat hij 'traditioneel', met én tegen de traditie, heeft geschilderd. Zoals veel 19de-eeuwse poëzie en muziek met én tegen conventies een subjectieve expressie heeft gewonnen, die de beeldende kunst slechts veroverd heeft door de kaders te laten springen.

De Braekeleer is modern omdat hij net *niet* op zijn werk lijkt, en niet uit zijn werk gelezen kan worden. Zijn beelden zijn immers geen 'uitdrukking', geen 'expressie', en de schilder lijkt niet op de mannetjes die zijn beelden bevolken. Gilliams' interpretatiepoging mislukt en is naïef, omdat hij dacht dat de beelden naïef zijn. De Braekeleers werken zijn denkbeelden of constructies, en geen onmiddellijke uitingen van een droef gemoed en een beperkte geest. Ze tonen niet een gezicht, een hart of een karakter - een 'leven' - maar verraden bewustheid en concentratie, en tonen de binnenkant van een hoofd. De Braekeleer werkt niet op het gemoed, maar op de zenuwen. Zijn *Nervenkunst* past niet, trots de schijn van het tegendeel, in de 'genres' die hij beoefent: zijn werk is zeer persoonlijk, en de vent De Braekeleer is veel meer aanwezig dan het lijkt. Maar vermits men iemand nu eenmaal niet uit zenuwspanning of uit zijn gedachten leert kennen, wijkt de figuur De Braekeleer tegelijk achteruit, en is hij uit zijn werk, eens men de complexiteit ervan ziet, niet gemakkelijker maar moeilijker te raden. "Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est de créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même...". De Braekeleer placht, aldus Lemonnier, hele passages uit Baudelaires "*L'art romantique*" uit het hoofd te citeren: "Baudelaire disait...". Misschien die openingszin van "*L'art philosophique*"?

En toch zijn de 'dubbele' beelden, de beelden-met-sleutel, nog de meest onschuldige. Want ook al vergiftigt de 'tweede boodschap' er het oppervlaktebeeld, toch blijft het complexe beeld na 'decodering' op een traditionele manier leesbaar. Naast deze strategie gebruikt De Braekeleer echter nog een tweede en meer radicale tactiek om zijn beelden op te laden, en zowel zijn favoriete motief (het interieur, de kamer) als wat hij beroepshalve maakt (traditionele beelden) te storen. De kamers waarvan Gilliams zegt "dat ze als om een aardbeving te bidden staan" *zijn* in feite reeds ingestort.

Zie, zie - zo fijn, zo zorgvuldig geschilderd dat de bewonderende blik van het ene detail naar het andere gaat, en steeds nieuwigheden ontdekt, kleine stilleven afzondert... De Braekeleer stapelt zijn interieurs helemaal vol, hij verzadigt zijn beeld tot het pijn doet aan de ogen. Over "*De opschik*", "*De maaltijd*" en "*Het kaartspel*" schrijft Van de Voorde: De Braekeleer is hier "niet trouw gebleven aan zijn vroegeren eenvoud: deze werken zijn overladen met een menigte requisieten en bijzonderheden, die aan een uitstalling doen denken en waarin de grootheid teloorgaat in het nutteloze en veelvuldige. Hij streeft hier naar virtuositeit..., een krachttoer die overbodig is en waarin hij trouwens niet geheel slaagt (...). Het gevolg is dat zijn vroeger zoo zacht en warm licht nogal schel en hard wordt; er komt iets wemelends in, dat de ogen pijn doet...". Zo dat men, vermoeid van te veel te zien, de ogen dichtknijpt en, opnieuw, het *beeld* - de constructie - vergeet. Ondertussen is, onder de ogen van de toeschouwer, de kamer geluidloos in elkaar gezakt, zo dat daar geen leven mogelijk is.

De Braekeleer experimenteert reeds vroeg met deze strategie, misschien reeds in het schilderij dat hij in 1869 gemaakt heeft van de eetkamer van zijn oom. De eetkamer van Leys, die een bezienswaardigheid was in Antwerpen, is getrouw en bijna documentair geschilderd. De Braekeleer portretteert ze frontaal overlans, met de rug naar de ramen en de tuin, donker, niet 'warm', stijf. Dit beeld ontlokte Geert Bekaert de opmerking dat "de interieurs bij De Braekeleer 'ontoegankelijk' zijn, terwijl 'interieur' toch per se toegankelijkheid inhoudt". Alles lijkt inderdaad in orde, maar bij nader toezien 'klopt' iets niet. Het beeld wordt beheerst door een rigiede symmetrie: een dubbele deur precies in het midden, de middenlijn van de deur wordt naar boven streng verlengd door de lichter, en naar beneden door de tafel die, geïsoleerd, in het midden van de kamer staat, en de deur naar voor projecteert. De perspectieflijnen op het tapijt en op het tafelkleed lopen parallel met de wanden links en rechts, en met de rijen stoelen die voor de wanden geschoven staan. Maar de vloer klopt niet. De tafel staat niet, zoals men zou verwachten, in het midden van het tapijt, en dat maakt het

hele beeld subtiel onrustig: de massieve, rigiede symmetrie van de kamer komt niet op zijn pootjes terecht maar glijdt als het ware uit op het tapijt. Misschien moet het tapijt inderdaad wat naar links liggen, omdat de schouwmantel te diep in de kamer komt? Maar als dat zo is, waarom corrigeert de schilder niet, en grijpt hij dit aan om de hele linkerkant van het beeld te ontwrichten? Het tapijt reikt wel perfect symmetrisch tot in de twee hoeken van het beeld, maar de linkerhelft is een flink stuk breder dan de rechterhelft, en bovendien is het perspectief links heel wat verder opengetrokken dan rechts. Het midden van de kamer zit helemaal niet in het midden van het beeld. Zo kan men natuurlijk beter de muurschilderingen zien. Maar het netto-resultaat van deze ingreep, gecombineerd met het rigied symmetrisch perspectief, is een *gestoorde* ruimte.

*“De schoenlapper”* (1870) toont de man aan het werk, op zijn stoel, gekeerd naar zijn werkbank en naar het licht. De figuur en zijn bezigheden houden vanzelf de aandacht vast. Maar denk de man eens weg. De stoel van de schoenlapper staat op een trede. Achter die trede, tegen de muur, een ladenkastje. Links de werkbank met een schot, dwars op de muur, met werktuigen. Aan de achterkant van het schot is, hoog, een legbord bevestigd dat langs de muur tot in de hoek van de kamer loopt, en daar bijna een schilderijtje raakt dat boven het kastje hangt. Parallel, maar laag, is de aanzet van een breed werkblad te zien. Maar dit blad kan, gezien de positie van de trede, niet breder zijn dan de commode diep is - zo'n halve meter maximum - terwijl het legbord boven, wat even lang hoort te zijn, zeker een meter langer is! De hoek van de kamer waar het legbord eindigt, is dus veel dieper geschilderd dan de muur waartegen het kastje staat. Wat is dit? Het motief is een voorwendsel en de schoenmaker een medeplichtige: De Braekeleer schuift hem figuurlijk en letterlijk naar voor, om de zone af te dekken waar de twee kamerwanden moeten, maar *onmogelijk* kunnen samenkomen. Niemand kan de kamer achter de schoenlapper, of zonder de schoenmaker schilderen. Dus *is* er geen kamer en geen schoenlapper. De Braekeleer schildert niet een stukje van de wereld, niets is wat het lijkt.

De Braekeleers strategie culmineert in drie belangrijke late werken - de drie 'wemelende' beelden die Van de Voorde samen noemt -, die alleen al om deze reden bij elkaar gebracht moeten worden: *“De opschik”* (1878-1884), *“De maaltijd”* (1885 of '86) en De Braekeleers laatste schilderij *“Het kaartspel”* (1887). (Omdat ik *“De opschik”* slechts via afbeeldingen ken, ga ik niet op dit werk in.) De drie schilderijen tonen vanuit ongeveer hetzelfde gezichtspunt frontaal een interieur, telkens met midden-rechts een schouwmantel. In *“De maaltijd”* zit een vrouw aan tafel: de vrouw en de gedekte tafel, die de rechtersgrond van het beeld vult, houden de aandacht vast, en hebben commentaar uitgelokt: ze is benepen burgerlijk, ze is slecht geschilderd, enzovoort. Ondertussen knutselt De Braekeleer achter de rug van de vrouw een volstrekt onmogelijk interieur in elkaar. De vrouw zit zo'n anderhalve meter voor de schouw. Haar stoel draait onder haar weg naar links - ze zit half naast haar stoel. Achter haar rug een tafeltje met glazen, kommetjes, bloemen. Achter dat tafeltje is een deel van een metalen schild te zien, en dààrachter, en nog voor de schouw geplaatst, een tweede rond tafeltje met een grote schaal in het midden. Opmerkelijk is echter dat het metalen schild links verdwijnt achter een paneel dat op de rand van het tafeltje vooraan rust - waaruit blijkt dat het paneel vrij in het midden van de kamer staat - terwijl hoog, in de hoek, *op* het paneel een gordijn hangt dat een schilderij aan de muur bedekt. Beneden trekt De Braekeleer dus, als een accordeon, de ruimte open - men begrijpt niet hoe daar nog een tafeltje zou kunnen passen - en drukt ze boven op een onmogelijke manier helemaal dicht. Niets klopt.

In *“Het kaartspel”* doet De Braekeleer, op dezelfde plaats, precies hetzelfde: het meisje zit op misschien anderhalve meter - de diepte van de speeltafel plus de staanplaats van het jongetje - van de schouw en de muur af. Naast haar, op dezelfde afstand, staat een laag kastje, en vlak achter het kastje is een paneel gehangen of opgesteld. Op het kastje een stilleven van bekertjes en vaasjes, en een tinnen schaal die recht op staat *tegen het paneel* leunt: het paneel staat dus *in* de kamer. Tussen het paneel en het meisje in is, diep, de muur te zien met een stoel. Maar boven in het beeld hangt op het paneel een doek die, rechts en tegen de muur, een schilderij afdekt, en zo anderhalve meter ruimte laat verdwijnen. Dit kan niet - op de manier waarop Eschers beelden 'niet kunnen'.

Op de twee doeken staat op de schouw een spiegel. De spiegeling - die dus de 'andere kant' van deze taferelen toont - is in twee verdeeld. (Dat is ook zo bij "*De opschik*".) De spiegeling van een doorsnede of de smalle zijkant van een wand of een muurtje dat dwars op het beeldvlak staat, splitst het spiegelbeeld. De linkerzone toont telkens een interieur dat bij de kamer past, alsof de kamer 'echt' is. Op "*De maaltijd*" is een zonnige, lichte wand te zien, met twee landschapschilderijen, en op het scheidingswandje de zijkant van een schilderij - of juist: van een lijst. Bij "*Het kaartspel*" toont de linkerhelft een wandtapijt met bloemmotieven en - misschien - met een fontein. De rechterkant van de spiegelbeelden, waarop dus de ruimte aan de andere kant van de scheidingswand te zien is, toont - toont wat? Het tegendeel? De achterkant? Bij "*De maaltijd*" verschuift het perspectief: de rechterkant kijkt niet frontaal, maar schuin in een halfduistere gang of op een wand waar twee donkere doeken hangen, duidelijk niet ingelijst (de witte, halfbeschilderde rand van het grootste doek is goed herkenbaar). Is de wand opengeklapt, vormen de doeken de 'nachtzijde' van de gouden lijst links? Bij "*Het kaartspel*" is de spiegel lichtjes schuin op de schouw geplaatst - links naar voor - zodat de spiegeling rechts een geheel lege hoek van de kamer - van welke kamer? - toont: de achterwand in schaduw, de zijwand belicht. Vreemd genoeg staat hier op de schouw een kandelaar met één kaarsstompje, terwijl in de spiegeling de kandelaar twee stompjes draagt.

Tenslotte: op de rechterrand van de schouwmantel in "*De maaltijd*" staat rechts een kandelaar met een vaasje, en daarachter, tussen de schouw en een kastje, een doos of een kistje. Het kastje rechts met een open deurtje en enkele flonkerende glazen trekt de aandacht. Maar op het schilderij - want geen illustratie is scherp genoeg - is duidelijk te zien hoe De Braekeleer achter het kistje, en dus tussen schouw en kast, in het donker de hoek van een deurgat schildert - alsof zich daar een doorgang bevindt, geheel versperd. Ook rechts van de kast is een onnatuurlijk zwarte zone - geen spoor van een muur of een wand. Ook bij "*Het kaartspel*", geheel analoog, is die ruimte tussen schouw en kast op een eigenaardige manier open, veel 'dieper' dan men daar kan verwachten, en lijkt een donkere gang.

Wat moet dit alles beduiden? Wat toont "*De maaltijd*"? "Het verheerlijken van de levensstijl van de gearriveerde burgerij" (Todts)? Deze beelden verbergen niet een 'sleutel', een punt van waaruit men het beeld kan ontwikkelen. Interpretatie is nauwelijks mogelijk. Externe evidentie, die een aanknopingspunt zou kunnen geven, is er niet. Tenzij de getuigenis van het nictje van de schilder dat op "*Het kaartspel*" poseert: van haar oom, die heel eenzellig was geworden en aan het eind van zijn leven alleen nog met zijn hond en de kinderen wou wandelen of praten, had zij die ene Vlaamse zin onthouden: "Het suikerhuis is in den donkere gevallen". En na "*Het kaartspel*" ging De Braekeleer dood aan, volgens sommigen, 'zwarte melancholie', en vermits niet zo duidelijk is wat dat is en hoe men daarvan doodgaat, weet eigenlijk niemand hoe hij stierf. Over de genese van deze *gestoorde* ruimtes en beelden valt vermoedelijk weinig met zekerheid te zeggen; men kan niet veel meer doen dan de vreemdheid ervan opmerken en beschrijven.

Waar *gaat* dit over? Er is toch dat verhaal van De Braekeleer die met Betsy gaat wandelen, plots verder loopt, zeggend "dat ze achter ons aan zitten". Hij is, zo lijkt het, eens met dwangbuis naar het ziekenhuis gebracht. Achtervolgingswaan, paranoïa, gestoorde ruimtes geschilderd door een 'kranke geest'? Zwarte melancholie als eufemisme voor gevorderde syphilis? De Braekeleer zat - zo blijkt toch uit wat Lemonnier schrijft - regelmatig in de havenkroegen? We weten niet veel over De Braekeleer, maar zeker is wel dat we veel niet weten. En omdat dat zo is, heeft het geen zin die schilderijen 'vanuit het leven' te willen 'verklaren'. Uit het weinige wat we over De Braekeleer zeker weten, kan echter wel afgeleid worden dat de schijn van een rustig en rimpelloos leven, dat vanzelf kunst en leven, kunstenaarschap en burgerdom kon verzoenen, bedrieglijk is. Todts de-dramatiseren van het dossier De Braekeleer, wat niet zou passen bij het 'werk' waarmee immers niets aan de hand is, lijkt mij daarom een verkeerd maneuver. Alle anecdotes samen, de familie-situatie, de manier waarop De Braekeleer overkwam en mythes in het leven riep, de berichten over zijn intellectuele interesses, de periode van inactiviteit, het verspreide gevoel dat de schilder 'miskend' werd (of: niet 'begrepen' werd), en de kleine produktie betekenen *wel* iets. Alleen weten we veel te weinig om te weten wàt. Op welke manier precies De Braekeleer moeilijk

leefde, welke incidenten er geweest zijn, en wat zielkundigen daar niet allemaal over zouden kunnen vertellen, is echter gelukkig, artistiek gesproken, bijkomstig. Wat het leven leert en we kunnen meenemen is de zekerheid dat De Braekeleer een complexe figuur was. Dat is voorlopig genoeg. En dat moet men, tegenover het werk, niet wegedeneren; het werk bevestigt dat alleen maar. Het is niet onwaarschijnlijk, en zelfs te verwachten, dat iemand die dit werk maakt ingewikkeld in elkaar zit.

Natuurlijk heeft De Braekeleer vele werken zonder 'sleutels' geschilderd en met perspectieven die kloppen. Maar de kleine reeks landschappen, en zeker de stillevens spreken de analyse niet tegen. En de interieurs die hier geanalyseerd worden, hebben in bijna alle interpretaties en tentoonstellingen een belangrijke of centrale plaats gekregen: het gaat om de werken die het oeuvre structureren. Hoe is het dan mogelijk dat de complexiteit van dit oeuvre, waarover toch veel geschreven is, wel vermoed of beseft, maar niet *gezien* werd? Een en ander vertelt zeker iets over de manier waarop men kijkt en leert kijken. Het toont ook de doordachtheid en de beheersing waarmee De Braekeleer zijn beelden in elkaar heeft gezet. En wat nu? Zoiets als: "Het verleden heeft in de geschiedenis haar beelden neergelegd als op lichtgevoelige platen - slechts de toekomst beschikt over de ontwikkelstof om het beeld in al zijn details te laten verschijnen" (Benjamin)? Of, met een oude spreuk: de tijd onthult de waarheid?

## Noot

In de datering van de werken wordt Herwig Todts gevolgd.

## Geciteerde werken

Camille Lemonnier, *"Henri De Braekeleer, Peintre de la lumière"*, Brussel, 1905.

Urbain Van de Voorde, *"Henri De Braekeleer of de Romantiek"*, in: *"Vorm en geest"*, 1939, pp. 5-29.

Emmanuel De Bom, *"Henri De Braekeleer en Antwerpen"*, Antwerpen, 1941.

Maurice Gilliams, *"Inleiding tot de Idee Henri De Braekeleer"*, Antwerpen, 1941.

Herman Todts, *"Henri De Braekeleer. 1840-1888"*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, 1989.

Charles Baudelaire, *"L'art philosophique"* in: *"Oeuvres Complètes II"*, Parijs, 1976

Walter Benjamin, *"Das dialektische Bild"*, in: *"Gesammelte Schriften"*, Bd. I,3, Frankfurt A.M., 1980.

Deze tekst vindt zijn aanzet in het artikel *"La chair, le corps et le peintre"*, verschenen in de catalogus *"L'art en Belgique"*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990. Het materiaal is verder ontwikkeld in het deel over De Braekeleer in de film *"The Music Box"*, gemaakt in samenwerking met Jef Cornelis voor BRTN (1993); het gezamenlijk werken aan de film heeft het hoofdargument en het grootste deel van het 'bewijsmateriaal' opgeleverd. Tussenversies van deze tekst werden gelezen in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen op 13 november 1993 en in het St-Lukas Instituut Brussel op 23 oktober 1994. De inhoud was het onderwerp van een reeks colleges aan het Departement Germaanse van de UIA in 1994/95.