

# HET DRIEDELIGE OEUVRE VAN JULES DE BRUYCKER

Wim Van Driessche



Afb. 1. Portret Frans Masereel (1909).

Het werk van beeldend kunstenaar Jules De Bruycker (Gent 1870-1945) kan in drie perioden ingedeeld worden: de jaren voor de Eerste Wereldoorlog, de oorlogsjaren zelf en het Interbellum. Deze belichting van de artistieke inhoud van de drie fasen is een passende manier om de geboorte van Jules De Bruycker 150 jaar geleden te herdenken. Dit gebeurt aan de hand van persoonlijke documenten van de kunstenaar en van wat kunstcritici, meestal tijdgenoten, over hem schreven. Voor dit artikel werd vooral dankbaar gebruik gemaakt van de bewaard gebleven correspondentie met de kunstcriticus en journalist Frédéric de Smet.

## Twee thema's, drie fasen

Een aantal auteurs belichtten nog tijdens het leven van de Gentse tekenaar-etscher en schilder Jules De Bruycker de drie fasen die in zijn werk te onderscheiden zijn. Ze kwalificeerden deze aan de hand van de behandelde thema's, de vormtaal, de techniek en de stijl. Sommige auteurs kenden de kunstenaar van nabij. Ze benaderden het werk dan ook vanuit een persoonlijke ervaring. De Gentse journalist Frédéric de Smet (1876-1948) publiceerde over De Bruycker en correspondeerde met hem. De correspondentie bleef bewaard. Ze vormt, samen met de teksten van de Smet, de basis van dit artikel. Wat daaruit blijkt kan worden vergeleken met andere en meer recente interpretaties. De kunstenaar is ondertussen al een slordige 75 jaar geleden overleden. Net door die afstand in tijd wordt een brede overschouwing mogelijk en kan onze kijk op het gefaseerde werk opgefrist worden.

Het is handig te weten dat De Bruycker zelf in zijn briefwisseling drie aangehaalde fasen afpunte. Daarover is dus geen discussie mogelijk. Toch hier al meteen een kleine nuance, die in 1995 werd aangebracht en terdege geïllustreerd door Brendan Bury. In een expositiecatalogus over Jules De Bruycker onder de redactie van Moniek Nagels lezen we in zijn bijdrage dat ook de Londense prenten van tijdens de oorlogsjaren 1914-1918 in twee categorieën kunnen worden verdeeld. 'Er is de grootsheid van monumenten en de ellende van marginale stadsfiguren. Het zijn thema's die steeds weerkeren in het oeuvre van De Bruycker' (1). Dit impliceert dat de kunstenaar heel zijn artistieke leven, over de drie fasen heen, uit deze twee thema's is blijven putten. Met dit inzicht kunnen we nu de drie fasen gaan reconstrueren.

### Eerste fase

Bij de tijdgenoot criticus, essayist en dichter Isidore Van Beugem (1889-1943) lezen we over de eerste fase, voor de Eerste Wereldoorlog dat het werk in het teken staat van geaccentueerde types, die (net) niet gekarikaturiseerd zijn. Het is veeleer lichte spot. In een oogopslag zien we zowel het inwendige als het uitwendige (afb. 1 en 2). Volgens Van Beugem zijn de afbeeldingen opgevat zoals een volkse filosoof ze zou zien (2).

Frédéric de Smet schreef meermaals over De Bruycker. We grasduinden in zijn persoonlijk archief en zagen dat de Smet al in 1922 in het tijdschrift *Gand Artistique* terugkeek op de eerste fase (3). In een geredigeerd stuk dat in het tijdschrift *L'Art Belge* verscheen, toen De Bruycker veel waardering oogstte voor zijn tentoonstelling in de Brusselse Galerie Giroux, lezen we dat De

Bruycker pitoreske interpretaties maakte. De Smet meende dat de artiest en humorist moeilijk te scheiden waren. Sarcasme, maar ook fatalisme speelde een rol in de vertaling van individuele types naar een algemeen volks prototype. De Smet wijst in zijn stukken ook op het belang het werk te kaderen in zijn tijd.



Afb. 2. Het defilé van de Burgerwacht (1912).

Laat ons in gedachten houden dat, indien De Bruycker inderdaad wenste te prototyperen, hij alvast die typetjes uit ervaring tekende, want hij ontmoette heel wat rare kwasten in zijn jonge jaren. Er was de oude universtiteitsconciërge Emile Van Vooren, die door de Amerikaanse criticus R.A. Walker als ‘mad’ werd omschreven. Ook bekend is de anekdote van de zotte metselaar die dacht eigenaar te zijn van het Gravensteen, om het nog niet te hebben over de vele andere volkse figuren die op de armtierige plaatsen vertoefden, waar De Bruycker zelf met zijn moeder woonde (4). Zoals een ex-gedetioneerde die hij achtervolgde om hem te kunnen schetsen tot wanneer die zich uiteindelijk omdraaide, en dreigde hem in elkaar te slaan. De intens geportretteerde markt-

taferelen met brocanteverkopers doen net zo goed heel wat contacten vermoeden, vooral bij Sint-Jacobs. Het is uiteindelijk niet met zekerheid te achterhalen, maar toch waard om het te betwijfelen of De Bruycker deze mensen sarcastisch wilde afbeelden, alleen maar uit drang te spotten, te karikaturiseren.

De toonaangevende letterkundige en tijdgenoot Karel Van De Woestijne (1878-1929), broer van kunstschilder Gustave, beschreef De Bruycker al in 1912. De schrijver had hem ontmoet in het atelier van Julius De Praetere in het ex-karmelietenklooster (Caermers) in de Patersholwijk. De eerste indruk baseerde zich op de verschijning. De figuur van de kunstenaar geeft geen fraai beeld. Hij is arm. Het gaat dieper: stigmatiserend tot marginaliserend krijgt De Bruycker niet alleen een etiket van pessimist vastgeprikt. De graficus is volgens Van De Woestyne een anarchist, die het individualisme aan de kaak stelt. In die (eerste) fase werkte hij ‘vanuit een nihilistisch scepticisme’ (5). Van De Woestijne omschrijft De Bruycker verder als ‘brutaal eigenzinnig’. Hij mist het erkennen en dus verlangen naar vrijheid, want hij gelooft in niets.

Toch kan dit moeilijk als een ronduit negatieve kritiek aanzien worden. Van De Woestijne had zelf veel aandacht voor de sombere, donkere en weemoedige stad, getuige zijn beschrijvingen van het Patershol en het Gravensteen in bijvoorbeeld *De leemen torens*. Hij werd zelfs – naar verluidt per abuis – ooit gearresteerd op verdenking van anarchisme. De zinnetjes ‘de geest en soms de figuren komen terug in latere etsen’ en ‘De Bruycker heeft ‘un oeil’, zijn hier van belang. Trouwens veel later labelt Van De Woestijne hem als een groot kunstenaar, wanneer de schrijver terugdenkt aan de tijd dat ze beiden door het Patershol achter een typetje bleven lopen, opdat De Bruycker snel een schets kon maken. Een nuance is dan ook onontbeerlijk en Van De Woestijne zelf stelde dat ‘pessimisme ook een vorm van menselijkheid is’ (6).

Er zijn nog meer tijdgenoten die over De Bruycker schreven. Achilles Mussche (1896-1974) kan niet ontbreken (7). In zijn bezwerende, archaische taal onderstreepte hij het belang van de contextualiteit die de stad Gent voor de graficus betekende. Uit de beschrijvingen van de eigenheid van de stad kan de lezer opmaken dat de kunstenaar een bezielde zoon van het oude Gent was. De Bruycker woonde toen in het centrum, waar ‘aan den enen kant van zijn straatje de Leie vloeit, aan de andere kant het Gravensteen oprijst. Bars, bonkig en schonkig, zwart als een dreigement, samengebald als een vuist’, zoals Mussche stelt. Het is bijna logisch te noemen dat De Bruycker doordringt tot de kern van het Gentse volksleven, bezeten door de passie van de straat, net zoals Frans Masereel (1889-1972) dat later ook zal doen. De Gentse straattypen, ‘in hun grootse gemeenschap als ’t ware op heterdaad betrap en onbarm-





Afb. 3. Kathedraal Reims (1918).

hartig nagetekend', zijn geen karikaturen voor Mussche. Het is de Gentse werkelijkheid die zich karikaturaal laat optekenen, omdat ze zo verschijnt.

De benadering van de eerste fase kan afgesloten worden met de vraag in hoeverre de onweerlegbaar meesterlijke observator De Bruycker niet louter uit empathie impressies van Gentse mensen tekende en meestal vervolgens ook etste.

## **Tweede fase: de oorlog**

De tweede fase in de ontwikkeling van Jules De Bruycker is voor veel auteurs de meest indringende. De Smet betoogt in het tijdschrift *Scarabee* in 1933 dat zijn oorlogswerk veeleer het resultaat is van ongeëvenaarde hallucinaties, van een groots visioen, dan dat het uit reële, gedetailleerde weergaven bestaat (8). Deze typering omvat een synthese van hoe de kunstenaar het thema van de oorlog benaderde. Het is de bevlogen kunsthistoricus die spreekt en verbanden met Breughel en Bosch aanhaalt.

De recenserende beschrijving en commentaar van de Smet zeventien jaar na de oorlog geeft een bezonken visie van het thema oorlog. Dat De Bruycker in die oorlogstijd ook gebruik heeft gemaakt van bestaande foto's om bijvoorbeeld de prenten *Ieper en Leuven* te maken, zorgt ervoor dat het label visionair niet zonder meer voor de hele oorlogsperiode geldt. Van Beugem omschreef het iconische voorbeeld uit deze tweede fase *Weer klept de dood over Vlaanderen* als dieptergend sarcastisch. Mogelijk werd het woord cynisme vermeden, wanneer de al overtreffende dood als een gedetailleerd geraamte de vlag zwaaide. De dood als moloch die over de blakke kouters van een zwoegend en reutelend Vlaanderen heerst. Deze omschrijving laat de afgebeelde voorstellingen des te pijnlijker aanvoelen. Dat daar persoonlijke visioenen uit voortvloeiden is best een rake typering van zijn werk op dat moment.

De Bruycker was daarin geen uniek geval. In de oorlogsjaren konden heel wat kunstenaars hun aandacht moeilijk weghouden van de totale ellende in die periode. Heel wat toenmalige Duitse expressionisten waren als soldaat ingelijfd en brachten het er niet of nauwelijks heelhuids van af. August Macke en Franz Marc stierven in de loopgraven. Max Beckmann en ook Otto Dix, die in 1914 nog met de oorlogsgod Mars dweeptte, keerden zich met platen over de gruwel uiteindelijk af van het oorlogsgeweld.





Afb. 4. Zwarte Kermis (1919).

Heel wat Gentse en andere Belgische kunstenaars waren niet alleen op de vlucht voor het oorlogsgeweld, maar ze reageerden ook artistiek evenzo kritisch. Frans Masereel, Gustave De Smet en Fritz Van den Berghe bijvoorbeeld maakten, los van De Bruycker, in het Engelse Londen hun eigen asiel mee in respectievelijk het Zwitserse G n ve en Nederlandse Amsterdam en Blaricum. Masereel bekritiseerde vanuit een cynische tot anderzijds pacifistisch humanistische insteek de oorlog onomwonden in, onder meer, de korte beeldroman *Debout les Morts*.

De oorlog zorgde voor een herdefiniëring van de werkelijkheid in grimmige visioenen. Vanuit een artistieke oriëntatie was de oorlog ook een motor voor het modernisme. Een kunstenaar als Van Den Berghe gooide zich na de oorlog verder de moderniteit in. Nieuwe vormen zetten zich door. Oude vormen kregen een hertaling na de oorlog met onder meer een revival van christelijke symboliek. Anderen herori nteerden zich met nieuwe levenslust. De Bruycker is net daar en toen resoluut en gelouterd terug zijn oude liefde komen opzoeken en dat zette de toon voor zijn derde fase.

## **Derde fase**

In de derde fase toont de naar Gent teruggekeerde kunstenaar zijn nieuwe pad. Het is geen nieuwe vormtaal die hij heeft ontworpen en hanteert. Hij tekent de bijna onvergankelijke aanwezigheid van wat de ziel van Gent uitmaakt. Het is het samengaan of weer samenkomen van een gerevitaliseerde artistieke en menselijke keuze. Dit wil zeggen dat het thema Gent en de liefdevolle benadering van de architecturale oudheid en zijn omgeving volop aan bod komt. Van Beugem heeft het over de armoedigheid in en van de stad. Persoonlijk meen ik dat er veel tederheid zit in deze fase. De gebouwen tonen de gekraakte rimpels vanuit een amechtig verleden dat wordt meege dragen door de net zo toegetakelde, armoedige inwoners van de stad erin een rol te laten vertolken.

De Smet ontmoette De Bruycker kort na zijn terugkeer net na Wapenstilstand. ‘Als bij toeval,’ zo schrijft hij, ‘ontmoette ik hem als eerste’. De Bruycker deelde hem prompt mee dat hij in de schaduw van die oude stenen het prestige van zijn stad voelde. Alleen al het weerzien met de stad kon en zou de graficus terugleiden naar een grote schoonheid. De hallucinaties maakten plaats voor de magie van de heroplevende oude stad Gent. De indrukken van de bittere oorlog met haar sinistere gloed, het bleke licht en de ondoorgrondelijke duisternis verdwenen uit de etsen.



De tekening en de lijn van Jules De Bruycker keerde weer naar een meer precieze, door de Smet omschreven als filigrane lijn. Ook technisch werd de afwerking meer verzorgd. De graficus veegde de platen schoner. Markeert dit een technische tot artistieke clair-obscur evolutie, of was het louter zo dat De Bruycker in betere omstandigheden atelierwerk kon verrichten? Moeilijk te zeggen, maar de schone platen leverden zonder meer helder piekfijn materiaal af.

Later trok De Bruycker in zijn briefwisseling met de Smet een cesuur in de derde fase, met name tijdens de jaren dertig. Achille Cavens (1892-1972) had al in 1922 verduidelijkt dat De Bruycker verstek had gegeven op zijn eigen toenmalige expositie bij Giroux, omdat hij liever zat te tekenen op een of andere volks evenement in Gent. Bij meerdere expo's in de Gentse 'Salle Ars' in de jaren 1930 kwam in krantenartikelen het isolement van De Bruycker aan bod. Journalist Cavens zag in 1935, weliswaar pover geargumenteerd, het isolement als drijfveer, maar hij had het in een diepzinniger stuk uit 1938 over de nieuwe, alomtgeprezen serie van de Sint-Niklaaskerk, over de spirituele liefde van De Bruycker (12).

Toch meldde De Bruycker meerdere malen aan de Smet dat zijn werk in feite weinig de juiste (pers)aandacht krijgt. De Smet niet te na gesproken, werd er te weinig over zijn werk geschreven, vond de kunstenaar. Het pijnpunt bleek nu net bij de positionering van zijn werk te liggen. 'Grote' kunstenaars krijgen meer aandacht omdat ze onder de noemer van een vermeende Antwerpse school worden geplaatst, argumenteerde hij (13). Sommigen vonden dat het werk van De Bruycker te zeer in Gent verwrongen zat. Hij is hier te lang gebleven, luidde het dan.

Toch dekt het Gentse etiket de lading niet. Er was wel degelijk (ook internationale!) waardering voor een oeuvre dat in de breedte niet alleen over Gent gaat. Zijn grafiek en tekeningen werden tijdens zijn leven al museaal gepresenteerd in vele internationale kringen en ook gekocht door pakweg de koning van Italië, voor zover dit een artistieke referentie oplevert. Ondanks De Bruyckers lichte ongenoegen liet menig landelijk tot overzees artikel niet na de lof-trompet te steken.

De Gentenaar had kunnen vertrekken om een carrière internationaal te gaan uitrollen. De jaren dertig waren hoogdagen, waarbij een referentiealbum met 22 etsen uit 1932 integraal over Gent ging. Twee jaar na het album over Gent schreef ook Cavens dat er wellicht geen beter moment was dan net begin jaren dertig, toen De Bruycker trouwens de 'Grand Prix des Arts Plastiques' had

gewonnen en ‘Chevalier de la Légion d’Honneur’ werd. De Bruycker bleef echter gewoon trouw aan Gent. Mijns inziens levert dit geen artistiek nadeel op. Gissen naar de impact van een meer internationaal getinte carrière is koffiedik kijken.

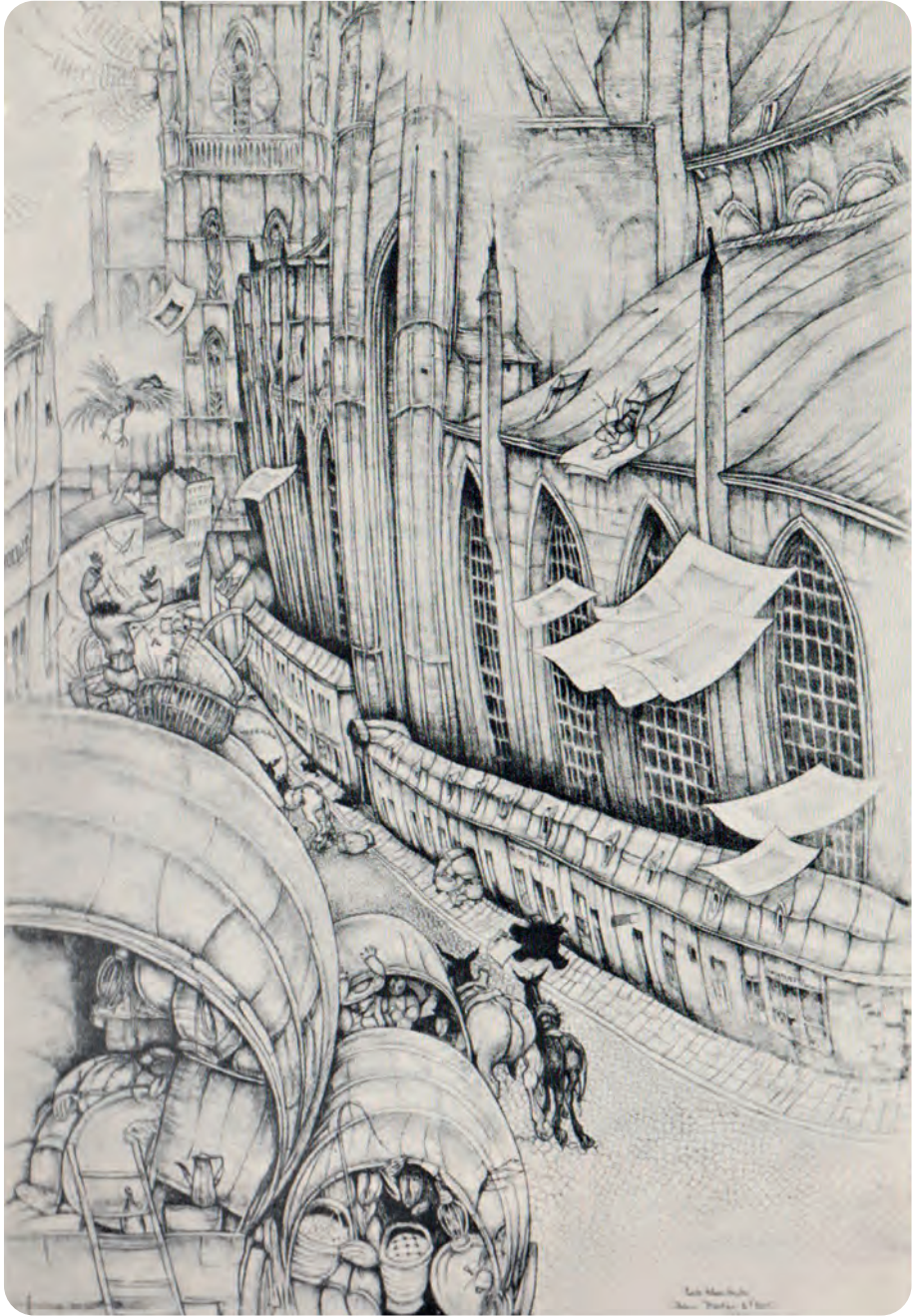
## **Relatie mens en gebouw**

Al in de eerste fase heeft De Bruycker in tekeningen en etsen typetjes neergezet zoals te zien in ‘Wachtzaal’ (1906), ‘Journalisten’ (1907), ‘Op de prondelmarkt’ (1907), ‘Op de markt’ (1910) of ‘Fruitmarkt’ (1910), maar net zo goed al oude gebouwen zoals het huis in de Oudburg, dat – foutief – aanzien werd als van Jan Palfijn (1912) of ‘Rond het Gravensteen’ (1913). Met andere woorden: er was al een spoor in te herkennen van wat hij zowel tijdens en vooral na de oorlog voortbracht.

Algemeen mag gesteld worden dat De Bruycker toen tot doortastende, empathische creaties kwam. Hij was altijd al niet louter een observator, maar zeker in de derde fase werd hij bovenal een diep contemplatief kunstenaar. Hij gaf de relatie mens en gebouw weer. Diepgravend naar de weergave van een stokoude ziel bleef er ruimte voor anekdotiek. Wellicht daarom dat zijn tekeningen niet altijd puur lineair zijn, en dat zijn grafiek door middel van bevlakkend en onderzoekend clair-obscur karakters en persoonlijkheden kan omlijnen, laat opdoemen tot weer verdwijnen. Schoonheid was voor De Bruycker zowel oud en donker, vuil als obscuur tot helder en jong, wakker als krachtig.

Zo werd hij zelfs een expressionist in die zin dat hij zich niet beperkte tot een sterke voorstelling van het gebouw en de mens, maar hun verstrengelde ziel blootlegde. Mens en gebouw werden elkaars verlengstuk, terwijl ook een detailopname van een stuk architectuur een rol speelde. Dat zien we trouwens al vroeg in een versie van ‘De Sint-Niklaaskerk’ uit 1920, ‘De bedelaar Jacobus Alijn’ (1921), ‘De man met de pijp’ (1925), ‘Wachttorentje aan de Isabel-lakaai Gent’ (1925) en ‘Verkopers van oudheden’ (1926).

Het ging weliswaar niet altijd om een dialoog mens-gebouw in de voorstelling te laten zien. Hij liet ook de ambiance van kwajongensstreken zien, pestende jongens ten overstaan van heksachtige dametjes tegen de achtergrond van een stenige relikwie. De Bruycker durfde zowel het gebouw als de menselijke aanwezigheid in perspectief te zetten door een futiele momentopname contradictorisch van een historiek te voorzien. Later maakte hij zelfs veel tijd vrij om hele studies aan specifieke gebouwen te wijden, zoals nogmaals De Sint-Niklaaskerk en haar interieur, maar ook ver buiten Gent met de Franse kathe-



Afb. 5. Sint-Niklaaskerk (1937).



dralen van Bourges en Rouen, de Pont Neuf van Parijs of de Beurs van Brussel en de kathedraal van Antwerpen. Gent werd dan toch losgelaten en de thematiek ging zich ronduit richten op het wezen van het gebouw.

## **Briefwisseling met de Smet**

Frédéric de Smet, een tijdlang president van de Cercle Artistique de Gand, is van groter belang gebleken voor dit korte onderzoek dan de anderen zoals Van Beugem. In diens persoonlijke archief blijkt een kleine hoeveelheid correspondentie met De Bruycker te zitten. Een 18-tal brieven in de periode 1920-1937 geeft een inkijk in de mettertijd persoonlijker wordende relatie. De aanspreektitels evolueren van ‘Monsieur’ naar ‘Confrère’ tot ‘Ami’ of uiteindelijk een combinatie hiervan. Het was niet ongewoon dat de Smet, die ook als journalist actief was, correspondeerde met de Gentse etser. Onze huidige sms’jes en het globale mailverkeer is te vergelijken met het toenmalige kattenbelletje per briefkaart tot en met zakelijke briefwisseling. Dat deze niet altijd werd bewaard, geldt ook voor de huidige digitale communicatievormen. Zonder meer is dit briefarchief dan ook interessant bronmateriaal, al zitten er hiaten in de tijd tussen de onderlinge brieven van de respondenten.

De Bruycker en de Smet correspondeerden per brief of postkaart om afspraken te maken. De kunstenaar meldde zo zijn aanwezigheid op bepaalde dagen in zijn atelier, terwijl de Smet liet weten dat hij al dan niet zou langskomen. Naar de inhoud van dit soort persoonlijke contacten hebben we veelal het raden. Ze spraken bijvoorbeeld ook af elkaar te ontmoeten in het weekend te Oostende, waar er wellicht in een meer ontspannen omgeving over kunst zal zijn gesproken. Goed mogelijk dat daar ook andere kunstenaars aanwezig waren, maar dat blijft onduidelijk.

Wat ook uit de correspondentie blijkt, is de interesse van de Smet om werk te willen kopen van De Bruycker. In een brief uit 1933 werd een bedrag van 700 Bef. afgesproken voor de aankoop van drie gravures, ‘Cathédrale Amiens’, ‘Rouen’ en ‘Slimvogel’. Later bleek ook voor meerdere, wellicht andere etsen 1600 Bef. te zijn betaald. De Smet was dan twee jaar voorzitter van de Cercle Artistique de Gand, waarvoor de Bruycker hem had gefeliciteerd met de toelichting dat de Smet dat ‘cadavre’ van nieuwe energie kon gaan voorzien. Tegen die tijd had de Smet al een paar journalistieke stukken gewijd aan De Bruycker en is het duidelijk dat de Smet niet alleen uit beleefdheid zijn kunstenaarschap als waardevol omschreef.

Uit de meestal niet, of niet exact gedateerde correspondentie met de Smet bleek De Bruycker een man met kwalen te zijn. Hij leed aan reuma en hij had het moeilijk om zijn schoenen aan te trekken, waardoor het kon gebeuren dat hij een afspraak met de Smet moest afzeggen. Hij voelde zich moe en bleek daarvoor wel eens naar Brussel te gaan om zich op te laden. Hij zeurde over het gebrek aan tijd, en tijdverlies, en ook over de geringe persaandacht voor zijn werk. Die verloren tijd bleek hem op de maag te liggen, want in meerdere brieven kwam hij erop terug.

Mogelijk was het een excuus om van bepaalde, verwachte aanwezigheden onder uit te komen. Beleefd weigerde hij bijvoorbeeld om die reden te exposeren. Het was niet niks, want de Smet was op een bepaald moment de ‘commissaire général’ van het Salon de Gand. Dit artistieke topevenement werd georganiseerd door La Société Royale des Beaux-Arts, maar De Bruycker weigerde deel te nemen. Zijn argumentatie had weer met het gebrek aan tijd te maken. Hij motiveerde dat hij nog werk had liggen dat afwerking verdiende en de weinige tijd die hem restte, moest dienen om te schilderen. Op 28 mei 1937 antwoordde de Smet dat hij de weigering respecteerde, maar betreurde. Toch drong hij aan om in het kleine eresalon, waar uitsluitend ‘klasse kunstenaars’ figureerden, een paar werken buiten competitie te tonen. De Smet verduidelijkte onomwonden dat De Bruycker de omstandigheden niet goed inschatte. Amicaal meldde hij dat de kunstenaar niet aanwezig hoefde te zijn, maar toch minstens één werk zou moeten insturen. De Smet wilde er zich persoonlijk over ontfermen. Hieruit bleek de onvoorwaardelijke steun van de Smet aan de kunstenaar. De lofbetuigingen in zijn essayistische stukken, die nu gekunsteld en archaisch overkomen, waren dus niet louter ‘bon ton’.

Dat De Bruycker niet altijd even happig was werk te exposeren of present te tekenen op zijn eigen tentoonstellingen, heeft niks te maken met een persoonlijke kwalificatie van eigen werk. Hij achtte dat niet minderwaardig. Het is ook niet zo dat hij het niet wilde laten beoordelen. Uit een brief gericht aan Jean Delvin, ooit zijn leraar aan de Gentse academie, blijkt die wens. Het was dan al een kwarteeuw geleden dat De Bruycker les kreeg van hem. In die lange tijd had De Bruycker een evolutie ondergaan en net dat wilde hij aan een meesterproef toetsen. Uit dit schrijven blijkt dat hij zelf zijn werk grosso modo in de drie bijna stereotype fasen indeelde. ‘Er is werk van voor, tijdens (in Londen) en na de oorlog’, schreef hij (9). Jean Delvin meldde vervolgens na een bezoek aan zijn atelier, dat er een evolutie was te zien in het werk en ‘une exposition sera un succès sous tous les rapports, j’en ai la conviction’ (10). In een niet gedateerde brief aan de Smet én aan Delvin verduidelijkte een

ironische De Bruycker zijn gevoel over zijn aanwezigheid bij de ‘mondaine’ Giroux in Brussel als ‘une victoire définitive ou le contraire’ (11).



Afb. 6. Zelfportret (1939).

Een ander facet van zijn dubbele houding tot het exposeren ligt bij de reputatie van De Bruycker als iemand die zichzelf wilde isoleren. In het begin veel meer omwille van sociale omstandigheden, later was er de oorlog, maar ook de artistieke overwegingen met de overgave aan zijn oeuvre dat voorrang ver-



diende. Treffend hiervoor is dat hij een bezoek van de Belgische koningin aan zich voorbij liet gaan, toen die een kijkje kwam nemen in zijn expositie bij Giroux in Brussel. Hij erkende nochtans het belang van de tentoonstelling, want in een brief aan de Smet vermeldde hij dat de expo bij Giroux het hele overzicht van zijn werk bevatte.

Het is zonder meer een feit, dat na al die jaren het werk van De Bruycker ‘de tand des tijds’ heeft doorstaan. Alle werken blijven hun schattingsprijzen halen én overtreffen op internationale veilingen. Dit in tegenstelling tot werk van pakweg zijn jongere tijdgenoot Jos Verdegem, die wel lange tijd in Parijs werkte. Toen die naar Gent terugkeerde, was het nota bene De Bruycker die ten overstaan van de Smet in een brief een goed woordje deed voor Verdegem. Ze hebben trouwens samen tentoongesteld.

Alle afbeeldingen werden gemaakt naar reproducties in de catalogus *Jules De Bruycker. Schilderijen, Akwarellen, Tekeningen*. Museum voor Schone Kunsten Gent, 11 september -31 oktober 1970.

## Noten en literatuur

1. Bury, B. (1995), ‘Jules De Bruycker in Londen 1914-1919’, in: *Jules De Bruycker* (red. Naegels, M.), p.19-23.
2. Krantenknipsel van een niet gedateerd artikel uit het archief van Frédéric de Smet Universiteitsbibliotheek Gent, fonds Frédéric de Smet MSIII16.611.
3. Walker, R.A. (1934), *The Print Collector's Quarterly*, vol. 21, nr. 1, januari, p. 37-58
4. de Smet, F. (1922), Jules De Bruycker, in: *Gand Artistique*, nr. 9, september, p. 126-129.
5. Van De Woestijne, K. (1912), ‘Jules De Bruycker’, in: *Elseviers geïllustreerd Maandschrift*, p. 301-324.
6. Bouckaert, Ch., Brands, L. (2009). *Jules De Bruycker. Over Gent*, p. 10. De tentoonstellingscatalogi van de stichting Jules De Bruycker citeren uitvoerig uit het Verzameld Werk van Karel Van De Woestijne; [www.literair.gent.be/lexicon/auteurs/van-de-woestyne-karel](http://www.literair.gent.be/lexicon/auteurs/van-de-woestyne-karel)
7. Mussche, A. (1936), *Gent en zijn etser-teekenaar De Bruycker*, p. 10-15.
8. de Smet, F. (1933), ‘Jules De Bruycker’ In: *Scarabee*, p. 7-10.
9. Archief van Frédéric de Smet in Bibliotheek UGent MSIII16.611. De Delvin-brief maakt deel uit van de ongeordende correspondentie in dit archief.
10. Stichting Jules De Bruycker (ed.) (2008), *Thuis in de Sint-Niklaaskerk*, p. 22.
11. De Bruycker schrijft in dezelfde zin ook naar Frédéric de Smet in een brief die deel uitmaakt van het archief van de Smet bewaard in de universiteitsbibliotheek.
12. Deze krantenartikelen zijn als losse knipsels te raadplegen in het door UGent bewaarde archief de Smet MSIII16.611.
13. Citaat uit een ongedateerde brief van De Bruycker aan de Smet in datzelfde archief.