

Inhoud

De fotocollectie van de kunstenaarsfamilie Salu	2
<i>Vers l'Avenir</i> , van fotografie tot grafkunst	5
De mysterieuze verschijning van het lichtend hart	10
Een kunstwerk voor Pierre-Théodore Verhaegen	13
<i>Tumbas</i> : over graven en schrijvers	17
Taphofiel & colofon	20



Woord vooraf

Het thema van dit nummer, licht & fotografie, ontleen we aan de Brusselse Open Monumentendagen. De eigenlijke aanleiding echter ligt dicht bij huis: enkele leden van Epitaaf zijn begonnen het niet onaanzienlijke fotografisch archief van de grafmakersfamilie Salu te digitaliseren en inventariseren. In een ruime bijdrage laten Lode De Clercq en Marcel Celis hierover een eerste licht schijnen. De jaarlijkse mysterieuze verschijning van een lichtend hart op een monument op het kerkhof van Laken is het onderwerp van een tweede artikel. Enkele jaren geleden kocht de vereniging een merkwaardige foto aan van een huldemonument voor Pierre-Théodore Verhaegen. Jeffrey Tyssens, Verhaegen-kenner, probeert het verhaal erachter te reconstrueren. Ten slotte volgt een bespreking van *Tumbas*, een fotoboek waarin Cees Nooteboom de graven van zijn geliefde schrijvers bezoekt. We wensen u veel kijk- en leesplezier.

De fotocollectie van de kunstenaarsfamilie Salu

De collectie foto's van de kunstenaarsfamilie Salu wordt momenteel geconserveerd en geïnventariseerd. Deze collectie zal op termijn, samen met de andere archieven en de gespecialiseerde bibliotheek van de familie, toegankelijk zijn in het documentatiecentrum dat de vereniging Epitaaf in het voormalige atelier, naast het museum, uitbouwt. In deze bijdrage maken we kennis met enkele indrukken en historische feiten die met de conservatie en inventarisatie gepaard gaan.



Ernest Salu I en echtgenote Elisabeth Meyer bij hun gouden bruiloft, in de wintertuin van het atelier.

ondergrondse graf galerijen laat zien; een opname waar beeldhouwer-ondernemer Ernest Salu fier poseert met zijn equipe rondom hem geschaard.

De fotoverzameling neemt echter een duidelijke wending wanneer zoon Ernest Salu II (1885-1980) vanaf circa 1910, dus op het moment dat het bedrijf in omvang een waar hoogtepunt kende, de touwtjes in handen nam. Salu II was een volleerd, aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten (sectie *Ecole des Arts Décoratifs*) opgeleid beeldhouwer, die de strenge academische discipline zo goed mogelijk trachtte te integreren in het steeds meer op eigen beeldhouwkundig werk gericht ambachtelijk bedrijf. Hierbij vond hij in de ondertussen zeer toegankelijke fotografische discipline, waarvan we veronderstellen dat hij deze reeds op jonge leeftijd aanleerde, een uitstekende bondgenoot. Het drukke familiebedrijf, waar hoofdzakelijk beeldhouwers, steenhouders en andere ambachtslu instonden voor een groot gamma aan funeraire monumenten, bood immers weinig gelegenheid tot langdurige poses van zowel de professionele als de gelegenhedenmodellen. Bovendien bleek Salu II, op enkele samenwerkingen met collega's als de beeldhouwer Pierre Theunis na, grotendeels zelf in te staan voor de beeldhouwkundige elementen van de door zijn firma geproduceerde monumenten. Waar vader Salu, althans wat zijn rouwfiguren betreft, nog vaak teruggreep naar onder meer Italiaanse

Deze vrij omvangrijke collectie bleef samen met de modellen, tekeningen en vele andere realia bewaard in de voormalige kunstenaarswoning en het atelier van de familie Salu, gelegen op het Onze-Lieve-Vrouwvoorplein te Laken en dus palend aan het bekende kerkhof. Het grootste gedeelte van het fonds omvat volgens een eerste voorzichtige schatting ca. 1200 glas- en celluloidnegatieven, aangevuld met een beperkte selectie van enkele honderden afdrukken.

Het 19^{de}-eeuwse gedeelte van het archief bevat naast enkele ambrotypieën voornamelijk albuminedrukken. De oudste gedateerde foto betreft een ambrotypie uit 1865 waarop de jonge Ernest Salu I (1846-923) te zien is,

samen met enkele familieleden. Daarnaast bleven uit de periode 1890-1910 ook een aantal albuminedrukken bewaard die voornamelijk de activiteiten in het atelier laten zien. Volledig in de lijn van de gevestigde ateliertraditie werd deze ruimte namelijk volgestouwd met modellen, afgietsels en projecten zodat het geheel op een caleidoscopische wijze alle facetten van de productie weerspiegelde. Sporadisch bleven ook afdrukken bewaard van diverse activiteiten zoals het ter plekke optrekken van monumenten op het naastgelegen, toen in volle expansie zijnde, kerkhof. Het meest bekende voorbeeld is wellicht de albuminedruk uit 1879 die de bouw van het volledig in natuursteen uitgevoerde ingangspaviljoen als toegang tot de

prototypes zoals die te Carrara op grote schaal werden geproduceerd, was de zoon als beeldhouwer (en fotograaf) duidelijk veel ambitieuzer. Dat blijkt althans uit de talloze opnames van poserende figuren -van naakten tot portretten- die duidelijk uiting geven aan een grote systematiek. Bovendien testte hij deze figuren veelvuldig uit in een soms abstract (gedrapeerd), soms ook tot in de puntjes weergegeven architecturaal decor, waarbij hij niet terugschrok om via een schaalmodel een gedeelte van een kerk te reconstrueren. Kortom, talloze reeksen foto's getuigen van een alomtegenwoordigheid van het fotografisch procédé als hulpmiddel in het productieproces (soms vinden we in die functie ook manipulaties met afdekverf op de negatieven zelf).

Bovendien was Salu II ook de onvermoeibare kroniekschrijver van de door hem beoefende grafkunst. Hij documenteerde niet alleen uitvoering de onuitputtelijke rijkdom van de florale ornamenten op door hem vervaardigde grafstenen; hij realiseerde op de talloze kerkhoven waar zijn firma gevraagd werd, ook honderden opnames van de aanwezige grafmonumenten. Zelfs toen een storm te Laken genadeloos enkele grote bomen op het oude kerkhof ontwortelde was Salu II paraat om de schade en de opruimingswerken te fotograferen.

Het hoeft dan ook geen al te grote verwondering te wekken dat deze nijvere amateurfotograaf ook het familiale epos onvermoeibaar in beeld bracht. Naast enkele hoogtepunten als de gouden

bruiloft van zijn ouders in de wintertuin (1918), getuigen vele opnames zowel van zijn blijvende ontroering voor kinderen en kleinkinderen als van zijn overal doorzinderende trots voor het reeds door zijn vader met zwier bedreven burgerlijke bestaan. Dit blijkt niet enkel uit zijn ijver bij het in beeld brengen van de familie in de grote, aan het atelier palende woning, maar eveneens uit de vele opnames in de tuin van de riante cottage waar de familie heel wat zomerdagen doorbracht. Salu II kon het als academisch opgeleid kunstenaar niet laten om ook zijn familieleden steeds te regisseren in dikwijls geraffineerde poses. Kenmerkend zijn onder meer de opnames van kinderen waarbij hij gebruik maakte van een ogenschijnlijk nonchalante, toch zeer bestudeerde aankleding en pose. Op die manier wist Salu II steeds nieuwe versies te genereren van een nimmer eindigend doorballet, veelal bijgestaan door een aantal dominante tuinsculpturen in een groots opgezette mise-en-scène.

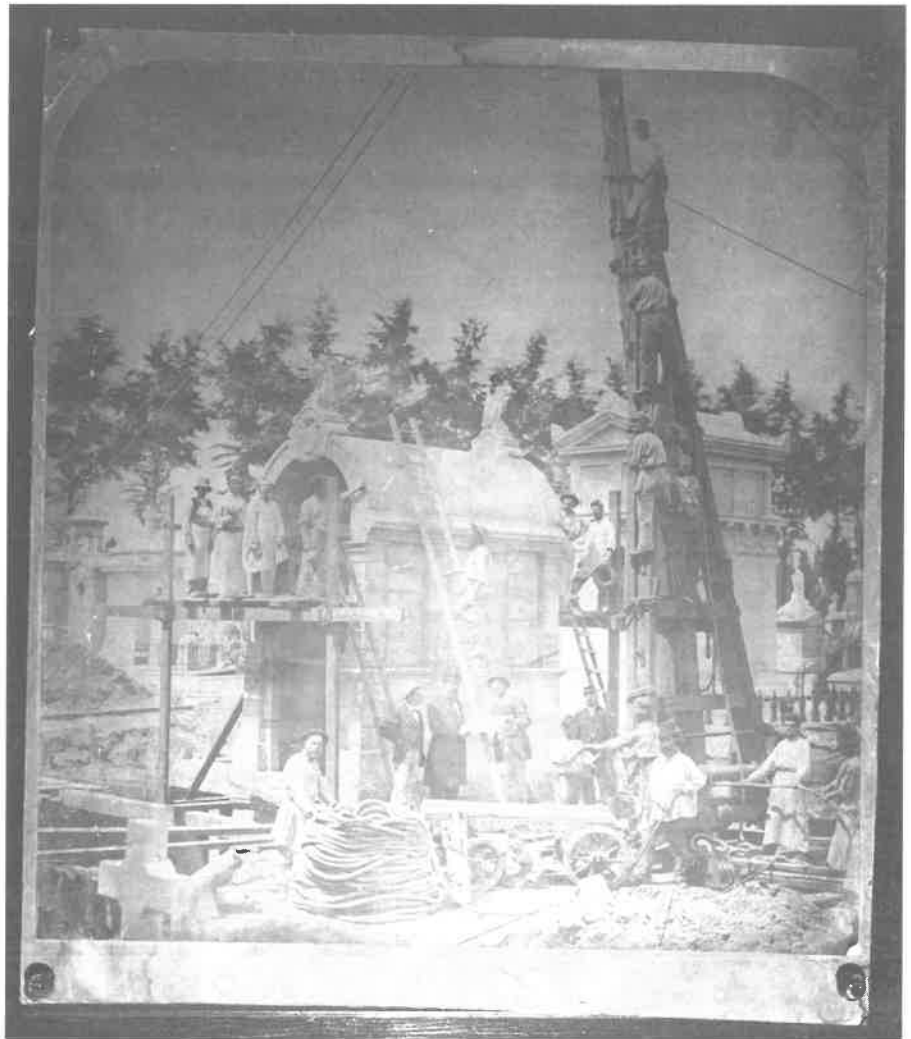
Deze onvermoeibare honger naar het fotograferen van de burgerlijke status die het geslacht Salu dankzij haar nijver bestaan kon voeren, zette hem er ook toe aan zo veel mogelijk vormen van maatschappelijke erkenning te documenteren. Met als gevolg, enkele foto's van merkwaardige figuren, zoals de Chinese vriend Lou -die toegetroten was tot de Benedictijner-gemeenschap van Sint Andries Brugge- aangevuld met een reproductie van de brief die Koning Albert (1927) tot deze missionaris richtte. Behoedzaam als Salu II was om de familiale kroniek zo compleet mogelijk via het fotografisch medium te bestendigen, maakte hij zelfs een reproductie van de foto uit 1879 met de 'grote' familie-realisatie van de toegang tot de crypte op het aanpalende kerkhof. Volkomen passend in de royalistische en religieuze omgeving van Laken vinden we uiteraard ook portretten van beeldhouwwerken van zowel Albert I en Leopold III, als van Kardinaal Mercier. In die zin vinden we in de talloze negatieven een pendant van de ook in de representatieve ruimtes van het atelier aaneengeregen iconografie van patriottisme, geconsacreerde beeldhouwkunst en religieuze iconen. Deze conservatief-religieuze mentaliteit leidde meermaals tot een soms euforisch te noemen



Koorleider Joseph Duysburgh in het modellenatelier

eclecticisme. Hierbij stonden 'Bernadette van Lourdes' en een groot Heilig Hart naast beeldhouwwerken uit de in de 19^{de} eeuw vigerende neoklassieke traditie. Ook symbolistische beeldhouwwerken van Dillens, Lambeaux en Salu II zelf (*Vers L'Avenir*), bijwijlen pathetische pleuranten en andere smartfiguren, een verkleinde versie van de Nike van Samotrake, een griffioen en dergelijke meer, vonden in dit buigzame geheel een dikwijls wisselende plaats. Zowel de bewaarde verzameling als het door de foto's gedocumenteerde groeiproces van dit alles, vormen een onweerlegbare getuigenis van een voor ons soms verbijsterende coëxistentie van verschillende beeldgenres. Het cement van deze veeltaligheid werd gevormd door de magie van het grote uitstalraam dat bijwijlen als een soort warenhuis in beeldhouwkundige produkten, cliënt en bezoeker diende te verleiden tot het invoeren van de hulp van Mijnheer Salu bij het plechtstatig veresthetiseren en mythologiseren van de burgerlijke rouw.

Alhoewel Ernest Salu III (1909-1987) volledig in het spoor van vader en grootvader werd opgeleid, ontbrak het deze telg -om bijna evidente historische redenen- aan mogelijkheden om deze traditie met hetzelfde elan te kunnen voortzetten. Onder meer de teloorgang van de figuratieve grafkunst, die een onderdeel vormde van de na WO II veralgemeende mentaliteitswijziging, reduceerden de professionele activiteiten van de derde Salu, op enkele uitzonderingen na, bijna tot de taak van een conservator. Reeds vanaf zijn opleidingsperiode aan de Brusselse Academie (1925-1933), maakte hij in de lijn van de traditie van het huisatelier, studiefoto's van modellen die dienstig waren voor zijn projecten. Zo is er ter voorbereiding van de fries in laag-reliëf getiteld *Le blé*, waarmee hij in 1933 een prijs haalde aan de Academie (en die overigens letterlijk werd gebaseerd op voorbeelden van Constantin Meunier), een serie foto's bewaard gebleven van mannen die als het ware een Herculeus boerenarbeid verrichten. Het zou dus best kunnen dat Salu III in de late jaren '30 volkomen in de lijn van zijn vader ook de traditie van het fotograferen nog een tijdje heeft verder gezet. Daarnaast was hij reeds tijdens zijn academietijd sterk



Emile Bockstael, Ernest Salu I en medewerkers bij het ingangspaviljoen tot de graf galerijen van Laken, albuminedruk, 1879

gefascineerd door het medium film, wat blijkt uit zijn opname van een gemaskerd bal in Egyptische stijl. Hij zou deze passie voor film, die hij op de valreep na niet kon omzetten in een professionele carrière, jaren lang verder uitbouwen zodat hij zowel ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van 1958 als op andere momenten vakkundige film-reportages realiseerde. Het zou dus best kunnen dat de weinige, meer modernistische, abstracte getinte foto's, waarin bijvoorbeeld tandwielen of reclamepanelen voorkomen, getuigen van enkele sporadische foto-experimenten door Salu III. Zo zou ook de meer asymmetrische opname van de ingang van het Salu-atelier, gefotografeerd tijdens de verbouwing van de kerkhof-muur in 1934 -en waarop ook enkele affiches

mee in beeld figureren- kunnen getuigen van de fotografische verkenningen van deze jonge beeldhouwer. Later heeft zijn volgehouden eerbiedige houding er in ieder geval voor gezorgd dat zowel het atelier als de rijke, nog voor verdere studie in vele opzichten te ontginnen verzameling, vrij ongeschonden bewaard zijn gebleven.

Lode De Clercq
Foto's: verzameling Epitaaf vzw

Deze tekst is een slechts licht gewijzigde versie van DE CLERCQ L., De kunstenaarsfamilie Salu (I). Brussel, in Obscuur, tijdschrift voor fotografie, n°19, 2001, p. 67-72.

Vers l'Avenir, van fotografie tot grafkunst: de grafmonumenten Salu, Duysburgh en Strauwen

Licht vormde het thema van de Open Monumentendagen 2007 in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Naar aanleiding hiervan, en samenlopend met de digitale inventarisatie van ruim 1200 glasnegatieven uit het Fonds Ernest Salu, spreken uitgelezen reeksen foto's boekdelen over de totstandkoming van enkele uitzonderlijke grafbeelden.

Het grafmonument Ernest Salu I (1846-1923)

Ernest J.V. Salu, de op jonge leeftijd wees geworden zoon van een bloemhandelaar, leert het vak van beeldhouwer aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel (1870), bij ondermeer Eugène Simonis (1881-1882), en in het druk door studenten bezochte privé-atelier van Guillaume Geefs (1805-1883).

Rond 1870 krijgt de Franse beeldhouwer Ernest Carrier-Belleuse (1823-1887) de leiding van het omvangrijke beeldhouwprogramma dat architect Leon Suys voor het Beursgebouw had voorzien. Zijn atelier aan de Brusselse Montoyerstraat bemant hij met ter plaatse geronselde beeldhouwers: Ernest Salu, Joseph Jacquet, Norbert Mewis, Antoine Van Rasbourgh, Juliaan Dillens, maar ook de werkloze, jonge beeldhouwer Auguste Rodin.

In 1874, twee jaar na de inhuldiging van de nieuwe kerk naar ontwerp van Joseph Poelaert (1817-1879), neemt Ernest Salu een voorlopige steenkapperswerkplaats in gebruik van 6 x 11m, aan de rand van het kerkhof. In 1881, verkrijgt hij de toelating om op dit terrein, naar eigen ontwerp een nieuw atelier met woonhuis te bouwen. In december 1882 volgt het marmeratelier, waarmee het bedrijf in oppervlakte verdrievoudigt. In 1900 telt het bedrijf een 40-tal werknemers, waaronder niet minder dan 10 beeldhouwers. Een belangrijke, vanaf 1870 bijna permanente opdracht, vormt de stoffering van de ondergrondse graf galerijen, een ontwerp van ingenieur Emile Bockstael (1838-1920), de latere



Het grafmonument voor Ernest Salu I in het marmeratelier



Denise Salu poseert voor het grafmonument van haar grootvader

burgemeester van Laken. Ernest Salu werd zelf verkozen tot gemeenteraadslid (1895-1907) en voorzitter (1890-1908, 1919-1923) van het *Bureau de Bien-faisance*, was medeoprichter van de *Crèche Princesse Clémentine* (1883), voorzitter van de Lakense *Société Royale Union et Fraternité* en werd in 1902 gelauwerd tot Ridder in de Leopoldsorde.

Het verzoek van Ernest Salu II (1885-1980) om toelating voor de oprichting van een grafteken ter nagedachtenis van zijn ouders, met opstand en

doorsnede van het monument op lijnwaad, dateert van 13 mei 1927, enkele dagen vóór de 4^{de} overlijdensverjaardag van Salu I^{er}. Het beeldhouwwerk was bedoeld in échaillon-steen, maar is uitgevoerd in Carrarmarmer en tweedelig: een gebeeldhouwde hoge trapezoidale sokkel, waarop het borstbeeld van Ernest Salu I. Met de rechterknie steunend op een richel reikt een jong meisje een bloemenslinger aan. Haar houding is soepel, het plooienspel van haar kleedje uitbundig, contrasterend met de statigheid van de stamvader.

Ernest Salu II modelleerde haar naar zijn eigen dochttertje Denise; een proces waarvan vier reeksen foto's op glasnegatief getuigen.

Een proefopstelling, op een tafel, toont een gipsen sokkel met gebronsd gipsen borstbeeld. Het meisje, met wollen kleedje, kniehoge sokken en pantoffeltjes, probeert de pose uit. Een kistje met kussen, gecorrigeerd door een sigarenkistje, ondersteunt haar knie. Een latje tegen de sokkel geeft de plaats aan van haar linkerhand. Met een dekenkje suggereert ze de bloemenslinger.

Het meisje is nu gedrapeerd met wit lijnwaad, om haar middel samen-gehouden door een lint: een contrast met de katoenen sokken en lederen laarsjes die de kilte in het atelier verraden. Op de sokkel, waarop nu meerdere steunlatjes, kan onder haar elleboog een potloodschets van het monument ontwaard worden en, ter hoogte van haar hand en binnen oogbereik, deze van een meisje op een autopod. Op de achtergrond, op een houten sokkel met draaiend plateau, staat het reeds vergevorderd kleimodel van het monument, vochtig gehouden door een omhullend doek (cover).

Het kleimodel is op de derde fotoreeks ver klaar: een beeldhouwer legt er de laatste hand aan. Op de achtergrond hangt een doek losjes over het gipsmodel op ware grootte van de sokkel. Het meisje poseert nog even, losjes, vóór een vluchtig met een laken gedrapeerde hoge Thonetstoel: het levende model en haar gesublimeerde beeltenis in klei nog even voor het nageslacht verenigd.

De laatste twee foto's lijken anekdotisch; ze passen niet met zekerheid in de reeks. Het meisje lijkt moe, rust even op de schoot van haar gouvernante. Maar de pose is bestudeerd -de vrouw draagt schoenen met hoge hakken, een voet steunt op een voetbankje-, het borst-

beeld op de hoge sokkel is ... het meisje zelf, en het tegenlicht zorgt voor een dramatisch effect.

Het grafmonument Joseph Duysburgh (1846-1936)

Joseph Duysburgh, directeur van *L'Orphéon Royal de Bruxelles*, was als koorleider actief in steden als Brussel, Luik, Binche en Roubaix (Fr). Zijn grafmonument draagt tevens herdenkingsplaten van *La Société Nationale / La Société Métropole le Choral Nadaud*. Met diverse koren, waarmee hij ondermeer optrad tijdens de Wereldtentoonstelling van 1888 in Brussel en op de 75^{ste} onafhankelijkheidsverjaardag van België in 1905, behaalde hij meer dan 70 Eerste Prijzen.

De concessie⁹ op het kerkhof van Laken werd door Duysburgh zelf verworven in 1922; het architecturale gedeelte met pleurante kwam tot stand in 1925-1928, het borstbeeld werd pas aangebracht in 1936.

De musicus poseerde op reeds hoge leeftijd (hij werd 90 jaar) voor de foto-graaf/beeldhouwer. Gezeten op een stoel in het atelier laat hij zich gewillig,

soms glimlachend, door de om hem heen draaiende camera bespieden. Hij draagt zijn frak met 'stoefertje', een ereteken op de revers, op zijn gilet is de gouden ketting van zijn zakhorloge zorgvuldig door een knoopsgat gehaald, op zijn das prijkt een dasspeld.

Op de achtergrond defileren de wanden van het teken- en modellenatelier: de deur naar de wintertuin met glas-inloodpaneel, het beeldje van een dirigent, het gordijn dat het atelierraam verduistert, het gipsen afstudeermodel van Ernest Salu III (1909-1987), de staanklok, omlijste foto's van monumenten, de kolenkachel... Hij wordt ook staande op de gevoelige plaat vastgelegd, de rechterarm uitgestrekt, het dirigeerstokje in de hand, wat stram en het koor ontbreekt, maar de gipsen man van Salu III bootst hem als een schaduw na.

Drie foto's dateren van later, Joseph Duysburgh is merkbaar ouder. Hij staat buiten, wellicht op het binnenkoertje achter het woonhuis, vóór een witgekalkte muur met bloeiende rozelaar, leunend tegen een houten hekje. Hij draagt nu stadskledij; dasspeld, zakdoekje, ereteken ontbreken niet.

Foto's tonen ook het bijna afgewerkte borstbeeld in klei, en de beeldhouwer bij zijn creatie, in stadskledij met das,



maar met een stofjas. Hij vergelijkt het borstbeeld met de foto in zijn hand. Het daglicht van de lichtstraat maakt deze doorzichtig, laat ons in spiegelbeeld meekijken naar de foto van de musicus.

Ook het -bewaard gebleven-schaalmodel van het grafmonument, in hout en was, werd gefotografeerd, vanuit diverse standpunten, in het atelier met tekentafel, of gemonteerd in een decor, een kerkwand suggererend. De pleurante kijkt aan tegen een zuil, die deel lijkt uit te maken van het monument. In de hand draagt ze een kruis, nog niet de lier van de definitieve versie, verwijzend naar de lyrische kunsten en het *Hooglied* van Salomon: "*in salicibus suspendimus organa nostra*" (aan de wilgen hangen wij onze lier). Op de miniatuur grafsteen lezen we: "*Hier rust Pieter Joop van den Gugten*".

Het grafmonument Jules Strauwen (1863-1943)

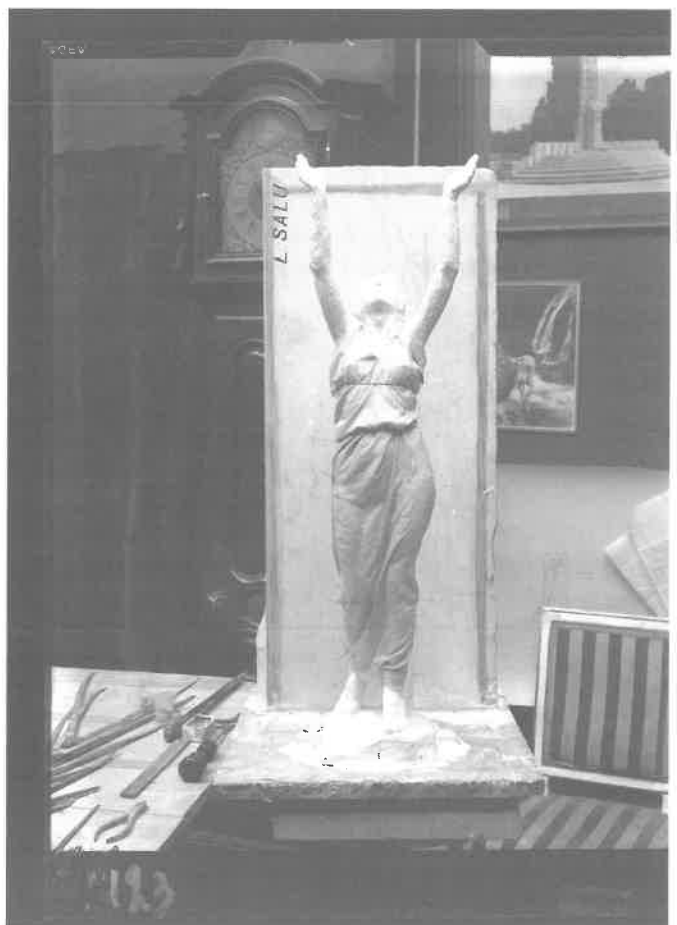
Jules Emile Strauwen was een kleinzoon van muzikant en dirigent François Strauwen, medeoprichter van de *Société royale philharmonique de Laeken*.

Zijn vader Pierre Strauwen (1836-1890)⁴, toondichter, muziekleraar, *Directeur de musique* (1864-1890) van de *Société royale philharmonique de Laeken* en muzikaal een self made man, had tien kinderen, waaronder "artiste musicien", hoornist, pistonspeler maar tegelijk bierhandelaar Pierre Henri (1861-1926); fluitist Auguste Louis (1874-1947) en muzikante Marie Victoire 'Jeanne' Sylvie (†1885).

Zoon Pierre Albert 'Jean' Amelie Jules Auguste (1878-1947) was aan het

Koninklijk Muziekconservatorium van Brussel, waar hij in 1898 een 1ste prijs cello behaalde, een leerling van ondermeer Edgar Tinel (fuga) en Paul Gilson (compositie). Behalve trompetspeler, leraar harmonie aan het KMCB, leraar cello en harmonie aan de Stedelijke Muziekacademie van Brussel en directeur van deze van Nijvel, was hij rond de eeuwwisseling *muziekmeester* van de fanfare *De Ware Vrienden* in Grimbergen en een verdienstelijk toondichter met werken voor orkest - *Sur l'Olympic*, *Les Exilés*-, Kamermuziek -*Impromptu*, *Sonate*, *Trio*-, instrumentale stukken voor viool, cello, hobo, Engelse hoorn, klarinet e.a.

Jules Emile Strauwen (1863-1943), in 1886 1^{ste} prijs piano in de klas van Arthur De Greef aan het KMCB, werd pianoleraar in Brussel. Als dirigent leidde hij de *Fanfare Royale les Pélissiers* in Binche waarmee hij in 1911-1922 meerdere toernooien won,



en de *Phalange Royale Artistique* in Brussel. Hij was tevens stichter en voorzitter van de *Koninklijke Federatie van Harmonies en Fanfares* van België (1885), en ondermeer voorzitter van de Nationale en Internationale Wedstrijd voor Harmonies en Fanfares in Tiel, 1937, en van de Internationale Muziekwedstrijd van Le *Carillon* in juni 1893.

Als toondichter schreef hij hoofdzakelijk voor blaasorkest -marsen en ouvertures als *Bruyères Campinoises*, *Cromwell*, *Onder het lover*, *Ouverture Printanière*, *Ouverture Joyeuse*, *Princesse Clémentine of Wagneriana* - maar evenzeer instrumentale solomuziek voor piano en/of viool zoals de berceuse *Dors fillette*, *Trois pièces pour piano op. 113*, kamermuziek, orkestmuziek, genrestukken als *Canzonetta* en *Menuet du muguet*, walsen en de cantate *Huldezang*, of bewerkingen van Peter Benoits *Charlotte* en George Bizets *L'Arlésienne*.

Hij was Officier in de Kroonorde, Ridder in de Leopoldsorde en Ridder in de Orde van Nassau⁵.

Zijn zoon Jules Emile Adhemar Strauwen (1887-1948) zou in 4^{de} generatie de familiale traditie verderzetten. Behalve toondichter was hij schouwburgdirecteur en directeur van de familiale uitgeverij *Le Carillon*. De concessieaanvraag⁶ door deze laatste dateert van het voorjaar 1936, na het overlijden van zijn vader.

Het grafmonument was blijkens de factuur ten belope van 24.000 frank afgewerkt in maart 1938. In de grafkelder rusten behalve Jules Emile Strauwen tevens zijn echtgenote (†1935), hun zoon (†1948) en dochter (†1962).

Het hoofdeinde van het hardstenen grafmonument wordt gemarkeerd door een hoge trapezoidale sokkel. Aan de voorzijde, op een uit de sokkel groeiende console, staart het -in 1992 ontvreemde- bronzen borstbeeld van de overledene schuin rechts voor zich uit.

De hoge sokkel wordt bekroond door een haast levensgrote (1,80m) bronzen vrouw, staand, rustend op het linkerbeen, het lange, lichte gewaad door de wind strak tegen haar lichaam aangedrukt, de naakte armen opgericht naar de hemel, het hoofd in de nek: een karakteristieke maar sensuele orante-houding waarvoor Ernest Salu II zijn inspiratie vond in de *Rédemption*-dans van Isadora Duncan en ondermeer de naakte art deco-vrouw op het Giuseppe Sesana mausoleum door Ambrogio Bolgiano (1921) op het *Cimitero Monumentale* in Milaan, dat hij blijkens een fotonegatief bij zijn Italiëreizen had bezocht.

Vier bewaard gebleven gipsen schaalmodellen getuigen hoe de beeldhouwer de *drapage mouillé* flinterdun met was modelleerde op de naakte vrouwfiguur. Foto's tonen,

op verschillende tijdstippen, eenzelfde schaalmodel, gedrapeerd met echt textiel, samengehouden met kopspeelden en -in de lenden en onder de borst- met koordjes. Boetseeralaam ligt uitgestald; op de achtergrond hangen een foto van het Bockstaelmonument en schetsen voor het grafmonument Joseph Duysburgh.

Het gipsen borstbeeld van de toondichter is ook opvallend aanwezig op een merkwaardige reeks opnamen van het naaktmodel: een jonge vrouw die in acht poses om haar as wentelt, terwijl de camera onbeweeglijk registreert (de boetseersokkel blijft aan rechterzijde net waarneembaar). Een wit scherm zorgt voor contrast, een kussentje ondersteunt haar linkervoet. Het model is emotieloos, haar lichaam zuiver vorm, de expressie van een transcendent concept: *Vers l'Avenir*.

Nog twee foto's tonen schaalmodellen van het volledige grafmonument: met borstbeeld van de toondichter en, als variante, met urn. Een goedkopere, of tijdelijke versie in afwachting van het overlijden?

Marcel M. Celis

Foto's: Verzameling Epitaaf vzw, fonds E. Salu

Noten

- (1) *COURTOIS Gaëlle*, Ernest Salu (1846-1923), in *Bulletin du cercle historique et folklorique de Braine-le-château et des régions voisines*, nr. 21, juni 2004.
- (2) *Kerkhof van Laken*, dossier Concessie B 273. Bij schrijven van 7 april 1949 aan Graaf Carton de Wiart, *Brusselse schepen van erediensden*, zou Ernest Salu II nog uitleggen hoe het zijn bedoeling was geweest de stoffelijke resten van zijn ouders te laten overbrengen van de oude concessie (1947), in de nabijheid van de oude parochiekerk, naar de nieuwe concessie bij de hoofdlaan van het kerkhof, zichtbaar vanuit het atelier. Om 'sentimentele' redenen, daar de ontgraving hem sterk was afgeraden, had hij dit plan moeten laten varen. Het monument is derhalve, wat Ernest Salu I en zijn echtgenote Elisabeth Meyer (1847-1921) betreft, een cenotaaf.
- (3) *Kerkhof van Laken*, dossier Concessie B 245.
- (4) *Kerkhof van Laken*, dossier Concessie 232. Pierre Strauwen overleed op 30 december 1890, op 54-jarige leeftijd; hij woonde toen aan de Paleizenstraat 421. (426?) in Laken. Zijn zoon Jean Pierre Strauwen-Fievot, Lutherstraat 48 in Brussel, diende de aanvraag in voor een voorlopige concessie op het kerkhof van Laken. Pas in maart 1925 volgde het verzoek van weduwe Marie Albertine Strauwen-De Winckeleer, Onafhankelijkheidsstraat 155 in Sint-Jans-Molenbeek, voor de huidige concessie nr. B 232, Weg 3. Het blauwhardstenen, eclectische grafteken is stelevormig, in opbouw refererend aan de klassieke combinatie van cyppe en obelisk, doch met boogvormige afdekking en bekronende lier. De overledene prijkt op een ovaal portretfoto; een witmarmere medaillon met muziekinstrumenten refereert aan zijn artistieke activiteiten, evenals het epitaaf Pierre STRAUWEN. 1836-1890 - La Société royale philharmonique de Laeken reconnaissante à son chef 1864-1890, waarvoor de aanvraag bij de stad Brussel dateert van 7 oktober 1891.
- (5) *DE SEYN E.*, Dictionnaire biographique des sciences, des lettres et des arts en Belgique, p. 946; *DILLEN J.*, Er zit muziek in de Lakense straatnamen, in *Laca Tijdingen*, jg. 3, nr. 2, december 1991, p.17-20; *ROQUET Flavie*, Lexicon van de Vlaamse componisten, onuitgegeven manuscript; met dank aan Wim van der Elst en Johan van Wetswinkel.
- (6) *Kerkhof van Laken*, dossier Concessie B 424. Op 14 december 1955 diende Irène Strauwen, Paleizenstraat 335, Laken, een schriftelijk verzoek in bij burgemeester baron J. van de Meulebroeck om het onderhoud van het grafmonument toe te vertrouwen aan de Stad Brussel. Het antwoord was negatief, wegens niet conform aan het reglement.

De mysterieuze verschijning van het lichtend hart

21 juni. Midzomer, 12.02 uur. Kerkhof van Laken, Grande Avenue. De vrouw reikt moeizaam haar hand naar het lichtend hart, dat een tiental minuten geleden rechts boven haar verscheen. Nu strelen de zonnestralen haar vingers. Even nog, want het hart zal snel vervagen, om volgend jaar opnieuw en even kortstondig te verschijnen. Tenminste als het weer meezit.



We staan voor het grote grafmonument van Léon Evrard en zijn vrouw Louise Flignot in het oude gedeelte van het kerkhof, niet ver van *Le Penseur* van Rodin op het graf van Jef Dillen. Het is een sober, zeshoekig, neoclassicistisch tempeltje, rond 1920 gebouwd door de voor de rest relatief onbekende Georges

de Larabrie. Een fronton, gedragen door twee zuilen, omgeeft de ingang. Daardoor zie je tegen de achterwand het stenen bas-reliëf van een pleurante: een treurende vrouw die moeite lijkt te hebben om zich recht te houden. Haar gebogen hoofd ligt in haar linkerarm, de andere strekt ze met haar laatste

krachten de hoogte in. Boven in het dak kijk je door een ronde uitsparing naar de hemel.

Elke zomer, telkens op 21 juni, rond het middaguur en als de zon van de partij is, is er een bescheiden maar ontroerend mooi tafereel te

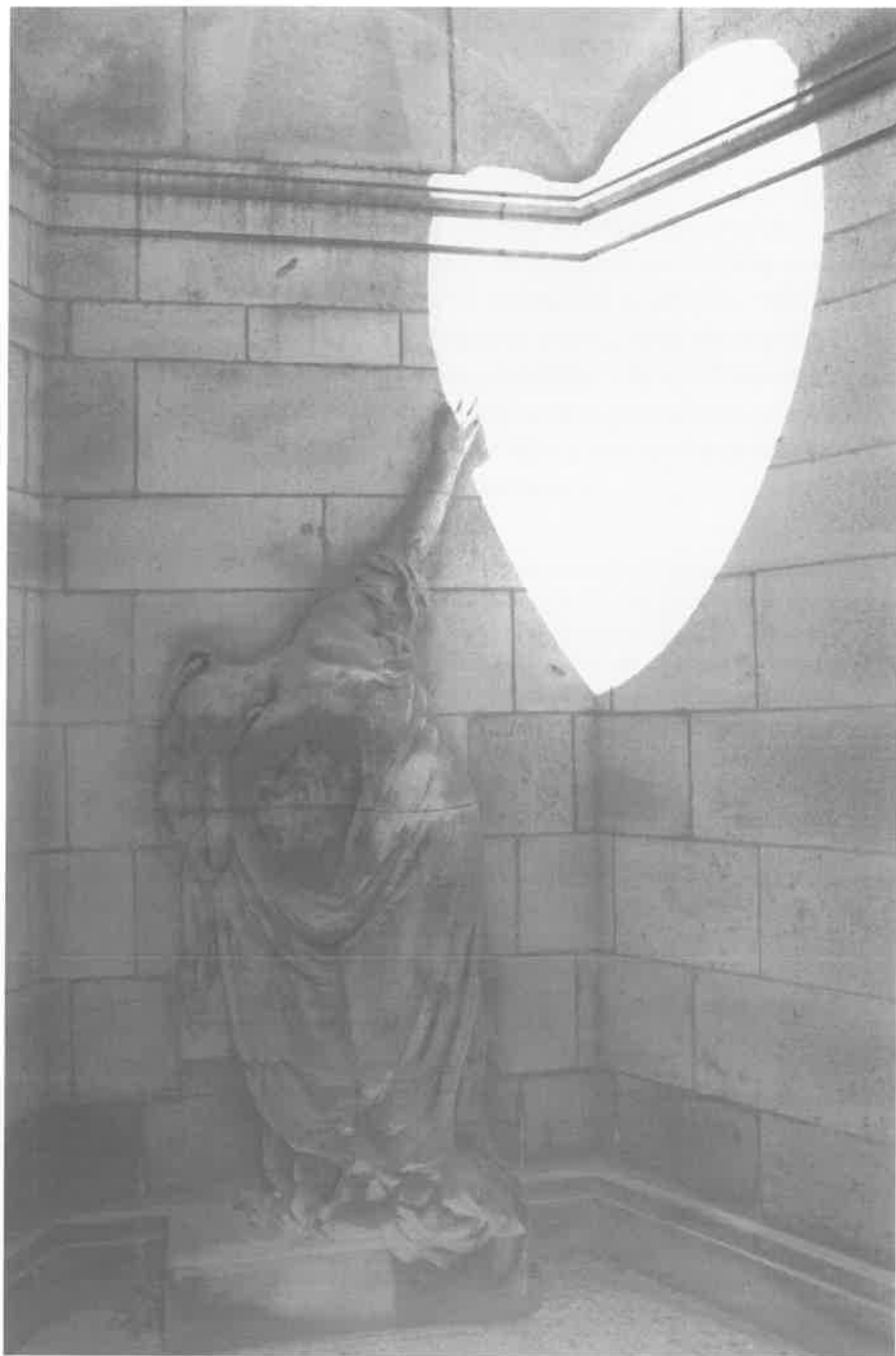
bewonderen. Door het gat in het dak schijnt de zon binnen en werpt een cirkelvormige lichtvlek tegen de achterwand van de tempel. Iets voor twaalf bereikt de ondertussen ovale lichtvlek een hoek in het gebouw. Die breekt de vlek, waardoor er zich langzaam maar duidelijk de vorm van een groot hart aftekent, net boven het vrouwenbeeld. Het lijkt of die wanhopig naar het lichtend hart reikt. Naarmate de lichtvlek verder kruipt, vervaagt de vorm. En na een kwartier is er geen hart meer te herkennen. Het spektakel is gedaan.

Uniek fenomeen

Het moet een uniek fenomeen in België zijn. Epitaaf-ondervoorzitter en kunsthistorica Linda Van Santvoort, heeft weet van een gelijkaardig monument op Père Lachaise. Maar het is niet bekend of Léon Evrard of de architect zich daardoor hebben laten inspireren. Van Santvoort plaatst het gegeven wel in een ruimer kader: het uitbeelden van de tijd en het repetitieve ervan is heel courant in de funeraire architectuur in die periode. Op het kerkhof vind je inderdaad andere symbolen (een slang die in haar staart bijt, een gevleugelde zandloper) die verwijzen naar het voorbijgaan van de tijd, de voortdurende afwisseling van dag en nacht, leven en dood.

Geen van de 'funeraire' experts met wie we contact opnamen, wist trouwens veel meer te vertellen over het koppel dat er begraven ligt dan wat het grafschrift vermeldt. Wel is bekend dat Léon Evrard een goed draaiend marmerbedrijf bestierde. Hij zou als een van de eerste in Brussel een elektrisch aangedreven marmerzaag in gebruik hebben genomen. In het gemeentehuis van Sint-Gillis heeft hij, naar de plannen van architect Ernest Acker, een monumentale schouw geplaatst. Mevrouw Flignot was van Franse afkomst en is in Brussel in 1916 gestorven, 66 jaar oud. Hij is haar drie jaar later gevolgd, op zijn 72^{ste}.

Wat echter wel zeker is, is dat de bouw van het grafmonument veel voeten in de aarde heeft gehad. Dat blijkt uit documenten en brieven uit het archief van het kerkhof. Zo heeft mevrouw



Evrard minstens negentien maanden moeten wachten vooraleer ze haar laatste rustplaats in de grafkelder vond. En Evrard heeft nooit zelfs maar het begin van de bouw van het monument mogen aanschouwen.

Nochtans kocht Evrard enkele maanden na het overlijden van zijn vrouw een eeuwigdurende concessie bij de gemeente Laken. Eerst blijkt er onduidelijkheid te bestaan over het aantal lichamen dat de grafkelder zou moeten kunnen bevatten. Begin 1919 duikt een tweede, nog eigenaardiger

dispuut op. De grafkelder is inmiddels wel klaar, maar mijnheer vraagt voor een tweede keer uitstel om de stoffelijke resten van zijn vrouw te begraven met het excuus dat familieleden uit Frankrijk de plechtigheid zouden moeten bijwonen. In een brief aan zijn burgemeester verwijt de inspecteur der begraafplaatsen Evrard ervan met zijn voeten te spelen: "*Il se moque de nous.*" Het lijk van mevrouw ligt al die tijd in de '*chambre d'attente*', het mortuarium van de gemeente.



Bloemen noch kransen

Maar enkele maanden later is het de beurt aan mijnheer om het tijdelijke met het eeuwige te verwisselen, en dan blijkt dat de ontwerper van het tempeltje, De Larabrie zelf, aanvraag doet voor de bouw ervan. Bovendien moet hij nog wat grond bijkopen, omdat zijn ontwerp niet op de oorspronkelijke concessie past. Bizar is ook dat er op de plannen voor die aanvraag geen gesculpteerde vrouwenfiguur te bekennen valt, noch speciale aanduidingen in verband met de oriëntatie van de constructie. Het is dus zelfs niet zeker of mijnheer Evrard de

bedoeling had om elk jaar een hart te doen verschijnen voor zijn vrouw. De concessie had begin jaren zeventig vernieuwd moeten worden, maar dat is nooit gebeurd, wat het vermoeden bevestigt dat er geen nabestaanden waren. Noch de kerkhofopzichter, noch enkele trouwe bezoekers van de dodenakker hebben ooit bloemen bij het graf opgemerkt en een onderhoudsbeurt heeft het duidelijk al in vele jaren niet meer gehad. Zoals alle monumenten op het kerkhof wordt ook dit aangetast door weer en wind, en door luchtvervuiling: op het vrouwenfiguur ligt een dikke laag vuil zwart stof. De structuur van het bouwwerk is echter nog solide.

Toch laat de tand des tijds zich ook hier gevoelen: aan de basis brokkelt de steen van de trappen af. Het zou meer dan jammer zijn dat dit merkwaardige grafmonument hetzelfde lot moet ondergaan als vele andere: langzaam verval en ten slotte opruiming.

*Tim Jansens
Foto's: Pol de Prins*

Een kunstwerk voor Pierre-Théodore Verhaegen

De collecties van de vzw Epitaaf bevatten een hoogst interessant document dat ons een stukje verder helpt in de analyse van de iconografie betreffende Pierre-Théodore Verhaegen. Het betreft een versierde kaart met foto waarop enerzijds de gedrukte opdracht “*Les libéraux belges à Pierre-Théodore Verhaegen. Souscription nationale. 1859*” staat te lezen en anderzijds een buste van Verhaegen is te zien, evenals een vrij grote sokkel waarop diezelfde buste is geplaatst. De signatuur onderaan op het montagekarton van de originele albuminedruk luidt: ‘Ghémard Frères Phot’ hetgeen de geijkte auteursnaam was waarmee de bekende Frans-Belgische fotograaf en getogen vrijmetselaar Louis Ghémard (1819-1873) werkte en waarmee hij ook zijn bekende reportage over de overwelving van de Zenne (1867) werd gesigneerd. Epitaaf verwierf de foto in 2005 bij een veiling van het fotomuseum Antwerpen.

Wanneer mij gevraagd werd iets over dit stuk te schrijven voor de Epitaaf-periodiek, werd gesuggereerd dat het zou kunnen gaan om een ontwerp van een (graf)monument voor Verhaegen, maar bij nader toezien klopt dat niet. Wat het dan wel is, zullen we in de nu volgende pagina’s kunnen belichten. De tentoonstelling die een goede tien jaar geleden werd georganiseerd naar aanleiding van de 200^{ste} verjaardag van Verhaegen en het begeleidende boek dat toen verscheen¹, een initiatief waarbij we nauw betrokken waren, brachten reeds materiaal aan dat toelaat een eerste aanzet te geven. De kaart met foto biedt dan enkele extra elementen die het verhaal tot op zekere hoogte kunnen vervolledigen, al blijven er enkele vragen open. Om het artefact echter in zijn precieze context te kunnen begrijpen, is het nodig even de figuur van Verhaegen te schetsen.

Verhaegen: liberaal boegbeeld, vrijmetselaar, dragende kracht van de ULB

Het mag duidelijk zijn dat Pierre-Théodore Verhaegen één van de belangrijkste figuren is geweest in de geschiedenis van het Belgisch liberalisme. Verhaegen werd geboren op 5 september 1796 in een eerder klein Brussels gezin. Hij was er de oudste van drie zonen en zou zichzelf naderhand steevast *Verhaegen aîné* noemen. Hij groeide op in een burgerlijk milieu.

De familie was traditioneel nogal kerks. Thuis werd niet alleen Frans gesproken: ook het Nederlands had er zijn plaats –iets waarop hij zich later nog zou beroepen. Over zijn schoolse activiteiten weten we vrij weinig: hij was alleszins als jongeling ingeschreven in het Brusselse lycée en in 1815 behaalde hij zijn diploma als jurist aan de onder Napoleon te Brussel gestichte rechtsfaculteit. In 1819 huwde hij met Jeanne Barbanson, dochter van een Brusselse magistraat. Het jonge koppel zou vijf kinderen krijgen (slechts twee zouden overleven), woonde aanvankelijk in Brussel zelve, maar kocht ook een buitenverblijf in Watermaal-Bosvoorde. Verhaegen werd daar in 1825 burgemeester. Ondertussen maakte hij stilaan carrière als advocaat.

De jonge Verhaegen sympathiseerde met het Nederlandse regime. Dat bracht hem in 1830 in een wat merkwaardige positie: hij werd verkozen als vervangend lid van het Nationaal Congres maar weigerde uit principe te zetelen. Eens het jonge België zich enigszins stabiliseerde, besloot Verhaegen zich dan maar bij de nieuwe situatie neer te leggen. En in dat nieuwe staatsbestel zou hij ook een steeds belangrijker rol gaan spelen. De vrijmetselaar zou daarin een essentieel gegeven worden. Verhaegen was ingewijd in de Brusselse loge *L’Espérance*, maar zijn “carrière” als maçonniek boegbeeld begon pas goed wanneer hij in 1832 overstapte naar een andere Brusselse loge, *Les Amis Philanthropes*. Daar zou hij niet alleen meermaals Voorzittend Meester worden. Deze werkplaats zou ook fungeren als de thuisbasis van waaruit hij een steeds

grotere invloed zou gaan uitoefenen op het geheel van de Belgische maçonnerie. Op zijn maçonniek grafmonument –gelegen aan de centrale rotonde van de Brusselse begraafplaats te Evere– staat hij vermeld als grootmeester *ad interim* van het *Grootoosten van België*, de belangrijkste vrijmetselaarsobediëntie van het land. Dat was strikt genomen wel de functie die hij had waargenomen, maar Verhaegens impact was wel degelijk die van de *effectieve* leider van de Belgische vrijmetselarij, niet die van een plaatsvervanger. Nadien zou niemand nog een dergelijke *présence* aan de dag kunnen leggen.

De uitingen daarvan zijn zeer divers. Het is bekend dat Verhaegen een sleutelrol speelde in het politiseren van de Belgische loges, die vanaf de late jaren 1830 de ware ruggengraat zouden vormen van de liberale partij. Heden is Verhaegen echter vooral bekend als de “stichter” van de *Université Libre de Bruxelles* – of beter “*de Belgique*”, zoals het instituut aanvankelijk heette. Dat is eigenlijk niet helemaal juist, want de idee was gegroeid bij de Franse inwijkeling en literator Auguste Baron. De inwijding van deze laatste bij *Les Amis Philanthropes* zou er evenwel voor zorgen dat Verhaegen zijn schouders onder het initiatief zette en uiteindelijk de figuur zou zijn die Barons idee blijvend zou verwerkelijken –een krachttoer, zo mag wel worden gezegd.

Deze aspecten mogen ons niet doen vergeten dat Verhaegen één van de meest gewichtige liberale politici van zijn tijd is geweest. Hij werd in 1837 voor het eerst verkozen als lid van de Kamer van



EDMOND TOUT

HUYGHE

WILKS SEZ

LES LIBÉRAUX BELGES
À
PIERRE-THÉODORE VERHAEGEN
SOUSCRIPTION NATIONALE.
1859.

Volksvertegenwoordigers. Daar toonde hij zich al snel als één van de krachtigste figuren van de liberale stroming. Hij zou nooit minister worden in een liberale regering, maar wist wel een andere belangrijke politieke functie aan zijn naam te verbinden, met name die van kamervoorzitter. Hij zou dat prestigieuze ambt bekleden van 1848 tot 1852 en uiteindelijk van 1857 tot 1859. Verhaegen overleed op 8 december 1862. Zijn burgerlijke begrafenis was een gebeurtenis die heel wat stof deed opwaaien, zoals we elders hebben aangetoond².

Verhaegen legt het kamervoorzitterschap neer: aanleiding tot een eerbetoon

Het beeld dat op de foto te zien is, heeft een heel specifieke geschiedenis. Zoals uit de hoger geciteerde opdracht al was af te leiden, was het een geschenk dat de Belgische liberalen aan hun voorman wilden aanbieden na een breed georganiseerde actie voor *fund raising*. Ongewoon was dat niet in de 19^{de} eeuw. Het aantal initiatieven dat men in die jaren binnen alle politieke strekkingen nam om geziene figuren te eren op basis van een collectief gefinancierd geschenk is gewoon ontelbaar. De aanleiding was in dit geval het feit dat Verhaegen vrij plots besloot tot het vrijwillig stopzetten van zijn politieke carrière. Veel had te maken met de steeds hoger oplopende spanningen die zich in de late jaren 1850 voordeden in het (Brusselse) liberalisme tussen de doctrinaire rechtervleugel en de progressistische linkervleugel. Wanneer deze laatste nogal nadrukkelijk probeerde om de gehele liberale familie achter het beginsel van de leerplicht te krijgen, was voor Verhaegen het hek van de dam. Eerder dan zich te laten dwingen een wetsvoorstel in die zin te moeten stemmen, trok hij zich terug uit de actieve politiek en zou hij niet langer zetelen als kamerlid, c.q. als voorzitter van datzelfde wetgevend orgaan³.

Op 18 mei 1859 kreeg de liberale opinie o.m. in *L'Indépendance Belge* te lezen dat Verhaegen ontslag nam als voorzitter van de *Association Libérale* en dat hij zijn

parlementair mandaat niet wenste te verlengen bij de kort daaropvolgende verkiezingen⁴. Het besturend comité en de "*commission électorale*" van de Brusselse *Association Libérale* zou pogen Verhaegen van dat besluit af te brengen en daarom werd besloten hem een delegatie te sturen om hem "*par une démarche solennelle*" uitdrukking te geven van "*les sentiments de reconnaissance qui lui sont acquis et les regrets qui nous resteraient si nous perdions tout espoir de conserver un aussi courageux champion du libéralisme, du progrès et de la liberté.*"⁵ Vóór die delegatie nog maar aan zijn missie kon beginnen, stuurde Verhaegen het bestuur van de associatie evenwel een bericht waarin hij zijn persoonlijke waardering uitte voor het initiatief, maar hij voegde er meteen aan toe toch bij zijn oorspronkelijke beslissing te blijven⁶.

Daarop beslisten de ondervoorzitters Orts en Goblet samen met secretaris Lemaieur om een gepast initiatief te nemen om aan Verhaegen erkentelijkheid te tonen én spijt over zijn vertrek. Niet lang daarna werd een gelegenheidscomité samengesteld onder voorzitterschap van Goblet, waarin ook schepen Fontainas en Verhaegens nauwe vriend Hochsteyn zouden zetelen. Dat comité stuurde een intekenlijst naar alle liberale organisaties van het land om geld in te zamelen, zulks om een waardig geschenk aan Verhaegen te kunnen aanbieden. Op 10 juli 1859 werd de intekening afgesloten en daarop volgde dan de beslissing om Verhaegen een kunstwerk aan te bieden⁷.

Het initiatief van de *Association Libérale* stond overigens niet alleen. In diezelfde maand juli van het jaar 1859 werd ook door *Les Amis Philanthropes* een huldegescchenk aan Verhaegen aangeboden. Ditmaal betrof het een lauwerkrans in verguld brons. Ook hier werd duidelijk vermeld –zo getuigt het gegraveerde plaatje in de bijhorende opbergdoos– dat het een teken van erkentelijkheid was voor Verhaegens prestaties tijdens zijn politieke loopbaan⁸.

Minder duidelijk is hoe dan uiteindelijk door het gelegenheidscomité van de *Association Libérale* de beslissing werd genomen om Verhaegen een buste aan te bieden en al evenmin hebben we

concrete gegevens omtrent de beslissing om de opdracht aan deze of gene kunstenaar toe te vertrouwen. Geen wonder dat de iconografische literatuur omtrent Verhaegen niet zoveel nauwkeurig heeft te melden over deze specifieke beeltenis van een figuur wiens verdere iconografie vrij goed is gedocumenteerd. Het hierbij afgebeelde document kan evenwel enkele pistes aangeven om rond één en ander enkele hypothesen te formuleren.

Het beeld: feiten en hypothesen

De foto toont ons dus een buste in een vrij klassieke stijl. Men zou haast zeggen dat het de uitbeelding was van een te lauweren Romein. Het beeld zelf is te zien op een vrij grote sokkel, die stilistisch echter wat afsteekt tegenover de buste zelf. Het is helemaal niet zeker of het geheel aan Verhaegen werd geschonken: in alle geval zijn de sokkel en beeld niet –of niet meer– samen te vinden. Het beeld zelf is zijn oorspronkelijke staat bewaard en is in het bezit van Verhaegens nabestaanden. Frappant is dat het hier geen marmere of bronzen beeld betreft, maar wel een 29 cm hoge buste die in gedreven en verzilverd koper is uitgevoerd. De buste die op de foto te zien is, is waarschijnlijk het plaasteren model, niet het uiteindelijke kunstwerk dat Verhaegen mocht ontvangen. Zou het kunnen dat er een afspraak was gemaakt met *Les Amis Philanthropes* opdat zij iets complementairs zouden aanbieden en dat de vergulde lauwerkrans en de buste eigenlijk samen hoorden? Dit is zeker niet onmogelijk, maar precieze aanwijzingen hebben we niet.

Wat zeker moet worden opgemerkt, is dat de fameuze verzilverde buste in de literatuur als anoniem werk staat genoteerd⁹. Biedt het document over de schenking ervan enige aanknopingspunten voor het identificeren van de kunstenaars die voor het werk instonden? Misschien wel. Onder de bewuste foto vindt men immers de dubbele vermelding "*Léonard invt.*" en "*Buls fec.*". Het is duidelijk dat het hier gaat om het klassieke *invenit* en *fecit*, het onderscheid tussen ontwerper en uitvoerder. Het identificeren van beide figuren stelt de vorser evenwel voor

grotere moeilijkheden dan op het eerste gezicht zou kunnen lijken. Het ligt voor de hand dat vooral de laatste familienaam –die van de latere liberale burgemeester van Brussel– tot de verbeelding spreekt. Voor een verzilverd beeld is het immers verleidelijk om de goudsmid Charles Buls als uitvoerder te zien. Deze laatste frequenteerde ook dezelfde maçonnieke en liberale milieus als Verhaegen en de schenkers van het kunstwerk. Bovendien was Charles Buls een leerling van kunstschilder en lithograaf Jules Léonard, een geboren Fransman die in de jaren 1850 in Brussel actief was, waardoor men dan ook zou kunnen veronderstellen dat diezelfde Léonard het ontwerp maakte, vooral omdat deze laatste wel eens vaker portretten produceerde¹⁰.

Maar klopt dit ook? Het is weinig waarschijnlijk dat Charles Buls het werk zelf heeft vervaardigd. Om te beginnen was ook hij toen zeer jong –Buls was geboren in 1837 en was dus amper 22 wanneer de intekening plaatsvond– maar dat is wellicht van minder belang. Een veel krachtiger argument is dat zoon Buls in die periode niet alleen nog een goudsmid in opleiding was, hij bleek in die vormingsjaren nauwelijks in België aanwezig te zijn. Van november 1858 tot november 1859 verbleef Buls in Parijs en kort daarna trok hij nog eens voor 9 maanden naar Italië¹¹. Veel tijd was er dus niet om een beeld te produceren. Verder was Buls ook nog niet geïntegreerd in het milieu dat de buste aan Verhaegen cadeau zou doen: een partijmilitant was hij toen nog niet en evenmin was hij dan al toegetreten tot de vrijmetselarij –dat zou pas gebeuren in 1862, niet in de loge van Verhaegen, maar wel in de andere Brusselse werkplaats, *Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès*

*Réunis*¹². De kans is dus vrij klein dat Charles Buls voor deze opdracht instond. Wat echter wel mogelijk mag worden geacht, is dat niet de zoon maar wel de vader, Carolus Jacobus Buls, de uitvoerder was. Vader Buls was immers ook een bekwaam goudsmid –hij was erg begaan met de vorming van zijn zoon, zowel op zuiver ambachtelijk als op artistiek gebied– en er is nog meer dat in die richting wijst. Vader Buls had banden met de liberale en maçonnieke kringen die we hebben vermeld. Het is bekend dat vader Buls de vergulde siermoker vervaardigde die in 1860 werd aangeboden aan André Fontainas¹³ als Voorzittend Meester van de loge *Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès Réunis*, als bij toeval de loge waarin zijn zoon enkele jaren later zou worden ingewijd. Een ander intrigerend gegeven is het volgende. In datzelfde jaar 1860 zette vader Buls zijn zoon aan om bij wijze van oefening een ontwerp te maken voor een monument voor de (overleden) burgemeester Charles de Brouckère¹⁴. Het wijst er alvast op dat Buls junior dan nog in het stadium van vorming was, maar zou het ook niet kunnen dat dit instructief ongetwijfeld interessante ideeetje was gegroeid omdat Buls senior zelf een vergelijkbare opdracht mee vorm had gegeven? Er valt zeker wat voor te zeggen.

De vraag naar de precieze identiteit van de ontwerper is nog zoveel moeilijker te beantwoorden. In het reeds enkele malen geciteerde boek over Verhaegen, wordt gewezen op de gelijkenis tussen het bewuste beeld en een eveneens door de familie bewaard portretmedaillon dat Verhaegen moest uitbeelden: dat ongedateerd medaillon in stucwerk was vervaardigd door A. Léonard, volgens de

auteur van die bijdrage *Agathon Léonard*, het pseudoniem voor beeldhouwer Van Weydevelt, een kunstenaar uit Rijsel die zich precies in dat soort werk –medaillons en gipsen bustes– zou gaan specialiseren¹⁵. Maar betekent dat ook dat het deze Léonard (zonder initiaal ...) is die in 1859 deze buste heeft gemaakt? We moeten vooreerst opmerken dat Van Weydevelt/Agathon Léonard in dat jaar nog piepjong was, amper 18. Dat betekent natuurlijk niet dat het onmogelijk is dat zo'n jeugdig kunstenaar een dergelijke buste kon realiseren, maar het lijkt ons toch weinig waarschijnlijk. Zou het hoger genoemde gelegenheidscomité een obscure leerling¹⁶ van de Rijselse academie gaan opzoeken om een kunstwerk te ontwerpen van een afscheid nemende Brusselse toppoliticus die voordien door geziene kunstenaars als Navez werd geportretteerd? Ook dat is niet zeer aannemelijk. Zou de connectie met vader Buls dan toch wijzen op Jules Léonard, de wat rijpere kunstenaar aan wie Buls senior zijn zoon toevertrouwde als leerling? En hoe moet dat ontwerp er dan hebben uitgezien, in de wetenschap dat Jules Léonard geen beeldhouwer was maar een schilder en lithograaf?

Indien er dus goede argumenten zijn om de hypothese te formuleren dat Carolus Jacobus Buls het bewuste beeld vervaardigde, dan blijft de vraag naar de ontwerper open. Hopelijk duiken er in de toekomst nog documenten op die onze kennis over dat aspect van de Verhaegen-iconografie kunnen vergroten.

Jeffrey Tyssens

Noten

- (1) Pierre-Théodore Verhaegen 1796-1863, *Brussel*, VUBPress, 1996, 254 p.
- (2) Zie: Pierre-Théodore Verhaegen, pp. 151-169
- (3) In een overzicht van Verhaegens politieke loopbaan wordt erop gewezen dat hij ontmoedigd was door de interne strubbelingen binnen de liberale familie. Zie: Pierre-Théodore Verhaegen, p. 116. *Misschien heeft het feit dat hij niet zolang daarvoor weduwnaar was geworden ook wel meegespeeld.*
- (4) L'Indépendance Belge, 18 mei 1859, p. 1.
- (5) *Idem*, 22 mei 1859, p. 1.
- (6) *Idem*, 24 mei 1859, p. 1.
- (7) *Idem*, 7 juni 1859, p. 1 & 4 juli 1859, p. 1.
- (8) Pierre-Théodore Verhaegen, p. 120.
- (9) Pierre-Théodore Verhaegen, p. 242
- (10) Piron P., De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{de} eeuw, *Brussel, Art in Belgium*, 1999, Deel II, p. 847.
- (11) Martens M., Charles Buls: ses papiers conservés aux archives de la ville, *Brussel*, 1958, p. 9.
- (12) Charles Buls zou weliswaar later overstappen naar Les Amis Philanthropes.
- (13) Fontainas was een tijdlang liberaal schepen in Brussel en werd in 1860 burgemeester van de hoofdstad.
- (14) Martens M., Charles Buls, p. 11.
- (15) Pierre-Théodore Verhaegen, pp. 241-243.
- (16) Agathon Léonard zou pas veel later, tijdens het hoogtepunt van de Art Nouveau, enige bekendheid verwerven.

Tumbas: over graven en schrijvers

“Wie dood is, is nergens meer, dus ook niet in zijn graf.” Iedereen die weleens een graf bezoekt, zij het van een vriend, een familieleid of een beroemdheid, zal zich al wel eens de vraag gesteld hebben wat hij of zij daar eigenlijk komt zoeken. Ook Nootboom weet het soms niet goed. Voor *Tumbas: Graven van dichters en denkers* bezocht hij met fotografe Simone Sassen een tachtigtal graven van schrijvers in binnen – maar vooral buitenland. Ondanks de titel en het onderwerp is het veeleer een ode aan de poëzie, aan de mannen en vrouwen die *“hem begeleid hebben”*.



Grafmonument voor Marcel Proust op de begraafplaats Père Lachaise, Parijs (foto: Simone Sassen)

Via graven naar dichters

De klassieke kerkhofganger zal met dit boek waarschijnlijk op zijn honger blijven. *Tumbas* is geen schrijversgravengids: Nootboom geeft de lezer geen gestandaardiseerde biografie van elke dode mee, noch een exacte graflocatie, soms beschrijft hij het graf niet eens. Zo zijn het zelden de architecturale kwaliteiten van

een graf die hem interesseren; wel of iemand er steentjes, brieven of andere objecten op heeft achtergelaten. Wat doet hij dan wel in het onlangs verschenen *Tumbas*? Hetgeen eigenlijk iedereen doet bij een grafbezoek: terugdenken, herinneringen ophalen, gesprekken voeren, fantaseren, al dan niet tegenstrijdige gevoelens laten opwellen, hulde brengen. En dat op een heel persoonlijke manier.

De eigenlijke reeks grafbezoeken—waarbij de ongeveer 80 schrijvers, vooral dichters, alfabetisch aan bod komen—wordt voorafgegaan door een inleidend essay. Daarin wandelt en mijmert hij van het ene graf naar het andere, van deze dichter naar die schrijver, en zo van het ene gedicht in het andere boek. Volgens Nootboom zijn graven dubbelzinnig: ze bewaren tegelijk iets en niets.

Wanneer hij op *Père Lachaise* de grafsteen van Proust vindt, overvalt hem een gevoel van verwarring: "Onder de schijn van een aanwezigheid -per slot van rekening staat er een naam, ligt er een dode- benoemt zo'n graf natuurlijk juist de afwezigheid van iemand ... En toch, door de concrete zwarte marmeren vorm van dat graf verkeer je even in de illusie dat je in zijn aanwezigheid bent, in zijn buurt."

Nootboom -hij is niet voor niets schrijver- haalt soms de doden even uit hun slaap, gaat ermee in gesprek of laat ze onderling dialogeren. Zo beeldt hij zich in dat Flaubert 's nachts vanonder zijn bescheiden monument op de begraafplaats van Rouen kruipt om even verder zijn, een kleine eeuw later gestorven, confrater Marcel Duchamps op te zoeken en samen te lachen over de spreuk die deze laatste op zijn graf heeft laten beitelen: "*D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*". Nootboom gelooft graag dat zijn doden nog leven, hij lijkt er zeker van te zijn. De Spaanse dichter Antonio Machado stierf in ballingschap in het zuiden van Frankrijk. Hij ligt er begraven op de begraafplaats van Collioure. Aan de stèle van zijn bescheiden grafteken hangt een brievenbus, mét post. Nootboom is ervan overtuigd dat de dichter 's nachts die brieven leest.

Na het essay volgen dan de grafbezoeken, te beginnen met Carlos Drummond de Andrade en eindigend met William Butler Yeats. In een epiloog reist hij nog naar de begraafplaats van Thiais in Parijs om er Paul Celan en Joseph Roth een ultiem bezoek te brengen. Niet alle dode schrijvers krijgen evenveel aandacht; sommigen moeten het met één pagina stellen, anderen krijgen een vijftal pagina's toegemeten. Overigens is het niet zo dat hij voor de 'Groten' automatisch meer plaats reserveert; ook hier laat appreciatie zich niet quantificeren.

Zoals al vermeld geeft de auteur geen instantbiografie van elke schrijver. In veel gevallen beperkt het bezoek zich tot een foto en een citaat uit zijn of haar werk, een brief, een gedicht. In andere gevallen laat hij een andere schrijver aan het woord over de man of vrouw waar hij bij staat. En weer elders heeft de tekst schijnbaar niets te maken met de



Grafmonument voor William Butler Yeats op de begraafplaats van Drumcliff, Ierland (foto: Simone Sassen)

betrokken kunstenaar. Zo spint hij posthume relaties tussen mannen en vrouwen die vaak niets met elkaar te maken konden hebben. Het hele boek door citeert hij rijkelijk uit hun oeuvre. De keuze ervan is niet toevallig: het afscheid, de (on)sterfelijkheid, de dood zijn daarin de belangrijkste thema's.

Grafbezoek als pretext om de poezie te bezingen. Of zoals Nootboom het noemt "een pelgrimage naar het verzameld werk."

Elsschot, Dante en Murasaki Shikubu

Op het eerste gezicht, en eigenlijk ook bij nader toezien, zal de lezer niet snel een rode draad vinden in Nootbooms selectie. Een bont gezelschap is het alleszins. Ergens in het essay vooraf verklaart hij zijn keuze: "Ik heb ze bezocht omdat ze bij mijn leven horen, omdat ze dat leven op de meest uiteenlopende manieren en in de meest verschillende ogenblikken begeleid hebben." Zo gaat hij op zoek naar de graven van enkele reuzen van de westerse literatuur zoals Vergilius, Dante, Cervantes, Goethe en Proust, maar staat eveneens stil bij de laatste rustplaats van minder gerenomeerde en in sommige gevallen halfvergeten schrijvers als Heimito von Doderer, Emmanuel Bove of Louis Hyacinthe Bouilhet. In eigen contreien bezoekt hij Lucebert of nog, op Schoonselhof, Willem Elsschot en Paul van Ostajen. Soms leiden deze grafbezoeken hem ver: tot in Zuid-Afrika, de Amerika's of Japan. In dat laatste land bezoekt hij onder meer het graf van Murasaki Shikubu, de schrijfster van *Het verhaal van Genji*. En hoewel het eigenlijke bezoek hem bedroeft- hij is verbolgen over de weinig eervolle manier en plaats van begraven-, raak je onder de indruk van de liefde en bewondering waarmee hij over de tien eeuwen geleden levende auteur schrijft.

Ook zijn er volgens de auteur twee soorten graven of grafbezoeken: die waarvoor je speciaal op reis vertrekt en andere waar je eerder toevallig terecht komt. Je passeert in een stad, hebt weet of verneemt dat het graf van deze of gene dichter daar te vinden is en besluit

daar even langs te gaan. Die queestes leveren niet altijd het verhoopte resultaat op. Op de begraafplaats Prazeres in Lissabon zoekt hij vruchteloos naar het graf van Pessoa. De bewaker weet hem laconiek te zeggen dat: "Pessoa hier niet meer is, die is weggegaan." Nootboom legt er zich bij neer en de beroemde Portugese schrijver krijgt dan verder geen aandacht. Aan de andere kant van de oceaan levert de zoektocht naar het graf van Machado de Assis op de grote begraafplaats van Rio De Janeiro niet meer op dan een nummer in de grond. En een nummer kan je niet bezoeken... Toch komen er ook schrijvers aan de beurt die het zonder eigenlijk graf moeten stellen. Virginia Woolf werd niet begraven: haar as werd uitgestrooid in de tuin van haar buitenhuis *Monk's House* in East Sussex. Hij bezoekt het en laat er zijn gedachten over haar en de omgeving gaan. Ook Edward Douwes Dekker werd gecremeerd: in het Multatuli Museum bewaart men de urne met de asse. Een echt graf heeft hij niet, toch krijgt hij een plaats in het boek: een fragment van een brief van Multatuli aan zijn broer, een foto van de urne en van het monument ter zijner ere op de begraafplaats Driehuis-Westerveld.

Alhoewel hij natuurlijk al de besproken schrijvers en dichters kent -beter dan de meeste levenden, zoals hij in de inleiding schrijft-, heeft hij er maar enkelen in leven en welzijn kunnen ontmoeten. In die gevallen zijn de tekstbijdragen vaak uitgebreider en persoonlijker. Eén daarvan is de Amerikaanse schrijfster Mary McCarthy. De herinneringen aan haar, zowel van dagdagelijkse situaties als van ernstige gesprekken, leveren een mooi, pakkend beeld op van één van zijn leermeesters.

Het graf in beeld

Dit boek zou niet kunnen bestaan zonder beelden. De teksten bij elke schrijver zijn telkens begeleid door minstens één foto. Op enkele uitzonderingen na zijn het allen zwart-wit beelden. Meestal gaat het om vrij neutraal gecomponeerde beelden waarop het hele graf is te zien, zonder al te veel van de omgeving te tonen. Heel af en toe krijgt de lezer wel een overzichtsbeeld of focust de fotografe juist in op een detail. Dat laatste vaak om de

naam of een andere tekst die op het grotere beeld niet te onderscheiden valt, onder de aandacht te brengen. Het was ook de uitdrukkelijke bedoeling om de graven te fotograferen zoals ze bezocht werden: met de objecten die er werden opgeplaats, met de bladeren die er zijn opgewaaid. Geen enscenering. Het draagt ertoe bij dat de foto's -haast bedriegelijk- eenvoudig lijken. Maar er is ook iets anders, iets dat bijna té evident lijkt. Het heeft te maken met de hoek of beter, het standpunt van waaruit de foto's genomen zijn. Bij de meeste foto's stond de fotografe recht voor het graf, aan het voeteinde als het ware. Het lijkt vanzelfsprekend maar bij veel (klassieke) graven, is er maar één geëigende of respectvolle manier om er een bezoek aan te brengen. Je bent er pas echt geweest wanneer je er recht voor hebt stil gestaan, wanneer je je oog hebt laten gaan over naam, data, eventueel andere tekst. Misschien is het een beetje zoals onder de levenden: je hebt een mens pas ontmoet wanneer je hem of haar in het gezicht, in de ogen hebt gekeken.

"Vinden wat je niet zoekt, dat is wat er op kerkhoven gebeurt." schrijft Nootboom en het is een beetje als in dit boek. Velen zullen een deel van de besproken schrijvers alleen van naam kennen of zullen hen totaal onbekend zijn. De aangehaalde citaten en gedichten zullen heel wat lezers aanzetten Nootbooms reis verder te zetten: misschien niet *in situ*, dan wel via de boeken van de schrijvers wiens namen nu in steen vergaan.

Tim Jansens

Nootboom Cees & Simone Sassen, Tumbas: graven van dichters en denkers, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 90 450 0030 5.

De Taphofiel

De naam van deze rubriek is ontleend aan het Engelse *taphophile*, wat zoveel betekent als 'hij/zij die van grafstenen houdt'. U kan op deze pagina korte boekbesprekingen, aankondigingen en kleine berichten rond de funeraire thematiek verwachten.

Versierde graven



We willen hier graag de leden van Epitaaf kort laten kennismaken met een onlangs verschenen, merkwaardig foto-boek. In *Happy Together* verzamelt de Nederlandse fotograaf Jan Christiaan Braun een 150-tal kleurenfoto's van

versierde graven op verschillende begraafplaatsen van New York City. Het resultaat is tegelijkertijd grappig en inriest, kitcherig en ontroerend. Braun trok initieel niet naar een dodenakker om er graven te fotograferen: hij wou de *Stars and Stripes* in speciale decors vastleggen. Hij raakte echter gefascineerd door de soms uitbundige en volgens sommigen ongepaste decoraties. Op over het algemeen heel banale graven vind je kussentjes, balonnen en andere versieringen in de meest schreeuwerige kleuren met teksten als *Happy Halloween*, *Easter in Heaven* en zelfs... *Happy Birthday*. De foto's worden voorafgegaan door een essay van kunstcriticus Robert Storr en één van de hand van psycholoog Howard Gardner.

Braun Jan Christiaan, Happy Together: New York & the other world, Stichting Over Holland, 2007.

Maria Malibran

De jongste *release* door de Italiaanse sopraan Cecilia Bartoli van een bloedmooie bloemlezing aria's uit het repertoire van haar illustere voorgangster Maria Felicia Garcia Malibran de Bériot (Parijs 1808-Manchester 1836) vestigt opnieuw de aandacht op haar grafkapel -een uitvergrootte neoklassieke cyppe- op het kerkhof van Laken, een ontwerp van architect Tilman François Suys die, net zoals violonist Charles de Bériot zelf slechts enkele passen verderop begraven ligt.

De klemgeraakte bronzen ingangseuren, het dichtgetimmerde bovenlicht in de koepel en in het bijzonder het reeds zorgwekkend versuikerde witmarmeren beeld van Maria Malibran door hofbeeldhouwer Guillaume Geefs vragen dringende aandacht van de concessiehouder, de gemeente Elsene, waarvan de administratie gevestigd is in de voormalige *campagne* Malibran. Vergeet bij een bezoek aan deze hoogplaats van het funerair romantisme niet het plichtmatige tuiltje bosviooltjes!

CD: *Maria Cecilia Bartoli, bij Decca*

VZW EPITAAF

Onze-Lieve-Vrouwvoorplein 16
1020 Brussel (Laken)

Redactie:

Marcel M. Celis, Pol De Prins,
Anne-Mie Havermans, Tim
Jansens, Linda Van Santvoort.

Lay-out:

Valérie Bodart,
bographisme@skynet.be

Druk:

Carto, print@plaizier.be

V.U.:

Tim Jansens
Onze-Lieve-Vrouwvoorplein 16,
1020 Brussel (Laken)
timj@demorgen.be

Abonnementen en Lidmaatschap 2007:

Abonnement Periodiek

(2 nummers): 16€

Gewoon lid (abonnement,

vrije toegang collectie en
documentatiecentrum): 20€.

Steunend lid: 125€

Beschermend lid: 1500€

Door overschrijving op rekening
068-2039260-56 van Epitaaf
vzw met vermelding van naam,
adres, jaartal en één van de
hierboven vermelde termen.

Bijdragen in de vorm van artikelen,
boekbesprekingen, enz rond
funeraire onderwerpen kunnen in
aanmerking komen voor
publicatie. Gelieve hiervoor
contact op te nemen met Tim
Jansens.

Het volgende nummer verschijnt
in mei 2008.

Met de steun van:

VLAAMSE
GEMEENSCHAPSCOMMISSIE
BRUSSELS HOOGSTEDELIJK GEWEST



VLAAMSE
GEMEENS
CHAPSCO
MMISSIE

CONTACTFORUM
VOOR
ERFGOEDEVERENIGINGEN
vereniging zonder winstoepsicht

