

HOOFDSTUK 6

ANARCHISME, KUNST EN KUNSTENAARS,TOEGESPITST OP DE FRANSE SITUATIE ROND 1890-1900

Nergens werd in dergelijke mate binnen het anarchistisch denken een rol toegekend aan de kunst dan in Frankrijk tijdens de decennia voor de eeuwwende. Nergens ook was de band tussen kunst wereld en anarchistische beweging zo intens. (1) Het was voor de vrij sterke Franse libertaire beweging des te gemakkelijker de sympathie van tal van kunstenaars te winnen, zwak en verdeeld als hun sociaal-democratische tegenstrevers waren, weinig gevoel als deze bovendien hadden voor het kunstgebeuren. Dit laatste in sterke tegenstelling met de Belgische sociaal-democratie, die overigens een vrij hecht blok vormde en helemaal niet af te rekenen had met een libertaire beweging van dergelijke sterkte als de Franse. (2)

- (1) Frankrijk was bovendien het land waarvoor in deze problematiek het eerste historische en tot nu toe omzeggens het enige pionierswerk werd verricht; zie in dat verband o.a. J. MAITRON, o.c., dl. I, p. 136-138, 480-481; maar vooral E. HERBERT, The artist and social reform in France and Belgium, 1885-1898, New Haven, 1961; voor wat België aangaat zijn in deze studie enkel de franstalige kunstenaars opgenomen; verder zijn er nog een aantal belangrijke artikels als: J. MON-FERIER, Symbolisme et anarchie, - R.H.L.F., 1965, jg. LKV, nr. 2, p. 233-238; P. AUBERY, L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme, - M.S., 1969, nr. 69, p. 21-34; M. KNOEK, Félix Fénéon en het anarchisme in de Franse literatuur, - Maatstaf, 1976, jg. XXIV, nr. 8-9, p. 139-144; E. KUMMER, Alexander Cohen als anarchist, - Maatstaf, 1976, jg. XXIV, nr. 8-9, p. 123-133; studie bij uitstek anderzijds, over de plaats van de kunst in de anarchistische theorievorming is wel: A. RESZLER, L'esthétique anarchiste, Paris, 1973; zie tot slot ook de passages in de klassiekers: M. NETTLAU, Histoire de l'anarchie, p. 163; G. WOODCOCK, o.c., p. 285-287.
- (2) E. HERBERT, o.c., p. 4-11, 25-34.

I. DE PLAATS VAN DE KUNST EN DE KUNSTENAAR BINNEN HET ANARCHIS- TISCH DENKEN

Er bestond ten andere een traditie van anarchistische interesse voor de kunst en haar maatschappelijke betekenis. Proudhon had in zijn tijd reeds gewezen op het belang van een kunst in functie van een hoger moreel doel, een kunst die in de industrie geïntegreerd zou worden, die een esthetische dimensie zou invoegen in de wetenschap en haar praktische toepassing, die het modern leven zou verrijken, kortom een kunst naar de massa gebracht. (1) Kropotkin had in zijn Paroles d'un révolté één en ander hernomen en toegevoegd. Volgens hem wou de anarchie een bevrijding betekenen op elk vlak van de menselijke mogelijkheden, en dus ook er voor zorgen dat de mens zijn intellectuele en artistieke talenten kon uitleven. Het anarchistisch ideaal was niet alleen een rechtvaardigheidsideaal, het was evengoed een schoonheidsideaal. Natuurlijk hoopte Kropotkin, vrij uitdrukkelijk zelfs, dat de artiest zou meewerken aan de grote ontvoogdingsbeweging. Door het volk bewust te maken van zijn ellendig lot, de oorzaken van dit lot en hoe het anders kon, vermocht de kunstenaar met zijn eigen middelen mee te werken aan de kritiek van de burgerlijke maatschappij, aldus Kropotkin. Toch sprak hij, daarin gevolgd door Jean Grave, steeds het verwijt tegen, als zou hij de kunstenaars louter met propagandistische doeleinden voor de anarchistische zaak willen mobiliseren. Was de kunst, dat origineel scheppingswerk, overigens niet de hoogste uitdrukking van het individu. Er bestond derhalve onloochenbaar een soort spontane harmonie tussen het doel dat anarchisten en kunstenaars elk van hun kant voor ogen hadden. Temeer daar in de kapitalistische maatschappij voor de artiest toch niet de nodige materiële mogelijkheden bestonden, evenmin als er een publiek voorhanden was, dat zijn werk kon smaken. Wat intussen dan toch weer een niet al te stillen wenk was aan het adres van die artiest vanwege Kropotkin om dan toch maar niet die sociale ontvoogding te vergeten. In de kropotkiniaanse toekomstmaatschappij zou de kunstenaar zoals alle mensen vrij zijn, zijn dagelijks brood verdienen zou nog slechts weinig tijd

(1) ID., o.c., p. 12; A. RESZLER, o.c., p. 17-25.

in beslag nemen en hij zou zijn scheppingsdrang tenvolle kunnen uitleven. Hij zou daarin bovendien ondersteund worden door verenigingen van liefhebbers in de kunst, die als paddestoelen uit de grond zouden schieten met de bedoeling de kunstenaar te helpen, evenals het publiek 'op te voeden'. In dergelijke maatschappij zou dan ook de broodnodige verzoening tussen kunst en dagelijks leven volgens het recept van Ruskin en Morris plaats vinden. (1)

De Franse anarchisten uit de jaren negentig konden dus een enigszins bereid pad betreden, wanneer ze meer dan wie ook met succes de band wisten te leggen tussen kunst en revolutie. Jean Grave, de grote man achter La Révolte en haar opvolger Les Temps Nouveaux, toonde in het spoor van Kropotkin een grote aandacht voor de kunst; dat uitte zich ondermeer in het 'supplément littéraire' dat op regelmatige tijdstippen aan beide bladen werd toegevoegd. Grave verklaarde zich wel tegenstander van de kunst om de kunst, de ivoren torenmentaliteit; waren arbeider en kunstenaar niet allebei het slachtoffer van hetzelfde stelsel? Maar toch moest kunst niet louter functioneel bestaan; volmondig erkende Grave met Kropotkin de waarde van het ideaal van de

(1) ID., o.c., p. 44-53; E. HERBERT, o.c., p. 13-14; P. AUBERY, art.cit., p. 23; J. MAITRON, o.c., dl. I, p. 480; de sociaal-artistieke beweging geïnspireerd door de Britten John Ruskin (1819-1900; literator) en William Morris (1834-1896; literator, architect, enz.), de zogen. Arts and Crafts-beweging, was opgang gekomen, voornamelijk uit de reactie tegen de lelijkheid van het modern leven en de onmenselijkheid van de arbeid (ondermeer ten gevolge van de mechanisering) anderzijds; in Frankrijk was beider ideeëngoed pas voorgoed ontdekt door de avant-gardetijdschriften in de jaren 90; in België was de beweging vroeger en vlugger geïntroduceerd o.i.v. La Société Nouvelle en L'Art Moderne van E. Picard en O. Maus; volgens Ruskin en Morris was de decadentie van de toenmalige maatschappij o.a. te wijten aan de verbreking van de oude eenheid der kunsten, die uitmondde in de suprematie van de schone kunsten op de toegepaste kunsten, evenals aan de corruptie van de kunst door commercialisme en kapitalisme; de oplossing moest gezocht in de richting van een op nieuw geïntegreerde kunstenaar, die geen onverschilligheid vanwege het publiek zou ondervinden, en een geïntegreerde kunst, die zou beantwoorden aan de behoeften van het dagelijks leven van alleman (waarbij de toegepaste kunst uiteraard op een hoger peil diende te worden gebracht); dit alles zou slechts ten volle mogelijk zijn binnen het kader van een nieuwe maatschappij; C. JACQUET en P. GEORGEL, art. Ruskin, John, - E.U., dl. XIV, 1972, p. 521-523; A. RESZLER, o.c., p. 46, 52; E. HERBERT, o.c., p. 198-201.

zuivere schoonheid. Wel deed men - en dat was op de keper beschouwd ook Kropotkins overtuiging - gezien de fundamentele vriendschap van de maatschappij ten aanzien van schoonheid, er best aan eerst de maatschappij zelf te veranderen, om te vermijden dat men in een vacuüm zou blijven scheppen. Slechts de communistische maatschappij kon de kunstenaar de volle vrijheid verzekeren. Vandaar dat Grave zich algemeen gezien eerder ongeduldig opstelde tegenover pure schoonheid, 'gepsychologiseer' en hermetiek. Vrij sympathiek daarentegen stond hij tegenover de beweging voor de reïntegratie van de kunst in het leven van elke dag. (1)

Het literair bijvoegsel van La Révolte en Les Temps Nouveaux had de bedoeling bij te dragen tot de opvoeding van de arbeider door een soort kalender of kroniek van de literatuur te bieden, door uittreksels te publiceren uit sociale, politieke, filosofische en puur literaire werken, evenals uit de niet-anarchistische pers, uiteraard met een bijzondere voorkeur voor al wat radicaal-socialistisch georiënteerd was. Ondanks het ongeduld van Grave ten aanzien van een bepaalde literatuur hoefden de thema's van de opgenomen stukken nochtans niet noodzakelijk anarchistisch te zijn, als ze maar de instituties in vraag stelden, de arme beschreven, enz. In de toenmalige literatuur was blijkbaar voldoende werk met kritiek op de bourgeois-maatschappij, evenals antimilitaristische novellen, beschrijvingen van de 'recht'-spraak, en dergelijke meer voor handen, die aan deze criteria konden voldoen. (2)

De artistieke belangstelling in de uitgaven van Pouget Père Peinard en La Sociale was, zij het niet onbelangrijk, dan toch minder intens. Tenzij op het vlak van de visuele kunst dan, waar Père Peinard en La Sociale met hun propagandistische illustraties en litografieën - vaak met artistieke waarde - een ontegensprekelijk voorbeeld vormden voor Grave en zijn kranten. Bovendien zouden de latere reeksen van Père Peinard en Le Libéraire zich onder invloed van Les Temps Nouveaux ook meer aan beschouwingen wagen over de verhouding tussen kunst en sociale

(1) ID., o.c., p. 14-16; A. RESZLER, o.c., p. 53-55; P. AUBERY, art.cit., p. 23.

(2) E. HERBERT, o.c., p. 16-20; A. RESZLER, o.c., p. 78-79.

theorie. Beduidend strenger dan deze van Les Temps Nouveaux waren de revolutionaire criteria die Le Libertaire aanwendde bij de opname van uittreksels. (1)

In 1891 was bovendien L'Art Social opgericht, dat zich al vrij vlug bekende tot het anarchisme. Het blad stelde zich tot doel een sociale kunst te stimuleren, ja zelfs een propagandistische kunst, en was op die wijze niets anders dan de exponent van een bepaalde tendens binnen de toenmalige libertaire beweging die in tegenstelling met de grondleggers van het anarchisme eigenlijk komaf wilden maken met de artistieke onafhankelijkheid. Vooral in syndicalistische milieus bestond de neiging de kunst onder te schikken aan revolutionaire doeleinden en erg kort van stof te worden tegenover "moderniteiten" als het vrije vers. Deze tendens zou overigens na de eeuwwisseling de overhand krijgen. L'Art Social zelf was geen al te lang leven beschoren; het verdween in 1894, in 1896 werd de verschijning hernomen om echter spoedig voorgoed te verdwijnen. De gelijknamige kring, die intussen rond het blad in het leven was geroepen met Charles Albert, de syndicalisten P. Delesalle en F. Pelloutier, hield het langer uit en bleef actief tot 1901. Ze beoogde de sociale en artistieke opvoeding van intellectuelen en handarbeiders, die ze een noodzakelijke basis achtte voor een sociale omwenteling, en organiseerde daartoe leesprogramma's in arbeidersbuurten, tentoonstellingen van vrije kunst, toneelvoorstellingen, enz. Het resultaat was al bij al niet denderend: massa's werden er niet bereikt en dikwijls was wat er gezegd of getoond werd op de koop toe nog onbegrijpelijk voor het kleine groepje mensen dat men uiteindelijk over de vloer kreeg. (2)

(1) E. HERBERT, o.c., p. 20-22.

(2) ID., o.c., p. 22-25; A. RESZLER, o.c., p. 54-70, 78.

2. DE SOCIALE SITUATIE VAN DE 19E EEUWSE KUNSTENAAR

De anarchisten verwezen herhaaldelijk naar de kunstenaars als een uitgebuite klasse met dezelfde belangen als het proletariaat. Een bewering die na verifiëring tot op zekere hoogte schijnt overéén te komen met de werkelijkheid. Heel dikwijls verkeerden de kunstenaars in een moeilijk economisch parket en gingen zij de maatschappij dan ook als vijandig ervaren, waarop ze reageerden met opstandigheid, terugtrekking uit de maatschappij of een houding tussen beide in. De moeilijke situatie van de 19e eeuwse kunstenaar was ondermeer te wijten aan de vrij volledige afbraak van het patronagesysteem in die tijd. De kunstenaars kwamen op zich zelf te staan en werden gedwongen hun artistieke produktie op een open markt aan te bieden. Met de scheiding tussen decoratieve kunst en "schone" kunst zagen de kunstenaars zich bovendien nog het ambachtelijk deel van de artistieke arbeid afgesnoept door vaklui. Voor de visuele kunst was de opkomende lithografie en fotografie met hun goedkopen machinale produktie een onoverkomelijke concurrentie. En als klap op de vuurpijl was de heersende smaak onder invloed van de academies, salons en de beginnende journalistieke kunstkritiek overwegend op het verleden gericht, net als de criteria bij de toekenning van het overigens erg krappe staatsbudget voor kunst. Dit was algemeen genomen de situatie in de toenmalige artistieke middens, waaraan slechts weinig kunstenaars wisten te ontsnappen. (1)

Op die situatie waren allerlei reacties mogelijk. Men kon zich aanstellen als zijnde geniaal, wat dan meteen moest fungeren als verklaring voor zijn maatschappelijk desintegratie. Men kon roepen "A bas les bourgeois!" om zich af te zetten tegen de burgerlijke middenklassen, die alle facetten van het leven beheersten en voor de artiesten het symbool waren van al wat vulgair en materialistisch was. Indien wenselijk kon men om die bourgeois een hak te zetten zich onverstaanbaar maken voor een breder publiek,

(1) E. HERBERT, o.c., p. 40-43.

of wanneer men de opgedrongen burgerlijke levenswijze beu was, kiezen voor een overigens niet maatschappelijk gemotiveerd bohémien- of décadence-gedoe, al of niet gesubsidieerd door een kleine erfenis. Na de mislukte revoluties van 1848 met het engagement van sommige romantici, was "l'art pour l'art", los van elke sociale context, voor de meesten het alleenzaligmakend devies. Asociaal waren de beoefenaars van de kunst om de kunst alleszins, maar niet zelden ook antisociaal, anti-egalitair en noem maar op, net als vele bedienaars van de genie-cultus trouwens. (1)

De fin-de-siècle-artiest had het geestelijk en materieel nog het moeilijkst van allemaal. Niet weinig kunstenaars moesten om de eindjes aan elkaar te knopen een cent bijverdienen als journalist of illustrator of zelfs een voltijdse betrekking zoeken in administratie of onderwijs en bijgevolg hun scheppingsdrang bewaren voor de spaarzame uurtjes die hen restten na de dagtaak. Zij die volledig van hun kunst probeerden te leven zagen vaak zwarte armoede. Een bijkomend euvel was dat de schilders en auteurs enkel het publiek konden bereiken via verdelers, respectievelijk uitgevers. De meerderheid der kunstenaars werd hoegenaamd niet gesmaakt door deze smaakmakers en viel ten prooi aan enge morele en politieke selectie, als gevolg van de algemene reactie tegen al wat maar enigszins naar nieuw rook, bang als de burger was voor de sociale implicaties van het artistiek non-conformisme. Het was deze fin-desiècle-artiest die zich vaak aangetrokken voelde tot het anarchisme, omdat hij er steun vond, omdat hij in de anarchisten bondgenoten zag. (2)

(1) ID., o.c., p. 43-50.

(2) ID., o.c., p. 16, 50-54.

3. DE FIN-DE-SIECLE-ARTIEST TEN AANZIEN VAN ANARCHISME EN SOCIALISME

A. De symbolist of de anarchist van de literatuur

In het Franse literaire wereldje van de jaren zeventig en tachtig heerste "la décadence". Allesbehalve een literaire doctrine, veeleer een artistieke houding, was "la décadence", uitgebreid in de rijke verscheidenheid van kabaretten en literaire cénakels, eigenlijk niets meer dan een persoonlijke attitude zonder sociale dimensie, die essentieel negatief stond ten aanzien van de maatschappij en waarin apathie, pessimisme en verveling zwaar doorwogen. (1)

Het symbolisme dat vanaf 1885 in het licht van de schijnwerpers trad, was daarentegen erg positief en zelfs vrij coherent in formules en doelstellingen, ofschoon niet zo coherent dat wij van één hecht symbolistisch blok kunnen gewagen. Immers ook onder de symbolisten waren adepten van de artistieke vlucht te vinden, die zelfs een ronduit reactionaire koers gingen varen. Toch paarde een meerderheid onder de Franse symbolisten hun optie voor avant-garde-kunst aan een sociaal radikalisme dat vaak gewoon anarchisme bleek te zijn. (2)

-
- (1) ID., o.c., p. 86-88; de decadenten waren een moeilijk te begrenzen groep schrijvers en dichters, voornamelijk in Frankrijk uit de zogen. "fin-de-siècle"; naast de medewerkers van Le décadent (1886-1889) met P. Verlaine, behoorden daar ook toe J.K. Huysmans en in Engeland O. Wilde; "la décadence" openbaarde zich in hun werk zowel naar vorm als naar inhoud, verder in de door hen aangenomen dandy-levensstijl en het hen overweldigende levensgevoel van spleen; ook in muziek en beeldende kunst trad "la décadence" op; J. ETIEMBLE, art. Symbolisme (littérature), -E.U., dl. XV, 1973, p. 619-620.
- (2) E. HERBERT, o.c., p. 88-99; het symbolisme (ca 1885-1898) was een soort extreme romantiek in zijn reactie tegen het materialisme, dat aan de basis lag van het naturalisme, en tegen de objectiviteit, die voorgenoemde richting en de Parnasse in het banier voerden, evenals in zijn beklemtoning anderzijds van een sterk individualisme: men beoogde met name de individueelste expressie van het individueelste, onuitspreekbare gevoel; dit hield in een volledige vrijheid van vormgeving met o.a. het vrije vers; het symbolisme had de bedoeling ideeën, gevoelens uit te drukken door het opwekken d.m.v. symbolen van analoge gevoelens, evenals alle zintuigen, in navolging van Wagners eenheid van kunsten, te raken; grote inspirators
.../...

Een vlaag van intens sociaal bewustzijn beroerde ontegensprekelijk - in scherp contrast met de vorige decennia - in de jaren negentig de literaire avant-garde-beweging. Wat zich ondermeer uitte in de stijgende aandacht die heel wat tijdschriften, vooral vanaf 1892, schonken aan sociale vraagstukken en hun mogelijke oplossingen, niet in het minst aan het anarchisme. Niet alleen literair-sociologische bladen als "Entretiens Politiques et Littéraires" en "La Société Nouvelle" (voor België dan) gingen op één of andere manier 'anarchiseren', dat was evengoed het geval met literaire bladen, dikwijls met een niet onaanzienlijk aantal 'zuivere' kunstenaars, als de "Mercure de France", "L'En-dehors", de "Revue Blanche", "La Plume", "Le Coq Rouge" en andere, waaraan zelfs anarchistische militanten gingen meewerken. Omgekeerd gingen ook symbolistische dichters hun medewerking verlenen aan anarchistische bladen. (1)

De anarchistische beweging had al een tijd aangedrongen op de deelname van de kunstenaars in het revolutionair proces; en nu zag het er naar uit dat ze elkaar eindelijk hadden gevonden. In de jaren 1891-1895 was men symbolist in de literatuur en anarchist in de 'politiek'. (2) De verregaande corruptie, het parlementair geknoei, de politieke verloedering in het algemeen kon de antipolitieke traditie die in de jaren tachtig de kop had opgestoken in het artistiek milieu enkel maar versterken en met haar het wantrouwen tegenover elk politiek reformisme. (3) Tegelijkertijd groeide de sympathie voor de anarchist, voor zijn antipolitieke, maar evenzeer antibourgeoisopstelling. De bourgeois had het immers reeds een tijdje verkorven bij de kunstenaar, die echter cir-

.../...van deze beweging waren Verlaine, Rimbaud en Mallarmé; J. ETIEMBLE, art.cit., p. 618-622.

- (1) E. HERBERT, o.c., p. 99-101; P. AUBERY, art.cit., p. 22; J. MONFERIER, art.cit., p. 235 e.v.; A. RESZLER, o.c., p. 77-78; J. MAITRON, o.c., dl. I, p. 136-137.
- (2) Vermelden wij bijvoorbeeld P. Adam, A. Retté, B. Lazare, F. Vielé-Griffin, P. Quillard en andere; ID., o.c., dl. I, p. 480; E. HERBERT, o.c., p. 101-102.
- (3) ID., o.c., p. 102-104; P. AUBERY, art.cit., p. 23.

ca 1890 onder invloed van de anarchisten aan zijn "A bas les bourgeois!" ook een maatschappelijke dimensie ging toevoegen. Kunstenaar en arbeider waren onmiskenbaar beide slachtoffer van hetzelfde onrecht. (1)

Ze hadden zonder twijfel veel gemeen, de kunstenaar en de anarchist. In de eerste plaats hun gemeenschappelijke weigering van elke vorm van gezag, hun bijna onverbeterlijk individualisme, hun erediens van de opstand. Was de symbolistische beweging dan niet de opstand tegen al wat overbleef van de zogenoemde klassieke prosodie (2), tegen realisme en naturalisme, tegen het zelfvoldane optimisme van de positivisten? Was de symbolist dan niet de opstandeling begeesterd door het denkbeeld van een algemene revolutie, die het mogelijk zou maken een totale synthese te bereiden van alle kennis en verzuchtingen van de mens, waaruit dan een nieuw wereldbeeld zou groeien? (3)

Niet voor niets werd de symbolist de anarchist uit de letterkunde genoemd. Anarchisten en symbolisten zouden de bourgeoisie maatschappij en met haar militarisme en klerikalisme doen branden. Hun oogmerken waren uitermate gelijklopend: het sociaal ideaal van de libertairen, die vurig begeerde anarchie met zijn onbegrensde vrijheid, zou de ontwikkeling van een nieuwe, vrije kunst en een vrije letterkunde willen. Die kunst zou een essentiële plaats innemen in de ideale maatschappij; verre van een luxe te zijn, zou ze bijdragen tot het geluk van de mensheid en de uitdrukking zijn van haar vrijheid, die ze steeds weer opnieuw zou helpen bevorderen. Het uur van de anarchie was aangebroken; het

(1) J. MONFERIER, art.cit., p. 233-234, 236; E. HERBERT, o.c., p. 104-105.

(2) Het vrije vers was niet het minst belangrijke element hierbij: men lapt alle traditionele regels aan de laars en liet de dichtelijke inspiratie de vrije loop; enkel de dichter oordeelde; dit vrije vers werd tot de uitdrukking van een algemene wil tot opstand, tot een soort propaganda van de daad, zowel tegen de maatschappelijke dwang, als tegen de poëtische conventies; niet voor niets werd het vrije vers door de tegenstanders beschouwd als anarchistisch, anti-patriottisch; ID., o.c., p. 59-60; A. RESZLER, o.c., p. 77; J. MONFERIER, art.cit., p. 236.

(3) ID., art.cit., p. 238; P. AUBERY, art.cit., p. 24.

symbolisme was er de weerspiegeling van in de kunst. De revolutie die zou plaats vinden op de 'grote dag', moest de beslissende stoot geven. Dat, was althans een vrij algemene verwachting. De dichter was hierbij een dubbele taak weggelegd : de poëzie aanpakken op basis van het symbolisme en de maatschappij hervormen op basis van het anarchisme. (1)

Het was niet toevallig dat juist in de periode 1891-1895 de anarchistische denkbeelden zo in zwang waren in literaire en andere artistieke middens. Niet enkel in hun vrijheidslievend individualisme waren de symbolisten schatplichtig aan de romantiek, ze hadden van de romantici ook de liefde voor romantische persoonlijkheden geërfd, voor uitzonderlijke individualiteiten en voor schitterende daden. Aan dergelijk beeld beantwoordde alvast Bakoenin, maar nog veel meer Ravachol, Vaillant en Henry. Niet weinig schrijvers in min of meerdere mate verbonden met het symbolisme, spraken hun begrip, ja zelfs hun sympathie uit voor de anarchisten van de daad. Zij waren de levende vleeswording van wat de dichters altijd gedroomd hadden, zij waren de edele wrekkers van het onrecht, de nobele ridders van de bom, of zelfs de laatste specimens van de Nietzscheaanse Ueberschensch, maar wellicht evenzeer het voor de schrijver uitermate gedroomde medium om een verborgen hang naar het geweld en de wreedheid van vervlogen tijden te bevredigen. (2)

Een militante anarchistische inzet vloeide daar voor de kunstenaar echter niet noodzakelijk uit voort. Slechts weinigen ontpten zich tot activisten en van ideologie hadden ze vaak ook niet veel kaas gegeten. Het anarchisme werd bovenal verkozen om zijn vrijheidslievend individualisme en zijn antipolitieke instelling, twee eigenschappen die bezwaarlijk konden worden toegerekend aan het marxisme en de sociaal-democratie. Het dient wel aangestipt dat dit niet de mening van alle artiesten zonder uit-

-
- (1) J. MONFERIER, art.cit., p. 236-237; A. RESZLER, o.c., p. 77.
 (2) ID., o.c., p. 76; P. AUBERY, art.cit., p. 25, 30-31; E. HERBERT, o.c., p. 118-120; J. MAITRON, o.c., dl.I, p. 137.

zondering was. Verder dan enkele vage noties ging het inzicht in de doctrines eigenlijk meestal niet. Feitelijk was het niet zozeer in de eerste plaats het anarchisme dat hen aantrok, dan wel de anarchisten, al dan niet van de daad, zelf. Bovendien was de stellingname van de kunstenaar niet zelden overwegend literair of door de grillen van de mode geïnspireerd. Bovenal was het een goede methode om zelf in de belangstelling te raken. (1)

Waren de symbolisten geen geboren militanten, verschillende onder hen waren toch vrij actief in de agitatie ten voordele van Dreyfus en openbaarden zich in het algemeen tot veelschrijvende journalisten, die in de eigen literaire tijdschriften eigenhandig artikels penden ter verspreiding van de revolutionaire ideeën of uittreksels uit de geschriften van eerbiedwaardige revolutionairen opnamen, maar die daarnaast ook publiceerden in de anarchistische pers en enkele zelfs in de grote pers. Meestal konden ook rekenen op hun welwillende medewerking voor anarchistische steunlijsten en petitie's. Kortom, wat in hun mogelijkheden lag, stelden de geëngageerde dichters vrij algemeen ter beschikking van de revolutie, maar buiten hun pen en hun geld - en dan nog - betekende dit niet zoveel. (2)

En wat die pen betreft verliep het blijkbaar niet allemaal rimpelloos, en dan bedoelen wij niet het journalistieke, maar wel het zuiver literaire werk door de symbolisten gepleegd. De symbolisten konden er blijkbaar moeilijk toe komen hun sociaal engagement literair gestalte te geven. Een diepgewortelde afschuw voor al wat naar didactisme of een moraliserende toon zweemde, het idee-fixe van een literaire 'must' die wou dat literatuur een universele waarde zou hebben, maakte dat weinig van hun sociale ideeën weerklank vonden in hun literair werk. Slechts enkelen was het gegeven een 'sociale kunst' met sociale thematiek te scheppen; vrij algemeen verspreid daarentegen was de mening dat de dichter uiteindelijk als man van de daad en niet als dichter moest deelnemen aan de revolutionaire beweging. (3) Want wat er

(1) P. AUBERY, art.cit., p. 24; E. HERBERT, o.c., p. 142-143; E. KUMMER, art.cit., p. 133.

(2) E. HERBERT, o.c., p. 122-126, 202-208.

(3) ID., o.c., p. 126-131, 134-143.

ook van zij, de sociale revolutie, de egalitaire toekomstmaatschappij was in ieder geval een conditio sine qua non voor de herleving van de kunst. Dan en alleen dan zou een stijgend intellectueel en artistiek bewustzijn van de massa ondermeer de bloei van de decoratieve kunst in het openbaar en privé-leven bewerkstelligen; de overtuiging van Morris op dat vlak was volgens de meeste symbolisten ten volle gerechtvaardigd. Kwamen de symbolisten er niet gemakkelijk toe hun ideeën over mens en maatschappij om te dichten, een brede consensus bestond er in hun middens toch over dat de kunst opnieuw integraal deel moest uitmaken van het globale maatschappelijke leven en niet van dat van een minderheid. De revolutie was hierbij een aangewezen weg. (1)

De sympathie bij een aantal symbolisten - vrij gefundeerd was hun overtuiging bij wijlen niet - voor de anarchisten, laat staan voor het anarchisme, was niet van al te lange duur. Naarmate de eeuwende naderde, kon men steeds vaker horen beweren dat de anarchistische aanslagen uiteindelijk slechts een randverschijnsel van de vrije vers-beweging waren, of zelfs dat de echte bom het boek was, in de mate dat het bijdroeg tot de bewustwording van de situatie waarin de mens zich bevond of dat het de grote mogelijkheden van de verbeelding ophemelde. In meer dan één opzicht waren de werelden van de schrijvers en de anarchistische militanten gescheiden. Wanneer de auteurs zich ten andere uitspraken voor een steeds grotere vrijheid voor de kunst, impliceerde dat niet steeds noodzakelijk dat ze zich uitspraken voor de totale economische, sociale menselijke revolutie, die de anarchisten voor ogen hadden. Een aantal onder hen vinden wij na hun anarchistische flirt dan ook terug aan de kant van "sabel en wijwaterkwast". Heel dubieus, van een elitair-aristocratische, Nietzscheaanse makelij, was het anarchisme van sommige reeds

(1) ID., o.c., p. 131-133.

toen er nog geen vuiltje aan de lucht was en de artistieke milieus nog volop dweepten met de libertaire ideeën. (1)

B. Het proza van de naturalisten en neo-realisten is veel meer geëngageerd dan de symbolistische poëzie

De naturalisten en neo-realisten (2) stonden in nauw contact met de symbolisten, maar toch werden in hun reactie op het geschetste sociaal klimaat enkele accenten opvallend verschillend gelegd. Gemeenschappelijk echter met het symbolisme was de opsplitsing in verschillende fracties: ook naturalisme en neo-realisme kenden een sociaal-apathische tot reactionaire ivoren toren-groep, vooral te situeren binnen de oudere generatie, evenals een in vergelijking met het symbolisme vrij aanzienlijke

- (1) ID., o.c., p. 30-35; 142-143; P. AUBÉRY, art.cit., p. 32-34; Aubéry, die overigens de fascinatie die de anarchistische beweging op de symbolisten zou gehad hebben, vooral, in ieder geval in grotere mate dan de andere auteurs, toeschrijft aan de propagandisten van de daad, zonder eigenlijk hun precieze plaats t.a.v. de globale beweging te schetsen, stelt zich de vraag of de anarchisten zich met de symbolisten niet in een compromitterend gezelschap bevonden; in elk geval volgden weinig intellectuelen of artiesten de anarchisten op hun nieuw syndicalistisch pad, waar "meer slagen, dan lauweren te oogsten vielen".
- (2) Naturalisme, bijna positivistische uitwerking van de realistische traditie in de roman, waarbij deze omzeggens tot een analyse met wetenschappelijke pretenties werd; kenmerkend hierbij was de deterministische visie op mens en samenleving; toch kon de vervolmaking van de experimentele roman eventueel leiden tot ontwarring van de sociale mechanismen aan de basis van de individuele en collectieve "ziekten" en dus ook tot hun heling; P. FEYLER, art. Naturalisme, - E.U., dl. XI, 1971, p. 590-593.
- Neo-realisme, was in feite o.i.v. van de Russische (idealistische) literatuur van toen een reactie op het naturalisme met zijn pseudo-wetenschappelijke pretenties, volgens de neo-realisten bloemlezingen van obsceniteiten i.p.v. kunst, zonder echter het principe van levensechtheid, observatie en documentatie op te geven; tegenover de onpersoonlijkheid en 'objectiviteit' van de naturalisten plaatsten de neo-realisten de mogelijkheid tot bewuste uitdrukking van een standpunt, dat zowel traditioneel als sociaal-radicaal kon zijn; al met al een meer gematigde visie op de mogelijkheden van de literatuur om het menselijk leven weer te geven; E. HERBERT, o.c., p. 62-63.

middenfractie. De radikale fractie van haar kant recruteerde vooral onder de jongeren, ofschoon ook enkel ouderen ertoe behoorden. De jaren negentig betekenden voor deze fractie het hoogtepunt. Nadat de beschrijving van de lagere klasse zonder enige referentie naar de heersende sociale toestanden reeds was doorbroken door Zola (1) met Germinal (1885) en Lemonnier (2) met Happe-Chair (1886), ging men circa 1890 voorgoed op zoek naar de invloed van moderne krachten en ideeën op het maatschappelijk gebeuren zonder er zelfs voor terug te schrikken de eigen overtuiging in zijn oeuvre vaak expliciet te stellen. De meeste werken hadden nu te doen met sociale rechtvaardigheid, al was het maar door de beschrijving van de heersende ellende. Auteurs als J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Léon Cladel (3), Jean Ajalbert, Jean Richopin, Octave Mirbeau, de oudere Zola, Edmond Picard (4), Georges Eekhoud (5), C. Lemonnier, de laatste drie Belgen, gingen

- (1) E. Zola (1840-1902), één der bekendste Franse naturalisten, evolueerde van een pessimistisch gedetermineerd naturalisme naar een lyrisch optimisme en geloof in de mythische krachten van de arbeid en de vruchtbaarheid van de natuur, zie om. zijn Trois villes (1894-1898); belangrijke rol in de campagne ten gunste van Dreyfus (cfr. supra, p. 43) met zijn Lettre à M. Félix Faure, Président de la République onder de titel J'accuse, gepubliceerd in Clémenceau's Aurore (13-1-1898), om die reden veroordeeld en uitgeweken naar Engeland, teruggekeerd in Frankrijk in 1899; H. GUILLEMIN, art. Zola, Emile, - E.U., dl. XVI, 1973, p. 1067-1068.
- (2) C. Lemonnier (1844-1913), Frans-Belgisch schrijver, kunsthistoricus en -criticus; voorloper van de door La Jeune Belgique bewerkte literaire herleving; in zijn realistische en naturalistische romans belichtte hij vooral het primitieve en dierlijke in de mens en predikte hij vaak de opstand tegen de natuur; onderscheidde zich van de Franse naturalisten door een overladen stijl en woordenvloed; Art. Lemonnier, Camile, - G.W.P., dl. XI, 1970, p. 730.
- (3) L. Cladel (1835-1892), Frans schrijver van de naturalistische school; beschreef o.a. het harde leven van de boeren, zie bijvoorbeeld Mes paysans. Le Bouscassié (1869); Art. Cladel, Léon, - G.W.P., dl. V, 1968, p. 489.
- (4) E. Picard (1836-1924), belangrijk Belgisch jurist en Frans-Belgisch schrijver van hoge, intellectuele afkomst; samen met Lemonnier en Cladel betrokken bij de uitgave van Revue Moderne (1882); medeuitgever met O. Maus van L'Art Moderne; belangrijk verdediger van de sociale kunst tegen de kunst om de kunst van La Jeune Belgique in; belangrijk kunstanimator; behoorde aanvankelijk tot het radicaal-liberale kamp om ca 1894 actief sociaal-democraat te worden en ondermeer senator te worden voor de B.W.P.; mede-initiatiefnemer van de Université nouvelle; huldigde anderzijds een opvallend antisemitisme; uitgesloten als advocaat aan het Hof van Cassatie

zich afzetten tegen de toenmalige maatschappij, tegen wat zij noemden de vulgariteit en de immoraliteit van de bourgeoisie, het voor de gewone man en artiest uitermate onrechtvaardig sociaal status-quo. Tegelijkertijd maenden zij in de arbeidersbeweging een groeiend bewustzijn en kracht te ontdekken, die de bron zou zijn van een nieuwe krachtige beschaving, die de verlepte burgerlijke beschaving zou kunnen vervangen. (1)

Ofschoon ook hier de contacten met anarchistische voormannen als J. Grave - althans wat Frankrijk betreft - het meest intens waren, was de invloed van het anarchisme in dit midden niet zo groot als onder de symbolisten: vermelden wij als anarchisten vooral Descaves, Eekhoud, Mirbeau, Richepin, Rictus. Aan de andere kant was de invloed van de sociaal-democraten, niet in het minste van de Belgische, in vergelijking met de symbolisten, dan weer groter: Rosny, Geoffroy, de oudere Zola, en voor België de

.../...wegens een uitspraak tijdens de oorlog; R. WARLOMONT, art. Picard, Edmond, - B.N., dl. XXXIV, 1967, k. 643-657.

- (5) G. Eekhoud (1854-1927), Frans-Belgisch schrijver van Antwerpse bourgeoisafkomst; in het Frans opgevoed; in 1873 van de militaire school weggestuurd; leidde daarna aanvankelijk een vrij onbezorgd leventje, wat hem meer dan één keer moeilijke periodes opleverde, zo werd hij om den brode hulpcorrector, later medewerker aan Le Précurseur; vertoefde ca 1876 te Parijs waar hij enige naturalistische invloed onderging, die hij echter combineerde met een erg persoonlijk plastisch lyrisme; zijn literair werk had overwegend paria's, outcasts, marginalen tot onderwerp, die in opstand kwamen tegen de hen vijandige omgeving; groot ook was zijn voorliefde voor het Kempische platteland en zijn geboortestad Antwerpen en hun eenvoudige bewoners; medestichter van La Jeune Belgique, intussen ook journalist aan L'Etoile Belge; zette zich sterk af tegen zijn (burgerlijk) milieu van afkomst en ging trouwens de anarchistische toer op; stichtte met Maeterlinck en Verhaeren en andere Le Coq Rouge (1895-1897), de 'geëngageerde' tegenhanger van La Jeune Belgique, werkte mee aan Entretiens Politiques et Littéraires (de latere Mercure de France); lesgever in Franse letterkunde aan de Université Nouvelle, evenals aan de Brusselse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (1902), later ook aan de Brusselse normaalscholen voor de beide geslachten; een klein 'voorval' tijdens de oorlog verplichtte hem na de oorlog ontslag te nemen; later gerehabiliteerd als lid van de Académie Royale de Langue et de Littérature françaises; medewerker tot slot van Ontwaking; R. VAN NUFFEL, art. Eekhoud, Georges, - B.N., dl. XXXV, 1970, k. 207-222.

- (1) E. HERBERT, o.c., p. 144-148.

socialistische voorman Edmond Picard. Niet sectair revolutionair socialist waren Ajalbert en Cladel. (1) Naturalisten en neo-realisten waren overigens niet zo sectair. Een anarchist als Eekhoud bijvoorbeeld zag er geen bezwaar in mee te werken aan de door de B.W.P. (met ondermeer Picard) geanimeerde Section d'Art van het Brusselse Volkshuis. De symbolist Emile Verhaeren (2), die in Frankrijk voor de anarchistische pers schreef, zou dat trouwens ook doen. (3)

In tegenstelling met de symbolisten en de grafische kunstenaars waren naturalisten en neo-realisten eigenlijk overwegend gematigd georiënteerd : ofschoon een Eekhoud, een Mirbeau, een Cladel en enkele anderen zich uitspraken voor een diepgaande revolutie, die noodzakelijk gewelddadig ging zijn, kozen de meeste onder hen voor vreedzaam verandering van de toestand. De vrees dat dit niet mogelijk zou blijken, was echter algemeen. Anderzijds hadden naturalisten en neo-realistes globaal genomen niet de mogelijkheden van de symbolisten : ze beschikten niet over eigen tijdschriften en in de grotere pers was hun bewegingsruimte uiteraard reeds beperkt, wel kon men hun literaire productie terug vinden in de literaire bijvoegsels van de anarchistische tijdschriften. (4)

Vooraf wat de band tussen kunst en sociaal engagement betreft onderscheidden naturalisten en neo-realistes zich van hun symbolistische collega's. Vrijwel zonder uitzondering aanvaardden zij het principe van sociale motieven in de kunst. Tegenover de "objectiviteit" van het naturalisme gingen de neo-realistes zelfs het uitdrukkelijke engagement stellen : de kunst mocht

(1) ID., o.c., p. 148-151.

(2) E. Verhaeren (1855-1916), Frans-Belgisch prozaschrijver en dichter van Vlaamse afkomst; jurist, stagiair van Picard; koos echter definitief voor een schrijversloopbaan; bekend o.a. door zijn Les Villes Tentaculaires (1890); voordien reeds betrokken bij La Jeune Belgique; symbolistische poëzie die de grote menselijke energie roemde en waarbij de industrie en de toepassing van de wetenschap niet anti-poëtisch hoefden te zijn; G. DOUTREPONT, art. Verhaeren, Emile, - B.N., dl. XXVI, 1936-1938, k. 623-633.

(3) E. HERBERT, o.c., p. 31-33, 151-152.

(4) ID., o.c., p. 152-155.

gerust sociale ideeën verspreiden. Een vrij brede consensus bestond ook omtrent de noodzaak de kunst naar het volk te brengen. Het debat werd eigenlijk geopend door de Belg en sociaal-democraat Picard, die met zijn blad "L'Art Moderne" reeds vroeg van wal stak met pleidooien voor een sociale linkse kunst, dit wil zeggen een kunst die een sociale boodschap bracht, maar ook een kunst, die zou geïntegreerd zijn in het maatschappelijk leven. De sociale revolutie, de socialisering van de kunst zou de kunst zeker niet beknotten tot louter propaganda; de socialistische maatschappij zou integendeel het burgerlijk monopolie op de kunst breken en de kunst nieuwe mogelijkheden bieden: het versieren van de openbare gebouwen, van de werktuigen, kortom de door Ruskin en Morris vurig verdedigde esthetische dimensie inbrengen in het dagelijks leven. Anderzijds moesten initiatieven als de door de B.W.P. gesponsorde Section d'Art de massa's de nodige intellectuele en artistieke opvoeding "bezorgen". (1)

Er waren veelvuldige manieren om zijn sociaal engagement literair te vertalen, maar feit was dat deze omzetting in groot contrast met de symbolistische poëzie - dit geldt niet voor de symbolistische novelle - in ieder geval daadwerkelijk plaats vond. (2) De roman bleek daartoe de meest aangewezen vorm te zijn. Al vlug ging men het nog traditionele thema van de middenklassen verlaten voor zuiver antimilitaristisch - zoals "Sous-offs" van L. Descaves (1889) - of zelfs antikapitalistisch geschrijf zoals La Nouvelle Carthage van G. Eekhoud (1888). (3) "Germinal" van Zola en "Happe-Chair" van Lemonnier waren de eerste grote werken die het proletariaat en de socialistische beweging gingen bestuderen. Beide waren nog sterk objectief-naturalistisch, hielden geen eigenlijke sociale boodschap in, maar waren reeds vrij revolutionair in de keuze van het onderwerp alleen al: de arbeiders in een mijnstreek, respectievelijk een

(1) ID., o.c., p. 155-160.

(2) P. AUBERY, art.cit., p. 27-28.

(3) E. HERBERT, o.c., p. 160-162.

fabriek. De latere realistische romans van het einde van de jaren tachtig, begin negentig, waartoe ook het latere werk van Zola behoorde, verlieten de loutere analyse van het naturalisme om werkelijk synthetisch te gaan handelen over bijvoorbeeld sociale doctrines. (1) Verder waren er de kortverhalen, zoals die van de hand van Eekhoud, die bijna altijd handelden over outcasts die zich ontpopten tot opstandelingen, helden in de strijd tegen de uitbuiting : dit was het geval met Burch Mitsu (1895), dat over opstandige Oostendse vissers gaat, evenals "Bernard Vital" (1894), dat handelt over een bommengooiende, libertaire ex-officier. (2) Tenslotte was er nog het toneel - op dat vlak werd niet erg veel gepresteerd - en ook nog de realistische poëzie van Richepin en andere die wel geen geversifieerd socialisme was, maar dan toch op zijn minst de arme tot onderwerp had. In ieder geval behandelden naturalisme en neo-realisme een zichtbare wereld, daar waar de symbolisten onder de oppervlakte gingen peilen en daartoe zelfs een soort nieuwe taal ontwierpen - in tegenstelling met de alledaagse taal van romanschrijvers en aanverwanten - waardoor de kloof tussen kunstenaar en proletariaat nog eens zo groot werd. Beide stromingen waren ideologisch grotendeels convergent, artistiek evenwel erg divergent. (3)

(1) ID., o.c., p. 162-169.

(2) ID., o.c., p. 173-175.

(3) ID., o.c., p. 175-179.

C. Sociaal engagement in de beeldende kunsten

Vooraf in de schilderkunst liepen de stromingen nogal eens door elkaar. Toch kunnen wij stellen dat het impressionisme (1) globaal een hoofdzakelijk apolitieke en asociale aangelegenheid was, met als enige uitzondering C. Pissarro. De impressionisten schilderden slechts een beperkt stuk van de hen omringende wereld : landschappen, schone wijken, de 'beteré' klassen in hun vrije tijdsbesteding. Pas met Millet werd ook de landbouwer een 'gesmaakt' thema. De neo-impressionisten gingen naast een heleboel andere zaken ook industriële wijken en hun bewoners schilderen, wat overigens niet noodzakelijk op een radicaal-sociale instelling moest wijzen. Andere post-impressionisten (2) als Gauguin en Cézanne waren hoegenaamd niet betrokken bij de wereld rondom hen. (3)

-
- (1) Impressionisme, stroming in de schilderkunst die ca 1860 voornamelijk in Frankrijk op gang is gekomen; de typisch religieuze, mythologische, historische onderwerpen, het naakt werden opgegeven ten voordele van het landschap, de stedelijke midden- en hoge klassen en hun vermaak; zonder daarom uitgewerkte theorieën te gaan hanteren streefde men net als in het naturalisme er naar de vluchtige werkelijkheid van de objectieve verschijnselen te vatten, zij het met de nadruk op kleur en licht, evenals op het belang van het ogenblik; de keuze van het onderwerp, het gebrek aan kritiek op de bourgeoisie maatschappij en wetenschappelijke pretenties onderscheidde hen verder van de naturalisten; J. CASTON, art. Impressionisme, - E.U., dl. VIII, 1970, p. 761-766.
- (2) Post-impressionisme, als reactie op het impressionisme ca 1880 op gang gekomen en als dusdanig vrij heterogeen; tot de post-impressionisten behoorden zowel impressionisten zelf als C. Pissarro, Monet e.a., jongere lui die naar het voorbeeld van voorgenoemden streefden naar een meer persoonlijke interpretatie van de natuur, ev. op basis van een bewuste theorie die het innerlijke wou uitdrukken d.m.v. symbolen, wat vrij algemeen leidde tot een terugkeer naar het trio lijn, vlak, kleur, al of niet naar het model van primitieve of Egyptische kunst, anderzijds tot het verwerpen van de westerse traditie van een naturalistische kunst die sterk vasthield aan de visuele werkelijkheid (Gauguin en de Pont-Avengroep maar ook Ensor); een derde fractie binnen het post-impressionistisch kamp vormden de neo-impressionisten, met als theoreticus Seurat, die de zintuiglijke ervaring van het oog niet voldoende vonden en het belang gingen beklemtonen van de eigen geestelijke waarneming o.a. door het gebruik van symbolen; ofschoon niet zo vergaand als de twee andere groepen legden ook zij bijzondere nadruk op de verzorgde compositie, de solide vormen, de lijnomtrekken; ID., art.cit., p. 765; E. HERBERT, o.c., p. 64-66.
- (3) E. HERBERT, o.c., p. 180-182.

Het is misschien wel Van Gogh geweest die een eerste aanzet heeft gegeven tot de vorming van een sociaal-radicalen vleugel in de schilderswereld. In zijn nooit helemaal afgelijnde sociale visie was alleszins plaats voor een duidelijke sympathie voor de massa's en voor een uitgesproken hoop op een ideale sociale harmonie naar socialistisch model. De neo-impressionisten kozen net als de symbolisten bijna eenstemmig voor een anarchiserend socialisme : vader Camille en zoon Lucien Pissarro, Signac, Sourat, Luce, enz. De meesten maakten lithografieën en tekeningen voor Les Temps Nouveaux; Luce en Lucien Pissarro werkten ook mee aan Père Peinard. Nagencog allen behoorden tot de kring van persoonlijke kennissen van Grave en Pouget. Actieve anarchisten - weinig symbolisten konden de vergelijking met hen doorstaan - waren vooral Camille Pissarro, Signac en Luce. Ze leverden ondermeer propagandistisch werk voor de libertaire pers en verkochten ook eigen werk ten voordele van de libertaire initiatieven. Toch vond ook hij deze post-impressionisten de anarchistische sympathie niet dadelijk zijn uitdrukking in het overgrote deel van hun artistieke produktie. (1)

De grafische kunst bleek het middel bij uitstek te zijn voor satire en sociale kritiek. Op het vlak van de lithografie evenals van gravure en van houtsnede, was grote technische vooruitgang geboekt, wat het mogelijk maakte in grote hoeveelheden en goedkoop te produceren. De verspreidingsmogelijkheden in deze branche waren dus beduidend groter dan in de schilderkunst. Overigens was de grafische kunst niet van het nodige talent gespeend : denken wij maar aan Toulouse-Lautrec en Steinlen. Deze laatste was wel de bekendste onder de grafische kunstenaars, die blijk gaven van anarchistische - voor wat Steinlen betreft helemaal niet sectaire - sympathieën. Hij werkte onder andere mee aan Les Temps Nouveaux, tekende arbeiders, opstandelingen, noodlijdenden, decadente bourgeois en ook wel zuiver propagandistische onderwerpen. Van een niet blijvende aard was het anar-

(1) ID., o.c., p. 182-192; A. RESZLER, o.c., p. 76, 78.

chisme van Ibels, die meewerkte aan Père Peinard. (1)

Wat de beeldhouwkunst aangaat, kunnen wij enkel Constant Meunier vermelden, die ofschoon niet betrokken in een sociaal-radicalen beweging als eerste de arbeider als onderwerp van een ernstige kunst naar voor zou duwen. (2)

Tot slot moeten wij nog de invloed van Ruskin en Morris in België en Frankrijk aanduiden op het vlak van decoratieve kunst en architectuur, waarbij één persoon van bijzonder belang was : Henri van de Velde. (3) Van de Velde zou zich opwerpen als de grote figuur van de art nouveau. (4) Zowel op vlak van binnenhuis-

(1) ID., o.c., p. 78; E. HERBERT, o.c., p. 192-195.

(2) ID., o.c., p. 195-197.

(3) H. van de Velde (1863-1951), kunstschilder, sierkunstenaar, architect, essayist, hoogleraar; studeerde aan de Antwerpse academie; lid van Als ik kan, Les XX en Libre Esthétique; leraar aan de Antwerpse academie en de Université nouvelle; medewerker aan Van Nu en Straks; als kunstadviseur van de hertog van Saksen-Weimar oprichter van de Kunstgewerbeschule (Weimar); belangrijk promotor van de Jugendstil op gebied van toegepaste kunst; pionier ook van de industriële vormgeving en de moderne functionele architectuur; grondlegger van het Hoger Instituut voor Bouwkunst en Decoratieve Kunsten te Ter Kameren (1925); in het algemeen vrij revolutionaire, sterk sociale kunstvisie; R. VERVLIET, art. Velde, Henry van de, - E.V.B., dl. II, p. 1730-1731.

(4) Art nouveau, Jugendstil, Modern Style of Liberty Style, artistieke beweging ca 1890-1910, die zich vooral uitte op vlak van de decoratieve kunst; de term Jugendstil was afkomstig van het tijdschrift Die Jugend (1896) met zijn typische illustraties; Art nouveau was de naam van een decoratief etablissement te Parijs; de beweging was sterk beïnvloed door W. Morris en de door hem geïnspireerde ateliers van kunstnijverheid; ontstaan uit reactie op het telkens weer gebruiken van motieven en vormen uit vroegere perioden of de zogen. neo-stijlen, waarbij men zelf ging terug grijpen naar motieven uit de Oosterse kunst of de vroeg-middeleeuwse kunst (Ierland en Vikingen) voor de versiering van aardewerk, sieraden, glas, textiel, enz.; typisch hierbij was het Jugendstil-ornament, dat gewoonlijk uit asymmetrische composities bestond met tweedimensionaal karakter, contouren die bewegelijk van lijn waren, met een voorkeur voor langstellige, doorééngestregelde vormen in sierlijk verglijdende beweging, gestileerde bloemen, vogels, vrouwen; deze sterk verfijnde kunstrichting manifesteerde zich ook op vlak van boekdrukkunst (Morris) en affiches (Toulouse-Lautrec, J. Toorop; deze laatste was ook actief als art nouveau-schilder), evenals op vlak van architectuur : H. van de Velde, V. Horta, enz.; Art Jugendstil, - G.W.P., dl. X, 1970, p. 512-515.

architectuur als van meubilair. In tegenstelling met Morris en Ruskin was deze art nouveau niet intrinsiek verbonden met sociale hervormingen. Buiten een vage idee van menselijke solidariteit en broederlijkheid was er in deze kunstrichting - dit geldt niet voor een van de Velde - geen expliciete sociale boodschap, laat staan radicalisme aanwezig. Wel liet zij zich inschrijven in de algemene kunst-naar-het-volk-beweging die ondermeer door middel van volksuniversiteiten de algemene verheffing van het volk wilde stimuleren. (1)

BESLUIT

In de jaren negentig zijn in Frankrijk en België een groot deel - een belangrijke minderheid zouden wij kunnen zeggen - van de kunstenaars van allerlei disciplines, maar vooral van literatuur en beeldende kunst, ontegensprekelijk verbonden geweest met de radicale hervormingsbewegingen uit die tijd. Het ging groten-deels om jongeren geboren tussen 1855 en 1865, die circa 1885 actief werden in de avant-gardekunst en als dusdanig ook hun eigen tijdschriften en manifesten hadden. Dit artistiek sociaal-radicalisme viel samen met de vorming van een hernieuwde (na de commune), ditmaal vrij duurzame socialistische beweging, waaraan ook in het algemeen de stijgende belangstelling voor de sociale kwestie in zekere mate te danken was. Het broederlijk utopisch engagement van de romantici moest bij vele kunstenaars plaats maken voor een geloof in de noodzakelijkheid van geweld, van een fundamentele sociaal-economische verandering, die een egalitaire samenleving tot stand zou brengen. Het was de periode ook van de grote politieke schandalen van de Derde Republiek. Toen meer dan ooit tevoren bovendien ervaaarde de kunstenaar hoe hij zelf het slachtoffer was van het heersende sociale status-quo. Vrij moeilijk echter bleek de uiting van de sociale idealen in de kunst zelf, dit geldt zeker voor symbolistische dichters en voor schilders, maar in veel mindere mate voor naturalisten, neo-realisten en grafische kunstenaars. Vrij groot was de aantrekkingskracht van het anarchisme - in Frankrijk dan - en dit vooral op de symbolisten, schilders en grafische kunste-

(1) E. HERBERT, o.c., p. 198-201.

naars. Het individualistisch anarchisme kwam ruim tegemoet aan de esthetische verzuchtingen van de artiest, anderzijds toonde de Franse sociaal-democratie, in groot contrast met de Belgische, weinig aandacht voor de kunst. Bovendien was de ~~anti~~politieke opstelling van het anarchisme de kunstenaars vrij lief. De echte militanten waren in het kunstmidden wel eerder schaars gezaaid, maar velen waren toch meer dan zomaar wat salon-revolutionairen. Dat bewees de zaak Dreyfus, die tegelijkertijd hoogtepunt en keerpunt werd. Artistieke revolutie en sociale revolutie hadden nog nooit zo innig samen hand in hand opgestapt.