

WERKSTAKINGEN IN DE BELGISCHE KUNST: DE VERBEELDING AAN DE MACHT!

Filip DORSSEMONT

*Professeur ordinaire Université catholique de Louvain
Maître de Conférences invité Université Libre de Bruxelles
Voormalig gastprofessor Vrije Universiteit Brussel (2018-2021)*

I. WAT HEEFT WILFRIED RAUWS TOCH MET HET STAKINGSRECHT?

Het emeritaat van Wilfried RAUWS laat me wat verweesd achter. Toen ik bijna dertig jaar geleden mijn academisch parcours in onze gemeenschappelijke geboortestad aanvatte, was Wilfried daar al actief als gedoctoreerd deeltijds docent én als advocaat. Door zijn aanwezigheid voelde ik me sowieso jonger. Men kon toen niet met alle leden van de Vakgroep Sociaal Recht onder het nuttigen van allerlei gerstenat van verschillende alcoholpercentages pittige discussies over arbeidsrecht voeren. Met Wilfried kon het en het was steeds een spirituele ervaring.

De in de titel aangehaalde vraag kan op verschillende wijzen worden benaderd. Het recht op collectieve actie, inzonderheid het recht te staken maakt het voorwerp uit van een aantal rigoureuze en met kloeke voetnoten gelardeerde doctrinale analyses in het oeuvre van Wilfried RAUWS.¹ Het vormt gewis géén blinde vlek. Anderzijds getuigt zijn oeuvre van een zekere reserve ten aanzien van het recht te staken.

¹ W. RAUWS, “De dwangsom en de openbare ordehandhaving bij collectieve arbeidsconflicten” in M. RIGAUX, *Bedrijfssluitings- en Arbeidsconflictenrecht*, Brugge, die Keure, 1988, 221-264. W. RAUWS, “De materiële bevoegdheid tot uitdrijving in geval van bedrijfsbezetting”, *RW* 1987-88, 137-145; W. RAUWS, “Uitspraak en uitvoering van de rechterlijke beslissingen bij arbeidsrechtelijke geschillen” in G. VAN LIMBERGHEN, *Sociaal Procesrecht*, Antwerpen, Maklu, 1995, 227-274; W. RAUWS, “De bedrijfsbezetting” in P. HUMBLET en G. COX, *Collectieve conflicten*, Mechelen, Wolters Kluwer, 2011, 285-321; W. RAUWS, “Enige beschouwingen over de betekenis van grondrechten in het arbeidsrecht in het algemeen en van het recht op staking in het bijzonder” in P. HUMBLET en A. VAN REGENMORTEL, *Markante Standpunten*, Antwerpen, Intersentia, 2015, 195-228.

Doorheen die bijdragen valt een grote consistentie te ontwaren op vormelijk en inhoudelijk vlak. Op vormelijk of methodologisch vlak siert het de auteur dat zijn analyses over de Belgische stakingsproblematiek steeds berusten op een rechtsvergelijkende en grondrechtelijke onderbouw. Het Franse, Nederlandse en Duitse arbeidsrecht, de Europese Unie, de Raad van Europa en de Internationale Arbeidsorganisatie passeren vlot en functioneel de revue. De bewerkelijke analyses zijn uitgevoerd volgens de regels van de kunst. Op een meer inhoudelijk vlak, valt me op dat Wilfried RAUWS in deze geschriften de vraag van de interne en externe grenzen van het recht op collectieve actie opzoekt en de mogelijkheden om die grenzen af te dwingen.

Het is niet moeilijk Wilfrieds attitude ten aanzien van het stakingsrecht te vergelijken met de houding van de ondergetekende. Waar Wilfried stelt dat het recht te staken fundamenteel is, maar niet absoluut, ben ik geneigd te zeggen dat het recht te staken niet absoluut is, maar wel fundamenteel. We zijn beiden bezig met de grenzen van het recht te staken op te zoeken en komen elkaar dus vaak tegen. Waar Wilfried die grenzen opzoekt om erop te wijzen dat het recht te staken niet “absoluut” is, wat overigens géén gek (inclusief ondergetekende) ooit heeft beweerd, ben ik geneigd die grenzen op te zoeken om ze in een tweede beweging te toetsen aan het kader dat mensenrechteninstrumenten aanreiken. Wie zich aan een dergelijk project waagt, moet natuurlijk externe controle aanvaarden en de zogeheten “*supervisory bodies*” ernstig nemen. De vraag of hun oordelen formeel bindend zijn is voor mij niet zo relevant. Ze interpreteren bindende normen. Hun gezaghebbende karakter staat of valt met de deugdelijkheid van hun argumentatie. Het gaat over “*persuasive authority*”.

Dergelijke manoeuvres poogt Wilfried vaak te neutraliseren door zure oprispingen. Het gezag van bepaalde quasi-judiciële toezichthoudende organen zoals het *European Committee on Social Rights* wordt in vraag gesteld, omdat hun oordelen niet worden nageleefd en een horizon schetsen waaraan vele Contracterende Staten niet kunnen tippen. Meer onbetwiste rechterlijke organen wordt dan weer rechterlijk activisme verweten wanneer ze in de ogen van de auteur de grenzen te veel oprekken. Het Hof voor de Rechten van de Mens krijgt het verwijt artikel 11 EVRM te activistisch te interpreteren. Persoonlijk heb ik als burger niets tegen mensenrechtencolleges die burgerrechten maximaal interpreteren en mij aldus maximaal tegen de Staat beschermen. Dit zal evenwel ten koste gaan van staatssoevereiniteit die wordt uitgeoefend tegen die burgers. Ik heb evenwel lak aan die vorm van soevereiniteit en hoe meer externe controle, hoe beter. Dit is niet anders indien een grondrecht zich toevallig kan richten en/of keren tegen werkgevers, noch wanneer de waardigheid van migranten in het geding is. Ik ben inderdaad een fundamentalist als het over menselijke waardigheid en fundamentele rechten gaat.

Naast gerstenat en stakingsgrenzen heb ik nog iets met Wilfried gemeen. Ik apprecieer dat Wilfried nooit ideologische, maar steeds doctrinale en positief-

rechtelijke argumenten aanreikt in zijn analyses van het recht. We discussiëren dus steeds binnen hetzelfde methodologische kader.

II. DE VERBEELDING AAN DE MACHT

Al bij al roept Wilfried RAUWS met zijn aanval op het rechterlijk activisme op om niet *te* veel verbeeldingskracht aan de dag te leggen bij de interpretatie van het stakingsrecht. Een omstandige analyse van al zijn standpunten waar ik het harts-tochtelijk oneens mee ben, zou het beknopte bestek van deze bijdrage te buiten gaan. Het zou ook vragen opwerpen over het genre van een *Liber amicorum*, niet-tegenstaande ook hier geldt: *amicitia non est idem velle et idem nolle*. Vriendschap en verdraagzaamheid verdragen zich perfect met elkaar.

Toch staat verbeeldingskracht centraal in deze bijdrage. Niet zo lang geleden schreef ik een bijdrage voor een *Liber amicorum* van Leonard Verburg.² Ik analyseerde er enkele iconische schilderijen in openbaar bezit waarin stakingen worden verbeeld. Een dergelijk project veronderstelt een afbakening in tijd en ruimte. Met het oog op de afbakening werd geopteerd voor de periode tussen 1870 en 1914. Het betreft een soort *Gründungszeit* die gekenmerkt wordt door een versnelde industrialisering, het ontstaan van de moderne arbeidersbeweging zonder dat er al sprake is van een officiële rol die weggelegd is voor de vakbonden. Op politiek vlak begint dit tijdscharnier met het zeer revolutionaire werknemersprotest van de Parijse Commune (1871), dat de burgerij de stuipen op het lijf zal jagen en dat door het Franse leger in aanzienlijk meer bloed werd gesmoord.

In zijn onvolprezen *Bilder der Arbeit* bakent Klaus TÜRK uitgerekend deze periode af als het tijdvak waarin de representatie van de arbeid zich tot een zelfstandig genre in de kunsten begon te ontwikkelen. De auteur ziet in de opkomst van de visuele representatie van arbeidsconflicten een kentering. Waar voorheen de ‘affirmatieve’ representatie van de arbeid in opdracht van de ondernemers tot stand kwam, getuigt de opkomst van die thematiek in een ‘veristisch-realistische’ stijl volgens de auteur van een meer sociaal-kritische benadering.³ Recent werd ook ditzelfde tijdscharnier gekozen voor een tentoonstelling, “Les villes ardentes. Art, Travail, Révolte” in het Musée des Beaux-Arts van Caen.⁴

Ik opteerde toen die bijdrage af te bakenen in functie van de ruimtelijke perimeter ‘Nederland’. Een dergelijke geografische afbakening was voor het gekozen tijdscharnier echter verre van evident. Vooreerst rijst de vraag hoe deze geografische link moest worden gedefinieerd. Het antwoord was: ‘ruim’. Er werd gekeken

² F. DORSSEMONT, “Stakingen netjes verbeeld” in F.G. LAAGLAND, *Verburg: Geciteerd en besproken. Liber Amicorum Prof. Mr. L.G. Verburg*, Deventer, Wolters Kluwer, 2021, 115-138.

³ K. TÜRK, *Bilder der Arbeit*, 2000, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2000, 21.

⁴ E. DELAPIERRE en B. TILLIER, *Les villes ardentes 1870-1914. Art, Travail, révolté*, Gent, Snoeck, 2020, 199 p.

naar schilderijen die met Nederland konden worden verbonden omdat ze *voor* een Nederlandse opdrachtgever werden gepenseeld, of omdat ze *in* Nederland werden gepenseeld, of omdat ze door een artiest werden vervaardigd *met* de Nederlandse nationaliteit, gebeurlijk in een ander land.

Spontaan rees de gedachte om dit format voor Wilfried toe te passen op een Belgische perimeter. Ik wens die Belgische conflictuele topstukken hier summier te confronteren met vergelijkbare werken uit de Europese schilderkunst die in hetzelfde tijdscharnier tot stand kwamen.⁵ Het aanleggen van zo'n inventaris is geen eenvoudige zaak. Wie de titel 'grève' invoert op *BALAT*, de meest omvattende databank van kunsthistorisch relevante Belgische artefacten, komt vooral plaatjes tegen van stroken langs de zee of een rivier waar zand of gruis werd afgezet. Dit is niet zo verwonderlijk. Het woord 'grève' is immers afkomstig van de Place de Grève, die zich in de buurt van een dergelijke 'grève', vlak bij de Parijse Seine bevond.⁶ Het woord 'grève' in de zin van een staking wordt verklaard doordat de *Place de Grève* letterlijk een arbeidsmarkt voor dagloners betrof die werkzoekend op een werkgever wachtten die hen voor één dag wilde aanwerven. Dit is enigszins paradoxaal, omdat de Parijse *grévistes* het tegendeel waren van hun moderne tegenpolen. Zij hadden géén arbeidsovereenkomst maar waren wel werkwillig, terwijl stakers wel een arbeidsovereenkomst hebben, maar niet werkwillig zijn. De database *BALAT* is weliswaar omvattend, maar niet volledig. Het lijkt dan ook zaak om dit lijstje te vervolledigen met een zoektocht op de databases van het KMSK Brussel en de database van de Vlaamse Kunstcollectie. Die bijkomende oogst in Brussel levert evenwel enkel het iconische *Un soire de grève* op van de Molenbeekse kunstenaar Eugène Laermans. De zoektocht op het woord 'staking' in de Vlaamse kunstcollectie levert een tekening van James Ensor op over Oostends vissersprotest en een gravure van Félicien Rops. Bij het trefwoord 'stakers' botst men op een tekening van Jan Toorop in Gents bezit.

Naast het eerder geciteerde standaardwerk van TÜRK, is het eveneens de moeite om de catalogoog van de tentoonstelling *Streik. Realität und Mythos* te raadplegen. De catalogoog verdient zonder meer het predicaat van een *seminal publication*.⁷ De directe aanleiding voor deze tentoonstelling die in 1992 in het Berlijnse *Deutsches historisches Museum* liep, was de aankoop van het iconische doek van R. Koehler, dat in het *annus horribilis* 1886 werd geschilderd. Om die reden werd ten onrechte gesuggereerd dat dit werk het arbeidersprotest in Luik en de Borige zou verbeelden.⁸ Deze methode om data te vergaren heeft een nadeel. Ze

⁵ De kunstwerken die hier besproken worden, zijn afgebeeld aan het einde van deze bijdrage, vanaf p. 513.

⁶ L. FRANÇOIS, *Théorie des relations collectives du travail en droit belge*, Bruxelles, Bruylant, 1981, 41.

⁷ A. SPECHT, *Streik. Realität und Mythos*, Berlijn, Argon, 1992, 174 p.

⁸ Zie over dit schilderij: R. BARRETT, *Rendering Violence*, Oakland, Oakland University Press, 2014, 145-154; J.M. DENNIS, *The Strike. The improbable Story of an Iconic Painting of Labor Protest*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2011, 235 p.; C. PHELPS, "The Strike

miskent het belang van talloze afbeeldingen van stakingen die werden afgedrukt in ‘populaire’ bladen, die ongetwijfeld meer toegankelijk waren dan schilderijen en kostbare grafiek die op salons, tentoonstellingen van kunstkringen en galerijen opdoken.

Onze zoektocht leverde een beperkt staal op waarin de volgende meesters opduiken, die we in alfabetische rangorde rangschikken: James Ensor, Eugène Laermans, Lucien Lejeune, Henri Luyten, Constantin Meunier, Felicien Rops en Jan Toorop.

In een meer chronologische volgorde betreft het de volgende catalogoog:

- Félicien Rops (1833-1898), *La grève* (1876) (afbeelding 1);
- Jan Toorop (1858-1928), *De stakers* (1885) (afbeelding 2);
- Constantin Meunier (1831-1905), *Une scène de grève* (1888) (afbeelding 3);
- James Ensor (1860-1949), *La grève* (1888) (tekening), *Les gendarmes* (1888) (ets) en *Les gendarmes* (1892) (schilderij) (afbeeldingen 4 tot 6);
- Henry Luyten (1859-1945), *De staking* (1888-1893) (afbeeldingen 7, *7bis* en *7ter*);
- Lucien Lejeune (1870-1953), *Misère*, (1892) (afbeelding 8);
- Eugène Laermans (1864-1940), *Un soir de grève*, (1893) (afbeelding 9).

III. COLLECTIEVE ARBEIDSCONFLICTEN VERBEELD: EEN PROEVE TOT ICONOGRAFIE

Werkstakingen en collectieve arbeidsconflicten zijn uiteraard géén synoniemen. Het woord ‘collectief arbeidsconflict’ wordt gebruikt wanneer er een dreiging ontstaat dat de werknemerszijde of de werkgeverszijde naar collectieve actiemiddelen grijpt om druk uit te oefenen op de tegenzijde. Collectieve arbeidsconflicten strekken zich uit in de tijd. Het dreigen met een stakingswapen wortelt in bepaalde oorzaken en geeft meestal aanleiding tot een poging om in dialoog te treden. Die poging kan stuklopen op een weigering van de tegenzijde, dan wel stuklopen op het uitblijven van een onderhandelde oplossing. Het grijpen naar een stakingswapen veronderstelt eveneens een deliberatie. Er is voorts het staken zelf. In een negentiende-eeuwse context gaan werkstakingen ook wel gepaard met demonstraties die vaak zeer gewelddadig werden onderdrukt. Het is eigen aan beeldende kunsten dat slechts een moment kan worden uitgebeeld uit een dergelijk complex proces. Een kunstenaar die een collectief arbeidsconflict verbeeldt, dient een keuze te maken. Die keuze is niet neutraal en zal zijn houding reflecteren ten aanzien van het gebruik van het stakingswapen.

Imagined: The Atlantic and Interpretative Voyages of Robert Koehler’s Painting “The Strike”, *The Journal of American History* 2011, 670-697 en A. SPECHT, “Robert Koehlers Gemälde *Der Streik* als Historienbild” in A. SPECHT, *Streik. Realität und Mythos*, Berlin, Argon, 1992, 157-164.

De hier behandelde kunstwerken worden iconografisch en iconologisch geduid vanuit de centrale vraag welke houding de kunstenaars hebben aangenomen ten aanzien van de werkstaking als actiemiddel. Het antwoord op die vraag wordt primair afgeleid uit de wijze waarop de werkstaking wordt uitgebeeld. De vraag naar de betekenis van het schilderij (Wat?) moet beantwoord worden op basis van een analyse van de wijze waarop de werkstaking werd verbeeld.⁹ In de observatie van het schilderij komt de vraag ‘Hoe?’ uiteraard eerst aan bod. De hier besproken kunstwerken worden opgenomen in functie van het verloop van collectieve arbeidsconflicten en geconfronteerd met enkele andere ‘buitenlandse’ voorbeelden.

IV. OORZAKEN VAN STAKING

In het linkerluik van de stakingstriptiek van Henri Luyten wordt aandacht besteed aan de oorzaken van het arbeidersprotest. Het loutere feit dat de schilder dit uitlicht, wijst op zijn wil om dit protest te begrijpen. Het doek beeldt een moeder uit die bij valavond met haar twee kinderen huiswaarts keert. De miserie van de familie contrasteert met de luxe die men kan vermoeden achter de met kunstlicht verlichte etalages van stedelijke magazijnen. De vrouw draagt een baby in haar handen en wordt geflankeerd door haar jongste dochter. De terneergedrukte houding van moeder en dochter verraadt een zware levenslast. De receptie van dit schilderij (*“la fortune critique”*) noopte de schilder tot het verwisselen van het linkerluik en het rechterluik. Zoals de schilder zelf vertelde, werd het laatste luik, dat in aanwezigheid van hun beulen een aantal lijken toont van werknemers én van een werkneemster die door toedoen van het Belgische leger standrechtelijk werden vermoord, *“als een aanval tegen de Belgische Staat”* geïnterpreteerd.¹⁰ Die interpretatie was niet enkel terecht, maar vooral onverteerbaar. Om die reden verwisselde de schilder het rechterluik en het linkerluik. Het rechterluik (*Na de opstand*) werd herdoopt tot *Het Grauwvuur*.¹¹ Deze inversie beoogde de subversie te temperen. Het verhaal wordt herschreven. Aan de werkstaking lag géén structurele oorzaak ten grondslag, maar een incidenteel voorval: een arbeidsongeval als gevolg van een ontploffing. De militaire beulen worden zowaar helden die kunnen doorgaan voor hulpverleners die de lijken hadden geborgen. Veel cynischer kan het niet. Maar de schilder besloot: *“het (schilderij) mocht buitenkomen”*.¹² Het citaat dat werd ontleend aan een monografie die werd geschreven door Jozef DE BEENHOUWER is niet gedateerd. De vraag rijst dan ook hoe lang deze inversie

⁹ Over de interactie tussen beide vragen, zie in een andere context: B. KASCHEK, *Weltzeit und Endzeit*, München, Fink, 2012, 25-26.

¹⁰ J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 24.

¹¹ J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 24.

¹² J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 24.

werd aangehouden. In 1939 wijdde Karel HEYNDERICKX alleszins een beschrijving aan het Luyten-museum van Roermond, dat in 1932 werd ingehuldigd door de toenmalige prinses Juliana.¹³

Hij geeft aan dat *Het Grauwvuur* ook toen nog het linkerluik vormde van de triptiek. Het is mij niet bekend wanneer die opstelling werd gecorrigeerd.

In Jan Toorops *De vooravond van de staking* (afbeelding 10) staat eveneens een zeker miserabilisme centraal. Dit miserabilisme wordt gesuggereerd door een paar dat moedeloos aan een rivier neerzit bij valavond. De armoede wordt treffend gesuggereerd door het feit dat de gehurkte man blootsvoets wordt getoond en de vrouw terneergedrukt wordt geportretteerd en bedrukt kijkt.

V. DELIBEREREN OVER HET ORDEWOORD

De titel van het centrale luik van Luytens triptiek luidt *De Werkstaking*. Het betreft hier in werkelijkheid eerder een afbeelding van een deliberatie over het collectief besluit om tot een werkstaking over te gaan. DE BEENHOUWER omschrijft het stuk mijns inziens terecht als volgt: “*Het stelt een vergadering van mijnwerkers voor op het moment dat de staking wordt uitgeroepen*”.¹⁴ In een veel dichterbij de genese aansluitende publicatie kwam de met de kunstenaar bevriende literator en kunstcriticus Pol DE MONT evenwel tot een andere lectuur van het centrale luik, waar hij schrijft:

“*Buiten zijn de gezellen reeds handgemeen geweest met soldaten of marechaussees. Gewonden stormen de zaal binnen. Een dodelijke gekwetste ligt op het voorplein.*”¹⁵

In die optiek is de staking reeds gaande.

De door de schilder weergegeven werkstaking is gebaseerd op een historisch feit. Henry Luyten verbleef in 1886-1887 immers ruim vijf maanden in de Borinage, de Belgische mijnstreek, die toen het strijdtoneel was van een semi-revolutionair stakingsoproer.¹⁶ Hij was getuige van dit oproer. Daar waar de stakers wat kattenkwaad hadden uitgehaald door een glasblazerij in brand te steken en een kasteel af te branden, aarzelde de Belgische Staat niet om een legerdivisie van 25.000 man onder leiding van generaal Vandersmissen in te zetten tegen deze oproerkraaiers.¹⁷ Niet minder dan 28 stakers werden doodgeschoten. De rege-

¹³ K. HEYNDERICKX, “Het Gulden doek van Vlaanderen”, *De Nieuwe Gids*, 1939, 187.

¹⁴ J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 20.

¹⁵ P. DE MONT, *De Schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1921, 103-104.

¹⁶ J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 20.

¹⁷ G. DENECKERE, 1900. *België op het breukvlak van twee eeuwen*, Tielt, Lannoo, 2006, 68-72; M. LIEBMAN, *Les socialistes belges (1885-1914)*, Brussel, Editions Vie ouvrière, 1979, 54-62 en J. PUISSANT, *L'évolution du mouvement ouvrier socialiste dans le Borinage*, Gembloux, Ducoulot, 1993, 213-219.

ring begreep evenwel dat de zogeheten ‘*question ouvrière*’ een politieke in plaats van een militaire oplossing behoefde. Er werd dan ook een *Commission du Travail* opgericht, die in 1888 een blauwdruk klaar had voor een aantal wetten die in het daaropvolgende decennium ook effectief werden aangenomen.¹⁸ Het betrof géén *hervorming* van het Belgische arbeidsrecht, maar een *introdutie* van het arbeidsrecht.

De enorme triptiek van Luyten werd twee jaar na die oproer aangevat. De schilder werkte eraan tot 1893, op een ogenblik dat hij was verhuisd naar de Metropool (Antwerpen).¹⁹ Het centrale luik behoort tot de eerste mij bekende voorbeelden in de westerse kunst waarin een dergelijke *deliberatie* door een werknemerscollectiviteit wordt uitgebeeld. Luytens werk is evenwel niet de eerste uitbeelding van een stakerscollectief. Uitgerekend in het stakingsjaar 1886 schilderde een jonge Amerikaanse schilder, Robert Koehler, die in München verbleef, een van de meest iconische en meest gereproduceerde schilderijen die een werkstaking uitbeelden. Het betreft evenwel een groep van werknemers die naar het kasteel van de fabriekseigenaar trekt om hem te vermurwen aan hun eisen toe te geven. Koehlers schilderij beeldt in tegenstelling tot het schilderij van Luyten géén specifieke historische staking uit (afbeelding 11).²⁰

Een schilderij dat sterk de geest oproept van Luytens schilderij is *De Staking*, dat door de Hongaarse schilder Mihaly Munkácsy (1844-1900) in Parijs werd voltooid in 1895 (afbeelding 12). Het betreft immers wederom een *deliberatie* van stakende werknemers die beslissen om het ordewoord te geven. Enkele gelijkenissen zijn frappant. De vergadering vindt plaats in een besloten ruimte, er is een stakingsleider die op de tafel staat en eveneens een terneergedrukt personage dat zich van de vergadering afwendt. Het is evenwel de vraag of en hoe de Hongaarse schilder kennis had kunnen nemen van een schilderij dat voor zover kan worden nagegaan niet in Frankrijk werd getoond.²¹ In tegenstelling tot Munkácsy, legt Luyten, via een rode vlag die een zeer centraal en verticaal ijkpunt vormt, een verband met de socialistische arbeidersbeweging.

De volksmenner op het schilderij van Luyten wordt in tegenstelling tot de uitbeelding van de volksmenner in het schilderij van Mihaly Munkácsy op de rug getoond. Men zou hierin een beklemtoning kunnen zien van de collectiviteit ten nadele van de leider. De uniforme gestualiteit in Luytens werk die mannen en vrouwen verbindt, versterkt het groepsgevoel. De aanwezigheid van

¹⁸ B.S. CHLEPNER, *Cent ans d'histoire sociale belge*, Brussel, Institut de Sociologie Solvay, 1956, 210-211 en J. NEUVILLE, *L'évolution des relations industrielles*, t. I, Bruxelles, Editions Vie ouvrière, 1979, 318-329.

¹⁹ J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 20.

²⁰ Zie referenties noot 6.

²¹ De studie van Jozef DE BEENHOUWER besteedt aandacht aan de rondreis van het doek *De Werkstaking*, maar maakt geen melding van een effectieve tentoonstelling in Frankrijk. Sterker, de auteur meldt dat het doek werd geweigerd voor het Salon des Champs Elysées in 1896 (J. DE BEENHOUWER, *Henri Luyten*, Antwerpen, MIM, 1995, 43). *Anders*, maar zonder vermelding van een jaartal, www.rondomroermond.nl/tag/henry-luyten.

gewonde mijnwerkers in het doek van Luyten kan als een aanklacht worden gezien tegen de onveilige arbeidsomstandigheden in de mijnen. Een andere oorzaak van de staking wordt *expressis verbis* getoond door de uitbeelding van een bord waarop de slogan *Du Pain, Du Pain* te lezen valt. De stakers eisen *Brood, Brood*.

VI. HOE EEN COLLECTIVITEIT REPRESENTEREN?

Een van de oudste en de meest beklijvende afbeeldingen van een staking betreft een gravure die door Félicien Rops werd ontworpen in 1876. De staking wordt er verzinnebeeld door één enkel zeer angstig en bedrukt kijkend meisje, tegen een achtergrond van niet rokende fabrieksschoorstenen. De keuze voor een vrouw kadert in een allegorische traditie waarin concepten worden uitgebeeld door menselijke figuren.²² Het geslacht van de figuur wordt geconditioneerd door het genus van het woord ('La Grève'). De keuze voor een jong meisje in plaats van een volwassen vrouw is een eigenzinnige en bewuste keuze van Félicien Rops, die daardoor de kwetsbaarheid van de werkende klassen in tijden van staking uitdrukt. Rops' benadering lijkt mij géén pleidooi ten faveure van stakingen. Het zou kunnen worden gelezen als een waarschuwing tegen de ontwrichtende gevolgen van een staking die ook de stakers zelf treffen. Het betreft hier uiteraard een hypothese die verder onderzoek behoeft. Het is me erg moeilijk te achterhalen wat de opvattingen waren van Rops over de "*question ouvrière*" anno 1876. Vandaag is dit werk alleen al schokkend omdat men zo een kind, nauwelijks adolescent, niet graag in een fabriek ziet werken. Regels over de beteugeling van kinderarbeid lieten in België echter op zich wachten tot de wet van 13 december 1889.

De idee een staking te representeren door één enkel individu heeft iets paradoxaals. Voor een jurist betreft de staking immers een *species* van het *genus* collectieve actie. Met uitzondering van de hypothese van een onderneming met één enkele werknemer²³, heeft het iets ongerijms om een collectieve actie door één individu te representeren. Ruim een kwarteeuw later (1903) schilderde de Duitse schilder Zundel *De Staking* (afbeelding 13), waarin een enkele mannelijke staker zich enigszins onzeker en mijmerend van de toeschouwer afwendt. Zijn gebalde vuist straalt weerbaarheid uit, maar de blik verradt een gevoel van onzekerheid. Hij wordt in een monumentaal *contraposto*-houding ten voeten uit neergezet. Het betreft een formaat voor een portret dat klassiek wordt voorbehouden aan leden van de adel of zelfs vorsten. De biografie van Zundel laat in tegenstelling tot die van Rops geen twijfel over zijn diepe sympathie en verbondenheid met de soci-

²² Zie over deze prent: S. LEVINE, *The changing transformations. The changing status of Meunier's Monument to Labour*, Illinois, Ann Arbor, Umi Dissertations, 1997, 86.

²³ Zie Cour de Cassation (Chambre Sociale) 13 november 1996, nr. 93-42.247.

alistische arbeidersbeweging.²⁴ Het schilderij leent zich om die reden geenszins tot een interpretatie die zich tegen de opportuniteit van het inzetten van een stakingswapen zou kanten.

Het uitbeelden van een staking door de representatie van een redelijk anonieme *collectiviteit* van werknemers in staking ligt conceptueel meer voor de hand, maar vormt een niet geringe uitdaging voor moderne kunstenaars. Er zijn immers weinig evidente rechtstreekse precedënten voor dergelijke taferelen, hoewel er in de militaire historieschilderkunst voorbeelden te vinden zijn van gewelddadig groepsvertoon.

Een collectiviteit van stakers kan zowel statisch als dynamisch worden uitgebeeld. De statische afbeelding doet recht aan de primaire betekenis van een staking als de collectieve en vrijwillige stopzetting van de bedongen arbeid. De dynamische wijze doet recht aan de contextualisering van de collectieve actie die erop gericht is revindicaties wereldkundig te maken en druk uit te oefenen op een antagonist. In zekere zin baden ook de uitbeeldingen van de collectieve actie door één persoon in diezelfde passieve sfeer. Een geïsoleerd individu kan immers moeilijk manifesterend en agerend worden uitgebeeld.

In 1885 maakte Jan Toorop tijdens een verblijf in België een schets waarop stakers “*in ledigheid*” worden uitgebeeld.²⁵ Ze horen thuis in eenzelfde bedrijvigheid, want ze hebben dezelfde plunje en hoed. Bij afwezigheid van werkinstrumenten is het niet zo eenvoudig die bedrijvigheid te identificeren. Ze toont staande stakers die onderling met elkaar in discussie gaan. Anderen luisteren gezeten en gelaten. Het schetsmatige karakter van de Gentse tekening lijkt me erop te wijzen dat Toorop deze groep mogelijk naar het leven heeft getekend.

In 1889 maakte Plinio Nomellini (afbeelding 14) een schilderij van een staking.²⁶ Dit doek toont een aantal stakers die het werk hebben neergelegd. De disparate opstelling laat niet toe te gewagen van een grote eenheid. Een van de stakers strekt zijn armen ietwat desperaat ten hemel uit.

De meest iconische ‘Belgische’ voorstelling van een dynamische voorstelling van een staking betreft het monumentale *Un soir de grève* van Eugène Laermans.

Het werk valt op door zijn opvallend formaat. Hoewel het een bijna volmaakt vierkant betreft, komt het werk zeer horizontaal over. De benadering van de menigte is lateraal. De toeschouwer wordt geenszins opgezogen in de compositie. Hij ziet een karavaan die passeert. De compositielijnen zijn zorgvuldig bestudeerd. Er is een horizontale lijn die wordt gevormd door een reeks isocéphale hoofden die een criticus het beeld ontlokten van “*een slecht geplaveide straat*”²⁷

²⁴ [Www.zundel.at/html/portrait.html](http://www.zundel.at/html/portrait.html).

²⁵ Deze tekening werd afgebeeld in P. BEGHEYN, *Autobiografische herinneringen. Jan Toorop*, Zwolle, Waanders, 2009, 12-13 en maakt deel uit van de collectie van het Museum voor Schone Kunsten in Gent.

²⁶ <https://www.ildivisionismo.it/lo-sciopero/#toggle-id-4>.

²⁷ P. ROBERTS-JONES, “Eugène Laermans, de mens en zijn horizon” in P. ROBERTS-JONES, *Eugène Laermans*, Brussel, Gemeentekrediet, 1995, 12.

en er is een duidelijke diagonaal die loopt van de dreumes rechtsonder, van de toeschouwer die nog letterlijk aan moeders rokken hangt tot de punt van een rode vaan in de linkerbovenhoek van het schilderij. Wat telt is de beweging, niet het individu. Alle individuen worden immers in profiel getoond, met uitzondering van een vrouw die haar hoofd wendt naar de toeschouwer. Het schilderij kwam tot stand in 1893. In dit jaar riep de BWP een algemene staking uit om druk uit te oefenen op het Belgische parlement teneinde het algemeen stemrecht (voor mannen) te erkennen. Die eis werd ten dele ingewilligd, aangezien het stemrecht niet enkel werd veralgemeend maar eveneens meervoudig zou worden. De titel *Un soir de grève* suggereert dat de werknemers te voet terugkeren van een manifestatie. De rode vaan kan moeilijk anders dan als socialistisch worden geïnterpreteerd. In hetzelfde jaar maakte Laermans ook een houtskooltekening van een groep stakers die ditmaal dorsaal werd benaderd (afbeelding 15). Die houtskooltekening zal in 1903 worden gebruikt als frontispice van een door de socialistische krant *Le Peuple* uitgegeven 1 mei-album.²⁸

Laermans laterale of dorsale benadering contrasteert sterk met het mijns inziens veel meer confronterende *Il quarto Stato* dat Pelizza da Volpedo in 1901 schilderde (afbeelding 16).²⁹ Het vormt de blikvanger van het Museo del Novecento in Milaan én de begingeneriek van Bertolucci's *Novecento*. Het hoeft geen betoog dat dit mythische schilderij monumentaler is dan Laermans' *Un Soir de Grève*. Men kan die monumentaliteit uiteraard verklaren door de banale vaststelling dat het werk ruim tienmaal groter is (2,85 × 5,43 m). Maar er is meer aan de hand. Het formaat is horizontaal én de benadering is frontaal. Daardoor schrijft het schilderij van Pelizza da Volpedo zich in binnen de lange traditie van historieschilderijen. Het revolutionaire schuilt hierin dat dit genre werd opengesteld voor kleine lui, waarvan de personages in het geval van Pelizza da Volpedo ook werden ontleend aan beroemde voorbeelden. Zo werd de pose van de waardige protagonist ontleend aan de *David* van Michelangelo. Een ander onderscheid met Laermans is dat deze landarbeiders die in staking gingen, hun mars in de ochtend aanvatten. Aurora bergt nu eenmaal meer hoop in zich dan *Le Soir*, al het avondrood ten spijt. Het werk straalt minder defaitisme en meer weerbaarheid en waardigheid uit. De schilder besteedt veel aandacht aan de individuele weergave van alle figuren die hij uit zijn geboortedorp rekruteerde. Het individu gaat hier niet zomaar volledig op in de collectiviteit.

²⁸ J. PUISSANT, "1864-1940. Een kunstenaarsleven, de geschiedenis van een land, de ontwikkeling van een samenleving" in P. ROBERT-JONES, *Eugène Laermans*, Brussel, Gemeentekrediet, 1995, 41.

²⁹ A. SCOTTI TOSINI, *Il quarto stato*, Milaan, Electa, 2013, 87 p.

VII. DE GEVOLGEN VAN DE STAKING

Miserie is niet enkel een oorzaak, maar ook een gevolg van collectieve arbeidsconflicten. Er zijn evenwel drie perspectieven te ontwaren. Er is vooreerst de miserie die niet het resultaat is van de werkstaking, maar van de militaire repressie van die staking door de 'ordetroepen'. Daarnaast is er de miserie die werkwilrige werknemers treft, die technisch werkloos worden als gevolg van de werkstaking. Tot slot is er de verarming die de stakers treft wegens het gederfde inkomen. Het uitbeelden van de slachtoffers van de repressie kan moeilijk anders worden gezien dan als een aanklacht tegen het gedrag van de militaire ordetroepen. Het behoort immers tot het wezen van de krijgsmacht dat ze burgers dient te beschermen tegen een externe vijand. Indien het leger op burgers schiet, wijst dat op een politieke crisis. Een dergelijke situatie ondermijnt de legitimiteit van het leger en van het régime dat een dergelijk leger klaarblijkelijk inschakelt ten koste van de arbeidende klasse. Het uitbeelden van de miserie waarin een werkstaking werkwilligen stort, kan als een aanklacht tegen de werkstaking worden gelezen.

Repressie tegens stakers door de ordetroepen zijn een constant gegeven in de negentiende-eeuwse representatie van werkstakingen. Die repressie komt zowel aan bod in het rechterluik van Luytens triptiek als in het rechtse pendant van Jan Toorop (*Morgen (na de werkstaking)*), waarin familieleden (?) een overleden of zwaargewonde staker afvoeren (afbeelding 17).

De historische militaire repressie tegen de revolte van 1886 gaf ook aanleiding tot een tekening die Constantin Meunier alleszins vóór 1889 produceerde. Deze datum *ante quem* berust op de vaststelling dat Meuniers zoon Karl een gravure sneed naar deze tekening voor het voorblad van de roman *Le fis du gréviste* van Louis DELMER. Staat in deze tekening de confrontatie centraal tussen de stakers en het Belgische leger, dan staat deze zoetsappige flutroman in het teken van een soort verzoening tussen de maatschappij en de stakers. Al op de eerste pagina wordt de staking er omschreven als "*cette vipère qui se retourne contre le sein qui l'a rechauffé et fait de l'ouvrier lui-même sa première victime*". Die verzoening wordt geïncarneerd door een priester die zich ontfermt over de zoon van een tot een gevangenisstraf veroordeelde staker. Het ligt dan ook voor de hand dat Meunier die tekening in opdracht maakte van de uitgever van dit kortverhaal. De tekening verbloemt evenwel veel minder de klassentegenstelling. Het is duidelijk dat de kogels van rechts komen en de doden aan de linkerkant vallen.

Onder de afbeeldingen over de repressie van arbeidersprotest verdienen enkele werken van James Ensor een aparte vermelding. Ze kwamen tot stand naar aanleiding van een historische gebeurtenis die zich in Oostende op 24 augustus 1887 voordeed. Ze tonen een treffen tussen Oostendse vissers en de gendarmerie op een tekening die zes vellen papier bestrijkt (1888)³⁰ en het resultaat van dit tref-

³⁰ Zie H. TODTS, "La grève ou le massacre des pêcheurs ostendais" in A. DAGUERRE DE HUREAUX en D. MOREL, *James Ensor* (Catalogus, Exposition Musée du Petit Palais 27 april – 22 juli

fen in de vorm van twee gedode en opgebaarde vissers. Ensor werkte die laatste scene eerst uit in een gravure (1888) en vervolgens in een op die gravure gebaseerd schilderij (1892).

De wijze waarop Ensor deze historische gebeurtenissen in scene zet is bevreemdend. Ook al werd de wijze waarop de twee vissers werden uitgebeeld ontleend aan een van de beroemdste doeken uit de negentiende-eeuwse Belgische historieschilderkunst³¹, dan nog ademt dit tafereel vooral de sfeer uit van cartoons en satire. Om die reden rijst onvermijdelijk de vraag tot op welke hoogte die humor als een sublieme of gesublimeerde maatschappijkritiek kan worden gezien. Herwig TODTS schreef een proefschrift met als titel “James Ensors artistieke en maatschappelijke opvattingen en de interpretatie van zijn kunst”.³² De auteur schrijft na een zorgvuldige analyse van Ensors geschriften: “hoe hij verder dacht over sociale ongelijkheid of economische rechtvaardigheid komen we niet te weten”.³³ TODTS’ analyses nopen minstens tot behoedzaamheid. Er is geen enkel *smoking gun* te vinden die wijst op een daadwerkelijke sympathie voor de vakbeweging op een ogenblik dat la *question ouvrière* de gemoederen danig beroerde. Zijn humor lijkt dan ook niet als een wapen te worden ingezet, maar eerder als een democritiaanse houding te moeten worden geduid van iemand die op niet-geëngageerde wijze de dwaasheid van de mensheid gadeslaat.

Het gebruik van het woord staking is overigens problematisch. Er was immers geenszins sprake van een werkstaking, maar van een vorm van agressie van Oostendse vissers tegen hun Engelse collega’s. Die hadden in de Belgische wateren gevestigd met vastliggende haringnetten zodat de Belgische vissers daar niet meer nuttig konden vissen met hun treil of sleepnet. Door massaal die Britse vangst te dumpen, implodeerde de prijs die de Oostendse vissers konden krijgen. De titel *De gendarmes* is misleidend omdat de kogel niet van de gendarmerie kwam, maar van de burgerwacht.³⁴

Die repressie komt ook aan bod in het rechterluik van Luytens triptiek. Luytens uitbeelding is genderneutraal en toont aan dat er in beide seksen slachtoffers vielen. De waardigheid van de overleden staker wordt miskend, aangezien de lijken niet werden afgedekt met een doek en de oogleden al evenmin gesloten werden. De omstandigheden dat hun stoffelijke resten als een trofee worden bewaakt

1990), Parijs, 1990, 177; H. TODTS, “De staking (Afslachting van de Oostendse vissers)” in R. HOEZEE, L. SCHOONBAERT en H. TODTS, *James Ensor* (Catalogus Tentoonstelling, Centraal Museum, 14 augustus – 3 oktober 1993), Utrecht, 1993, 138.

³¹ Het betreft hier L. GALLAIT, *Les derniers honneurs rendus aux comtes d’Egmond et de Hornes*, 1851, olieverf op doek, 230 × 328 cm, Doornik, Musée des Beaux Arts, inv. 246.

³² H. TODTS, *James Ensor, occasioneel modernist*, Gent, Universiteit Gent, 2013, 590 p. Voor de handelseditie van dit proefschrift in het Engels: H. TODTS, *James Ensor, Occasional Modernist Ensor’s Artistic and Social Ideas and the Interpretation of his Art*, Turnhout, Brepols, 2018, 448 p.

³³ H. TODTS, *James Ensor, occasioneel modernist*, Gent, Universiteit Gent, 2013, 250.

³⁴ J. DE SMET, “De vissersopstand te Oostend Augustus 1887”, *Biekorf* 1956/10, 289-298 (zie https://www.dbnl.org/tekst/_bie001195601_01/_bie001195601_01_0095.php).

en niet werden gerestitueerd aan de nabestaanden is eveneens bevreemdend. Een Belgische militair steunt op zijn geweer en kijkt toe op de door het leger geboekte 'overwinning'.

Een van de meest beklijvende voorstellingen van militaire repressie is de allerlaatste prent die Käthe Kollwitz ontwierp in de reeks *Die Weberaufstand*. Men ziet er twee dode wevers liggen en twee mannen die een dode of gewonde wever binnendragen in het woonhuis met een weefgetouw (afbeelding 18). Deze visuele representatie wijkt overigens af van de tekst van het toneelstuk, die slechts melding maakt van het binnendragen door vier mannen van de dodelijk gewonde wever Ulbrich.³⁵

Naast repressie kan een staking werkwilligen treffen. Het merkwaardige schilderij dat in het Museum Helmond wordt bewaard, toont ons een gezin van een werkwillige werknemer. Een werkwillige werknemer zit moedeloos op een stoel. Zijn vrouw, die een jonge boreling op haar schoot heeft, zoekt ten einde raad steun bij haar echtgenoot. De familiale eenheid wordt benadrukt door de piramidale opbouw van die groep mensen.³⁶

Het doek werd door de zo goed als onbekende Luikse schilder Lucien Lejeune (1870-1953) geschilderd, nauwelijks één jaar na een gelijkaardig werk, *On strike* van Sir Hubert von Herkomer RA (1849-1914). Von Herkomers werk kwam tot stand als een geschenk voor de Royal Academy van Londen, die de schilder in zijn rangen had opgenomen (afbeelding 19).³⁷ Tussen beide schilderijen bestaat er een verschil. De Britse versie toont een gezin (vader, moeder die een beteuterd kijkende peuter vasthoudt en een jonge dochter) op de drempel van hun woning. De vader kijkt met een zeker misprijzen allicht naar een niet uitgebeelde groep van manifesterende stakers. Lejeune situeert de scène binnenshuis, maar biedt ons via een raam een doorkijkje naar een groep stakers die achter een rode vlag aan lopen. Het raam biedt dus een kijk op een tweede visueel veld. Een verschil tussen beide schilderijen betreft de plaats die de toeschouwer toegewezen krijgt. Von Herkomer confronteert de toeschouwer veel frontaler met de werkwilligen. Hij zoomt ook veel scherper in op die groep. Daardoor wordt de toeschouwer meer rechtstreeks in het tafereel betrokken.

Op de website van het Museum Helmond vindt men waardevolle en niet elders gepubliceerde informatie terug over Lejeunes schilderij, die allicht berust op een uitwisseling tussen de toenmalige eigenaar en de toenmalige museumstaf. Men leert hieruit dat "*het schilderij is gemaakt in opdracht van een Maastrichtse fabrikant en een duidelijke boodschap moet uitdragen: stakingen brengen ellende. De arbeider heeft de juiste keus gemaakt door zijn werk niet in de waagschaal te*

³⁵ G. HAUPTMANN, *Die Weber*, Ditzingen, Reclam, 2018, 115.

³⁶ Zie hierover de interessante notitie op de webstek van het Museum Helmond: www.museum-helmond.nl/collectie/object/85-087 (geconsulteerd op 30 november 2020).

³⁷ Zie over dit werk: A. SPECHT, *Streik. Realität und Mythos*, Berlijn, Argon, 1992, 68; H. TODTS e.a., *Het volk ten voeten uit*, Aalst, Ludion, 1996, 248.

stellen”.³⁸ De grote afmetingen van het schilderij maken het overigens geschikt voor dergelijke propagandadoeleinden.³⁹

De werknemer in kwestie is gestoken in een mijnwerkersplunje. Zijn helm en houweel en de mijninfrastructuur die achter de stakers opduikt verwijzen naar de mijnindustrie. Het is dan ook enigszins verrassend dat een Maastrichtse *fabriekseigenaar* dit werk zou hebben besteld, aangezien het hier een andere industriële sector betrof.⁴⁰ Anderzijds is de keuze van de iconische mijnwerkers niet zo bevreemdend, aangezien deze sector berucht was voor zijn stakingen, die onder meer door Zola's roman *Germinal* (1885) werden vereeuwigd. Misschien wilde de fabrieksdirecteur dus waarschuwen voor een soort ‘*spill over*’-effect.

Men mag niet zonder meer vooronderstellen dat elke afbeelding van een noodduftige en werkwillige niet-staker om die reden een pleidooi tegen het stakingswapen vormt. Zo schilderde Maximilien Luce in 1909 een gelijkaardig tafereel van een werkwillige werknemer geconfronteerd met een terneergedrukte vrouw die zich over een wiegje buigt (afbeelding 20).⁴¹ Luce komt als het ware tot een soort synthese tussen het schema van Von Herkomer en dat van Lejeune. Hij plaatst de man op de drempel van zijn huis. Men ziet een manifestatie deels doorheen het raam van de woning deels door de open voordeur. De positie van de man lijkt duidelijk te wijzen op een soort verscheurdheid. De man kijkt niet met zichtbaar afgrijzen naar de stakers en hij keert in feite zijn rug naar zijn gezin. Hij wordt verscheurd tussen een loyaliteit aan zijn gezin én een behoefte aan solidariteit. De levensloop van Luce, die net als Luyten de streek van de Borinage bezocht, en zijn sympathie voor de zaak van de Parijse Commune waarvan hij de repressie als kind had meegemaakt zijn sterke aanwijzingen voor een stakersvriendelijke interpretatie van deze schildering op papier. Voor wie het nog niet begrepen had, op een vaandel in het schilderij staat geschreven *Vive la Grève*. In een opmerkelijk proefschrift heeft Stephen BROWN overigens overtuigend betoogd dat het maatschappelijk engagement van Luce kan worden afgeleid uit zijn langdurig engagement als illustrator voor de linkse en anarchistische pers.⁴²

³⁸ <https://www.museumhelmond.nl/collectie/object/85-087>.

³⁹ Zie de afmetingen op <https://www.museumhelmond.nl/collectie/object/85-087>: 77.5 × 142.5 cm. Men merke op dat het géén horizontaal, maar een verticaal formaat betreft in tegenstelling tot de historiserende doeken die stakingen verheerlijken.

⁴⁰ Deze bedenking wordt ontleend aan een gesprek dat ik mocht voeren met Annemieke Hogervorst, conservator van de afdeling ‘Mens en Werk’ en Stadshistorie van het Museum Helmond, waarin de conservator op deze incongruentie heeft gewezen.

⁴¹ Zie M. NATIER en J-M DAVID, *Maximilien Lucien. Un peintre engagé*, Louviers, HB Impressions, 2018, 32 en E. DELAPIERRE et B. TILLIER, *Les villes ardentes 1870-1914. Art, Travail, révolté*, Gent, Snoeck, 2020, 187.

⁴² Zie hierover: S. BROWN, *Luce. The artist engagé*, Columbia, Proquest, 2003, 308.

VIII. BESLUIT

Het gros van de hier bestudeerde ‘Belgische’ werken kunnen wel degelijk als een statement ten faveure van de werkstaking worden beschouwd. Kunstwerken die duidelijk de oorzaken van een staking in de verf zetten en die de militaire repressie tegen stakers tonen, kunnen in de regel mijns inziens moeilijk anders worden geduid. In geen enkel van de hier getoonde Belgische werken duikt overigens de patronale ‘tegenzijde’ op. Er wordt nergens gepolderd. Dit houdt allicht verband met het feit dat er geen radenstelsel was opgebouwd en dat ook het informeel overleg op ondernemingsniveau nog in zijn kinderschoenen stond. Met uitzondering van de tekening van Ensor en van Meunier, wordt er geen geweld van de stakers getoond. Er wordt veelal een conflict getoond, zonder dat de antagonist in beeld komt. Het enige antagonisme dat wordt getoond betreft het conflict tussen de werkwilligen en de stakers in het werk van Lucien Lejeune.

De tekening van Meunier diende duidelijk een kortverhaal te illustreren dat in een katholieke sfeer van klassenverzoening baadt en dat het grijpen naar de staking wenste te ontraden. Hier een persoonlijk standpunt van Meunier in lezen ligt mijns inziens delicaat. Er zijn ons van Meunier geen geschriften bekend waarin hij een politiek standpunt inneemt. Zijn kunstwerken werden overigens evengoed gereproduceerd in publicaties van de socialistische beweging.⁴³ Deze beweging deed ook inspanningen om het volk via een verspreiding van een monografie over deze kunstenaar te “verheffen”⁴⁴ Herwig TODTS’ omvattend doctoraal onderzoek toont overtuigend aan dat het niet echt mogelijk is om James Ensors intieme politieke overtuigingen over de arbeiderskwestie te achterhalen. Over de maatschappelijke opvattingen van Félicien Rops tast ik helemaal in het duister.

Laermans, Luyten en Toorop kunnen als geëngageerde kunstenaars worden beschouwd. Dit engagement schoot wortel toen Luyten en Toorop met het Waalse mijnbekken kennis maakten. Beide kunstenaars verbleven ook in België toen de semi-revolutionaire stakingsgolf van 1886 uitbrak. Laermans hoefde het mijnbekken niet te ontdekken om de *question ouvrière* aan te voelen. Hij woonde en werkte zijn hele leven in het Manchester van Brussel, de gemeente Molenbeek, een ruraal dorp dat hij tijdens zijn leven zag industrialiseren en dat een spectaculaire groei kende van een bevolking die grotendeels uit proletariërs bestond.

⁴³ M. RENARD, *Le Borinage*, Hornu, Bibliothèque de l'œuvre de rénovation populaire, 1903, 143 p.

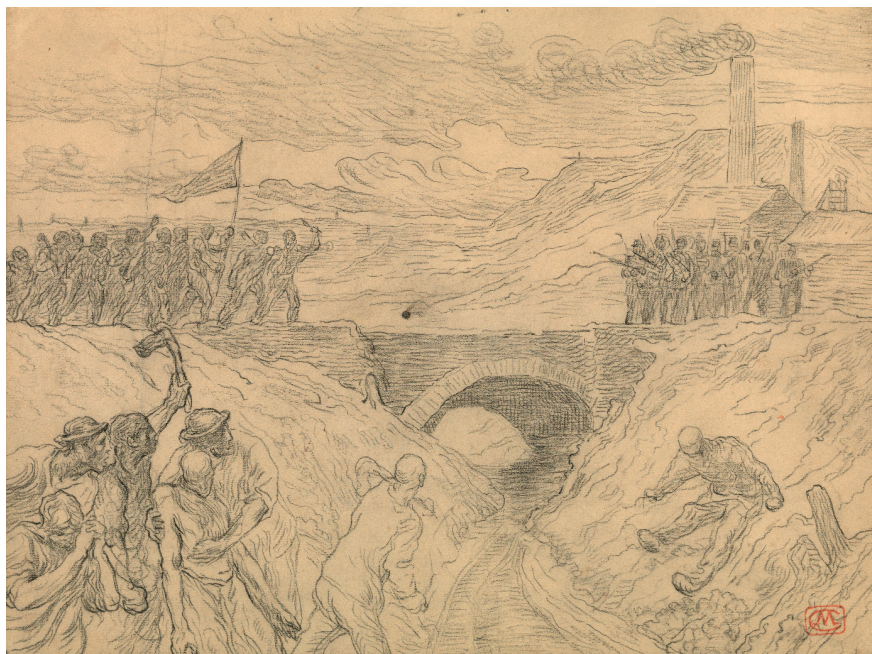
⁴⁴ M. RENARD, *La Glorification du Travail. Constantin Meunier*, Hornu, Bibliothèque de l'œuvre de rénovation populaire, (avec une préface de Jules DESTREE), 1904, 21 p.

IX. AFBEELDINGEN

Afbeelding 1. Félicien Rops, *La Grève*, 1876, Ets en drogenaald, 239 x 191 mm, Namen, Musée Félicien Rops, Province de Namur, Inv. PER E0341.1.P



Afbeelding 2. Constantin Meunier, *Scène de Grève*, tussen 1886 en 1889, houtskool op papier, 243 x 330 mm, Elsene, Musée Constantin Meunier, Inv. n° 10000 / 645 (Bron: © Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (J. Geleyns – Art Photography))



Afbeelding 3. Jan Toorop, *De Stakers*, 1885, zwart krijt op papier, 152,2 x 248 mm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv. 1957-V-4 (foto: © Hugo Maertens)



Afbeelding 4. James Ensor, *De Staking*, 1888, potlood op papier, 675 mm x 340 mm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. nr. 2970 (foto: © Hugo Maertens)



Afbeelding 5. James Ensor, *De gendarmen*, 1888, zinkets, 238 mm x 179 mm, Oostende, Mu.zee, Inv. nr. SM000160 (foto: © Cedric Verhelst)



Afbeelding 6. James Ensor, *De gendarmes*, 1892, olieverf op hout, 55 cm × 45 cm, Oostende, Mu.zee



Afbeelding 7. Henri Luyten, *Misericordie*, 1887-1892, olieverf op doek, 300 × 250 cm, Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen (foto: © Peter Kessels)



Afbeelding 7bis. Henri Luyten, *De Werkstaking*, 1887-1892, olieverf op doek, 300 × 500 cm, Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen (foto: © Peter Kessels)



Afbeelding 7ter. Henri Luyten, *Na den Opstand*, 1887-1892, olieverf op doek, 300 × 250 cm, Antwerpen, Collectie Stad Antwerpen (foto: © Peter Kessels)



Afbeelding 8. Lucien Lejeune, *Misère*, 1892, olieverf op doek, 177,5 × 142,5 cm, Helmond, Museum Helmond, Inv. 85-08



Afbeelding 9. Eugène Laermans, *Soir de grève*, 1893, olieverf op doek, 106 × 115 cm, Brussel, Fin-de-Siècle Museum, Inv. 4681 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (foto: J. Geleyns – Art Photography))



Afbeelding 10. Jan Toorop, *Vóór de werkstaking (Donkere wolken)*, ca. 1888-1889, olieverf op doek, 66,5 × 78,5 cm, Singer Laren, schenking Collectie Nardin



Afbeelding 11. Robert Koehler, *La Grève*, 1886, olieverf op doek, 181,5 × 275,6 cm, Berlijn, Deutsches Historisches Museum (https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)



Afbeelding 12. Mihaly Munkácsy, *De Werkstaking*, 1895, olieverf op doek, 159,3 × 254 cm, Budapest, Nationale Galerij Hongarije (https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)



Afbeelding 13. Fritz Zundel, *Streik*, 1903, olieverf op doek, 216 × 480 cm, Tübingen, Kunsthalle (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Collections_of_Kunsthalle_T%C3%BCbingen)



Afbeelding 14. Plinio Nomellini, *Lo Sciopero*, 1891, olieverf op doek, 29 × 40,6 cm, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona



Afbeelding 15. Eugène Laermans, *En marche*, 1893-94, houtskool en pastel op papier, 500 x 360 mm, Brussel, Fin-de-SiècleMuseum, Inv. 12549 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (© J. Geleyns – Art Photography))



Afbeelding 16. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, olieverf op doek, 200,85 × 500,43 cm, Milaan, Museo del Novecento (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quarto_Stato.jpg)



Afbeelding 17. Jan Toorop, *Morgen (na de werkstaking)*, ca. 1888-1890, olieverf op doek, 66,5 × 78,5 cm, Oterlo, Collectie Kröller-Müller Museum (foto: © Rik Klein Gotink)



Afbeelding 18. Käthe Kollwitz, *Ende*, ets en aquatint, 1897, 245 × 305 mm, private collectie



Afbeelding 19. Hubert von Herkommer, *On Strike*, 1891, olieverf op doek, 228 × 126,4 cm, Londen, Royal Academy of Arts (https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page)



Afbeelding 20. Maximilien Luce, *La Grève* 1909, olieverf op karton, 76 × 75 cm, particuliere collectie (<https://books.openedition.org/pupo/docannexe/image/2219/img-6.jpg>)

