



Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Geschiedenis
Academiejaar 2009-2010

De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar
de Société Coopérative Artistique (1894-1930)

Scriptie voorgedragen tot het behalen van de graad Master in de Geschiedenis

Sammy Roos

Promotor: dr. Christophe Verbruggen
Commissarissen: drs. Tim De Doncker
dra. Myriam Mertens



Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Geschiedenis
Academiejaar 2009-2010

De morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, onderzoek naar
de Société Coopérative Artistique (1894-1930)

Scriptie voorgedragen tot het behalen van de graad Master in de Geschiedenis

Sammy Roos

Promotor: dr. Christophe Verbruggen
Commissarissen: drs. Tim De Doncker
dra. Myriam Mertens

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	4
Woord vooraf	6
Lijst van de afkortingen	7
Ter inleiding	8
Uitgangspunt: Kunstenaarscorporatisme in het interbellum	8
Onderzoeksvragen en structuur van de uiteenzetting	10
Hoofdstuk 1 Theoretische omkadering: terminologie en definitieproblematiek	13
1.1 Intellectuelen	14
1.1.1 Zoektocht naar ‘de intellectueel’	14
1.1.2 Het Belgische intellectuele veld: een problematische categorie?	16
1.2 Corporatisme	17
1.2.1 Theorie van het corporatisme	17
1.2.2 Praktijk van het corporatisme in België	20
1.2.3 Kunstenaarscorporatisme	21
1.3 Coöperatie	21
1.3.1 Theorie van de coöperatie	21
1.3.2 De coöperatie in België	23
Hoofdstuk 2 De Société Coopérative Artistique (1894-1930)	25
2.1 Inleiding	25
2.1.1 Achtergrond: Brussel op het eind van de 19 ^e eeuw	25
2.1.2 Een beperkte status quaestonis	28
2.1.3 Toelichting bij het bronnenmateriaal	30
2.1.4 Reflexieve invalshoek: institutioneel spanningsveld ‘coöperatie vs corporatie’	30
2.2 De Société Coopérative Artistique (1894-1930)	32
2.2.1 De oprichting van de Société Coopérative Artistique (1894)	32
‘Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’	32
Statuten: voedingsbodem van een institutioneel spanningsveld?	34
Een bont gezelschap van kunstenaars, of toch niet?	36
2.2.2 Onder het voorzitterschap van Alphonse Motte (1894-1897)	38
Uit de startblokken	38
De eerste initiatieven	40
Het project van de Cité des Artistes	44
2.2.3 Onder het voorzitterschap van Ernest Van Neck (1897-1923)	48

Het begin van een commerciële stroomversnelling.....	48
Een blijvend sociaal-economisch engagement	51
2.2.4 Onder het voorzitterschap van Charles Schijn (1923-1930)	55
Continuïteit in de commerciële groei	56
Een sociaal-economisch engagement met nieuwe initiatieven.....	58
2.3 Besluit: In de greep van een identiteitscrisis en institutionele spanningen?.....	59
Hoofdstuk 3 In het zog van een breder maatschappelijk proces?	63
3.1 Parallelen in het kunstveld: Frédéric de Smet en de Gentse kunstscène	63
3.2 Ontwikkelingen binnen het intellectuele veld	65
Algemeen besluit	66
Bibliografie	67
Onuitgegeven bronnen.....	67
Uitgegeven bronnen.....	67

Woord vooraf

Beginnen zou ik willen met het bedanken van een aantal personen zonder wie de voltooiing van deze scriptie een ondenkbare onderneming zou zijn geweest.

In de eerste plaats mijn promotor, Christophe Verbruggen, bij wie ik ook in vorige jaren papers en andere eindproeven heb afgewerkt en die me dit onderwerp aanwees. Hij liet me steeds de nodige ruimte om zelf mijn ideeën te ontwikkelen en stuurde me met zijn gevatte opmerkingen bij wanneer dit eens te meer nodig bleek.

Mijn ouders, die mij altijd al hebben gesteund en mij steeds de vrijheid hebben gegeven om mijn eigen – al dan niet geslaagde – keuzes te maken in het leven.

Mijn zus Lindsay, die de eerder uitmuntende kwaliteit bezit om over andere zaken dan scripties en studiepunten te spreken en die de tijd heeft willen nemen om deze tekst na te lezen.

De vele vrienden die ik in de loop van de opleiding geschiedenis heb leren kennen, vrienden die er steeds de goede sfeer wisten in te houden. Ijen, Natan, Pieter, Steffen en Thomas, elk van hen kampt nu ongetwijfeld zelf met een opstoot van scriptiekoorts en ik wens hen daarbij dan ook veel succes.

Als laatste zou ik graag mijn vriendin Nele bedanken die mij na drie jaar nog steeds elke dag weet te verbazen. Meer dan anderen heeft zij – terwijl zij zelf aan haar eigen scriptie werkte – de vele vertwijfelingen en frustraties die gepaard gingen bij de totstandkoming van onderstaande tekst bijna op dagelijkse basis moeten aanhoren. Groot was dan ook steeds mijn verbazing toen daags nadien telkenmale bleek dat ze mij er niet minder graag om zag, integendeel zelfs. Het zou overmoedig zijn om een letterkundige te proberen charmeren met een fraai vers of strofe, dus ga ik het er in bescheiden verwoording op houden dat ik deze scriptie aan haar opdraag.

Lijst van de afkortingen

CAO	Collectieve Arbeidsovereenkomst
CCI	Comité Central Industriel
FNASB	Fédération Nationale des Artistes-peintres et Sculpteurs de Belgique
FSAMA	Fédération Syndicale des Arts et Métiers d'Art
MA	Mutualité Artistique
ODV	Onuitgegeven Doctoraatsverhandeling
OLV	Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling
SAB	Stadsarchief Brussel
SCA	Société Coopérative Artistique
SCI	Société Coopérative Intellectuelle
VBKB	Vereniging der Beroepskunstenaars van België

Ter inleiding

Uitgangspunt: Kunstenaarscorporatisme in het interbellum

De centrale doelstelling van dit onderzoek is om – aan de hand van een aantal specifieke onderzoeksvragen en met behulp van een specifieke casus – een beeld te schetsen van de manier waarop beeldende – en in mindere mate ook andere – kunstenaars eind 19^e- begin 20^e eeuw hun morele en materiële belangen behartigden.¹ Het initiële uitgangspunt in de uitwerking van deze doelstelling is het werk van historica Virginie Devillez, *Kunst aan de orde: Kunst en Politiek in België 1918-1945*. In dit werk, de neerslag van haar doctoraatsverhandeling, beschrijft Devillez de opmerkelijke continuïteit van het Belgische kunstleven tijdens de Tweede Wereldoorlog in relatie tot de vooroorlogse jaren. De basis van deze continuïteit werd gevormd door het Belgische cultuurbeleid van de jaren dertig dat een klimaat creëerde waarop het nazi-regime kon voortbouwen en dat werd ingepast in dienst van de Nieuwe Orde.²

In 2005 verscheen hiervan in het tijdschrift *Wetenschappelijke tijdingen* een polemische recensie van de hand van Paul Huys. In deze recensie feliciteert hij Devillez met de vernieuwende inzichten en het overvloedige feitenmateriaal die in het boek zijn aangebracht, maar stelt hij dat de titel van het boek op verschillende vlakken geen weerspiegeling is van de inhoud. Een eerste element hiervan is het gebruik van de term ‘kunst’ in het boek, die volgens Huys vrijwel exclusief verwijst naar de beeldende kunsten en in mindere mate ook naar architectuur, sierkunst en kunstambacht. Dit in tegenstelling tot wat men zou verwachten, met name het geheel van de schone kunsten. Muziek, toneel en literatuur worden zo buiten beschouwing gelaten. Een tweede element dat door Huys wordt aangehaald is van chronologische aard. Zo stelt hij dat Devillez’ boek niet handelt over de periode 1918-1945 – zoals de titel pleegt aan te geven, maar eerder de periode 1929-1945 waarbij de (economische logica van de) beurscrash van 1929 acteert als een scharniermoment in de relatie tussen kunst en politiek. Naast een element van chronologische afwijking schuift Huys ook een element van geografische afwijking naar voor, met name de verenging van België tot Brussel en Wallonië. Deze zou het gevolg zijn van het hoofdzakelijk Franstalige bronnenmateriaal waar Devillez heeft uit geput voor haar onderzoek. Een vierde en laatste element dat Huys aanhaalt en dat enigszins in de lijn ligt van het voorgaande element is het onvoldoende uitdiepen van de Duitse invalshoek.³

Relevanter echter voor de kern van deze uiteenzetting zijn de stellingen en opmerkingen van Devillez over het corporatisme van kunstenaars in het interbellum. Zo

¹ In de eigen bachelorpaper werd reeds ingegaan op de problematiek die in deze scriptie aan bod komt. Sommige delen van deze scriptie zijn dan ook herwerkte delen van de bachelorpaper in kwestie. S. Roos, *Intellectueel syndicalisme en intellectueel corporatisme bij beeldende kunstenaars, 1900-1940*. Gent (onuitgegeven bachelorpaper Universiteit Gent), 2009, 22p. (promotor: C. Verbruggen).

² V. Devillez, *Kunst aan de orde: Kunst en Politiek in België 1918-1945*, Gent, Snoeck, 2003, 431p.

³ P. Huys, ‘Kunstbeleid en Nieuwe Orde’, in: *Wetenschappelijke tijdingen*, 65 (2005), 2, pp.107-116.

schuift zij het corporatisme naar voor als een van de vier grote thema's – naast de staat als opdrachtgever, de herwaardering van de ambachtelijke kunstenaar gekoppeld aan de hervorming van het kunstonderwijs en de democratisering van de cultuur – die tussen 1929 en 1944 de kunstwereld in hun ban hadden. Devillez stelt dat beroepskunstenaars in de eerste maanden van de economische crisis van het interbellum “in een al bij al instinctieve reactie” een eigen vereniging gingen oprichten.⁴ Men streefde naar een volwaardige orde waarbinnen men autonoom kon beslissen of men kunstenaars al dan niet toeliet, kunstenaars die bovendien in het bezit dienden te zijn van een beroepsvergunning wilden zij hun werk tentoonstellen en verkopen. Hoewel nooit volwaardig in de praktijk gebracht, kregen deze ideeën de steun van heel wat kunstenaars en politici, waaronder Louis Piérard en Jules Destrée. Zij waren overigens niet de enigen. De confrontatie met de dynamiek van de nazi- en fascistische dictatuur, die erin geslaagd waren om kunstenaars in te schakelen in een programma van nationale wederopbouw, creëerde bij heel wat Belgische intellectuelen de noodzaak tot het vinden van een alternatief voor dit samenlevingsmodel. “De kwestie van het corporatisme was nooit zo acuut aan de orde geweest”, aldus Devillez.⁵ Deze “neiging tot corporatisme” en de belangstelling ervoor van de Belgische democratie vormden – volgens Devillez – een historische breuk zonder voorgaande in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars sinds de afschaffing van het corporatisme door de Franse Revolutie.⁶ Deze breuk begon bij de beurscrash van 1929 en zette zich door tijdens de Duitse bezetting. Na de bevrijding zou het corporatisme echter snel in de vergetelheid raken.⁷

Van cruciaal belang in de uiteenzetting van Devillez is (de oprichting van) de Vereniging der Beroepskunstenaars van België. Deze corporatie, die op 22 december 1931 het levenslicht zag in de schoot van de Kunstsectie van de Belgische Werkliedenpartij, droeg – volgens Devillez – in ruime mate bij tot de theoretische invulling van een reeks alternatieven teneinde de kunstenaar te herintegreren in de maatschappij, ideeën die helemaal niet zo ver stonden van de gangbare opvattingen in de Belgische artistieke milieus vanaf het midden van de jaren dertig. Zo stelde de VBKB zich, los van elk esthetisch engagement, tot doel de morele en materiële belangen van haar leden te behartigen en een klimaat van samenwerking en onderlinge hulp tussen kunstenaars te promoten. Al diegenen die actief waren op het gebied van de kunsten dienden verzekerd te worden van de bestaansmiddelen die hen rechtmatig toekwamen. Daarnaast promoveerde men de mythe van het atelier als ideaalbeeld voor het kunstonderwijs en bepleitte men de herwaardering van het ‘echte ambacht’. Dat laatste hield onder meer in dat de toegang tot het beroep moest worden beperkt teneinde de vorming van dilettanterige amateurkunstenaars tegen te gaan. Zo voorzag een voorontwerp van de juridische commissie van de VBKB betreffende het wettelijke statuut van beroepskunstenaars in de uitreiking van kunstenaarsvergunningen door beroepsverenigingen. Deze beroepsverenigingen zouden

⁴ V. Devillez, *Kunst aan de orde*, p. 348.

⁵ *Ibidem*, p. 348.

⁶ *Ibidem*, pp. 348-349.

⁷ *Ibidem*, p. 349. Voor wat betreft de invloed van de crisis van 1929 op de beeldende kunsten, zie ook: V. Devillez, *L'influence de la crise de 1929 sur les arts plastiques en Belgique*, Brussel (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Université Libre de Bruxelles), 1995, 288p. (promotor: José Gotovitch).

dan onder het toezicht van regering werken en uitsluitend kunstenaars met een vergunning bevatten, los van elk esthetisch engagement.⁸

De stelling van Devillez dat het corporatisme van beeldende kunstenaars in het interbellum een breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars wordt echter betwist door historicus Christophe Verbruggen. Vanuit zijn studie naar het schrijverschap in de Belgische belle époque – waarin hij de betrachting heeft nagestreefd om ook de andere subvelden van het intellectuele veld te betrekken – formuleert Verbruggen de kritiek dat het door Devillez beschreven kunstenaarscorporatisme een vorm van sociaal-economisch corporatisme is en dat de inpassing ervan binnen de Nieuwe Orde lange tijd van ondergeschikt belang was. Hij stelt dan ook dat die neiging tot corporatisme bij kunstenaars in het interbellum – waar Devillez het over heeft – helemaal geen breuk zonder voorgaande vormde of een instinctieve reactie was ten gevolge van de economische crisis.⁹

Onderzoeksvragen en structuur van de uiteenzetting

Het is bovengeschetst twistpunt in de literatuur dat concreet vorm geeft aan de vraagstelling in deze bijdrage. De centrale vraag die binnen deze scriptie dan ook zal worden gesteld is of het - door Virginie Devillez beschreven – corporatisme van beeldende kunstenaars tijdens het interbellum nu echt een historische breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars. De bedoeling hierbij is niet zozeer om zich vast te pinnen op de – door Devillez aangegeven – breuk zelf, met andere woorden de economische crisis en haar invloed op het kunstleven, maar eerder om na te gaan of dit corporatisme van beeldende kunstenaars geen diepere wortels heeft dan de beurscrash en het interbellum. Dit verklaart dan ook de bovengrens van de chronologische afbakening die in deze scriptie zit vevat, zijnde 1930. Een bijkomende vraag is dan, indien dit corporatisme van beeldende kunstenaars inderdaad verder kan teruggevoerd worden, welke de drijfveren en motieven zijn die schuilgaan achter dit fenomeen.

Zoals eerder vermeld zal gebruik gemaakt worden van een specifieke casus om bovengeschetste problematiek uit te werken. De casus die gebruikt zal worden is de die van de Société Coopérative Artistique in de periode 1894-1930. 1894, de ondergrens van de chronologische afbakening van deze scriptie, is dan ook het jaar waarin deze nationale coöperatie in Brussel werd opgericht. Interessant is dat de SCA een relatief onaangeraakte casus is, die slechts in beperkte omvang het onderwerp is geweest van eerder onderzoek en

⁸ V. Devillez, *Kunst aan de orde*, pp. 53-55.

⁹ C. Verbruggen, “De slinger van de autonomie. Schrijvers in het bredere intellectuele veld en hun relatie tot de Belgische natiestaat”, in: E. Witte, G. Kurgan-van Hentenryck, E. Lamberts et al., eds., *Natie en democratie – Nation et démocratie 1890-1921*, Brussel, KVAB, 2007, p. 339. C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque*, Gent (Onuitgegeven doctoraatsverhandeling Universiteit Gent), 2006, p. 41. Deze doctoraatsverhandeling is recent (2009) gepubliceerd, maar vermits een aantal – voor deze scriptie – relevante elementen niet in de publicatie zijn opgenomen is ervoor gekozen om consequent naar de originele doctoraatsverhandeling te verwijzen. De publicatie in kwestie: C. Verbruggen, *Schrijverschap in de Belgische belle époque: een sociaal-culturele geschiedenis*, Nijmegen, Vantilit, 2009, 431p.

waarvan relatief weinig verwijzingen te vinden zijn in de bestaande literatuur (cfr. infra). In het kader van de vooropgestelde onderzoeksvragen is het bovendien des te interessanter dat deze casus niet is opgenomen in het eerder vermelde werk van Devillez over kunst en politiek tijdens het interbellum en de Tweede Wereldoorlog en dus met andere woorden geen deel uitmaakt van haar bewijsvoering betreffende de stelling dat het corporatisme van beeldende kunstenaars tijdens het interbellum een breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars. Dit is een enigszins opmerkelijk gegeven wanneer men Paul Huys' kritiek op bovengenoemd werk in acht neemt, met name de verenging van het Belgische kunstleven tot Brussel en Wallonië (cfr. supra). Hoewel de SCA in se een nationale coöperatie is, kan men er niet omheen dat men haar ontstaan en werking deels – niet exclusief – in een Brusselse context moet beschouwen. Dit geheel van factoren maakt van de casus van de SCA een waardevolle insteek binnen het opzet van deze scriptie.

Het gebruik van een casusbenadering heeft echter distinctieve voor- en nadelen. Enerzijds is het een relatief makkelijke instap in een problematiek en laat het de onderzoeker toe om zijn/haar energie en aandacht te focussen op één specifiek element en dit vervolgens ten volle uit te werken. Anderzijds loopt men met een casusbenadering het risico de spreekwoordelijke uitzondering op de regel te ontwikkelen. Een casus op zich biedt geen afdoende bewijzen voor of tegen een bepaalde theorie of hypothese. Het is pas wanneer men deze kan verbinden met gelijkaardige ontwikkelingen dat een casus symptomatisch wordt voor een breder maatschappelijk proces. Een casusbenadering moet – in die zin – dan ook noodzakelijkerwijs gepaard gaan met de noodzaak om op zoek te gaan naar een breder kader waarbinnen men de casus in kwestie kan onderbrengen. Een bijkomende vraag die in deze scriptie dan ook zal worden gesteld is of het mogelijk is om de SCA en ook het corporatisme van beeldende kunstenaars onder te brengen in een breder maatschappelijk proces.

Samenvattend kan men de hier gestelde onderzoeksvragen kort schematisch weergeven als (1) vormde het – door Devillez beschreven – corporatisme van beeldende kunstenaars tijdens het interbellum een breuk zonder voorgaande in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars of betreft het een fenomeen met diepere wortels dan (de economische crisis van) het interbellum; (2) indien dit het geval is, welke zijn de motieven en drijfveren die schuilgaan achter dit kunstenaarscorporatisme; en (3) is het mogelijk om de casus van de SCA en/of het corporatisme van beeldende kunstenaars in de context van een breder maatschappelijk proces te plaatsen. Deze onderzoeksvragen vormen de basis van deze scriptie, maar dit betekent evenwel niet dat deze – in de loop van het betoog – niet aangepast of aangevuld kunnen worden wanneer het onderzoeksmateriaal een nieuwe of bijkomende relevante insteek met zich meebrengt.

Het vervolg van deze uiteenzetting zal als volgt opgebouwd zijn. In een eerste van drie hoofdstukken wordt een theoretische omkadering uitgewerkt door een aantal – voor deze scriptie – relevante begrippen en concepten te introduceren. Een tweede hoofdstuk bevat de eigenlijke uitwerking van het bronnenmateriaal, met name de casus van de SCA. In het derde en laatste hoofdstuk zal dan, alvorens over te gaan tot een algemeen besluit,

geprobeerd worden om de – in de vorige hoofdstukken – opgedane inzichten op verschillende niveaus in een bredere context te plaatsen.

Hoofdstuk 1 Theoretische omkadering: terminologie en definitieproblematiek

In dit eerste van drie hoofdstukken zal – zoals gezegd zijnde – geprobeerd worden om een theoretisch kader uit te werken door in te gaan op een drietal begrippen die van primordiaal belang zijn voor het vervolg van deze uiteenzetting.

Een eerste begrip dat zal worden uitgewerkt is ‘intellectuelen’ aangezien het onderwerp van deze scriptie, de morele en materiële belangen van beeldende kunstenaars, gelieerd is aan de geschiedenis van intellectuelen. Een tweede begrip dat naar voor zal worden geschoven is ‘corporatisme’, een onontbeerlijk element – zou men kunnen stellen – voor een bijdrage die is opgebouwd rond kunstenaarscorporatisme. Een bijkomende reden is dat Virginie Devillez in bovenvermeld boek nergens aangeeft wat zij nu net bedoelt met het begrip corporatisme terwijl dit helemaal niet vanzelfsprekend is.¹⁰ Een derde en laatste begrip dat in dit hoofdstuk aan bod zal komen is ‘coöperatie’. Dit heeft vanzelfsprekend betrekking op de casus van de Société Coopérative Artistique. Bij de uitwerking van deze begrippen zal per begrip eerst worden ingegaan op de (voornaamste krachtlijnen betreffende de) definiëring en vervolgens op de toepassing van dit begrip op de specifiek Belgische context. Waar nodig zal dieper worden ingegaan op het specifieke verband met deze scriptie.

Vooraleer verder te gaan dient men er eerst op te wijzen dat men in de theorievorming over (de definiëring van) bepaalde begrippen vaak een spanningsveld kan ontwarren tussen het gebruik van eenduidige definities enerzijds en een diepgewortelde scepsis ten aanzien van het gebruik van definitieve reconstructies van het verleden anderzijds. Sceptici zijn van mening dat eenduidige enkelvoudige definities noodzakelijkerwijs de realiteit simplificeren en dus – op een zeer kunstmatige wijze – ook beperken. Het is dan ook belangrijk om op te merken dat het in dit hoofdstuk niet de bedoeling is om voor elk begrip een eenduidige definitie naar voor te schuiven waarvan niet zal worden afgeweken. Er zal ingegaan worden op enkele gangbare definities, maar niet met de bedoeling om een van deze als allesomvattend verklaringsmodel te hanteren. Het theoretisch kader in dit hoofdstuk is eerder opgevat als een verzameling van aanknopings- en referentiepunten waarbinnen nog steeds interactie mogelijk is met het eigenlijke bronnenmateriaal.

¹⁰ Ook Christophe Verbruggen schuift dit element naar voor in zijn kritiek op de stelling van Devillez. C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], p. 41. In haar boek beschrijft Devillez corporatisme wel eens als “de problematiek van de staat en de organisatie van de kunstenaars”, maar een echte definitie of een verwijzing naar theorievorming hieromtrent treft men niet aan. V. Devillez, *Kunst aan de orde*, p. 57.

1.1 Intellectuelen

1.1.1 Zoektocht naar ‘de intellectueel’

Onderzoek naar intellectuelen wordt, zo stelt historica Eva Schandevyl, vooral gekenmerkt door een grote verscheidenheid aan thema's, aandachtspunten en onderzoeksmethodes. Een eerste reden hiervoor is de inherente verhouding tussen politiek en cultuur die in het onderzoeksveld is vervat. De geschiedenis van intellectuelen, oppert Schandevyl, speelt zich vaak af in een “schemerzone tussen geschiedenis van ideologieën en literatuur-, onderwijs- of wetenschapsgeschiedenis.”¹¹ Dit uit zich dan ook in een zeer diverse onderzoekstraditie.¹² Een tweede reden hiervoor is echter de sterk afwisselende manier waarop intellectuelen worden gedefinieerd.¹³

Belangrijk in dit opzicht is het type van de traditionele Franse intellectueel die zich definieert niet louter op basis van zijn beroep of statuut (wat hij ‘is’), maar in de eerste plaats op basis van zijn interventie in het maatschappelijke veld (wat hij ‘doet’). Een cruciale rol wordt hierbij vaak toegedicht aan de Dreyfusaffaire. Het collectieve optreden van de Dreyfusards vormde een nieuw gegeven en een schrille tegenstelling met vroegere individuele initiatieven.¹⁴ De Eerste Wereldoorlog en – later – de toenadering van heel wat Franse intellectuelen tot het communistische gedachtegoed zouden de eenheid tussen de Dreyfusards echter doen afbrokkelen. De universele en partijloze intellectueel zou in de jaren twintig van de twintigste eeuw plaats ruimen een nieuw type van intellectueel die zich ging identificeren met een bepaalde zaak of ideologie.¹⁵ Het was binnen de context van deze verandering dat Julien Benda in 1927 zijn *Trahison des Clercs* schreef. Intellectuelen waren volgens Benda bezweken voor materiële belangen en hadden dan ook verraad gepleegd.¹⁶

Met laatstgenoemd werk kan op pertinente wijze de link worden gelegd met de sociologie. Zo wordt *La Trahison des Clercs* door Charles Kurzman en Lynn Owens beschouwd als de geboorteakte van de sociologie van intellectuelen.¹⁷ Het streven naar het definiëren van ‘de intellectueel’ is vanuit sociologische hoek dan ook steeds met enige ijver ondernomen. Kurzman en Owens onderscheiden in hun artikel over de sociologie van

¹¹ E. Schandevyl, “Intellectuele geschiedenis in België: lange tijd een magere oogst”, in: G. Vanthemsche, M. De Metsenaere, J.-C. Burgelman et al., eds., *De tuin van het heden: dertig jaar wetenschappelijk onderzoek over de hedendaagse Belgische samenleving*, Brussel, VUB Press, 2007, p. 300.

¹² Schandevyl schetst in haar artikel de voornaamste krachtlijnen binnen deze onderzoekstraditie. *Ibidem*, pp. 300-301.

¹³ *Ibidem*, p. 301.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 301-303. Het belang van de Dreyfusaffaire als determinerend element in het ‘ontstaan’ van intellectuelen wordt evenwel niet door alle onderzoekers aangenomen. Christophe Charle bijvoorbeeld ziet het ontstaan van intellectuelen eerder als een geleidelijk proces. C. Charle, *Naissance des intellectuels: 1880-1900*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1990, 271p. (Le sens commun).

¹⁵ E. Schandevyl, “Intellectuele geschiedenis in België”, p. 303.

¹⁶ J. Benda, *La Trahison des Clercs*, Parijs, Grasset, 1927, 305p.

¹⁷ C. Kurzman en L. Owens, “The Sociology of Intellectuals”, in: *Annual Review of Sociology*, 28 (2002), p. 65.

intellectuelen drie strekkingen binnen het onderzoeksveld, strekkingen die zich van elkaar onderscheiden door de manier waarop ze intellectuelen als een klasse beschouwen.¹⁸ Een eerste strekking, gepopulariseerd door de hierboven vermelde Benda, beschouwt intellectuelen als een klasse op zichzelf die gemeenschappelijke belangen kan ontwikkelen. Het zijn deze gemeenschappelijke belangen die hen onderscheiden van andere groepen in de samenleving. Het voorbeeld bij uitstek binnen deze strekking zijn de Dreyfusards.¹⁹ Een tweede strekking stelt dat intellectuelen klassegebonden zijn. Het zijn vertegenwoordigers van de sociale groep waaruit ze afkomstig zijn en in die hoedanigheid niet in staat om een enkele homogene groep van intellectuelen te vormen. Een belangrijk vertegenwoordiger van deze strekking is de Italiaanse communist Antonio Gramsci. Hij schoof in zijn werken het concept van de ‘organische intellectueel’ naar voor waarmee hij verwees naar het bestaan van een relatie tussen intellectuelen en de productie. Deze ‘organische intellectuelen’ staan in contrast met wat Gramsci ‘traditionele intellectuelen’ noemde, bijvoorbeeld katholieke clerici, die zichzelf het waanbeeld voorspiegelen autonoom te zijn van de dominante sociale groep.²⁰ Een derde en laatste strekking die door Kurzman en Owen wordt onderscheiden beschouwt intellectuelen als zijnde relatief klasseloos. Spilfiguur van deze strekking is de Hongaarse socioloog Karl Mannheim, die zich verzette tegen de ideeën van de voorgaande strekkingen dat intellectuelen een klasse of een aanhangsel van een klasse vormen. In de visie van Mannheim kunnen intellectuelen – onder meer dankzij onderwijs – tot op een zekere hoogte hun klasse overstijgen en zelf beslissen over hun affiniteit met bepaalde ideeën en denkbeelden.²¹

Opmerkelijk is dat noch Schandevyl noch Kurzman en Owens, op wiens bijdragen bovenstaande uiteenzetting over intellectuelen hoofdzakelijk is gebaseerd, voorstanders zijn van het gebruik van eenduidige definities van ‘de intellectueel’. Zo stelt Schandevyl in de inleiding van haar bijdrage: “Net zoals het moeilijk is om van intellectuelen één – steeds reductionistische – definitie te geven, zo zijn ‘definitieve’ reconstructies van het intellectuele verleden uiteraard niet te verwezenlijken. Met enige overdrijving kunnen we zelfs stellen dat iedere poging om structuur in deze materie aan te brengen, de realiteit ervan steeds onrecht aandoet.”²² Kurzman en Owens besteden in hun bijdrage dan weer bewust weinig aandacht aan het eigenlijke definiëren van intellectuelen en wijzen op een concreet alternatief: “We propose that defining intellectuals is less important than exploring how intellectuals define themselves, and are defined by others, in particular historical situations.”²³

Dat laatste element sluit aan bij wat men de ‘reflexive turn’ heeft genoemd binnen het onderzoeksveld van de geschiedenis van intellectuelen en – in een breder perspectief – de sociale geschiedenis. Deze reflexive turn houdt in dat historici enerzijds hun eigen categorieën en concepten met behulp waarvan ze het verleden in een bepaald perspectief plaatsen in vraag dienen te stellen en anderzijds moeten kijken hoe men in het verleden

¹⁸ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 64-66.

²⁰ *Ibidem*, pp. 66-67.

²¹ *Ibidem*, p. 67.

²² E. Schandevyl, “Intellectuele geschiedenis in België”, p. 299.

²³ C. Kurzman en L. Owens, “The Sociology of Intellectuals”, p. 80.

deze categorieën en concepten toepaste. Binnen de geschiedenis van intellectuelen maakt dit een breuk mogelijk met meer traditionele en eenduidige definities van intellectuelen. Belangrijk binnen de optiek van deze reflexive turn is dan ook hoe laatstgenoemden zichzelf gaan definiëren. De nadruk ligt hierbij op het gegeven dat de wankel en hevig betwiste aard van de definitie en de rol van intellectuelen net de motor is van hun geschiedenis.²⁴ Er zal in deze scriptie dan ook geprobeerd worden om het belang van die reflexiviteit in acht te houden.

1.1.2 Het Belgische intellectuele veld: een problematische categorie?

Een tweede gebied van interesse – naast de definiëring – is de toepassing van het begrip ‘intellectueel’ op de specifiek Belgische context. Voor wat betreft dit Belgische intellectuele veld wordt doorgaans de nadruk gelegd op de verschillen met Frankrijk, met name de redenen waarom er in België geen intellectuelen ‘à la Française’ zijn opgestaan.

Zo onderscheiden Paul Aron en Marnix Beyen drie sleutelementen in de specificiteit van het Belgische intellectuele veld. Een eerste – en misschien wel meest belangrijke – element is de verzuiling, die volgens Aron en Beyen in zeer sterke mate de klassieke vormen van het intellectuele leven heeft beïnvloed en dan ook de vorming van intellectuelen naar Frans voorbeeld in de weg heeft gestaan. Het intellectuele leven in België kan in die zin dan ook het best worden omschreven in termen van een spanningsveld tussen enerzijds een tendens naar autonomie en anderzijds een tendens naar de reproductie van een consensusmodel, een erfstuk van de institutionele geschiedenis van het land.²⁵ Een tweede element is de beperkte omvang, de kleinheid, van het Belgische intellectuele veld. Zo werd de bevolking niet alleen door de verzuiling maar ook door taal verdeeld. In die omstandigheden was het voor intellectuelen dan ook moeilijk de middelen te verwerven om autonomie na te streven. Een derde en laatste element in de specificiteit van het Belgische intellectuele veld is volgens Aron en Beyen de verschillende omgang met nationale identiteit bij Franstaligen en Nederlandstaligen, een verschillende omgang die zelden aanleiding gaf tot eensgezindheid.²⁶

Die problematisering van het Belgische intellectuele veld aan de hand van het specifieke element van de verzuiling wordt echter genuanceerd door Christophe Verbruggen, die stelt dat “men alvorens vrijzinnig of katholiek te zijn, een intellectueel

²⁴ J. Vincent, “Introduction: new directions in the history of intellectuals in Britain and France”, in: C. Charle, J. Vincent en J. Winter, eds., *Anglo-French attitudes: Comparisons and transfers between English and French intellectuals since the eighteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 2007, pp. 2-5.

²⁵ P. Aron en M. Beyen, “L’histoire des intellectuels en Belgique. Spécificités locales et actualité de la recherche”, in: M. Leymarie en J.-F. Sirinelli, eds., *L’histoire des intellectuels aujourd’hui*, Parijs, Presses universitaires de France, 2003, pp. 409-411. Ook Marc Quaghebeur benadrukt de rol van de verzuiling in de creatie van een sociale, culturele en mentale ruimte die in sterke mate afwijkt van de Franse situatie en dan ook mede de opkomst van intellectuelen naar Frans voorbeeld heeft bemoeilijkt. M. Quaghebeur en M. Rebérioux, “Intellectuels en Belgique et en France: «piliers», citoyeneté, État”, in: *Le Mouvement Social*, 178 (januari-maart 1997; doorlopende nummering), p. 92.

²⁶ P. Aron en M. Beyen, “L’histoire des intellectuels en Belgique, p. 411.

was.”²⁷ Hij baseert deze uitspraak op een tweetal vaststellingen. Ten eerste kan men een aantal voorbeelden aanbrenge van zuiloverschrijdende organisatiestructuren reeds in de aanloop van de Eerste Wereldoorlog, bijvoorbeeld de Vereniging voor Letterkundigen, de Association des Écrivains Belges, de Union de la Presse Périodique Belge, de Société Coopérative Intellectuele en de Association de la Presse Belge. Ten tweede werd het klerikale spanningsveld voor 1914 reeds herhaaldelijk overstegen door de vorming van links-progressieve fronten. Voorbeelden hiervan zijn het algemeen stemrecht en het pacifisme.²⁸

Naast die twee vaststellingen wijst Verbruggen er op dat de formele en informele verwevenheid van het politieke en het intellectuele veld in België (bij uitstek de verwevenheid tussen politiek en pers) de totstandkoming van de kritische en geëngageerde intellectueel niet uitsloot. Belangrijk in dat opzicht was het drietal Carton de Wiart, Paul Hymans en Emile Vandervelde die als vertegenwoordigers van respectievelijk de katholieke, liberale en socialistische familie een brugfunctie vervulden tussen de verschillende zuilen. Zo schreef dit “intellectuele triumviraat van de belle époque” – zoals Verbruggen ze typeert in zijn doctoraat – afwisselend bijdragen over politiek en filosofie in het tijdschrift *La Belgique Artistique et Littéraire*, dat ernaar streefde de traditionele breuklijnen te overstijgen en – in die zin – elke opinie aan bod te laten komen (Vandervelde deed dit in een beurtrol met Jules Destrée).²⁹

Botsende meningen hoeven, zo stelt Verbruggen, dan ook niet noodzakelijkerwijs een gemeenschappelijk klassenbewustzijn van intellectuelen in de weg te staan. Wanneer men zich alleen maar concentreert op opmerkelijke persoonlijkheden of gebeurtenissen (bijvoorbeeld de Dreyfusaffaire) is het allerminst evident om een algemene tendens te onderscheiden voor wat betreft België. “Die tendens is het ontstaan van meerdere groepen intellectuelen die zich geëngageerd in de publieke ruimte begaven en sociaal op dezelfde manier handelden.”³⁰ Vooral in het derde hoofdstuk van deze scriptie zal verder gegaan worden op deze stelling.

1.2 Corporatisme

1.2.1 Theorie van het corporatisme

Het corporatisme was in de eerste plaats een ideologie – van ultramontaanse erfenis – die gold als een van de politiek-maatschappelijke alternatieven voor de crisis waarmee verschillende Europese landen na de Eerste Wereldoorlog maar vooral in de jaren dertig van de twintigste eeuw mee te kampen kregen. Het corporatisme vond in het interbellum dan ook, mede gestimuleerd door de pauselijke encycliciek *Quadragesimo Anno* van 1931,

²⁷ C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], p. 194 en p. 463.

²⁸ *Ibidem*, p. 194.

²⁹ *Ibidem*, pp. 194-195.

³⁰ *Ibidem*, p. 194.

heel wat weerklank in verschillende van deze landen.³¹ Dit uitte zich echter niet steeds op dezelfde manier. In de democratische regimes werd het corporatisme uiteindelijk slechts relatief beperkt toegepast terwijl in de autoritaire en fascistische staten het corporatisme een integrale component was van een nieuwe staatsvorm die een alternatief moest zijn voor de democratie. Een gevolg hiervan was dat het corporatisme – zelfs in wetenschappelijk onderzoek – lange tijd in een adem werd genoemd met het fascisme, een verenging die ook lang heeft geleid tot een geringe belangstelling voor het onderwerp.³² Het Latijns-Europese fascisme, dat Mussolini, Salazar en Franco in respectievelijk Italië, Portugal en Spanje aan de macht bracht, speelde een belangrijke rol in die associatie.³³

In de jaren zeventig van de twintigste eeuw kreeg de studie van het corporatisme echter een sterke impuls vanuit de politieke sociologie, met als gevolg het ontstaan van de stroming van het neo-corporatisme. Deze politieke sociologen en theoretici van het neo-corporatisme – Philippe Schmitter, Gerhard Lembruch, Wyn Grant, Leo Panitch en anderen – slaagden erin om het corporatisme te ontdoen van haar fascistische stigma. Zij definieerden het fenomeen als zijnde een nieuw besluitvormingsmodel waarbij de staat nauw samenwerkt met werkgevers- en werknemersorganisaties in de uitstippeling en implementatie van het sociaal-economisch beleid.³⁴ Een voorbeeld van een dergelijke definitie is die van Gerhard Lembruch, hij definieert corporatisme als “[...] an institutionalized pattern of policy-formation in which large interest-organizations cooperate with each other and with public authorities not only in the articulation (or even “intermediation”) of interests, but – in its developed forms – in the “authoritative allocation of values” and in the implementation of such policies”.³⁵ Philippe Schmitter, die andere ‘founding father’ van de neo-corporatistische stroming, ziet corporatisme als “[...] a system of interest and/or attitude representation, a particular model or ideal-typical institutional arrangement for linking the associationally organized interests of civil society with the decisional structures of the state.”³⁶ Met hun onderzoek hebben de theoretici van het neo-corporatisme dan ook aangetoond dat het corporatisme geen exclusief element is van het

³¹ D. Luyten, *Het corporatisme*, Gent, RUG: Departement voor lerarenopleiding, 1994, p. 1. (RUG: Postacademiale colleges voor leerkrachten geschiedenis, 17) Een van de prominente aanhangers van het corporatisme was onder meer de Franse socioloog Emile Durkheim. G. Arendsen en A. Geul, “Corporatisme”, in: T. Akkermans en P.W.M. Nobelen, eds., *Corporatisme en verzorgingsstaat*, Leiden, Stenfert Kroese, 1983, p. 46.

³² D. Luyten, *Het corporatisme*, p. 1.

³³ G. Arendsen en A. Geul, “Corporatisme”, p. 46.

³⁴ D. Luyten, *Het corporatisme*, p. 1. D. Luyten, “Ontstaansvoorwaarden voor het corporatisme. Het model van het neo-corporatisme in het licht van de Belgische ervaring uit de jaren dertig”, in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 19 (1993), 3, p. 321. D. Luyten, *Ideologisch debat en politieke strijd over het corporatisme tijdens het interbellum in België*, Brussel, Paleis der Academiën, 1996, p. 12.

³⁵ G. Lembruch, “Liberal Corporatism and Party Government”, in: *Comparative Political Studies*, 10 (1977), 1, p. 94.

³⁶ P. Schmitter, “Still the century of corporatism?”, in: *The Review of Politics*, 36 (1974), 1, p. 86. Het is binnen het opzet van deze scriptie niet de bedoeling om diep in te gaan op de complexe en wijdvertakte literatuur betreffende het neo-corporatisme. Alleen al een beknopte biografie zou meerdere bladzijden in beslag nemen. Voor een uitstekende introductie echter, zie: P.J. Williamson, *Corporatism in Perspective: An introductory guide to corporatist theory*, Londen, Sage, 1989, 249p. (Sage studies in neo-corporatism).

fascisme of van een archaïsche doctrine, maar eerder deel uitmaakt van de moderne keynesiaanse staat.³⁷

Een tweede moeilijkheid in de studie van het corporatisme – naast het gevaar van verenging tot fascisme – is de vaagheid van de term. “Met enige overdrijving kan worden gesteld dat in de jaren dertig bijna iedereen corporatist was”, aldus Dirk Luyten.³⁸ Dat betekent, volgens Luyten, evenwel niet dat het hier steeds dezelfde vorm van corporatisme betreft. In die zin is het dan ook belangrijk om op te merken dat er verschillende varianten van het corporatisme bestaan. Inzake de definiëring van het begrip stelt Luyten dat het corporatisme een ‘harde kern’ heeft, maar met concrete modaliteiten die kunnen verschillen naargelang de tijd en de groep die een bepaalde vorm van corporatisme naar voor schuift. Hij onderscheidt hierbij twee essentiële elementen, die echter niet noodzakelijk beiden moeten van toepassing zijn om van corporatisme te kunnen spreken. Een eerste essentieel element is de overdracht, zij het rechtstreeks of onrechtstreeks, van een deel van de staatsmacht naar de desbetreffende organisaties, met als gevolg dat de beslissingen die door deze organisaties worden genomen een bindende kracht hebben voor de betrokkenen. Deze organisaties, die moeten zijn ontstaan ten gevolge van de tegenstelling tussen arbeid en kapitaal, worden ook – zoals kenmerkend is voor de nieuwe definities van het corporatisme sinds de jaren zeventig – betrokken in de uitstippeling en implementatie van het sociaal-economisch beleid door de overheid. Een tweede essentieel element is de klassenverzoening. Het doel van de creatie van bepaalde organisaties is dan ook het afdwingen van de sociale pacificatie.³⁹

De verschillende vormen van corporatisme die Luyten onderscheidt en die mede het gebruik van een te vage definitie van het fenomeen dienen te voorkomen zijn politiek, economisch en sociaal corporatisme. Bij de eerste vorm, politiek corporatisme, participeren de organisaties in de politieke besluitvorming. Hierin bestaan verschillende gradaties, gaande van adviserende sociale en economische raden voor de regering en het parlement tot een corporatief parlement waarin de volksvertegenwoordigers op corporatieve basis worden gerekruteerd. Economisch corporatisme heeft dan weer betrekking op de economische reglementering door werkgeversorganisaties of door economische raden met vertegenwoordigers van zowel werkgevers als werknemers. Dit bleef echter veelal het exclusieve speelveld van de patroonsorganisaties. Een laatste vorm, sociaal corporatisme, verwijst naar een stelsel waarbinnen arbeidsvoorwaarden en – verhoudingen, meestal onder de vorm van CAO’s, worden vastgelegd door werkgevers- en werknemersorganisaties in daartoe bevoegde paritaire organen. In het algemeen kan men voor al deze vormen verschillende gradaties onderscheiden. Deze variëren van autoritair en fascistisch tot systemen van overleg in het kader van de parlementaire democratie.⁴⁰

³⁷ D. Luyten, *Het corporatisme*, p. 1.

³⁸ *Ibidem*, p. 1.

³⁹ *Ibidem*, p. 2. D. Luyten, *Ideologisch debat en politieke strijd over het corporatisme tijdens het interbellum in België*, p. 10.

⁴⁰ D. Luyten, *Het corporatisme*, p. 2. D. Luyten, *Ideologisch debat en politieke strijd over het corporatisme tijdens het interbellum in België*, p. 10.

1.2.2 Praktijk van het corporatisme in België

Voor wat betreft de praktijk van het corporatisme vormde België geen uitzondering op het – hierboven reeds aangehaalde – fenomeen dat het corporatisme uiteindelijk relatief beperkt toegepast werd in de democratische regimes. Dirk Luyten stelt dat het corporatisme in de jaren dertig van de twintigste eeuw desalniettemin een centraal element was in het debat over maatschappelijke en politieke vernieuwing. Het vage karakter van het corporatisme zorgde er voor dat de doctrine, hoewel in oorsprong katholiek en anti-socialistisch, ook succes had bij de andere politieke families – zij het in mindere mate. Elke groep – zelfs een deel van de socialistische beweging – kon met andere woorden de doctrine op een eigen welbepaalde manier invullen. De verklaring voor de aantrekkingskracht en het succes van het corporatisme ligt in het gegeven dat deze als een antwoord werd gezien op de politieke en sociale democratisering die na 1918 plaatsgreep. De invoering van het algemeen enkelvoudig stemrecht, de stormachtige groei van de vakbeweging en de afschaffing van artikel 310 uit het strafwetboek – dat zware straffen oplegde aan zij die via morele of fysieke dwang of door samenscholing de vrijheid van arbeid in het gedrang brachten – leidden ertoe dat de arbeidersklasse niet langer genegeerd kon worden als politieke en sociale machtsfactor. Bovendien werden deze ‘problemen’ nog eens verscherpt door de economische crisis van de jaren dertig. Het klassieke liberalisme en de traditionele recepten van onbeteugelde concurrentie en deflatie leken niet in staat om een antwoord te bieden op de crisis. Elementen zoals de organisatie van de economie en de aanpassing van het staatsapparaat kwamen dan ook op de voorgrond, zij het met die kanttekening dat men niet bepaald gewonnen was voor het idee van rechtstreekse staatsinterventie. Het parlement vertegenwoordigde immers niet langer enkel de burgerij en men vreesde dat staatsinterventie in de economie de kapitalistische belangen zou ondermijnen.⁴¹

Desondanks zou het corporatisme evenwel niet doorbreken in België, het ideologisch debat in de jaren dertig zou slechts tot enkele marginale verwezenlijkingen leiden. Dirk Luyten heeft geprobeerd om – aan de hand van het model van het neo-corporatisme – te achterhalen waarom die doorbraak er in deze periode, ondanks gunstige omstandigheden (een katholiek land met een sterke sociaal-democratie), uiteindelijk niet kwam. Hij stelt dat het eerder politieke en economische, niet zozeer ideologische, factoren waren die aan de grondslag lagen van deze ontwikkelingen. Ondanks het succes van de katholieke patroons en de arbeidersbeweging om – met hun campagne – het corporatisme op de politieke agenda te plaatsen, was het uiteindelijk het verzet van het Comité Central Industriel, de meest invloedrijke patroonsorganisatie, dat de doorslag gaf. De voornaamste redenen voor die weigerachtigheid van het CCI waren enerzijds de relatieve zwakte van de arbeidersbeweging en het gegeven dat het economische apparaat niet berekend was op de te verwachten loonsstijgingen.⁴²

⁴¹ D. Luyten, *Ideologisch debat en politieke strijd over het corporatisme tijdens het interbellum in België*, pp. 201-204.

⁴² D. Luyten, “Ontstaansvoorwaarden voor het corporatisme”, pp. 337-338. Voor wat betreft het corporatisme tijdens de Tweede Wereldoorlog, zie: D. Luyten, *Ideologie en praktijk van het corporatisme tijdens de Tweede Wereldoorlog in België*, Brussel, VUB Press, 1997, 334p.

1.2.3 Kunstenaarscorporatisme

Het is niet vanzelfsprekend om de hierboven aangebrachte elementen en definities zomaar toe te passen op kunstenaars en het kunstwezen in het algemeen. De vraag is dan ook welke elementen of – in navolging van Luytens definitie (cfr. supra) – welke concrete modaliteiten centraal staan in kunstenaarscorporatisme. Om een antwoord te vinden op die vraag zal teruggekeerd worden naar het originele twistpunt in de literatuur betreffende de specificiteit van het corporatisme van beeldende kunstenaars in het interbellum.

Hoewel Virginie Devillez niet aangeeft wat ze nu specifiek bedoelt met het begrip corporatisme, kan men wel duidelijk de elementen zien die zij naar voor schuift in haar beschrijving van het corporatisme van beeldende kunstenaars dat – in haar mening – een breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars. Cruciaal binnen die beschrijving zijn de demarches van de Vereniging der Beroepskunstenaars van België (cfr. supra). De elementen die men hieruit kan ontwarren voor de aflijning van kunstenaarscorporatisme zijn enerzijds de behartiging van de morele en materiële belangen van de leden en anderzijds het streven naar een hervorming van het wettelijk statuut van beroepskunstenaars.

Voor Christophe Verbruggen is een cruciale praktijk binnen het corporatisme het verwerven en beschermen van materiële en andere voordelen van leden.⁴³ Hij verwijst hierbij onder meer naar de definitie van corporatisme door arbeidssocioloog Albert Louis Mok. Deze definieert corporatisme als een “stelsel waarbij belangengroeperingen met elkaar en met de overheid samenwerken bij het voeren van het beleid en het nastreven van de eigen belangen.”⁴⁴

Het is deze combinatie van factoren, die uiteindelijk vrij dicht bij elkaar liggen, waar in het vervolg van deze uiteenzetting en – meer specifiek – in de uitwerking van de casus naar gezocht zal worden.

1.3 Coöperatie

1.3.1 Theorie van de coöperatie

Het traditionele vertrekpunt van de geschiedenis van de coöperatie is de oprichting, in 1844, van de Rochdale Society of Equitable Pioneers.⁴⁵ Het betrof 28 wevers en andere ambachtsslui die in de stad Rochdale een vroege consumptiecoöperatie stichtten. Het is belangrijk om op te merken dat het hier niet ging om armelui die te kampen hadden met de ellende van de ‘hungry forties’, maar eerder om enigszins gegoede mannen die voorheen

⁴³ C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], p. 40.

⁴⁴ A. L. Mok, *Arbeid, bedrijf en maatschappij*, Houten, Educatieve Partners Nederland, 1999, p. 177.

⁴⁵ P. Lambert, *De coöperatieve doctrine*, Brussel, De Verspreiders van de Coöperatie, 1971, p. 29.

bekende politieke activisten waren.⁴⁶ De Rochdale pioniers waren echter niet de geestelijke vaders van de coöperatieve gedachte. Pioniers van de coöperatieve gedachte waren onder meer Robert Owen en Charles Fourier.⁴⁷ De innovatie van de stichters van de Rochdale Society lag dan ook niet in de toepassing van bepaalde enkele regels in de statuten, maar eerder in de combinatie van de diverse bepalingen.⁴⁸

Inzake de definiëring van het begrip coöperatie schuift Paul Lambert in zijn werk over de coöperatieve doctrine volgende definitie naar voor: “Een coöperatieve vennootschap is een onderneming opgericht en geleid door een vereniging van deelnemers aan de verrichtingen, een onderneming die in haar schoot de regels van de democratie toepast en die als rechtstreekse doelstelling zowel de dienstverlening aan haar leden als aan de gehele gemeenschap heeft.”⁴⁹ Dit is een algemene definitie en is in die hoedanigheid van toepassing op alle soorten coöperaties. De twee voornaamste vormen zijn consumptiecoöperaties en productiecoöperaties. Toegepast op de algemene definitie houdt dit in dat bij een consumptiecoöperatie de voornaamste deelnemer aan de verrichtingen de koper is. Bij een productiecoöperatie is dat de arbeider.⁵⁰ Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk echter werd gesteld is het niet de bedoeling om één bepaalde definitie van een begrip naar voor te schuiven of te prioriteren. Interessant is dan ook eerder de verdere uitweiding die Lambert geeft over het wezen van de coöperatie aan de hand van een achttal elementen. Een dergelijk referentiekader is – zoals eerder gezegd – minder dwingend en laat meer ruimte voor interactie.

(1) Een eerste element dat Lambert naar voor schuift is het principe van ‘self help’. Dit fundamentele principe van de coöperatie slaat op de instelling van de coöperant om zijn eigen toekomst te bepalen. Zo is de actie van de leden binnen de vereniging gericht op het verbeteren van hun lot en dat van hun soortgenoten. Hulp van buitenstaanders is toegelaten, maar mag geen premisse zijn tot onderwerping en moet bijkomstig blijven in verhouding tot de inspanning van de leden. (2) Een tweede element is dat de coöperatie van vrijwillige aard is. Dit kan zich evenwel ook uiten in een stemming waarbij de meerderheid zijn wil oplegt aan de minderheid. (3) Daarnaast is er sprake van onderlinge hulpverlening. Coöperatie moet in die zin gezien worden als een synoniem voor solidariteit. (4) Een vierde element is de democratische autonomie van de coöperatie. Zo is de coöperatie gebaseerd op de democratie. In die zin is de leider van de vereniging dan ook diegene die het vertrouwen van zijn gelijken krijgt. (5) De coöperatie sluit bovendien in principe winst uit. Bij een consumptiecoöperatie worden de winsten van de verkoop aan de leden teruggegeven. Een productiecoöperatie ontvangt bij de verkoop van haar producten niet meer dan de vergoeding die overeenstemt met de inspanning van de leden. (6) Een zesde element is dat de coöperatie een opvoedende taak heeft, in die zin dat ze een algemene menselijke vorming van haar leden nastreeft. (7) Verder is de coöperatie van

⁴⁶ H. Defoort, *De derde arm: socialisme en coöperatie in Europa voor 1914*, Gent (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Universiteit Gent), 2002, I, p. 53.

⁴⁷ Voor wat betreft de coöperatieve gedachte voor Rochdale, zie: P. Lambert, *De coöperatieve doctrine*, pp. 29-53.

⁴⁸ H. Defoort, *De derde arm* [ODV], I, pp. 53-54.

⁴⁹ P. Lambert, *De coöperatieve doctrine*, p. 273.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 275.

socialistische aard. Haar wezen is identiek aan dat van het socialisme door enerzijds haar keuze van de mens als bron en maatstaf van de macht en de verdeling en anderzijds haar verheffing van de mens door onderlinge hulpverlening binnen een collectieve organisatie. (8) Een achtste en laatste element dat Lambert onderscheidt is het streven naar verovering, in die zin dat de coöperatie – vanuit haar doelstelling van dienstverlening aan haar leden en in een breder perspectief de gehele gemeenschap – probeert de economische en sociale organisatie in de wereld te winnen en te hervormen.⁵¹

1.3.2 De coöperatie in België

Inzake de coöperatie in België legt Hendrik Defoort in zijn studie over socialisme en coöperatie in Europa voor 1914 sterk de nadruk op het succes van de socialistische coöperaties. Het model van de socialistische coöperaties, met als belangrijk element dat de politieke, syndicale en coöperatieve organisaties een drie-eenheid vormden, ontstond begin jaren 1880 in Gent met de oprichting van de consumptiecoöperatie Vooruit. Deze oprichting was niet zozeer onderdeel van een doelbewuste strategie, maar was eerder te danken aan een samenloop van talloze omstandigheden. Vanuit Gent zou het model van de socialistische coöperatie zich, ten gevolge van het snelle succes van Vooruit, in de loop van de jaren 1880 verspreiden naar andere plaatsen in België. Het Gentse model zou dan ook in grote lijnen aan de basis liggen van het Belgische model.⁵²

Men kan een aantal belangrijke elementen onderscheiden in het succes van de socialistische coöperaties in het algemeen en Vooruit in het bijzonder. Een eerste element is de afwezigheid, althans aanvankelijk, van grootschalige bedrijven in hun voornaamste domein van activiteit, een voordeel waarover sociaal-democraten in andere landen veelal niet beschikten. Ook de Britse neutrale coöperaties in het algemeen en de Rochdale Pioneers in het bijzonder konden deze troef uitspelen. Een tweede element in het succes van de socialistische coöperaties in België is de afwezigheid van een neutrale coöperatieve beweging waardoor het Gentse model eigenlijk niet moest opboksen tegen mogelijke alternatieven. De snelheid waarmee dit model zich verspreidde zorgde er dan ook voor dat de coöperatieve beweging in België werd gedomineerd door de Belgische socialisten. Een laatste element dat onder meer cruciaal was voor het specifieke succes van de socialistische coöperaties was de aanwezigheid in de jaren 1880, in embryonale vorm, van de arbeidersbeweging, die van primordiaal belang was voor de verspreiding van het Gentse model.⁵³

Defoort weerlegt ook de stelling dat de internationale uitstraling van deze Belgische socialistische coöperaties een illusie was, geconstrueerd ten voordele van binnenlands gebruik. Hij stelt dan ook dat in feite aan alle voorwaarden voor een Europese verspreiding van de Belgische socialistische coöperaties werd voldaan, maar dat de overname van het

⁵¹ *Ibidem*, pp. 281-283.

⁵² H. Defoort, *De derde arm* [ODV], II, p. 487.

⁵³ *Ibidem*, II, pp. 489-491.

Belgische model uiteindelijk beperkt bleef door de – hierboven vermelde – lokale specificiteit van de socialistische arbeidersbeweging.⁵⁴

⁵⁴ *Ibidem*, II, p. 486 en p. 495.

Hoofdstuk 2 De Société Coopérative Artistique (1894-1930)

In dit tweede van drie hoofdstukken zal de eigenlijke casus worden uitgewerkt. In het inleidende gedeelte zal in eerste instantie de Brusselse achtergrond worden geschetst waartegen de Société Coopérative Artistique eind 19 eeuw het levenslicht zag. Het gaat hier niet om een exhaustieve uiteenzetting van alle facetten van Brussel in het fin de siècle, maar eerder om een beperkte achtergrondschets en een introductie van een aantal figuren en concepten die verder aan bod komen. Vervolgens wordt een overzicht gegeven – hoe beperkt ook – van de literatuur die beschikbaar is over de SCA en wordt een korte toelichting gegeven bij het bronnenmateriaal die aan de basis zal liggen van het eigen onderzoek. Als sluitstuk van de inleiding wordt een eigen aanvullende invalshoek voorgesteld als leidraad doorheen deze instellingsgeschiedenis. In een tweede gedeelte zal dan chronologisch worden ingegaan op de geschiedenis van de SCA. Hierbij wordt eerst ingegaan op het ontstaan en de statuten van de coöperatie waarna een indeling volgt in drie periodes, gebaseerd op de opeenvolging van voorzitters. Het is belangrijk om op te merken dat deze indeling is gemaakt om praktische overwegingen en dus geen a priori vaststelling is van een al dan niet bestaande discontinuïteit. In het laatste gedeelte van dit hoofdstuk wordt dan uiteindelijk een voorlopig besluit getrokken voor wat betreft de casus.

2.1 Inleiding

2.1.1 Achtergrond: Brussel op het eind van de 19^e eeuw

Het uitzicht van de stad Brussel op het einde van de 19 eeuw kan in sterke mate teruggevoerd worden tot het einde van de jaren 1860, toen de stad een grondige modernisering van haar stadskern aanvatte.⁵⁵ Aan de basis van deze ontwikkeling lag de jonge liberale burgemeester van Brussel, Jules Anspach (burgemeester van 1863 tot zijn dood in 1879), die – onder de indruk van de verwezenlijkingen van de stadsarchitect Georges Haussmann in Parijs – een grondige stadsrenovatie hoog op de agenda plaatste. Het voornaamste en misschien wel het meest tot de verbeelding sprekende voorbeeld hiervan was de sanering van de Zennevallei, die onder meer gepaard ging met de overwelving van de rivier door een brede laan die het Noord- en Zuidstation rechtstreeks met elkaar verbond. Langs de lanen werden talrijke handelspanden, markthallen en handelsbeurzen opgericht. Monumentale bouwwerken moesten hierbij het prestige van de verkeersader kracht bijzetten.⁵⁶ Bij het overlijden van Anspach in 1879 was Brussel een

⁵⁵ C. Billen, “Het nieuwe gelaat van de stad”, in: R. Hoozee, ed. *Brussel: kruispunt van culturen*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, p. 87.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 87-88. C. Billen, “Episoden”, in: C. Billen en J.-M. Duvosquel, eds., *Brussel*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, pp. 118-124 (Steden in Europa 1). Y. Leblicq, “De evolutie van het stadsbeeld”, in: J. Stengers, ed., *Brussel: groei van een hoofdstad*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1979, pp. 261-268.

moderne stad waarin de inspiratie van Haussmann duidelijk af te lezen viel.⁵⁷ De ambitieuze bouwpolitiek van Anspach had de stad wel met een financiële kater opgezadeld. Het initiatief voor de stadsvernieuwing, dat tijdens het burgemeesterschap van Anspach uitging van het Brusselse stadsbestuur, werd echter heropgenomen door de staat, de privé-sector en vooral koning Leopold II, die met zijn diverse tussenkomsten een belangrijke rol speelde in de urbanisatie van Brussel. De voornaamste ondernemingen die van dit hernieuwde initiatief uitgingen waren de ontwikkeling van de haveninstallaties, de renovatie van de Hofberg (waaraan ook de oorsprong van de Kunstberg moet gekoppeld worden) en het project van de Noord-Zuid-spoorwegverbinding – dat echter pas na de Tweede Wereldoorlog zou worden afgewerkt.⁵⁸

De liberale grondwet van het jonge België en de grote openheid waarbinnen deze tot stand kwam leidden tot het fenomeen dat België voor veel radicale en dissidente denkers als het beloofde land werd beschouwd. Brussel bleek hierbij – doorheen de 19^e eeuw – een populaire bestemming, zij het vaak als tussenetappe naar Engeland of de Verenigde Staten. Voorbeelden van bekende figuren die in Brussel neerstreken waren Karl Marx, Friedrich Engels, Pierre-Joseph Proudhon, Victor Hugo, Jules Vallès en vele anderen. Ondanks het gegeven dat Brussel vaak slechts een tussenstop bleek betekende de aanwezigheid van dergelijke figuren een verrijking voor het denken van de geëngageerde intellectuelen in Brussel en droeg ze vermoedelijk ook bij tot het versterken van de radicale tendensen binnen het Brusselse liberalisme. Desalniettemin waren het – naast die ideologische factoren – vooral economische factoren die de 19^e eeuwse migratie naar Brussel verklaren. Brussel was een aantrekkelijke bestemming omdat de huurprijzen in de stad laag waren en het leven er – althans in vergelijking met andere Europese hoofdsteden – relatief goedkoop was.⁵⁹

Naast een kosmopolitische stad of de hoofdstad van een grote industriële natie en van een koloniaal rijk spreekt men over het Brussel omstreeks deze periode ook wel als de hoofdstad van het Belgische internationalisme. Zo ontstonden in de periode 1890-1914 in Europa verscheidene bewegingen met de doelstelling om wetenschappelijke informatie en contacten evenals wetenschappelijk onderzoek op wereldschaal te organiseren en te coördineren. In Brussel was hierbij een sleutelrol weggelegd voor Paul Otlet en Henri Lafontaine, beiden vertegenwoordigers van de Brusselse progressieve burgerij. In 1895 stichtten Otlet en Lafontaine het Institut International de Bibliographie, een instelling die de inventarisering en classificatie van alle menselijke kennis beoogde. Men wou met de hulp van wetenschappelijke instellingen van over de hele wereld een universele bibliografie opstellen. Otlet en Lafontaine ontwierpen met dit doel voor ogen een inhoudelijk classificatiesysteem, de Universele Decimale Classificatie. Andere projecten waren de oprichting van het Institut International de Photographie en een Musée Mondial of Mundaneum, dat moest instaan voor de documentatie van de vooruitgang van het internationalisme en deze informatie moest koppelen aan sociale en wetenschappelijke gegevens. Deze ondernemingen van Otlet en Lafontaine kregen heel wat aandacht en

⁵⁷ Y. Leblicq, “De evolutie van het stadsbeeld”, p. 267.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 268-274. C. Billen, “Het nieuwe gelaat van de stad”, pp. 88-89.

⁵⁹ C. Billen, “Episoden”, pp. 106-107.

medewerking uit het buitenland, veel staten en economische mogelijkheden kregen in deze periode dan ook te maken met de eerste uitingen van de mondialisering. Brussel wierp zich in deze periode dus op als het coördinatiecentrum van dit internationale netwerk, een gegeven dat perfect paste binnen het expansionisme van de Belgische nijverheid en het koloniale beleid van Leopold II.⁶⁰

Op het vlak van de kunsten werd in de jaren 1860 met het ontkiemende realisme de basis gelegd voor een avant-garde cultuur die de artistieke scene van de hoofdstad op een diepgaande manier zou veranderen. Brussel nam een prominente plaats in naast Parijs met haar vermenging van Vlaamse traditie (van Bruegel en Rubens tot Jordaens) en modernisme, een samenvloeiende dat leidde tot een realisme met de uitgesproken stempel van de nog prille onafhankelijkheid van het jonge België. Dit realistische lyrisme mondde eind jaren 1870 uit in het expressionisme van onder meer Guillaume Vogels, Pericles Pantazis en James Ensor. Het Ensoriaanse modernisme, dat echter stevig verankerd is in de traditie met haar gebruik van kleur als ondersteuning van de emoties, zou hierbij tegenover de avant-gardistische visie uit Parijs komen te staan. Deze laatste was een synthese van de fijne penseelvoering van Théo van Rysselberghe, het divisionisme van Alfred-Willy Finch en het harmonieuze element in het werk van Jan Toorop. De tegenstelling tussen traditie en moderniteit deed wel prangende vragen oprijzen betreffende de nationale identiteit van een grensoverschrijdende avant-gardecultuur. Hoe kon men tegelijk de ‘Vlaamse’ kunst actualiseren en deze integreren in de esthetiek van het modernisme die overal werd toegepast? Het was een vraag die des te prominent werd gesteld in Brussel, dat zich – zoals gezegd zijnde – opwierp als het coördinatiecentrum van een internationaal netwerk, als kruispunt van Europa.⁶¹

In de jaren 1880 werd voor de jonge generatie kunstenaars het avant-garde-idee van de originaliteit hét middel bij uitstek om in te gaan tegen de traditie. Het breken met het verleden werd hierbij de norm. Het is onder meer binnen dit opzicht dat men in 1883 de oprichting van de kunstkring Les XX moet beschouwen. Deze kunstkring was echter geen radicale breuk met de eigen traditie. Ondanks de universele esthetica bleef men de creatie van een nationale identiteit vooropstellen. Les XX genoot met zijn programma van herbronning en verjonging de steun van *L’Art Moderne*, het kunsttijdschrift van de jurist Edmond Picard, dat een sociale kunst voorstond die verankerd was in de realiteit (in tegenstelling tot het kunst-om-kunstideaal van bijvoorbeeld het tijdschrift *La Jeune Belgique*). Een belangrijk figuur binnen Les XX – en ook binnen *L’Art Moderne* – was jurist en kunstpromotor Octave Maus.⁶²

Les XX verwierp in principe elke clangeest, maar dit betekent evenwel niet dat de kunstkring geen uitgesproken voorkeur had voor bepaalde modernistische kunststromingen.⁶³ De banden met (of eerder de blik op) Parijs speelde(n) daarbij een belangrijke rol. Vanaf 1886 had Les XX een voorkeur voor het impressionisme, gevolgd

⁶⁰ C. Billen, “Het nieuwe gelaat van de stad”, pp. 91-93.

⁶¹ M. Draguet, “Van Les XX tot La Libre Esthétique. Ontmoetingsplaatsen van het impressionisme”, in: R. Hoozee, ed., *Brussel: kruispunt van culturen*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, p. 119.

⁶² *Ibidem*, p. 121. Voor wat betreft Les XX, zie ook: J. Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, 185p. (Studies in the fine arts: the avant-garde, 41).

⁶³ M. Draguet, “Van Les XX tot La Libre Esthétique”, p. 122.

door het neo-impresionisme eind de jaren 1880 en nadien – in mindere mate – het symbolisme.⁶⁴ De aandacht ging hierbij vooral naar de sierkunst. Het was onder meer de heropleving van deze kunst die in 1893 uiteindelijk zou leiden tot de ontbinding van Les XX en de oprichting van haar opvolger, La Libre Critique, waar Maus zich andermaal opwierp als animator en gangmaker.⁶⁵

Binnen deze scriptie is het vooral interessant om verder te gaan op de piste van het symbolisme. Het symbolisme is niet zozeer een vormenkwesitie, het is eerder een kwesitie van – oorspronkelijk vage – ideeën. Meer bepaald is het een bevraging van het begrip realiteit die de crisis tot principe verheft door vraagtekens te plaatsen bij de vanzelfsprekendheid van het naturalisme. Het symbolisme beïnvloedde uiteindelijk verschillende kunsttakken en –stromingen. De voornaamste symbolist binnen Les XX was Fernand Khnopff.⁶⁶

Tegenover het brede symbolisme staat een esoterisme of occultisme dat teruggaat op het initiatief van Josephin ‘Sar’ Péladan om in Parijs de Ordre de la Rose+Croix te doen heropleven. De beweging, die eerder allegorisch dan symbolistisch is en gebaseerd is op een brede waaier van tradities gaande van de kabbala tot het Wagnerisme, ontwikkelde zich snel in Brussel. Zo werd in 1890 de Groupe indépendant d’Etudes ésotériques Kumris opgericht onder initiatief van de Martinist Francis Vurgey. Ook de Salons d’Art idéaliste van 1896, 1897 en 1898 kunnen onder de noemer van deze beweging worden geplaatst. Spilfiguur in België was de Rozenkruiser Jean Delville. In de periode 1886-1890 verenigde een groep jonge symbolistische kunstenaars zich rond Delville in de kunstkring L’Essor, in 1892 – werd na de teloorgang van L’Essor – de kunstkring Pour L’Art gesticht onder meer onder initiatief van laatstgenoemde. Delville zou uiteindelijk uitgroeien tot een van de theoretici van deze allegorische opvatting van het symbolisme, die echter altijd een nauwe band bleef behouden met Parijs.⁶⁷ Delville was echter ook de drijvende kracht achter de oprichting van een initiatief die op het eerste zicht niets te maken had met het occultisme of de idealistische kunst, met name de Société Coopérative Artistique.

2.1.2 Een beperkte status quaestonis

Zoals in de inleiding van deze scriptie reeds werd aangehaald, is de Société Coopérative Artistique een relatief onaangeraakte casus die slechts in beperkte omvang het onderwerp

⁶⁴ *Ibidem*, p. 122. M. Draguet, “Het symbolisme: een grootse ambitie”, in: R. Hoozee, ed., *Brussel: kruispunt van culturen*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, p. 137.

⁶⁵ M. Draguet, “Van Les XX tot La Libre Esthétique”, p. 122 en 132. M. Draguet, “Het symbolisme”, pp. 149-150.

⁶⁶ M. Draguet, “Het symbolisme”, pp. 137-138. Voor wat betreffende het symbolisme in België, zie ook: S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste: l’influence de l’occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*, Brussel (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Université Libre de Bruxelles), 1999, 5 vols. (promotor: Michel Draguet). M. Draguet, *Het symbolisme in België*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2004, 343p.

⁶⁷ M. Draguet, “Het symbolisme”, pp. 142-143. Sébastien Clerbois werkt deze problematiek uitgebreid uit in zijn eerder vermelde doctoraatsstudie. Hij gaat hierbij diep in op de figuren van Jean Delville en Francis Vurgey. S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste* [ODV], 5 vols.

is geweest van eerder onderzoek en waarvan relatief weinig verwijzingen te vinden zijn in de bestaande literatuur.

Het voornaamste werk dat men in dit opzicht kan onderscheiden is de doctoraatsstudie van Sébastien Clerbois over het symbolisme en de invloed van het gedachtegoed van het Franse occultisme op de Belgische schilderkunst in de periode 1883-1905.⁶⁸ In dit werk bespreekt Clerbois – als een klein onderdeel van zijn analyse – de eerste vier jaar (1894-1897) van de SCA. Hij stelt hierbij een identiteitscrisis vast binnen de coöperatie die voortvloeide uit haar nabijheid met (een aantal kunstenaars van) de kunstkring Pour l'Art en in mindere mate *La Ligue Artistique* – oorspronkelijk een kunstvereniging, later herleid tot een tijdschrift. Zijn voornaamste stelling hierbij is dat de projecten van enkele idealistische kunstenaars van Pour l'Art, projecten die door realistische kunstenaars werden geweerd uit de politiek van deze kunstkring en teruggaan op de ideeën van Péladan, terugvloeiden naar de SCA waardoor deze werd gevoed met de idealen van de Ordre de la Rose+Croix. Clerbois stelt dat de projecten en de Rozenkruiseridealen van deze idealistische kunstenaars in 1897 uiteindelijk de doodsteek kregen door het mislukken van het project van de Cité des Artistes (cfr. infra).⁶⁹ Clerbois' onderzoek van de SCA is hoofdzakelijk gebaseerd op een studie van kunsttijdschriften.

Daarnaast is er het werk van François Loyer over Paul Hankar en de Art Nouveau waarin hij kort de relatie bespreekt van de bekende architect met de SCA.⁷⁰ Christel Mahieu deed hetzelfde in haar bijdrage over Jules Dujardin, die – samen met onder meer Jean Delville – mee aan de basis lag van de oprichting van de coöperatie.⁷¹ Bij beide auteurs ligt de nadruk – in hun vermelding van de SCA – zeer sterk op het project van de Cité des Artistes (cfr. infra). Ook Christophe Verbruggen gaat kort in op de verschillende deelelementen van de SCA in zijn eerder vermelde studie over het schrijverschap in de Belgische belle époque. Hierbij vergelijkt hij – vanuit het streven om ook de andere

⁶⁸ S. Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste* [ODV], 5 vols.

⁶⁹ *Ibidem*, I, pp. 227-237. La Ligue Artistique werd in 1893 opgericht door kunstenaars die waren geweigerd op het triënnale salon. Zij ijverden dan ook voor een hervorming van de jury van deze salons. De eenheid onder kunstenaars in dat verzet speelde een belangrijke rol en was van primordiaal belang voor het welslagen van de onderneming. De driejaarlijkse salons, die afwisselend in en door Antwerpen, Gent en Brussel werden georganiseerd waren echter sterk getekend door de traditionele tweespalt tussen Antwerpen en Brussel. Gent koos daarbij veelal de kant van Brussel. La Ligue Artistique zou als kunstvereniging dan ook uiteindelijk stuklopen op deze tweespalt tussen Antwerpen en Brussel, met name toen op het salon van Gent in 1895 de Antwerpse kunstenaars een eigen comité besloten op te richten daar zij zich in de steek gelaten voelden door de jury. Zij behield wel haar persorgaan die eveneens de titel *La Ligue Artistique* droeg. In 1895 zocht deze toenadering tot het idealisme in de persoon van Jean Delville. *Ibidem*, I, pp. 227-228. Voor wat betreft de triënnale salons omstreeks deze periode, zie onder meer: I. Willems, *De verkoop van kunst op de Antwerpse en Gentse driejaarlijkse salons 1880-1914*, Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 2004, 221p. (promotor: J. Art). Voor wat betreft het specifieke Gentse salon omstreeks deze periode, zie: F. De Clercq, *Spanningsvelden tussen traditionalisme en modernisme*, Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 1982, I, pp. 177-223 (promotor: Herman Balthazar).

⁷⁰ F. Loyer, *Paul Hankar: la naissance de l'Art nouveau*, Brussel, Archives d'architecture moderne, 1986, pp. 142-143.

⁷¹ C. Mahieu, "Jules Du Jardin l'Idéaliste (1863-1940): Itinéraire d'une désillusion", in: *Mémoires*, 37 (september 2003; doorlopende nummering)(online geraadpleegd op <<http://www.art-memoires.com/lmter/13739/37dujardin.htm>>, laatst geconsulteerd op 23 juli 2010).

subvelden van het intellectuele veld in zijn analyse op te nemen – de corporatieve initiatieven van auteurs met die van onder meer beeldende kunstenaars.⁷² Zoals echter al in de passage over het Belgische intellectuele veld werd vermeld zal vooral in het derde hoofdstuk van deze scriptie verder worden ingegaan op de stellingen van Verbruggen betreffende het intellectuele veld.

2.1.3 Toelichting bij het bronnenmateriaal

Voor het eigen onderzoek van de Société Coopérative Artistique is enerzijds gebruik gemaakt van de archieven van deze coöperatie en anderzijds van een beperkt aantal kunsttijdschriften uit de vooropgestelde periode.

De archieven van de SCA bevinden zich in het stadsarchief van Brussel. Het betreft drie meter archiefmateriaal dat betrekking heeft op de periode 1894-1986 en in 2003 – met de ontbinding van de SCA – aan het stadsarchief werd geschonken.⁷³ De voornaamste documenten waarvan men – binnen dit fonds – gebruik kan maken om de geschiedenis van de SCA in de vooropgestelde periode 1894-1930 te reconstrueren zijn de verslagen van de raden van bestuur en van de algemene vergaderingen. Vanaf de jaren dertig is het materiaal iets gevarieerder en meer gesystematiseerd, maar voor wat betreft de in deze scriptie behandelde periode is men dus vooral aangewezen op deze verslagen. Daarnaast is ook gebruik gemaakt van de beperkte hoeveelheid correspondentie die in het fonds is opgenomen, met name de correspondentie van een van de voorzitters – Charles Schijn, evenals een aantal losse documenten over uiteenlopende aangelegenheden.

Daarnaast is dus in de loop van het onderzoek ook de keuze gemaakt om – aan de hand van een aantal aanknopingspunten in het hierboven vermelde werk van Sébastien Clerbois – een selecte tijdschriftenstudie te doen om zo een beter beeld te krijgen van – zoals men verder zal zien – de eerder turbulente eerste jaren van de SCA. Het gebruik van dit materiaal heeft met andere woorden vooral betrekking op de vroege periode van de coöperatie. Voor wat betreft deze eerste jaren is dan ook heel wat materiaal te vinden in deze kunsttijdschriften, voor de periode vanaf circa 1900 bleek dit heel wat moeilijker. De tijdschriften die hierbij het meest bruikbaar bleken en dan ook het meest zijn gebruikt in onderstaande uiteenzetting zijn *La Fédération Artistique* en *La Ligue Artistique*.

2.1.4 Reflexieve invalshoek: institutioneel spanningsveld ‘coöperatie vs corporatie’

Naast de onderzoeksvragen die in het begin van deze scriptie werden vooropgesteld zal er nog een bijkomende invalshoek worden geformuleerd die tijdens het doornemen van het archiefmateriaal aan de oppervlakte kwam. Aan de basis van deze aanvulling ligt een

⁷² C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], pp. 113-115.

⁷³ SAB, inventaris n°45/39.

interview in december 1937 met de toenmalige voorzitter van de Société Coopérative Artistique, Charles Schijn, over het ontstaan en de werking van de coöperatie.⁷⁴

Opdrachtgever voor het interview was de Fédération Nationale des Artistes-peintres et Sculpteurs de Belgique, een nationale beroepsvereniging van kunstenaars die geïnteresseerd was in het verhaal van de SCA en de principes van een coöperatie voor een uitgave van haar vak- en beroepsblad dat twee keer per trimester verscheen.⁷⁵ Verantwoordelijk voor het afnemen van het interview was Rik Bourguignon, redactiesecretaris van het vak- en beroepsblad van de FNASB maar later vooral de uiteindelijke opvolger van Schijn als voorzitter van de SCA. Het was in oktober 1937 dat Bourguignon – in het kader van zijn opdracht – een brief stuurde naar Schijn met het verzoek deze te interviewen.⁷⁶ In dit interview vertelt Schijn niet alleen over het ontstaan en de werking van de SCA, maar ook over de moeilijkheden waarmee deze doorheen de jaren te kampen kreeg. Schijn spreekt daarbij niet alleen over de oorlogsjaren, maar ook over het prille begin van de SCA. Interessant is dat hij stelt dat, in dit prille begin, de leden de rol van de coöperatie namelijk verwarden met die van een corporatie of beroepsvereniging. Volgens Schijn zijn deze dan ook geenszins hetzelfde. Op de vraag van Bourguignon of sommige coöperaties niet als een corporatie kunnen worden beschouwd, antwoordt hij dat dit enkel het geval kan zijn in een defect systeem. In wettelijke termen, zo vervolgt Schijn, is het opzet van een coöperatie het nastreven van een commercieel doel door bepaalde producten of materialen gezamenlijk in te kopen tegen een bijgevolg voordeligere prijs en deze dan tegen evenzeer voordelige voorwaarden opnieuw aan haar coöperanten te verkopen. Corporaties of beroepsverenigingen daarentegen hebben als doel om de morele en materiële belangen van haar leden te verdedigen en dit in domeinen die niet noodzakelijkerwijs commercieel van aard zijn. Dat betekent volgens Schijn evenwel

⁷⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn :bulletin FNASB 1937-1938, 'vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937', pp. 9-12. Algemene opmerking in verband met de bronverwijzing naar het archiefmateriaal van de SCA: Enkel de dozen binnen het fonds van de SCA zijn genummerd, de documenten in deze dozen bevatten geen foliëring of andere vorm van nummering. Deze documenten zijn echter wel thematisch gegroepeerd in bundels. Er is dan ook voor gekozen om op de volgende manier zo volledig mogelijk te verwijzen naar de gebruikte documenten: SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, (nummer van de doos), (map, bundel of boek waarin het document zich bevindt; eventueel met een verdere onderverdeling), '(korte omschrijving van het document)', (paginering indien deze is voorzien).

⁷⁵ De FNASB werd een eerste keer opgericht omstreeks 1895, in 1922 werd zij een tweede keer opgericht in Gent in het kader van de kritiek op de inrichting van de driejaarlijkse salons. Stichters waren: Alfred Bastien, Achille Bentos, Prosper Böss, Edgard Bijtebier, Frans De Boever, Jean Delville, Georges De Sloovere, Robert Dubois, Georges Guequier, Pieter Gorus, Maurice Hardijns, Jef Leempoels, Raphael Robert, Arthur Trealliw, Eugène De Bremaecker. Een centraal element van de FNASB dat onder meer in dat vak- en beroepsblad wordt naar voor geschoven is de behartiging van materiële en morele beroepsbelangen van haar leden. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn: bulletin FNASB 1937-1938, 'vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937', p. 2.

⁷⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn: bulletin FNASB 1937-1938, 'brief van Rik Bourguignon aan Charles Schijn, 29 oktober 1937'.

niet dat een coöperatie zoals de SCA (de activiteiten van) corporaties of gelijk wel initiatief in het belang van kunstenaars niet kan aanmoedigen.⁷⁷

In dat opzicht is het interessant om na te gaan of men binnen de SCA, naast of als aanvulling op Clerbois' stelling van een identiteitscrisis, ook een institutioneel spanningsveld tussen coöperatie en corporatie kan onderscheiden. Dit is niet alleen een inhoudelijke, maar ook een reflexieve insteek. Zo kan deze invalshoek informatie verstrekken over de manier waarop deze begrippen binnen de SCA zelf werden gebruikt en welke motieven of drijfveren mogelijk schuilgaan achter het specifieke gebruik van deze begrippen. Ook dwingt het de onderzoeker zelf om zijn eigen gebruik van de begrippen te evalueren en – indien dat nodig blijkt – te herzien.

2.2 De Société Coopérative Artistique (1894-1930)

2.2.1 De oprichting van de Société Coopérative Artistique (1894)

‘Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’

In 1944 werd het vijftigjarig bestaan van de Société Coopérative Artistique gevierd. Zoals gebruikelijk is bij dergelijke herdenkingen knoopt men dan de banden aan met het verleden. In het geval van de SCA gebeurde dit in de persoon van Jean Delville. In een document met de titel ‘Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’ vertelt de dan 77-jarige Delville over de oorsprong van zijn initiatief om een coöperatie van kunstenaars op te richten.⁷⁸ Zo vertelt Delville in deze tekst hoe hij op jonge leeftijd ermee werd geconfronteerd hoe moeilijk het is voor jonge kunstenaars, althans die van bescheiden afkomst, om in België een carrière als kunstenaar na te streven. Hij verwijst hierbij naar zijn eigen opleiding aan de Académie Royale de Bruxelles, waar hij – naar eigen zeggen – vaak niet in staat was om deel te nemen aan de schilderlessen omdat hij gewoonweg het nodige materiaal niet kon financieren. Delville vertelt vervolgens hoe omstreeks deze periode in verscheidene Europese landen – waaronder België – werd gezocht naar oplossingen voor de wijdverspreide sociale problemen van het volk. Een van de methodes die in dit opzicht werd aangereikt was het coöperatieve systeem en haar principe van ‘Self Help’, dat – zo stelt Delville – van Engelse origine was, in die zin dat het systeem voor de eerste keer werd toegepast bij de wevers van Rochdale omstreeks 1844 (cfr. supra). Hij vervolgt dat het pas in 1873 was dat het coöperatisme haar weg vond naar België en dat de eerste coöperaties in het land werden opgericht. Het betrof echter coöperaties in de sector van kleding, voeding, etc. De kunsten werden volgens Delville buiten beschouwing gelaten door de pioniers van de beweging. Hij begon zich dan ook zelf te interesseren in de problematiek van het coöperatisme en ontwikkelde – ten langen leste –

⁷⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn: bulletin FNASB 1937-1938, ‘vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937’, p. 11.

⁷⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, médaille commémorative, ‘J. Delville, Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’, pp. 1-5.

het idee om een Coopérative Artistique op te richten. Hij stelt dat zijn idee echter op heel wat scepsis werd onthaald. Men argumenteerde dat zijn initiatief geen navolging zou krijgen, dat men hen als socialisten zou beschouwen en dat het nastreven van gemeenschappelijke belangen geen eigenschap was van kunstenaars. Delville vertelt hierbij ook hoe hij – in het kader van zijn project – contact zocht met een latere minister van Staat. Hij vermeldt de naam van de man niet, maar omschrijft hem wel als een van dé militanten van het socialisme en een gepassioneerd voorstander van het coöperatieve systeem. Delville kreeg echter geen antwoord waarmee hij wil illustreren tot op welk niveau de vooroordelen ten aanzien van zijn project zich manifesteerden.⁷⁹ De eerste persoon door wie Delville – naar eigen zeggen – werd aangemoedigd was Edmond Picard, jurist maar ook de oprichter van het tijdschrift *L'Art Moderne* (cfr. supra). Zijn voornaamste medestander vond hij echter in de persoon van Jules Dujardin. Samen namen ze het initiatief om een eerste samenkomst te organiseren om zo het project wereldkundig te maken. Deze eerste officiële samenkomst, niet de eigenlijke stichtingsvergadering, leverde volgens Delville een dertigtal leden op. Onder hen waren Theo Hannon, José Hennebicq, Eugène Broerman, Ernest Van Neck en Alphonse Motte. Motte, hoofd van de Caisse d'Épargne et de Retraite en een onbekende in de kunstwereld, drukte daarbij uitdrukkelijk zijn interesse uit voor het project en stelde – aldus Delville – spontaan zijn administratieve bekwaamheden ten dienste van de coöperatie.⁸⁰

De officiële stichtingsvergadering van de SCA vond uiteindelijk plaats op 27 februari 1894 in café La Fontaine. Voorafgaand aan deze vergadering werd het project in de pers toegelicht en werden kunstenaars van alle strekkingen opgeroepen om deel te nemen aan de vergadering.⁸¹ Op de zitting zelf nam Delville het woord. Hij vertelde over de penibele situatie van de kunstenaar en wijdde uit over de humanitaire zijde van het project. Motte gaf vervolgens uitleg over de eventuele werking van de coöperatie en wees op het succes van het coöperatieve systeem in Europa in diverse andere sectoren evenals het bestaan en succes van een coöperatie van kunstenaars in Duitsland.⁸² Er werden

⁷⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, médaille commémorative, 'J. Delville, Pourquoi et comment j'ai fondé la Coopérative Artistique', pp. 1-2. De niet nader vernoemde minister van Staat waar Delville naar verwijst is mogelijk Louis Bertrand, een van de pioniers van het socialisme die in 1918 werd benoemd tot minister van Staat. Hij was oorspronkelijk marmerbewerker van beroep.

⁸⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, médaille commémorative, 'J. Delville, Pourquoi et comment j'ai fondé la Coopérative Artistique', pp. 2-3.

⁸¹ E. Baes, "La Coopérative Artistique", in: *La Fédération Artistique*, nr. 19, 25 februari 1894. J. Delville, "Une Coopérative artistique", in: *La Ligue Artistique*, nr. 6, 28 januari 1894, pp. 5-6. J. Delville, "La prochaine réunion pour la Coopérative", in: *La Ligue Artistique*, nr. 10, 25 februari 1894. J. Hennebicq, "Le projet de Coopérative artistique", in: *La Libre Critique*, nr. 24, 25 februari 1894, pp. 163-165.

⁸² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1894-1913, 'zitting van 27 februari 1894', p. 1. Ook Edgar Baes vermeldt dit in zijn verslag van de vergadering in *La Fédération Artistique*. E. Baes, "La coopérative artistique", in: *La Fédération Artistique*, nr. 20, 4 maart 1894, p. 237. De coöperatie van kunstenaars waar Motte naar verwijst is vermoedelijk de Schriftstellergenossenschaft, een coöperatie van Duitse schrijvers. *L'Art Moderne* wijdde hieraan een bijdrage in maart 1894 naar aanleiding van de oprichting van de SCA. Men gaat hierbij in op de doelstellingen en de werking van dit Duitse initiatief, dat – althans op het moment van publicatie – 460 leden had. Ook wordt kort verwezen naar een gelijkaardig initiatief in Wenen, het

uiteindelijk na deze eerste vergadering 38 inschrijvingen ontvangen.⁸³ Op de zitting van 6 maart werden Motte, Delville en Dujardin vervolgens met grote meerderheid door de dertig aanwezigen verkozen tot leden van de raad van bestuur. Isidore De Rudder, José Hennebicq en Théo Hannon werden op hun beurt verkozen tot leden van het college van commissarissen, belast met het toezicht op de raad van bestuur. Verder vond er een stemming plaats over de statuten, die daardoor een definitief karakter kregen.⁸⁴ Op de volgende vergadering, zijnde 11 maart, kreeg de SCA uiteindelijk haar definitieve vorm met de benoeming van Motte als voorzitter, Delville als penningmeester en Dujardin als secretaris.⁸⁵

Statuten: voedingsbodem van een institutioneel spanningsveld?

Zoals hierboven werd vermeld werden de statuten van de SCA op 6 maart 1894 aan een stemming onderworpen en goedgekeurd. Op 28 maart van hetzelfde jaar werden ze gepubliceerd in de *Annexe au Moniteur Belge*.⁸⁶ Uiteindelijk zouden ze – binnen de in deze scriptie vooropgestelde periode – driemaal gewijzigd worden, met name in 1896, 1907 en 1924. Het is met het oog op Clerbois' stelling van een identiteitscrisis en de eigen aanvullende invalshoek van een spanningsveld tussen corporatie en coöperatie interessant om deze statuten en vooral de doelstellingen die deze bevatten nauwgezet te bekijken.

In de originele statuten van 1894 schoof men niet minder dan elf doelstellingen naar voor. In letterlijke bewoordingen stelde de SCA zich tot doel:

- 1) “De resserrer les liens d’union que la corporation des artistes doit créer entre tous ses membres sans distinction”;
- 2) “De procurer à ses membres, dans les meilleures conditions possibles de prix et de qualité, les matières premières et les fournitures quelconques afférentes aux arts et utiles aux artistes peintres, sculpteurs, musiciens et littérateurs et, en général à tous ceux qui peuvent avoir besoin de l’une ou l’autre de ces matières premières, soit à un point de vue artistique, soit au point de vue d’un métier quelconque”;
- 3) “D’organiser des expositions, des concerts, des conférences”;
- 4) “De publier un journal d’art, revue littéraire ou artistique”;
- 5) “D’étudier et de poursuivre toutes les réformes utiles à l’art, aux artistes et aux professions qui s’y rattachent”;

Schriftstellerhaus. Anoniem, “Les Coopératives artistiques à l’étranger”, in: *L’Art Moderne*, nr. 9, 4 maart 1894, pp. 67-68.

⁸³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 27 februari 1894’, p. 1.

⁸⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 6 maart 1894’, p. 2.

⁸⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 11 maart 1894’, p. 3.

⁸⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, ‘uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 28 maart 1894’, pp. 491-493.

- 6) “D’organiser une caisse spéciale de pension pour les membres de la coopération et subsidiée par celle-ci”;
- 7) “De faciliter l’expédition de l’envoi de tableaux et œuvres d’art aux expositions”;
- 8) “D’organiser une caisse spéciale d’assurances pour les veuves et orphelins des artistes”;
- 9) “De procurer, en cas de maladie, aux membres et à leur famille des soins médicaux et des produits pharmaceutiques dans des conditions spéciales”;
- 10) “D’établir une institution de crédit pour les membres dans des conditions à déterminer ultérieurement, tels que warrants, prêts, etc.”;
- 11) “De construire des habitations pour les membres dans des conditions à déterminer ultérieurement aussi.”⁸⁷

Wilde men lid worden van de SCA, dan moest men voorgesteld worden door een ander lid en worden toegelaten door de raad van bestuur evenals ingeschreven zijn voor minstens één (aan)deel (van 25 frank). De leden werden bovendien ingedeeld in enerzijds professionele leden en anderzijds niet-professionele leden of ‘protecteurs’. Werden uitgesloten uit de SCA: zij die zich niet conformeerden aan de statuten en reglementen evenals zij die een juridische veroordeling hadden opgelopen voor feiten die hun eer (of eerder goede naam) bezoedelden.⁸⁸

Het is belangrijk om op te merken dat de statuten letterlijk stellen dat de SCA een coöperatie is. Zo luidt het eerste artikel: “L’an mil huit cent nonante-quatre, le vingt-sept février, il est créé entre les soussignés et les personnes qui seront admises par la suite une société coopérative, sous la dénomination de Coopérative artistique.”⁸⁹ Deze statuten en de doelstellingen die er deel van uit maken geven dan ook uiting aan veel elementen die Paul Lambert naar voor schuift in zijn uitwerking van het begrip coöperatie (cfr. supra). Men ziet duidelijk het element van solidariteit in een aantal ‘sociale’ doelstellingen van de SCA, meer bepaald in het streven om een pensioenfonds, levensverzekering en ziektefonds op te richten evenals te voorzien in huisvesting voor de leden (doelstellingen 6, 8, 9 en 11). Daarnaast was de SCA ook een democratische instelling, getuige daarvan de stemmingen over de statuten en over de posities binnen de raad van bestuur en het college van commissarissen. Uit de statuten kan men ook duidelijk afleiden dat de SCA een consumptiecoöperatie was.

Deze statuten en doelstellingen overstijgen of kleuren dan weer buiten de lijntjes van de uitwerking van het begrip coöperatie door Charles Schijn (cfr. supra). Enerzijds is de term ‘commercieel’ die Schijn hanteert om het actiedomein van de SCA te omschrijven misschien ietwat ongelukkig. Veel van de doelstellingen die door de SCA naar voor werden geschoven hebben inderdaad met geld of eerder materiële omstandigheden te maken, maar het woord ‘commercieel’ draagt een winstprincipe in zich dat volgens

⁸⁷ *Ibidem*, p. 491.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 492.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 491.

Lambert net buiten het coöperatieve wezen staat. De SCA ontwikkelde commerciële activiteiten die dan ook als dusdanig moeten worden bestempeld, maar het is verkeerd om de term te gebruiken om te verwijzen naar actiedomein van de SCA, dat uiteindelijk veel ruimer was. Men kan eerder stellen dat de SCA met deze doelstellingen er eerder naar streefde om – op basis van het principe van ‘self help’ – een uitgebreid stelsel van sociaal-economische belangenbehartiging uit te werken. De term ‘sociaal-economisch’ verbindt – in dat opzicht – zowel de ‘sociale’ elementen van solidariteit als de meer rechtstreekse ingrepen in de materiële belangen van de leden, bijvoorbeeld het voorzien van materiaal tegen voordelige prijzen (de kerntaak als het ware van de coöperatie), het voorzien van transport van kunstwerken en het streven om een kredietinstelling op te richten (doelstellingen 2, 7 en 10). Anderzijds bevatten de statuten doelstellingen die het sociaal-economische of (in Schijns woorden) commerciële domein toch ietwat overschrijden of alleszins een sterke potentie daartoe bezitten. Zo stelde de SCA zich tot doel om tentoonstellingen en dergelijke te organiseren, een periodiek betreffende kunst uit te geven en elke hervorming na te streven die nuttig bleek te zijn voor de kunst in het algemeen evenals kunstenaars en de kunstberoepen in het bijzonder (doelstellingen 3, 4 en 5). Deze doelstellingen kunnen natuurlijk wel in verband worden gebracht met sociaal-economische belangen, maar kunnen ze ook even gemakkelijk overstijgen. Zo impliceert het organiseren van een tentoonstelling of het uitgeven van kunsttijdschrift in zekere zin toch steeds een selectie van elementen die niets te maken hebben met materiële belangen, bijvoorbeeld esthetiek. Men kan dan ook stellen dat deze doelstellingen de SCA in staat stelden om – naast haar coöperatieve activiteiten – ook gewoon te functioneren als een andere kunstkring of als een corporatie of beroepsvereniging, die – in Schijns visie – de morele en materiële belangen van haar leden behartigt in domeinen die niet noodzakelijkerwijs commercieel van aard zijn. Het is hierbij wel belangrijk om op merken dat de SCA in essentie geen corporatie of beroepsvereniging was. Zij stond immers open voor niet-professionele kunstenaars, getuige daarvan de opdeling die men maakte tussen de leden. Enigszins verwarrend in dit opzicht is het discours van Edgar Baes, een van stichtende leden van de SCA, die parallellen trekt tussen de SCA en de middeleeuwse Sint-Lucasgilden.⁹⁰

Men kan uit deze statuten en doelstellingen besluiten dat de SCA in essentie een coöperatie was die een uitgebreid stelsel van sociaal-economische belangenbehartiging vooropstelde en zich – in haar activiteiten – openstelde voor professionele en niet-professionele kunstenaars, los van kunsttakken en -stromingen. Desalniettemin bevatten een aantal doelstellingen in zekere zin wel een basis voor het nastreven en behartigen van belangen die op zich weinig te maken met het sociaal-economische.

Een bont gezelschap van kunstenaars, of toch niet?

⁹⁰ E. Baes, “La Coopérative et les Gildes d’autrefois”, in: *La Libre Critique*, nr. 26, 11 maart 1894, pp. 179-181.

Naast de eigenlijke statuten bevat de publicatie in de *Annexe au Moniteur Belge* ook een lijst met stichtende leden, 56 in totaal.⁹¹ Op het eerste zicht is het meest opmerkelijke element in de samenstelling van de SCA de positie van Alphonse Motte als eerste voorzitter van de coöperatie. Motte was – zoals Jean Delville stelde (cfr. supra) – een onbekende in de kunstwereld. Zeggen dat hij helemaal niets met het kunstwezen te maken had zou echter de waarheid oneer aandoen. Zo vermeldt Sébastien Clerbois hem in zijn eerder aangehaalde doctoraatsstudie als de broer van de idealistische kunstenaar Emile Motte, eveneens een stichtend lid van de SCA.⁹² Belangrijker dan het gegeven of hij al dan niet iets te maken had met de kunstwereld is echter dat hij blijkbaar fungeerde als een ervaringsdeskundige inzake coöperaties. Zo omschreef Edgar Baes hem als volgt in zijn bijdrage over het project van de SCA in *La Libre Critique*: “[...] à la très prochaine réunion où un homme compétent M. Motte chef de bureau à la caisse générale d’épargne et de retraite, fondateur de plusieurs sociétés coopératives du pays proposera un plan constitutif des statuts. M. Motte se charge par dévouement de toutes les fonctions administratives jusqu’à ce que la « Coopérative Artistique » soit solidement édifiées sur les bases nécessaires.”⁹³ Motte stond met andere woorden in voor de coöperatieve ‘know how’ en de administratieve vereisten die ongetwijfeld gepaard gingen met de uitwerking van een dergelijk initiatief.

Bij nader inzien is het meest opmerkelijke element aan deze lijst dan ook niet de aanwezigheid en de positie van Motte, maar eerder het gegeven dat het hier geen willekeurige lijst van kunstenaars betreft. Zo vonden heel wat stichtende leden van Pour L’Art (cfr. supra) hun weg naar de SCA, meer bepaald – uiteraard – Jean Delville, Omer

⁹¹ Vermoedelijk gaat het hier om het ledenaantal ten tijde van de goedkeuring van de statuten, met name 6 maart 1894. De stichtingsvergadering van 27 februari 1894 vermeldt namelijk – zoals eerder gezegd – maar 38 inschrijvingen. De lijst van 56 vermeldt volgende stichtende leden (met bijhorende informatie): Jean Delville (schilder), Alphonse Motte (hoofd van de Caisse d’Épargne et de Retraite), Jules Dujardin (schilder), Victor Gilsoul (schilder), José Hennebicq (auteur), Isidore De Rudder (beeldhouwer), Léon-G. Lebon (schilder), Isidore Meyers (schilder), Emile Gilson (doctor in de geneeskunde), Jules Delecourt-Wincqz (provincieraadslid), Omer Dierickx (schilder), Léon Hoyoux (schilder), Williame Jelley (schilder), Willems Sighing (schilder), Georges De Sadeleer (schilder), Georges Bernier (schilder), Emile Motte (schilder), Jean Billen (schilder), George Khnopff (auteur), Paul Dillens (schilder), Jean-G. Vandefik (schilder), Félicien Meunier (schilder), Jean Goffinet (schilder), Henri Vanderhecht (schilder), Léon Verheyen (schilder), Franz De Beul (schilder), Isidore Deltilleux (schilder), Jean-Baptiste Eggerickx (schilder), Eugène Weverbergh (schilder), Oscar Petyt (schilder), Edgar Baes (auteur), Eugène Broerman (schilder), Théo Hannon (schilder), Félix Carpentier (schilder), Williame Delsaux (schilder), José Dierickx (schilder), René Simoneau (schilder), Jean Desmet (schilder), Jean Gouweloos (schilder), Victor Moerenhout (schilder), Lucien Wollès (schilder), Arthur Craco (beeldhouwer), Edmond Picard (advocaat), Octave Maus (advocaat), Léon-A. Lemesre (auteur), Jef Lambeaux (beeldhouwer), Jan De la Hoese (schilder), Jules Lagae (beeldhouwer), Léo Devaux (operazanger), Hélène Cornette (beeldhouwster), Adolphe Hamesse (schilder), Omer Coppens (schilder), Charles Moerenhout (musicus), Herman Boulanger (schilder), Arthur Duquesne (schilder), Jacques Fauvelle (schilder). SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, ‘uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 28 maart 1894’, p. 493. Opmerkelijk is dat de latere voorzitter Ernest Van Neck, die door Delville wordt genoemd als een van de eerste leden in zijn tekst naar aanleiding van het vijftigjarig bestaan van de SCA, niet wordt vermeld in deze lijst.

⁹² S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste* [ODV], I, p. 228.

⁹³ E. Baes, “Le projet de Coopérative artistique”, in: *La Libre Critique*, nr. 24, 25 februari 1894, p. 164.

Dierickx, Williame Jelley, José Dierickx, Adolphe Hamesse en Omer Coppens.⁹⁴ Ook een aantal leden van het vroegere La Ligue Artistique tekenden present, met name de eerder vermelde Omer Dierickx, maar ook Victor Gilsoul en Williame Delsaux. Bovendien verzamelden zich in de SCA heel wat vertegenwoordigers – zowel auteurs als beeldende kunstenaars – van de nieuwe idealistische tendensen in de kunst en de literatuur: Jules Dujardin, Emile Motte, José Hennebicq, Isidore De Rudder, Georges Khnopff, Hélène Cornette, Arthur Craco, Jean Gouweloos en Jacques Fauvelle. Laatstgenoemde was overigens consul van la Rose+Croix voor de stad Brugge. Ook de hernieuwde aandacht voor de sierkunst was vertegenwoordigd in de SCA met – andermaal – Isidore De Rudder, Théo Hannon, Eugène Broerman, Edmond Picard en Octave Maus.⁹⁵ Picard en Maus kunnen bovendien in verband gebracht worden met het kunsttijdschrift *L'Art Moderne* (cfr. supra).

Men kan met andere woorden zien hoe de ervaringsdeskundige Motte aan het hoofd kwam te staan van een coöperatie waarin een opvallend aantal vertegenwoordigers van het symbolistische – zowel de brede als de esoterische occulte beweging – en idealistische gedachtegoed in de kunst zich verzamelde. Clerbois benadrukt hierbij vooral de aanwezigheid van de leden van Pour L'Art. Hij stelt dan ook dat de daaruit voortvloeiende relatie van de SCA met deze kunstkring van primordiaal belang is om de geschiedenis van de coöperatie tussen 1895 en 1897 in al haar facetten te begrijpen.⁹⁶

2.2.2 Onder het voorzitterschap van Alphonse Motte (1894-1897)

Uit de startblokken

De eerste maanden van de Société Coopérative Artistique stonden sterk in het teken van de uitbreiding van haar ledenbestand, ook buiten Brussel. Begin april 1894 gaven Alphonse Motte en Jules Dujardin een lezing in Antwerpen betreffende de SCA op uitdrukkelijke uitnodiging van een groep Antwerpse kunstenaars en de plaatselijke kunstverenigingen Als ik Kan, Arte et labore en de Cercle Artistique.⁹⁷ Ook in Gent werd een maand later een dergelijk lezing gegeven, ditmaal door Motte, Dujardin en José Hennebicq. Op 4 mei werd – voorafgaand aan de geplande samenkomst op 8 mei – zelfs een ‘appel aux artistes’ uitgevaardigd door een aantal Gentse kunstenaars – zowel beeldende kunstenaars als ,auteurs – waarin kort de doelstellingen en de voordelen van de SCA werden toegelicht en kunstenaars werden aangemoedigd om de samenkomst bij te wonen.⁹⁸ Om de banden met

⁹⁴ S. Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste* [ODV], I, pp. 228-229. Deze lijst van Clerbois werd aangevuld aan de hand van de biografische databank van ARTO. ARTO. *Biografisch Lexicon Plastische Kunst in België* (online geraadpleegd op <<http://www.arto.be/>>, laatst geconsulteerd op 29 juli 2010).

⁹⁵ S. Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste* [ODV], I, pp. 228-229.

⁹⁶ *Ibidem*, I, pp. 232-233.

⁹⁷ Anoniem, “Nouvelles artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 26, 15 april 1894, p. 309.

⁹⁸ De kunstenaars aan de grondslag van deze omzendbrief waren: de schilders Constant Montald, Valerius De Saedeleer, Jules De Wette en Gustave Michel, de beeldhouwers Hippolyte Le Roy, George Minne en

de leden te vergemakkelijken en te stroomlijnen werden in Antwerpen en Gent zelfs lokale comités opgericht.⁹⁹ Het ledenaantal van de SCA zou dan ook snel stijgen. Zo maakte men op de vergadering van 10 augustus 1894 al melding van 219 leden.¹⁰⁰ Op het einde van 1897 bedroeg het ledenaantal 349.¹⁰¹

Kort na deze lezingen in Antwerpen en Gent, eind juni, opende ook de winkel van de coöperatie in de Rue de la Banque, 19. Hier konden de coöperanten tegen een voordelige prijs hun materiaal aanschaffen.¹⁰² De winkel van de SCA bevond zich op de eerste verdieping van dit gebouw, boven de winkel van La Persévérance, een coöperatie van voedingsmiddelen. De SCA huurde deze ruimte van La Persévérance. Binnen de kunstenaarscoöperatie was men er dan ook van overtuigd dat het samenhouden met een andere coöperatie belangrijke voordelen met zich zou meebrengen.¹⁰³ Toch zou de jonge coöperatie in het begin heel wat moeilijkheden hebben op commercieel vlak. Charles Schijn vermeldt dit onder meer in zijn eerder vermeld interview met Rik Bourguignon.¹⁰⁴ Ook Jean Delville maakt in zijn ‘Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’ melding van deze moeilijke omstandigheden. Naast problemen met de aankoop en verkoop van producten kampte de SCA – volgens Delville – ook met een lastercampagne die enkele grote Brusselse handelaars in de pers voerden ten aanzien van de nieuwe coöperatie, bevreesd voor de concurrentie die deze mogelijk zou kunnen bieden. Delville vervolgt zelfs eerder ludiek: ”On alla même jusqu’à insinuer que les coopérateurs étaient des espèces “d’anarchistes”. Ce fut à tel point qu’un jour notre bonhomme de propriétaire, influencé par cette odieuse campagne de presse, trouva sans doute nos réunions dans la chambre-mansarde si suspectes et croyant que sous le couvert de notre petit stock de marchandises auraient pu se dissimuler quelques bombes, nous fit

Dominique Vanden Bossche en de auteurs Maurice Maeterlinck, Rodrigue Sérasquier, Lucien De Busscher, Frédéric Friche, Edgar Teurlings, Cyriel Buysse en Gustaaf D’Hondt. Universiteit Gent, *Vliegende Bladen*, I S 32, ‘appel aux artistes, 4 mei 1894’. Christophe Verbruggen stelt dat Rodrigue Sérasquier en Frédéric Friche de pseudoniemen zijn van respectievelijk Louis De Busscher en Albert Guéquier. C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], p. 114.

⁹⁹ In Antwerpen werden de auteur Van Haesendonck en de schilders Rul, Hens, Boudry, Simons en Crabeels door hun collega’s verkozen om deel uit te maken van het lokaal comité. In Gent waren dat musicus Paul Lebrun, schilders Constant Montald, Beckaert, beeldhouwer Dominique Vanden Bossche en auteurs Gustaaf D’Hondt en Duveiller. Anoniem, “Nouvelles artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 34, 10 juni 1894, p. 404. Dit is een meer gedetailleerd verslag van de vergadering van 8 juni binnen de SCA dan in het boek met de procès-verbaux in het fonds van SCA.

¹⁰⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 10 augustus 1894’, p. 12.

¹⁰¹ Anoniem, “Assemblée Générale Statutaire de la Coopérative Artistique: Rapport”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 9, 6 mei 1898, p. 1. Dit is het rapport over de morele en materiële situatie van de SCA dat werd voorgelegd aan de algemene vergadering van 2 april 1898. Deze jaarlijkse rapporten werden in de beginperiode van de coöperatie gepubliceerd in *La Ligue Artistique*. Pas in een latere periode begon men de deze in te schrijven in de boeken met procès-verbaux die zich in het fonds van de SCA bevinden.

¹⁰² *La Fédération Artistique* maakte melding van deze opening in haar editie van 8 juli 1894. Anoniem, “Nouvelles Artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 38, 8 juli 1894, p. 439.

¹⁰³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 19 mei 1894’, p. 6.

¹⁰⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn: bulletin FNASB 1937-1938, ‘vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937’, p. 11.

comprendre qu'il ne pouvait plus nous gardes locataires. C'est en essayant de faire comprendre à cet imbécile combien il se trompait sur notre compte que nous prîmes la résolution de nous installer ailleurs."¹⁰⁵ Het zou echter duren tot april 1898 vooraleer de winkel van SCA – op initiatief van de nieuwe voorzitter Ernest Van Neck – werd ondergebracht op een nieuwe locatie, meer bepaald in de Rue du Midi, 17.¹⁰⁶ Delville zou overigens deze ontwikkelingen niet van op het voorplan meemaken. Als deelnemer en uiteindelijke winnaar van de Prix de Rome in 1895 ondernam hij tussen 1894 en 1898 een aantal reizen. Nadien zou hij gedurende enkele jaren de functie van professor opnemen aan de School of Arts in Glasgow, Schotland.¹⁰⁷ Victor Delville, zijn vader, werd op de algemene vergadering van 1 juni 1894 dan ook verkozen om hem te vervangen als penningmeester.¹⁰⁸ Ondanks die aanvankelijke moeilijkheden met de winkel van de coöperatie steeg de omzet toch relatief snel. Voor het jaar 1894 bedroeg deze 1585 frank, in 1895 was dat al 5608 frank, in 1896 bedroeg de omzet 10710 frank om in het laatste jaar van Mottes voorzitterschap te eindigen met een cijfer van 12219 frank.¹⁰⁹

Het enthousiasme ten aanzien van de SCA was in deze beginperiode vrij groot. In *La Fédération Artistique* werd een bijdrage over de verrichtingen van de coöperatie in deze eerste maanden besloten met: “Les artistes belges seraient-ils revenus de leur apathie légendaire et auraient-ils enfin fait trêve à leurs mesquines querelles de personnalités?”¹¹⁰

De eerste initiatieven

In deze eerste periode probeerde de Société Coopérative Artistique ook een aantal van haar doelstellingen te realiseren. Op de vergadering van 19 mei werd binnen de SCA beslist om een “tombola artistique” te organiseren ten voordele van haar pensioensfonds en speciale kas voor weduwen en wezen van de kunstenaars. Hierbij werden omzendbrieven rondgestuurd waarin de leden van de coöperatie en kunstenaars in het algemeen werden opgeroepen om kunstwerken ter beschikking te stellen van de tombola.¹¹¹ De organisatie

¹⁰⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, médaille commémorative, ‘J. Delville, Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’, p. 3. Voor die lastercampagne werden echter geen concrete bewijzen of voorbeelden gevonden.

¹⁰⁶ Anoniem, “Assemblée générale statuaire de la Coopérative Artistique: Rapport”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 9, 6 mei 1898, p. 1.

¹⁰⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, médaille commémorative, ‘J. Delville, Pourquoi et comment j’ai fondé la Coopérative Artistique’, p. 4.

¹⁰⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 1 juni 1894’, p. 9.

¹⁰⁹ Het fonds van de SCA bevat een lijst met zakencijfers voor wat betreft de periode voor de Tweede Wereldoorlog. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Pièces comptables, ‘Chiffres d’affaires – Remises’.

¹¹⁰ Anoniem, “Nouvelles artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 26, 15 april 1894, p. 309.

¹¹¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 19 mei 1894’, p. 6. Onder de kunstwerken die men in de eerste maanden – in het kader van de tombola – wist te verzamelen waren schilderijen van Léon Frédéric, Jean Delville, Jules Dujardin, Camille en Lucien Wollès, Eugène Broerman, Léon Herbo, André Hennebicq, Mlle Henriette Calais, Florent Crabeels, Franz Hens, Evariste Carpentier en

van de tombola sleepte echter lang aan. Op de algemene vergadering van 7 april 1895, bijna een jaar nadat beslist werd om de tombola te organiseren, hekelde voorzitter Motte het gebrek aan enthousiasme bij de leden. “[...] et c’est une chose triste à constater que nonobstant notre bonne volonté à nous, nos appels réitérés aux dévouements, très peu de nos membres se soient sacrifiés au succès de notre œuvre.” Hij voegde er wel nog enigszins verzoenend aan toe: “Nous ne croyons toutefois pas que ce manque d’initiative soit de l’égotisme, chez eux.”¹¹² Vooraleer de zitting af te sluiten moedigde Motte de leden nog eens aan om reclame te maken voor de tombola aangezien de verkoop van biljetten veel aan de wensen overliet en liet hij weten dat de tentoonstelling van de werken, ondertussen 128 in aantal, nog voor het einde van de maand zou plaatsvinden.¹¹³ Uiteindelijk zou de tentoonstelling-tombola openen op 2 mei in galerie De Koninck met een 130-tal werken. Het streefdoel was echter om deze verder aan te vullen tot minstens 200 werken. Pers en publiek werden uitgenodigd om een bezoek te brengen aan de tentoonstelling.¹¹⁴

Op 30 juli 1894 stuurde men een brief naar minister van binnenlandse zaken Jules de Burlet betreffende de Caisse Centrale des Artistes Belges, een hulpkas die in 1849 was opgericht. Deze was volgens de SCA een nutteloze instelling die – volgens deze brief althans – slechts 90 leden had en in die zin dus niet deed waarvoor ze in de eerste plaats in het leven geroepen was. Men stelde dan ook voor om – in het kader van de sociale doelstellingen 6, 8 en 9 van de eigen statuten (cfr. supra) – in de plaats daarvan een ‘société mutuelliste’ op te richten, meer bepaald binnen de SCA. Deze zou dan de naam Section Mutuelle de la Coopérative Artistique aannemen.¹¹⁵ Blijkbaar bleef deze brief onbeantwoord.

Eind 1894 was de SCA ook betrokken bij de organisatie van een reeks concerten in Brussel. De eigenlijke organisatie ging in feite uit van de Société des Nouveaux Concerts de Bruxelles, maar in het bestuur van die vereniging treft men naast ene H. Taubert ook twee leden van de SCA aan, Georges Khnopff en voorzitter Motte. De winst van deze concerten werd – althans voor een groot deel – ten dienste gesteld van de SCA. Men legde vijf concerten vast die in de loop van 1894-1895 zouden plaatsvinden. Men kondigde ook twee bijkomende concerten aan waarvan de data evenwel nog niet vastlagen.¹¹⁶ Sébastien

beeldhouwwerken van Julien Dillens, Charles Samuel, Mme Berthe Van Tilt, Isidore De Rudder. Anoniem, “Nouvelles artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 5, 18 november 1894, p. 42. Anoniem, “Echos et Nouvelles”, in: *La Libre Critique*, nr. 10, 18 november 1894, p. 74.

¹¹² Anoniem, “La Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 8, 21 april 1895, p. 5. Dit is het verslag van de algemene vergadering van 7 april 1895.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹¹⁴ Anoniem, “Petite Chronique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 11, 2 juni 1895, p. 6. Er werd helaas geen cijfermateriaal gevonden betreffende de uiteindelijke opbrengst van de tombola.

¹¹⁵ Deze brief werd gepubliceerd in *La Fédération Artistique*. Anoniem, “Société Coopérative Artistique”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 44, 19 augustus 1894, pp. 482-484.

¹¹⁶ Dirigenten van dienst op deze vijf concerten waren Franz Servais (eerste concert, 30 december 1894), Charles Bordes (tweede concert, 27 januari 1895), Willem Kes (derde concert, 31 maart 1895), Richard Strauss (vierde concert, 21 april 1895) en Felix Mottl (vijfde concert, 5 mei 1895). De dirigenten die voor de bijkomende concerten waren voorzien waren Siegfried Wagner en Hans Richter. Anoniem, “Nouvelles artistiques”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 6, 25 november 1894, p. 50.

Clerbois stelt dat deze concerten in de lijn lagen van de muzikale plechtigheden die Josephin Péladan binnen la Rose+Croix organiseerde. Hij vervolgt dan ook dat Wagner, wiens muziek werd gespeeld op de concerten, de enige referentie is van la Rose+Croix in muzikale aangelegenheden.¹¹⁷ Op 28 juli 1895 organiseerde de SCA zelf ook een “Fête au Parc” waar leden van de SCA onder meer hun beeldhouwwerken konden tentoon stellen.¹¹⁸

In april 1895 was de SCA, of althans bepaalde leden van de kunstenaarscoöperatie, eveneens betrokken bij de oprichting van de Société Coopérative Intellectuelle, “[...] une association qui ne manque pas d’originalité [...]” – aldus *La Fédération Artistique*.¹¹⁹ Dit initiatief wou de verkoop van boeken tijdschriften, dagbladen en dergelijke centraliseren aangezien men oordeelde dat men daarvoor te veel aangewezen was op een groot aantal intermediaire structuren (bijvoorbeeld bibliotheken, boekenhandelaars, krantenverkopers en andere) en een administratief kluwen van aanvragen en abonnementen. De bedoeling was dan ook dat de SCI zou functioneren als een centrale intermediaire structuur waar leden hun gewenste publicaties tegen een voordelige prijs (kortingen tot 20 %) konden bemachtigen. Onder de stichtende leden waren – zoals gezegd zijnde – een aantal leden van SCA, met name José Hennebicq, Jules Dujardin en voorzitter Motte.¹²⁰ Verder lijkt de SCA geen diepgaande rol te hebben gespeeld in de uitwerking van dit initiatief. De SCI was overigens geen lang leven beschoren. De ongeveer 200 personen die uiteindelijk gehoor gaven aan de oproep van de SCI waren niet voldoende om deze te kunnen laten functioneren. In 1900 werd tevergeefs nog een poging gedaan om het initiatief te doen heropleven.¹²¹ Eerder werd al vermeld dat de SCI door Christophe Verbruggen – in zijn nuancering van de problematische invloed van de verzuiling op het Belgische intellectuele veld – wordt genoemd als een van de zuiloverschrijdende initiatieven die werden ontwikkeld reeds in de aanloop van de Eerste Wereldoorlog (cfr. supra). Hij wijst er daarnaast ook op dat de oprichting van de SCI plaatsvond drie jaar voor het beroemde ‘manifeste des intellectuels’, de petitie die door Emile Zola en zijn volgelingen naar aanleiding van de Dreyfusaffaire werd verspreid. Hij nuanceert dan ook – net als bijvoorbeeld Christophe Charle – de determinerende invloed van de Dreyfusaffaire in het ontstaan van intellectuelen. Deze was volgens hem dan ook niet meer dan een katalysator in een reeds bestaand pan-Europees proces.¹²²

Een van de initiatieven waar de SCA in deze periode de meeste energie aan zou spenderen was de oprichting van een Fédération Syndicale des Arts et Métiers d’Art. Het project werd in augustus 1894 binnen de SCA voorgesteld door stichtend lid Lucien

¹¹⁷ S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste* [ODV], I, p. 234.

¹¹⁸ Anoniem, “Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 14, 21 juli 1895, p. 6.

¹¹⁹ Anoniem, “Une coopérative intellectuelle”, in: *La Fédération Artistique*, nr. 26, 14 april 1895, p. 211.

¹²⁰ *La Fédération Artistique* vermeldde naast Hennebicq, Dujardin en Motte onder meer ook de volgende personen onder de stichtende leden: Pol De Made (auteur), E. Deman (uitgever), A. Houzean de Lehaie (oud-volksvertegenwoordiger), A. Fontaine (advocaat), Georges Lorand (hoofdredacteur van *La Réforme*, volksvertegenwoordiger), Charles Magnette (volksvertegenwoordiger), Eugène Monseur (professor aan de Université Libre de Bruxelles), Paul Otlet (advocaat), G. Tourret-Grignan (auteur), Emile Verhaeren (auteur) en Emile Van der Velde (volksvertegenwoordiger). *Ibidem*, pp. 211-212.

¹²¹ C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], p. 87.

¹²² *Ibidem*, p. 86.

Wollès en onmiddellijk goed ontvangen.¹²³ De SCA zou hierbij het voortouw nemen om de Belgische artistieke krachten te bundelen. Begin 1895 verscheen in *La Ligue Artistique* een bijdrage waarin de SCA de oprichting promootte van de FSAMA. De coöperatie zou daarbij midden januari een congres samenroepen van Belgische kunstenaars, zonder onderscheid in kunsttakken – en stromingen. Kortweg was het doel van het initiatief “de développer le culte de l’Art et l’Art appliqué et de poursuivre l’amélioration du sort des artistes.”¹²⁴ Desalniettemin zou het project pas in 1897 echt van de grond komen. Begin juni van 1897 werd een omzendbrief in de pers gepubliceerd waarin alle kunstverenigingen van het land werden opgeroepen om deel te nemen aan de stichtingsvergadering van de FSAMA in Brussel op 12 juni 1897. Het initiatief werd daarbij voorgesteld als de beschermer van de morele en materiële belangen van de Belgische artistieke familie. De FSAMA zou hierbij opgebouwd worden uit bestaande verenigingen, die hun autonomie overigens konden bewaren, en nieuwe leden. Het resultaat was dan, zo oordeelde men, een nieuwe vereniging. De SCA was nog altijd de grote promotor van het project, getuige daarvan de aanwezigheid van veel stichtende leden van de SCA in het voorlopig bestuur van de FSAMA, met name Jan De La Hoese, Omer Dierickx, Jef Lambeaux, Willem Delsaux en Jules Dujardin.¹²⁵ Hoewel de FSAMA op 12 juni 1897 werd gesticht zou het – vermoedelijk vanwege de verhitte discussie omtrent het initiatief – nog enkele maanden duren vooraleer men een voorlopige versie van de statuten wist uit te werken. Deze werden begin januari 1898 gepubliceerd in *La Ligue Artistique*. De voornaamste doelstelling die de FSAMA in deze statuten naar voor schoof was “la protection et la défense des intérêts professionnels et spéciaux des artistes, ainsi que ceux concernant les professions artistiques elles-mêmes représentées dans son sein.”¹²⁶ De FSAMA wou fungeren als centrale instelling die bestaande en nieuwe kunstverenigingen, los van kunsttaken en –stromingen, verenigde en hierbij elke maatregel in de lijn van haar belangen nastreefde. Concreet betekende dit dat men – ten aanzien van autoriteiten – optrad als spreekbuis van het collectief dat men vertegenwoordigde. Verder promootte de FSAMA infrastructurele werken ten dienste van de kunst en streefde ze de uitbouw na van een ‘sociaal’ zorgennet vergelijkbaar met dat van de SCA.¹²⁷ Begin 1898 maakte men binnen de SCA melding van het gegeven dat reeds vele verenigingen zich achter het initiatief hadden geschaard en dat in Antwerpen en Leuven zich lokale syndicale verenigingen vormden die vroeg of laat de FSAMA zouden vervoegen.¹²⁸ Nadien treft men echter weinig of geen verwijzingen aan naar dit project binnen de SCA. Sébastien Clerbois wijst inzake dit project vooral op de

¹²³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 10 augustus 1894’, p. 12.

¹²⁴ Anoniem, “Le futur Congrès des Artistes Belges”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 1, januari 1895, pp. 6-7.

¹²⁵ Het voorlopig bestuur werd vervolledigd door Alfred Stevens, Eugène Smits, Jan Stobbaerts, Paul Kuhstohs, Jef Leempoels, François Halkett en Willem Geets. Alleen van Smits, Leempoels en Halkett is met zekerheid te stellen dat ze leden waren van de SCA. Anoniem, “L’Art aux Artistes: circulaire”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 11, 1 juni 1897, p. 1.

¹²⁶ Anoniem, “Fédération Syndicale des Arts et Métiers d’Art: Statuts provisoires”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 1, 7 januari 1898, p. 1.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Anoniem, “Assemblée Générale Statutaire de la Coopérative Artistique: Rapport”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 9, 6 mei 1898, p. 1.

intentie om de toegepaste kunsten te promoten, een element dat sterk vervat zat in de FSAMA. Hij voert daarbij deze intentie terug tot de nabijheid tussen de SCA en de kunstkring Pour L'Art, specifiek in de aanwezigheid van personen zoals Isidore De Rudder, Ommer Coopens en later Philippe Wolfers.¹²⁹

Waar Clerbois – voor wat betreft deze eerste periode van initiatieven – ook op wijst is het gegeven dat de structuur van de SCA blijkbaar onvoldoende was om haar doelstellingen na te streven. Men zou in april 1895 dan ook het aantal beheerders in de raad van bestuur optrekken tot zeven om dit probleem te verhelpen.¹³⁰ Op de algemene vergadering van 7 april werd inderdaad de beslissing daartoe genomen.¹³¹ Dit element werd dan ook opgenomen in de wijziging van de statuten in 1896. Enigszins opmerkelijk en bijzonder interessant is het gegeven dat de vernieuwde statuten vermelden dat een van deze zeven beheerders de titel van “vice-président-directeur des fêtes” kreeg. Deze kreeg daarbij bevoegdheden die betrekking hadden op het uitvoeren van de derde doelstelling van de SCA binnen haar statuten, met name het organiseren van tentoonstellingen, concerten, conferenties.¹³² Binnen de SCA streefde men er met andere woorden naar om deze vorm van initiatief te versterken. Het belangrijkste initiatief in de periode Motte zou echter het project van de Cité des Artistes zijn.

Het project van de Cité des Artistes

Het hele gebeuren rond het project van de Cité des Artistes was misschien wel het meest controversiële moment in de geschiedenis van de Société Coopérative Artistique. Het was ook het project waar de invloed van Josephin Péladan het sterkst aan de oppervlakte kwam. Zonder kennis van die invloed van Péladan is het dan ook moeilijk om het project van de Cité des Artistes in zijn context te plaatsen.

Zo stelt Sébastien Clerbois dat Péladan, vanaf het moment dat hij een voet in het land zette, zijn Belgische volgelingen aanmoedigde om in hun symbolisme aan te knopen met de hiëratische elementen van de Primitieven. Hij promoveerde met andere woorden een sterk aan religie gebonden beeldende kunst. Hetgeen hij hierbij concreet in gedachten had was de creatie van een soort klooster waar symbolistische kunstenaars dan zouden verblijven, naar analogie met monniken.¹³³

In oktober 1895 lanceerde Jules Dujardin het idee van een Cité des Artistes in een bijdrage in *La Ligue Artistique*. Hij schoof daarbij het idee naar voor van de bouw van een phalanstère van kunstenaars aan de Belgische kust.¹³⁴ Het idee van Dujardin was in feite een synthese van Péladans ideeën en het utopisch socialisme van de Franse filosoof Charles Fourier. Deze ontwikkelde begin 19^e eeuw het idee van een phalanstère, een

¹²⁹ S. Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste* [ODV], I, p. 230.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Anoniem, “La Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 8, 21 april 1895, p. 5.

¹³² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, ‘uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 8 juli 1896’, p. 85.

¹³³ S. Clerbois, *Contribution à l'étude du mouvement symboliste* [ODV], I, p. 232.

¹³⁴ J. Du Jardin, “La Cité des Artistes!”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 20, 15 oktober 1896, p. 3.

ideaaltypisch gebouw met een specifieke organisatiestructuur. Met utopisme had de Cité des Artistes volgens Dujardin evenwel niets te maken. In bovenvermelde bijdrage voert Dujardin het ontstaan van het idee terug tot het verblijf van een twintigtal kunstenaars aan de Belgische kust in de zomer van 1896. Daar zou men, vanuit de frustratie van deze kunstenaars met de willekeurige behandeling die hen te beurt zou gevallen zijn in hun verblijfplaats, beginnen denken zijn over hoe gemakkelijk het zou zijn mochten kunstenaars op die plaats kunnen beschikken over een Cité des Artistes, “un endroit propice à la rêverie, à l’étude et aussi – pourquoi pas? – au repos.” Vervolgens begon men ook na te denken over de praktische uitvoering van dit idee. “[...] les uns parlaient tout bonnement d’exproprier les propriétaires, c’étaient les anarchistes... intellectuels; les autres moins démolisseurs juraient que, puisque la Société coopérative artistique possède un rouage administratif parfait et une personnification civile indiscutable, il valait mieux lui demander de prendre l’initiative pour favoriser l’aboutissement du projet.” Over de concrete invulling van de Cité des Artistes zei Dujardin uiteindelijk het volgende: “[...] il existera une vaste hôtellerie comprenant, au rez-de-chaussée, outre une salle de restaurant, une salle de lecture, d’exposition et de concert, des ateliers et des dépendances, avec, à l’étage, des chambres à la disposition des artistes célibataires.”¹³⁵

Het project werd inderdaad reeds een aantal weken voor de publicatie in *La Ligue Artistique* behandeld binnen de SCA. Zo bezochten Dujardin en voorzitter Alphonse Motte begin september Knokke, waar de constructie van het project voorzien was. De bekende art nouveau-architect Paul Hankar zou de plannen van de phalanstère ontwerpen en werd uitgenodigd om het project toe te lichten op een volgende vergadering van de SCA.¹³⁶ Begin oktober werd nog een bezoek gebracht aan Knokke om het terrein te bekijken, ditmaal door Hankar, Motte en Dujardin.¹³⁷ Ook de naam van Paul Otlet (cfr. supra) duikt op in het project. Blijkbaar stelde Otlet een bedrag van 20 000 frank en een terrein in Westende ter beschikking van het project. Men ging in onderhandeling met Otlet en besloot om met de raad van bestuur en enkele andere leden het terrein in Westende te gaan bekijken.¹³⁸ Uiteindelijk werd verder gegaan op de piste van Westende. In december 1896 werd in *La Ligue Artistique* iedereen uitgenodigd om Hankars plannen van de phalanstère te komen bekijken. Men vermeldde ook dat de huur van een kamer en een atelier op het gelijkvloers niet boven 5 frank per dag zou uitkomen. Het enthousiasme was groot. “Les plans sont terminés, le devis également, il ne s’agit plus que de se mettre d’accord.”¹³⁹ Binnen de SCA werd echter nog druk gediscussieerd over het project. Men maakte werk van een voorstel om enkel diegenen die voor vier delen (van 25 frank) waren ingeschreven in de SCA – en die delen ook effectief betaald hadden – toe te laten tot de phalanstère. Dit

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 15 september 1896’, p. 68. Voor wat betreft de rol van Paul Hankar in het project van de Cité des Artistes en zijn relatie met de SCA, zie: F. Loyer, *Paul Hankar*, pp. 142-143.

¹³⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 22 september 1896’, p. 68.

¹³⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van oktober 1896’, pp. 69-70

¹³⁹ Anoniem, “Le Phalanstère des Artistes”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 24, 13 december 1896, p. 5.

voorstel, dat zowel betrekking had op de professionele als de niet-professionele leden, zou dan voorgelegd worden aan de algemene vergadering die zich ook zou uitspreken over de Cité des Artistes zelf.¹⁴⁰ Men besliste ook om een samenkomst te organiseren met de pers en enkele financiers om de realisatie van het project kracht bij te zetten.¹⁴¹

In januari 1897 werden in *La Ligue Artistique* de definitieve regelingen betreffende de constructie van de phalanstère in Westende uit de doeken gedaan door Dujardin. Otlet zou een hectare grond schenken aan de SCA voor de realisatie van het project. De SCA had hierbij de optie om nog eens twee hectaren duinen van Otlet te kopen voor de prijs van 25 000 frank. Verder werd de constructie en de inrichting van de phalanstère geraamd op 100 000 frank. Een groot deel van het vereiste bedrag zou – tegen gunstige voorwaarden – worden voorzien door enkele “amis capitalistes”. Hierbij werd een financiële constructie voorzien op basis van de creatie van obligaties. Vermits de coöperatie daartoe niet bevoegd was, moesten de statuten worden veranderd teneinde deze financiële constructie en dus ook het welslagen van het project mogelijk te maken. Een algemene vergadering zou dan ook worden samengeroepen om hierover een beslissing te nemen. Dit zou gebeuren binnen de 15 dagen. Dujardin besloot de bijdrage met: “[...] la Cité des artistes, loin d’être une cité de rêve, allait devenir une belle réalité.”¹⁴²

De Cité des Artistes zou evenwel een droomstad blijven. De algemene vergadering waar een beslissing moest worden genomen over het project was een zwarte bladzijde in de geschiedenis van de SCA. Enigszins opmerkelijk is dat het ook een onzichtbare bladzijde was in de geschiedenis van de coöperatie. Zo bevat het boek met de verslagen van de zittingen en algemene vergaderingen van deze periode in het archieffonds van de SCA geen enkele duidelijke verwijzing naar de vergadering in kwestie. Het verslag van de volgende algemene vergadering van 3 april 1897 in *La Ligue Artistique* biedt echter de mogelijkheid om dit hiaat gedeeltelijk op te vullen aangezien men op deze vergadering in verhitte bewoordingen terugblikte op de bewuste gebeurtenissen. Het is – zelfs met dit verslag – echter onduidelijk wanneer de stemming over de statuten en dus eigenlijk over het project van de Cité des Artistes precies plaatsvond. Wat wel duidelijk uit het verslag blijkt is dat op de bewuste stemming maar een tiental leden aanwezig waren, wat de doodsteek betekende voor het project. Als gevolg van deze mislukking legde voorzitter Motte, met in zijn kielzog penningmeester Victor Delville en commissarissen Léon G. Lebon, Paul Lebrun de Miraumont, José Hennebicq en Philippe Wolfers, zijn functie binnen de SCA neer.¹⁴³ In de bestaande literatuur betreffende de SCA en zelfs in de korte historische schets van de coöperatie in de inventaris van het archieffonds wordt echter verkeerdelijk aangenomen dat de algemene vergadering van 3 april 1897 de samenkomst in kwestie was waar een beslissing moest geveld worden over de Cité des Artistes en waar

¹⁴⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 9 december 1896’, p. 74.

¹⁴¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 8 december 1896’, p. 75.

¹⁴² Anoniem, “La Cité des Artistes”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 2, 17 januari 1897’.

¹⁴³ Anoniem, “A la Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, 15 april 1897, pp. 3-4

uiteindelijk het doek viel over het project.¹⁴⁴ Dit was dus niet het geval. Enerzijds was de algemene vergadering van 3 april een van de statutaire algemene vergaderingen, die volgens de statuten elk jaar begin april en begin oktober moest plaatsvinden.¹⁴⁵ Anderzijds werd op de zitting van 16 maart reeds het ontslag van voorzitter Motte gemeld, bijna een maand voor de algemene vergadering van 3 april. Hierbij werd tevergeefs nog geprobeerd om Motte op andere gedachten te brengen.¹⁴⁶ Vermoedelijk vond de bewuste stemming plaats in februari of begin maart.

Dat de SCA zich in een preciaire situatie bevond blijkt uit het feit dat men op laatstgenoemde zitting van 16 maart eveneens de afspraak maakte om vier dagen later een buitengewone zitting te houden waar beslist zou worden over de te treffen maatregelen.¹⁴⁷ Op deze buitengewone zitting van 20 maart werd het voorzitterschap aangeboden aan Ernest Van Neck, directeur van *La Ligue Artistique*. Van Neck aanvaardde “en principe”.¹⁴⁸ De nieuwe raad van bestuur en college van commissarissen werden officieel benoemd op de eerder vermelde algemene vergadering van 3 april 1897. De uitgebreide raad van bestuur bestond nu uit voorzitter Van Neck, vice-voorzitter Henri Marchal, secretaris Jules Dujardin, penningmeester Léonard Verheyen en bijkomende beheerders Motte, Hankar en Lucien Wolles. Isidore De Rudder, Franz De Nestel en Théo Hannon vormden het college van commissarissen.¹⁴⁹ Ex-voorzitter Motte bleef met andere woorden actief binnen de raad van bestuur van de SCA. Ook Hankar bleef dus actief binnen het bestuur van de coöperatie. Hij kreeg overigens – vermoedelijk vanuit een zeker schaamtegevoel – uit naam van de SCA en op voorstel van Motte een medaillon, gemaakt door Charles Samuel, als erkenning voor zijn geleverde inspanningen in het ontwerp van de phalanstère van Westende.¹⁵⁰ Dit betekende evenwel niet dat er geen harde woorden vielen op de vergadering. Het mag geen verbazing wekken dat vooral secretaris Dujardin, een van de drijvende krachten achter het initiatief, zijn kritiek niet spaarde. “[...] la plupart n’ont vue dans la Coopérative artistique qu’un moyen d’acheter à meilleur marché des matières premières nécessaires, soit à l’étude, soit à l’exécution de leurs peintures, sculptures et dessins...” Hij had ook geen goed woord over voor de Belgische kunstenaars

¹⁴⁴ S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste* [ODV], p. 236. F. Loyer, *Paul Hankar*, pp. 142-143. C. Mahieu, “Jules Du Jardin l’Idéaliste (1863-1940).”(online geraadpleegd op <<http://www.art-memoires.com/lmter/13739/37dujardin.htm>>, laatst geconsulteerd op 23 juli 2010). SAB, inventaris n°45/39.

¹⁴⁵ Zie hiervoor artikel 26 van de statuten. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, ‘uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 28 maart 1894’, p. 492.

¹⁴⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 16 maart 1897’, p. 79.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘buitengewone zitting van 20 maart 1897’, pp. 79-80.

¹⁴⁹ Anoniem, “A la Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, 15 april 1897, p. 4

¹⁵⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘zitting van 23 maart 1897’, p. 80. Hankar zou in 1901 overlijden. In een begrafenisrede preees toenmalig voorzitter Ernest Van Neck zijn inspanningen en kwaliteiten als bestuurder. Anoniem, “Paul Hankar: Discours prononcés à ses funérailles”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 3, 3 februari 1901, p. 2.

in het algemeen: “[...] chez nous, les artistes ou ceux qui prennent ce titre sont dénués de sens moral, et leur pleurerie sert éventuellement de base à une étude psychologique. [...] Toutefois, il nous plaît de constater qu’en dehors d’une compréhension étroitement égoïste de la vie et d’un désir mesquin de satisfactions d’amour-propre, tout est indifférents aux peintres, aux sculpteurs et aux dessinateurs belges!” Tenslotte richtte Dujardin zich nog eens tot de leden die hadden nagelaten om op te dagen voor de stemming: “[...] Mais vous, les riches, qui n’avez pas daigné vous intéresser au sort de vos confrères pauvres, et vous ces pauvres même, vous n’avez su comprendre les mobiles élevés qui dictaient notre conduite! Tant pis pour vous!...”¹⁵¹

Clerbois stelt dat het idee van een phalanstère reeds in 1892 binnen Pour L’Art was verdedigd door Jean Delville. Het project kwam uiteindelijk aan de oppervlakte in de SCA.¹⁵² Zoals eerder vermeld betekende volgens Clerbois de mislukking van de Cité des Artistes de doodsteek voor de projecten en de Rozenkruiseridealen van de idealistische kunstenaars die deze hadden binnengebracht in de SCA (cfr. supra). De mislukking van het project zou echter ook het turbulente einde zijn van een bewogen periode in de geschiedenis van de coöperatie.

2.2.3 Onder het voorzitterschap van Ernest Van Neck (1897-1923)

Hierboven werd geschetst hoe in april 1897, in de nasleep van de mislukking van het project van de Cité des Artistes, Ernest Van Neck de nieuwe voorzitter werd van de Société Coopérative Artistique. De periode Van Neck zou geenszins een kopie worden van de voorgaande periode. Ten eerste was er een sterke continuïteit van bestuur. Van Neck zou immers bijna 26 jaar de dienst uitmaken aan het hoofd van de coöperatie. Ten tweede zou de periode Van Neck zich kenmerken door een duidelijk te volgen koers, niet het lappendeken van initiatieven dat de periode Alphonse Motte kenmerkte. De voornaamste krachtlijnen die men in de periode Van Neck kan onderscheiden zijn enerzijds de ‘boom’ van commerciële activiteiten en anderzijds de consolidering en prioritering van de sociaal-economische belangenbehartiging.

Het begin van een commerciële stroomversnelling

Zoals hierboven vermeld is een eerste belangrijk element in de periode Ernest Van Neck de enorme schaalvergroting van de commerciële activiteiten. Symptomatisch voor deze ontwikkeling is de evolutie van de omzet, die een steile opwaartse curve maakte. In 1897 bedroeg de omzet – zoals eerder vermeld – 12219 frank. Ten tijde van het vijfjarige bestaan van de Société Coopérative Artistique, in 1899, was dit reeds gestegen tot 32350 frank. In 1904, het tienjarig bestaan van de coöperatie, bedroeg de omzet 106275 frank. Nog eens vijf jaar later, in 1909, bereikte men een cijfer van 134979 frank. De oorlogsjaren zouden echter een tijdelijke rem zetten op de groei. In 1914, het eerste jaar van de Eerste

¹⁵¹ Anoniem, “A la Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, 15 april 1897, p. 4.

¹⁵² S. Clerbois, *Contribution à l’étude du mouvement symboliste* [ODV], I, p. 234.

Wereldoorlog en tevens het twintigjarige bestaan van de SCA, daalde de omzet tot 128511 frank. In de loop van de oorlog zou de SCA zich echter relatief snel herstellen. Na de oorlog zou zich echter een spectaculaire schaalvergroting voordoen. Zo bedroeg de omzet in 1919 maar liefst 357787 frank. In 1923, het jaar waarin Van Neck ten gevolge van gezondheidsredenen werd vervangen als voorzitter door Charles Schijn, rondde men net niet de kaap van het miljoen met een cijfer van 982161 frank.¹⁵³ De omzet van 1923 bedroeg met andere het tachtigvoud van de omzet in 1897. In een tijdspanne van 26 jaar is op dat zijn minst een spectaculaire groei te noemen. Men kan een aantal distinctieve elementen onderscheiden die aan de basis lagen van deze groei.

Een eerste – eerder vanzelfsprekende factor – in de spectaculaire commerciële groei van de SCA is de constante stijging van het ledenaantal. Zoals eerder vermeld bedroeg eind 1897 het ledenaantal 349. Dit zouden er in 1899 al 512 zijn.¹⁵⁴ In 1904, het tienjarig bestaan van de SCA, bedroeg het ledenaantal 681.¹⁵⁵ In 1914, het twintigjarig bestaan van de coöperatie, telde men 1215 leden.¹⁵⁶ In het laatste jaar van deze periode, 1923, zouden het er 2493 zijn.¹⁵⁷

Een tweede belangrijk element is de verbetering van de commerciële infrastructuur van de SCA die in deze periode werd ondernomen. Eerder in deze uiteenzetting werd al aangehaald hoe de SCA er in april 1898 in slaagde om een eigen en beter uitgerust pand in de Rue du Midi te bemachtigen (cfr. supra). Dit was een eerste infrastructurele schaalvergroting. Een tweede stap werd ondernomen in 1902 met de opening van een tweede filiaal in de Rue de Namur, 56.¹⁵⁸ Hierdoor was men nu zowel in de benedenstad als in de bovenstad van Brussel vertegenwoordigd. Dat dit de reden was achter de ligging van dit tweede filiaal blijkt uit de discussie die later in 1929 ontstond toen bleek dat men het huurcontract – ondanks veelvuldige inspanningen – niet kon verlengen en dus geen gebruik meer kon maken van het filiaal in de Rue de Namur. Een van de commissarissen van de SCA, Alexandre Marcette, was daarbij van mening dat men absoluut twee filialen moest behouden, een in de benedenstad en een in de bovenstad.¹⁵⁹ Uiteindelijk zou men in datzelfde jaar een nieuw pand vinden in de Boulevard de Waterloo, 58, niet zo ver van de vorige locatie.¹⁶⁰ Men zou overigens omstreeks diezelfde periode ook problemen krijgen

¹⁵³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Pièces comptables, 'Chiffres d'affaires – Remises'.

¹⁵⁴ Anoniem, "Société Coopérative Artistique: Rapport sur les opérations de l'exercice 1899", in: *La Ligue Artistique*, nr. 10, 20 mei 1900, p. 1.

¹⁵⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1894-1913, 'algemene vergadering van 8 april 1906', p. 168.

¹⁵⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1913-1924, 'rapport van 1914', p. 54.

¹⁵⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1924-1929, 'rapport van 1923', p. 1.

¹⁵⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1894-1913, 'algemene vergadering van 29 april 1903', p. 153.

¹⁵⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1930-1937, 'algemene vergadering van 10 april 1929', pp. 15-16.

¹⁶⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1930-1937, 'rapport van 1929', p. 11.

met het huurcontract van het oorspronkelijke filiaal in de Rue du Midi.¹⁶¹ Hoewel het bijkomende filiaal in de Rue de Namur nooit zo succesvol zou zijn als het oorspronkelijke filiaal in de Rue de Midi, was het toch een belangrijke stimulans voor de verkoop. Binnen de SCA kwam dan ook de vraag om ook in andere provincies filialen op te richten. Op de algemene vergadering van 17 april 1910 stelde ene Vandenbruel voor om een filiaal te openen in Antwerpen. Voorzitter Van Neck deed dit voorstel echter onmiddellijk van de hand en wees hierbij op de gevaren van een commerciële ‘overstretch’.¹⁶² In de volgende periode, meer bepaald in 1929, zou dit nog eens voorgesteld worden, zij het met betrekking tot Brugge. Ditmaal werd nota genomen van het voorstel, maar zonder schijnbaar resultaat in de door deze scriptie behandelde periode.¹⁶³

Een derde belangrijk element werd al eerder vermeld, met name het feit dat de SCA zich relatief snel herstelde van het commercieel dipje dat de oorlogsjaren met zich meebrachten. Het was namelijk helemaal niet zo dat de verkoop van de coöperatie instortte tijdens de oorlogsjaren. In 1914 en 1915 kende men een achteruitgang, maar deze was niet onoverkomelijk. Het omzetcijfer van 1915 bedroeg nog steeds 60% van het niveau van 1913. Bovendien zou de omzet in 1916 en 1917 opnieuw stijgen. In laatstgenoemd jaar evenaarde men zelfs opnieuw het vooroorlogse niveau.¹⁶⁴ Charles Schijn bevestigt dit in zijn eerder vermeld interview met Rik Bourguignon. Daarin stelt hij dat men vooral in de eerste twee oorlogsjaren heel wat inspanningen moest leveren om het hoofd boven water te houden, maar dat “[...] ces efforts ont en quelque sorte contribué à stabiliser la réputation et la bonne renommée de la coopérative artistique.”¹⁶⁵ De coöperatie slaagde er dan ook in om al haar personeel te behouden.¹⁶⁶ Dit snelle herstel zou dan ook mede de basis vormen voor de spectaculaire commerciële groei na de oorlog. Tussen 1919 en 1920 zou de omzet zelfs verdubbelen, van 357787 frank naar 706227 frank.¹⁶⁷

Een vierde en laatste element dat men binnen deze sterke commerciële groei in deze periode kan onderscheiden zijn de initiatieven die de SCA nam om deze groei te bestendigen en aan te zwengelen. Zo was er binnen de SCA in deze periode een sterke dynamiek om de reducties, die de kunstenaar-coöperanten genoten bij de aankoop van hun materiaal, te verhogen. In 1920 werd bijvoorbeeld de beslissing genomen om – gesteund door de omzetverdubbeling datzelfde jaar – deze reducties zelfs optrekken tot 25%.¹⁶⁸ Het

¹⁶¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1924-1929, ‘rapport van 1928’, p. 253.

¹⁶² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 17 april 1910’, p. 223.

¹⁶³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1930-1937, ‘algemene vergadering van 10 april 1929’, p. 15.

¹⁶⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Pièces comptables, ‘Chiffres d’affaires – Remises’.

¹⁶⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn :bulletin FNASB 1937-1938, ‘vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937’, p. 10.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Pièces comptables, ‘Chiffres d’affaires – Remises’.

¹⁶⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘rapport van 1920’, p. 210.

daaropvolgende jaar constateerde men een stijging van 357 leden¹⁶⁹ Zelfs naar naoorlogse normen was dit een forse stijging. Deze sterke toename maakte natuurlijk deel uit van een commercieel groeiproces dat reeds aan de gang aan was, maar ongetwijfelde oefenende een dergelijke maatregel een sterke aantrekkingskracht uit op potentiële leden.

Dat het commercieel succes van de SCA ook een keerzijde kon houden werd al duidelijk in een vroege fase van deze groeiperiode. Zo werd op de algemene vergadering van 29 april 1902 door voorzitter Van Neck aangekondigd dat het college van commissarissen, belast met de controle van de raad van bestuur, ongeregelheden had gevonden in de boekhouding van oud-penningmeester Léonard Verheyen. Toenmalig penningmeester Berlo raamde de fraude op 1080 frank.¹⁷⁰ Verheyen maakte als penningmeester deel uit van de raad van bestuur die in 1897 was gevormd na de mislukking van het project van de Cité des Artistes en de daaropvolgende stroom van aftredingen binnen diezelfde raad van bestuur (cfr. supra). Hij zou deze functie uitoefenen tot in 1901. In 1900 al werd hij door voorzitter Van Neck geprezen om zijn “dévouement rare” en kreeg hij – als erkenning voor zijn inspanningen – een werk van beeldhouwer Emile Jaspers.¹⁷¹ Bij het neerleggen van zijn functie in 1901 werd hij door Van Neck andermaal gelauwerd om zijn ijver en kreeg hij ditmaal een werk van beeldhouwer Jean-Joseph Hérain.¹⁷² Verheyen werd op de bovenvermelde algemene vergadering van 29 april 1902 uitgenodigd om uitleg te verschaffen bij zijn verrichtingen als penningmeester, maar daagde uiteindelijk niet op en werd in een geheime stemming unaniem uitgesloten uit de SCA.¹⁷³

Een blijvend sociaal-economisch engagement

In de eigen bespreking van de oorspronkelijk statuten van de Société Coopérative Artistique werd de term ‘sociaal-economische belangenbehartiging’ gebruikt om in de doelstellingen van de coöperatie te verwijzen naar de combinatie van enerzijds elementen van solidariteit en anderzijds meer rechtstreekse ingrepen in de materiële belangen van de leden. Hierbij werd gesteld dat de SCA met deze doelstellingen een uitgebreid stelsel van sociaal-economische belangenbehartiging nastreefde, maar dat de statuten ook een aantal doelstellingen bevatten die een sterke potentie in zich droegen tot het behartigen van belangen buiten deze sociaal-economische sfeer (cfr. supra). In de voorgaande periode

¹⁶⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘rapport van 1921’, p. 249.

¹⁷⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 29 april 1902’, pp. 145-146.

¹⁷¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 7 april 1900’, p. 126.

¹⁷² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 29 april 1901’, p. 134.

¹⁷³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 29 april 1902’, pp. 145-146.

(1894-1897) zag men ook duidelijk dat de SCA andere dan deze sociaal-economische belangen nastreefde. In de periode Ernest Van Neck zou dat anders liggen. Onder Van Neck zijn voorzitterschap kan men een consolidering en prioritering zien van de sociaal-economische belangenbehartiging. Een eerste facet daarvan werd hierboven reeds uitgewerkt, met name de spectaculaire groei van de commerciële activiteiten. Een tweede facet is de uitwerking van of medewerking aan een aantal initiatieven die zich toespitsten op die ‘sociale’ solidaire elementen in de doelstellingen van de SCA.

Zo werd in 1899 in de schoot van de SCA de Mutualité Artistique (Caisse de Retraite et d’Assurances sur la Vie) opgericht. Vooraf werden alle kunstenaar in *La Ligue Artistique* opgeroepen om deel te nemen aan de stichtingsvergadering op 6 november 1899.¹⁷⁴ De MA, een onafhankelijk initiatief van oud-voorzitter van de SCA Alphonse Motte, stelde zich tot doel “de faciliter à ses memberes, en les affilient à la Caisse de Retraite et à la Caisse d’Assurances sur la vie, placées sous la garantie de l’Etat, la création 1° d’une pension de retraite, 2° d’une assurance sur la vie.”¹⁷⁵ Ondanks dat de MA een autonome instelling was, werd verwezen naar de doelstellingen 6 en 8 van de SCA, met name het oprichten van een pensioensfonds en een levensverzekering.¹⁷⁶ De oprichting van de MA was in feite de voltooiing van het initiatief dat de SCA in 1894 was aangegaan, meer bepaald toen men een brief stuurde naar minister Jules de Burlet om de oprichting van een “société mutuelliste” binnen de SCA te bepleiten (cfr. supra). Enig onderscheid is wel dat de MA niet gebonden was aan de SCA, het was – zoals gezegd zijnde – een autonome instelling. Toch zouden enkele leden van de SCA de dienst uitmaken aan het hoofd van dit nieuwe initiatief. Zo was Motte de eerste voorzitter, fungeerde Van Neck als vice-voorzitter en zou Léonard Verheyen ook binnen deze vereniging penningmeester zijn.¹⁷⁷

Eerder werd al gewezen op de continuïteit van bestuur binnen de SCA. Deze heeft echter niet alleen betrekking op voorzitter Van Neck. Ook op andere posities binnen de raad van bestuur was er in deze periode namelijk een sterke continuïteit. Belangrijk in dit opzicht was de introductie van secretaris Vincent Crabbe en penningmeester Charles Schijn. Crabbe werd in 1900 benoemd tot secretaris als opvolger van Jules Dujardin.¹⁷⁸ Schijn werd op zijn beurt in 1905 benoemd tot penningmeester als opvolger van Berlo, die

¹⁷⁴ J. Dujardin en E. Van Neck, “Société Coopérative Artistique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 22, 4 november 1899, p. 1.

¹⁷⁵ A. Motte, “Société Mutualiste de Retraite et d’Assurances sur la Vie”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 23, 20 november 1899, p. 6.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 1 en p. 5.

¹⁷⁷ Anoniem, “Petite Chronique”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 23, 4 december 1900, p. 7.

¹⁷⁸ Naar goede gewoonte volgde een bewierroking van de ijver van Dujardin, die samen met Jean Delville de drijvende kracht was geweest achter de oprichting van de SCA. Dujardin was echter ook een van de grote voortrekkers van het project van de Cité des Artistes geweest. Vermoedelijk had het neerleggen van zijn functies echter weinig te maken met de mislukking van dit project. Hij was immers ook in 1897 in de vernieuwde raad van bestuur aangebleven. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 7 april 1900’, p. 126.

destijds de plaats van de ontslagen Verheyen had ingenomen.¹⁷⁹ Dit trio zou vijftien jaar aan het hoofd blijven van de SCA. In 1920 legde Crabbe uiteindelijk zijn functies neer wegens gezondheidsredenen.¹⁸⁰ Van Neck zou hetzelfde doen in 1923 en hierbij de titel van “president honoraire” krijgen.¹⁸¹

Vooraf de tandem Van Neck-Schijn bleek invloedrijk in de werking van de SCA. Zo werd in 1918 het initiatief genomen om een Section de Retraite op te richten binnen de coöperatie. Op de algemene vergadering van 21 april 1918 werd aan de leden meegedeeld dat de raad van bestuur zich boog over de mogelijke oprichting van een “oeuvre de mutualité”. Hierbij werd kritiek geuit op de werking van de hierboven vermelde Mutualité Artistique, “qui ne reçoit dans son sein que les artistes professionnels des Beaux Arts, à l’exclusion d’un grand nombre de “coopérateurs””¹⁸². Het idee was overigens niet nieuw in de periode Van Neck. Voorzitter Van Neck had immers zelf al voor de oorlog aangedrongen op de oprichting van een “caisse de pension” aangezien veel coöperanten niet konden genieten van de voordelen van reeds bestaande organisaties. Toen leverde dat nog een heftige discussie op.¹⁸³ Dat lijkt niet echt het geval te zijn geweest in 1918. Enkele maanden na de algemene vergadering van 21 april 1918 ontstond dan ook een frequente briefwisseling tussen voorzitter Van Neck, die toen blijkbaar al met gezondheidsproblemen kampte, en penningmeester Schijn betreffende de oprichting van de Section de Retraite.¹⁸⁴ Uiteindelijk werd de Section de Retraite de la Coopérative Artistique gesticht op 6 oktober 1918. Deze stelde zich tot doel “de faciliter aux sociétaires et aux membres de leur famille l’affiliation à la caisse de retraite de la Caisse générale d’épargne et de retraite sous la garantie de l’Etat.”¹⁸⁵ Een omzendbrief werd hierbij rondgestuurd om het initiatief ten aanzien van de leden uit de doeken te doen. In deze brief stelt men dat de Section de Retraite een autonome instelling was en dat haar organisatie onafhankelijk was van de SCA.¹⁸⁶ Ze mag dan wel een eigen bestuur hebben gehad, in haar werking was de Section

¹⁷⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1894-1913, ‘algemene vergadering van 30 juni 1905’, p. 163.

¹⁸⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘algemene vergadering van 11 april 1920’, p. 172.

¹⁸¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘algemene vergadering van 8 april 1923’, pp. 301-302.

¹⁸² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘algemene vergadering van 21 april 1918’, p. 116. Van Alphonse Motte was binnen de MA al geen sprake meer. Motte overleed, net als eerder vermeld Hankar overigens, in 1901. De redactie van *La Ligue Artistique* wijdde een bijdrage aan hem. *La Ligue Artistique*, “Funérailles d’Alphonse Motte”, in: *La Ligue Artistique*, nr. 22, 17 november 1901, pp. 3-4.

¹⁸³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1913-1924, ‘algemene vergadering van 13 april 1913’, pp. 5-7.

¹⁸⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Section de Retraite: fondation.

¹⁸⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Section de Retraite, ‘uittreksel van de *Moniteur Belge*, 10 mei 1919’. Dit is een boekje met een kopie van de statuten dat aan de SCA werd geschonken door de Imprimerie du Moniteur Belge. Hierbij is echter de paginering van de oorspronkelijke publicatie niet opgenomen, vandaar het gebrek aan paginaverwijzing in deze voetnoot.

¹⁸⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Section de Retraite: fondation, ‘omzendbrief aan de coöperanten van de SCA betreffende de oprichting van de Section de Retraite de la Coopérative Artistique, 6 oktober 1918’.

de Retraite – in tegenstelling tot de MA – onlosmakelijk verbonden met de SCA. Zo was de eerste voorwaarde om een effectief lid te worden van de Section de Retraite het gegeven dat men lid moest zijn van de SCA. Enkel voor echtgenotes en kinderen was dit geen noodzakelijke voorwaarde. Verder moest men gedomiciëerd zijn in België, een goed gedrag vertonen en minstens zes jaar oud zijn (dit was immers de minimumleeftijd van lidmaatschap van de Caisse de retraite).¹⁸⁷ Meer nog dan haar medewerking aan de oprichting van de MA was de oprichting van de Section de Retraite door de SCA een uitwerking van haar sociale doelstellingen en de voltooiing van het initiatief dat men in 1894 was aangegaan ten aanzien van minister de Burlet (cfr. supra). Schijn werd uiteindelijk de eerste voorzitter van de Section de Retraite.¹⁸⁸

De consolidering en prioritering van de sociaal-economische belangenbehartiging in deze periode blijkt echter niet alleen uit deze initiatieven, maar bijvoorbeeld ook uit het discours dat men voerde of de prioriteiten die men in de vergaderingen stelde. Een goed voorbeeld inzake het eerste element is de eerder vermelde omzendbrief die de leden van SCA moest informeren over de Section de Retraite. In die brief koppelt men terug naar de oorspronkelijk doelstellingen in de statuten van de SCA. De rol als centrale inkooporganisatie van kunstenaarsmateriaal (2^e doelstelling van de statuten, cfr. supra) werd daarbij naar voor geschoven als “point fondamental des Statuts, qui effectivement a été leur première raison d’être.” Men stelt dat die initiële taak voltooid was en dat een ander probleem nu aangepakt diende te worden, een probleem dat voortvloeide uit deze initiële taak en er dan ook nadrukkelijk aan gelieerd was, met name het pensioen. Over het belang van dat pensioen – en dus in zekere zin het belang van de sociale doelstellingen van de SCA – zei men dan ook het volgende: “La retraite occupe sans conteste, en degré d’importance, la seconde place dans les Statuts [...]”.¹⁸⁹ Een dergelijk discours onderbouwt niet alleen de stelling dat de sociaal-economische belangenbehartiging een prioriteit was in de periode Van Neck, ze rechtvaardigt via het attesteren van die nauwe relatie tussen sociale en puur materiële elementen ook het eigenlijke gebruik van de term ‘sociaal-economisch’. De prioritering van het sociaal economische blijkt ook uit de (verslagen van de) vergaderingen. In het algemeen kan men stellen dat de vergaderingen in deze periode gedomineerd werden door discussies over dit aspect van de coöperatie. De SCA lijkt in deze periode dan ook weinig of geen evenementen zoals tentoonstellingen en

¹⁸⁷ Er wordt hier gebruik gemaakt van de term ‘effectief lid’ omdat men binnen de Section de Retraite een onderscheid maakt tussen “membres effectifs” en “membres honoraires”. Eerstgenoemden betaalden een bijdrage van drie frank per jaar en konden daarmee genieten van de voordelen die de vereniging bood. Laatstgenoemden waren zij die met hun raad en hun inschrijving (van minstens 10 frank per jaar) bijdroegen tot de welvaart van de vereniging, zonder daarbij gebruik te maken van de voordelen die deze bood. De gebruikelijke voorwaarden van lidmaatschap waren niet van toepassing op hen. Zij moesten toegelaten worden door de raad van bestuur. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Section de Retraite, ‘uittreksel van de *Moniteur Belge*, 10 mei 1919’.

¹⁸⁸ De eerste raad van bestuur werd vervolledigd door vice-voorzitter Jean-H. Claes, secretaris Vincent Crabbe en penningmeester J. Thomas. Het eerste college van commissarissen bestond uit Ernest Van Neck, L. Bosché, Servais-J. Detilleux en Jules Merckaert. *Ibidem*.

¹⁸⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Section de Retraite: fondation, ‘omzendbrief aan de coöperanten van de SCA betreffende de oprichting van de Section de Retraite de la Coopérative Artistique, 6 oktober 1918’.

dergelijke te hebben georganiseerd. Op de algemene vergadering van 29 april 1902 kwam hier overigens een vraag over. Een van de stichtende leden, Jean Billen, vroeg op die vergadering of het niet mogelijk was om het programma van de coöperatie verder te ontwikkelen. Voorzitter Van Neck antwoordde dat men de middelen niet had om tentoonstellingen en conferenties te organiseren. Bovendien, zo stelde Van Neck, vonden er – buiten de SCA – al heel wat dergelijke evenementen plaats en waren heel wat projecten van de stichters van de SCA reeds gerealiseerd door andere groepen of individuen.¹⁹⁰ Enigszins relevant in dit opzicht is dat een van statutaire wijzigingen die in 1907 werd ondernomen het schrappen was van de eerder vermelde functie van “vice-président-directeur des fêtes”. Deze functie was met de wijziging van 1896 in het leven geroepen en was net gericht op het organiseren van tentoonstellingen, concerten en conferenties (3^e doelstelling van de statuten, cfr. supra). De alinea zou integraal geschrapt worden. De raad van bestuur zou voortaan bestaan uit 4 leden (voorzitter, secretaris, penningmeester en een nieuwe functie: econoom), het college van commissarissen uit 3 leden.¹⁹¹

Wat nog opmerkelijk is aan de wijziging van de statuten in 1907 was dat er maar 22 van de – toen – 731 leden aanwezig waren op de algemene vergadering, die al een keer uitgesteld was omwille van hetzelfde euvel.¹⁹² Een statutaire wijziging vroeg namelijk de aanwezigheid van de meerderheid van de leden op de algemene vergadering en een tweederde meerderheid van de uiteindelijke stemmen. Indien de meerderheid van de leden niet aanwezig was werd een tweede algemene vergadering ingelegd waarbij het aantal aanwezige leden niet van tel was, de tweederde meerderheid van stemmen bleef echter van toepassing.¹⁹³ De lage opkomst voor vergaderingen in het algemeen zou, althans voor wat betreft de in deze scriptie behandelde periode, een constante zijn in de geschiedenis van de SCA.

2.2.4 Onder het voorzitterschap van Charles Schijn (1923-1930)

In 1923 werd Charles Schijn, die naast penningmeester van de Société Coopérative Artistique ook secretaris was van de Union du Credit, op de algemene vergadering van 8 april unaniem verkozen tot voorzitter als vervanger van Ernest Van Neck.¹⁹⁴ Deze benoeming betekende echter geen breuk met het verleden. De periode Schijn zou een

¹⁹⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1894-1913, 'algemene vergadering van 29 april 1902', p. 145.

¹⁹¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, 'uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 25 mei 1907', p. 1112.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Zie hiervoor artikel 38 van de statuten. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, 'uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 28 maart 1894', pp. 491-493.

¹⁹⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1913-1924, 'algemene vergadering van 8 april 1923', pp. 301-302. Opmerking: het voorzitterschap van Charles Schijn eindigde niet in 1930. Omwille van het chronologisch kader van deze scriptie wordt de periode Schijn echter als 1923-1930 afgebakend.

verderzetting zijn van de periode Van Neck en zou ook aan dezelfde krachtlijnen beantwoorden. Zo kan men ook in deze periode spreken van enerzijds een commerciële groei en anderzijds de consolidering en prioritering van de sociaal-economische belangenbehartiging, zij het hier en daar met verschillende klemtonen.

Continuïteit in de commerciële groei

Ook onder het voorzitterschap van Charles Schijn zou de omzet van de Société Coopérative Artistique een opwaartse curve vertonen, zij het minder stormachtig dan bij de spectaculaire schaalvergroting in de periode Ernest Van Neck. Onder Schijn zou men voortbouwen op het commerciële momentum van de vorige periode. Zoals eerder gezegd rondde men het jaar 1923 af met een omzet van 982161 frank. In 1930 zou de omzet uiteindelijk 2118672 frank bedragen, iets meer dan een verdubbeling met andere woorden. Desalniettemin was het jaar 1930 een achteruitgang in vergelijking met het voorgaande jaar, 1929, toen het absolute hoogtepunt voor de in deze scriptie behandelde periode werd bereikt met een omzet van 2280096 frank. Eigenlijk is het eerder misleidend om te spreken van een commerciële groei in de periode Schijn. Wanneer men namelijk de omzet in de jaren dertig van de twintigste eeuw bekijkt, ziet men een stelselmatige daling tot 1940; een daling die noodzakelijkerwijs veel te maken moet hebben gehad met de economische crisis van het interbellum.¹⁹⁵ Binnen de vooropgestelde afbakening van de periode Schijn, 1923-1930, ziet men dus echter wel een groei tot in 1929. Inzake de kanteling tussen 1929 en 1930 werd binnen de SCA niet alleen verwezen naar de economische crisis, maar ook naar de tijdelijke infrastructurele problemen waarmee de coöperatie kampte, met name de verhuis van het tweede filiaal van de Rue de Namur naar de Boulevard de Waterloo.¹⁹⁶ Dit had – zoals eerder gezegd – te maken met problemen met het huurcontract van het pand in de Rue de Namur (cfr. supra).

Ook het ledenaantal bleef stijgen. In 1923 waren er – zoals gezegd zijnde – 2493 leden. In 1930 bedroeg het ledenaantal 3127. Andermaal was het jaar 1930 echter een achteruitgang ten opzichte van 1929. Toen telde de SCA 3214 leden, andermaal een absoluut hoogtepunt tot dan toe.¹⁹⁷ Op het eerste zicht lijkt ook de evolutie van het ledenbestand minder spectaculair dan in de periode Van Neck, maar dit is in zekere zin misleidend. Zo houden deze cijfers geen rekening met de ontwikkeling en uitbreiding van een nieuwe ledencategorie, meer bepaald de zogenaamde “affiliés sans titre” (cfr. infra).

De goede gang van zaken zou tegelijk een rechtvaardiging en een noodzaak creëren tot het nemen van bepaalde initiatieven. Enerzijds vormde de commerciële groei de basis voor het verhogen van de voordelen van de coöperanten. Zo besliste men in 1923 om onder meer de reducties, die coöperanten genoten bij de aankoop van hun materiaal, vanaf 1 april

¹⁹⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, Pièces comptables, ‘Chiffres d’affaires – Remises’.

¹⁹⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1930-1937, ‘algemene vergadering van 12 april 1931’, p. 53.

¹⁹⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1930-1937, ‘rapport van 1930’, p. 50.

1924 te verhogen van 25 naar 30%.¹⁹⁸ Anderzijds werd met de commerciële groei van de SCA ook duidelijk dat het beheer van de commerciële activiteiten en het bestuur van de coöperatie in het algemeen steeds meer een tijdrovende en bijna voltijdse bezigheid werd. Dit was echter geen nieuw gegeven. Zo had men bij de wijziging van de statuten in 1907 de functie van econoom geïntroduceerd in de raad van bestuur (cfr. supra), ongetwijfeld om te voorzien in de toegenomen werklust die vooral de commerciële activiteiten met zich meebrachten. Daarnaast voorzagen de oorspronkelijke statuten van 1894 in een uitkering of vergoeding voor de leden van de raad van bestuur en het college van commissarissen, onder de vorm van “jetons de présence”. Een algemene vergadering moest zich hierbij uitspreken over het aantal en de waarde hiervan.¹⁹⁹ Uiteindelijk zou een algemene vergadering zich hier pas in 1912 over uitspreken. Het voorstel ging uit van Jean Delville, die ondertussen teruggekeerd was uit Glasgow. Men besliste om de “jetons de présence” vast te leggen op 10 frank. Elk lid van de raad en bestuur en het college van commissarissen kreeg met andere woorden 10 frank per zitting. Het maximale aantal officiële zittingen werd hierbij wel vastgesteld op twintig voor de raad van bestuur en vijf voor het college van commissarissen.²⁰⁰ In 1921 zou het bedrag worden opgetrokken tot 25 frank, andermaal op voorstel van Delville.²⁰¹ Voorzitter Schijn oordeelde uiteindelijk in 1924 dat dit systeem in beperkte mate diende aangevuld te worden met een vorm van vaste verloning. Hij stelde dat hij zelf geen voorstander was van een vaste verloning van de raad van bestuur, maar dat de verdere groei van de commerciële activiteiten deze ingreep noodzaakte. Uiteindelijk werd beslist om voor de leden van de raad van bestuur de vergoeding van 25 frank per zitting aan te vullen met een vast maandloon van 100 frank. Voor de leden van het college van commissarissen werd de vergoeding per zitting opgetrokken van 25 tot 50 frank. Zij kregen evenwel geen vaste verloning. Schijn voegde er overigens fijntjes aan toe dat zijn standpunten met betrekking tot dit onderwerp overigens het enige –bovendien nog steeds amicale – twistpunt waren tussen hem en zijn voorganger en goede vriend Van Neck.²⁰² Deze beslissing maakte onderdeel uit van de wijziging van de statuten in 1924, die hoofdzakelijk gebeurde om de duur van de SCA nog

¹⁹⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1924-1929, 'rapport van 1923', p. 1.

¹⁹⁹ Zie hiervoor artikel 21 van de statuten. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Modifications aux Statuts de 1907, 'uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 28 maart 1894', p. 492.

²⁰⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1894-1913, 'algemene vergadering van 28 april 1912', pp. 254-255. Delville zou overigens in 1930 lid worden van het college van commissarissen binnen de SCA. SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales, 'algemene vergadering van 13 april 1930', p. 21.

²⁰¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1913-1924, 'algemene vergadering van 10 april 1921', p. 212.

²⁰² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1913-1924, 'buitengewone algemene vergadering van 20 april 1924', pp. 349-350.

eens met dertig jaar te verlengen. Naar ‘goede’ gewoonte waren op de reeds uitgestelde vergadering ditmaal maar 32 van de dan 2493 leden aanwezig.²⁰³

Een sociaal-economisch engagement met nieuwe initiatieven

Sociaal-economische belangenbehartiging zou ook onder het voorzitterschap van Charles Schijn een prioriteit blijven. In de periode Schijn werden de oude projecten verdergezet en zouden zelfs enkele nieuwe initiatieven worden ontwikkeld.

Eerder in deze uiteenzetting werd vermeld hoe in 1918 de Section de Retraite werd opgericht binnen de Société Coopérative Artistique. Ook in de periode Schijn zou men dit initiatief blijven ondersteunen, onder meer met een gebruikelijke jaarlijkse subsidie. Dit bleek, althans in het geval van de Section de Retraite, overigens geen overbodige luxe. In de loop van de jaren twintig bleek namelijk dat het initiatief geen overweldigend succes was. Omstreeks 1926 zou de Section de Retraite zelfs een poging ondernomen hebben om te fusioneren met de eerder vermelde Mutualité Artistique.²⁰⁴ De SCA zou heel wat middelen investeren in een propaganda-actie ten voordele van de Section de Retraite. Deze inspanningen bleken echter evenmin succesvol.²⁰⁵ Men probeerde om de nieuwe leden warm te maken voor het initiatief, maar in het rapport van 1927 constateerde men “que cette question laisse, malgré nos efforts et notre propagande, notre public assez indifférent.”²⁰⁶ Toch zou men het initiatief, althans in de door deze scriptie behandelde periode, blijven ondersteunen. Verder subsidieerde men ook jaarlijks de Dispensaire des Artistes, een traditie die men in de periode Van Neck had aangenomen en die zich versterkte onder het voorzitterschap van Schijn. Schijn vermeldt dan ook deze subsidiëring van de Dispensaire des Artistes in zijn eerder vermeld interview met Rik Bourguignon.²⁰⁷

Daarnaast ontwikkelde men ook een aantal nieuwe initiatieven. Zo besloot men in 1925 om naast de professionele kunstenaars ook twee categorieën “affiliés sans titres” op te richten. Deze bezaten niet de titel van coöperant, maar konden desalniettemin genieten van een reductie bij de aankoop van hun materiaal. Dit initiatief was gericht op enerzijds andere handelaars buiten Brussel en docenten in het kunstonderricht, en anderzijds de leerlingen zelf van kunstscholen en –academiën. Hierbij legde men vooral de nadruk op deze laatste categorie. Men stelde dan ook dat het vooral op jonge leeftijd en in het begin van een carrière was dat de bestaansmoeilijkheden zwaar wogen op een kunstenaar. De beslissing werd ook genomen om leerlingen van hoger kunstonderwijs, indien deze oud

²⁰³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Dossier Prorogation et Modifications aux Statuts de 1924, ‘uitreksel van de *Annexe au Moniteur Belge*, 31 januari 1924’, p. 1112.

²⁰⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1924-1929, ‘algemene vergadering van 11 april 1926’, p. 113.

²⁰⁵ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1924-1929, ‘algemene vergadering van 10 april 1927’, p. 168.

²⁰⁶ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d’administration et des assemblés générales 1924-1929, ‘rapport van 1927’, p. 208.

²⁰⁷ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 6, correspondance Schijn :bulletin FNASB 1937-1938, ‘vak- en beroepsblad van de FNASB, december 1937’, p. 11.

genoeg waren om lid te zijn van de SCA, toe te laten als coöperanten met titel.²⁰⁸ Op het einde van datzelfde jaar, 1925, zou de SCA al 100 leden zonder titel van coöperant tellen.²⁰⁹ In 1930 waren dat er al 889.²¹⁰ Dit werpt dan ook een ander beeld op de evolutie van het ledenaantal.

Misschien wel het belangrijkste initiatief dat men in deze periode ondernam was het voorzien van transport van kunstwerken en dergelijke (doelstelling 7 van de statuten, cfr. supra). Ook in de voorgaande periodes kwam deze kwestie meermaals ter sprake, zij het telkens zonder veel gevolg. Toen in 1913 andermaal de vraag werd gesteld of de SCA activiteiten kon ontplooiën in het transport van kunstwerken en dergelijke antwoordde toenmalig voorzitter Van Neck dat deze onderneming veel moeilijkheden met zich zou meebrengen en bovendien niet rendabel was. De vraagstellers werden verzocht een rapport in te dienen met hun desiderata, opnieuw zonder gevolg.²¹¹ Het zou uiteindelijk duren tot 1924 tot gehoor werd gegeven aan deze populaire verzuchting. Het programma van Schijn inzake de transportactiviteiten van de SCA werd dan ook met veel enthousiasme onthaald op de algemene vergadering van 13 april 1924. Men wou met dit project voorkomen dat de kunstenaars werden uitgebuit. Men besliste om een voertuig aan te schaffen en op zoek te gaan naar een pand om de garage en het bureau in onder te brengen.²¹² Dit nieuwe initiatief woog echter zwaar op het budget. In 1927 werden de coöperanten dan ook aangespoord om zich samen beter te organiseren teneinde zo het aantal transporten te beperken.²¹³ In 1929 werd beslist om een nieuwe bestelwagen aan te schaffen ter vervanging van het oude exemplaar.²¹⁴ Hiermee toonde de SCA haar engagement om het project, dat nochtans verlieslatend was, verder te zetten. Een dergelijk engagement zag men ook in de middelen die de SCA inzette om de weinig succesvolle Section de Retraite te promoten. In de bereidheid om te investeren in deze projecten ziet men dan ook duidelijk het streven naar consolidering en prioritering van de sociaal-economische belangenbehartiging.

2.3 Besluit: In de greep van een identiteitscrisis en institutionele spanningen?

²⁰⁸ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1924-1929, 'algemene vergadering van 19 april 1925', p. 52.

²⁰⁹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1924-1929, 'rapport van 1925', p. 104.

²¹⁰ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1930-1937, 'rapport van 1930', p. 50.

²¹¹ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1913-1924, 'algemene vergadering van 13 april 1913', p. 7.

²¹² SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1924-1929, 'algemene vergadering van 13 april 1924', p. 5.

²¹³ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1924-1929, 'algemene vergadering van 10 april 1927', p. 167.

²¹⁴ SAB, *Archives de la Société Coopérative Artistique à Bruxelles*, 1, Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblés générales 1930-1937, 'rapport van 1929', pp. 11-12.

In dit hoofdstuk is geprobeerd om aan de hand van een paar specifieke invalshoeken de geschiedenis van de Société Coopérative Artistique in de periode 1894-1930 te reconstrueren. De invalshoeken in kwestie, die als leidraad fungeerden doorheen deze instellingsgeschiedenis, zijn enerzijds Sébastien Clerbois' invalshoek van een identiteitscrisis en anderzijds een eigen aanvullende invalshoek van een institutioneel spanningsveld tussen coöperatie en corporatie die teruggaat op een invulling van deze elementen door SCA-voorzitter Charles Schijn.

Men kan in dit hoofdstuk zien hoe de SCA in 1894 werd gesticht onder initiatief van de idealistische kunstenaars Jean Delville en – in tweede instantie – Jules Dujardin vanuit het motief van de penibele materiële omstandigheden van kunstenaars. Alphonse Motte, die kan getypeerd worden als een ervaringsdeskundige inzake coöperaties, kwam hierbij als eerste voorzitter aan het hoofd te staan van de nieuw gestichte coöperatie. In navolging van Clerbois kan men stellen dat de SCA een opvallend aantal kunstenaars bevatte die ingeschreven waren in het idealistische gedachtegoed in de kunst. Hierbij valt op hoeveel kunstenaars van de kunstkring Pour L'Art hun weg vonden naar de SCA. De nabijheid van de SCA met deze kunstkring is volgens Clerbois van primordiaal belang om de geschiedenis van de eerste vier jaar van de SCA in kaart te brengen. Hij stelt dan ook dat de SCA werd gevoed met de Rozenkruiseridealen die door de realistische kunstenaars waren geweerd uit de politiek van Pour L'Art. De idealistische kunstenaars aan de basis van deze projecten probeerden dan ook om hun ideeën alsnog ten uitvoer te brengen, ditmaal binnen de SCA.

De SCA was een consumptiecoöperatie die sterk beantwoordt aan de invulling van een coöperatie door Paul Lambert. Men kan hierbij duidelijk het fundamentele principe van 'self help' zien. Verder was zij ook een democratische instelling waarin solidariteit een belangrijke rol speelde. Men kan stellen dat de statuten van de SCA de creatie van een uitgebreid stelsel van sociaal-economische belangenbehartiging vooropstelden. De term 'sociaal-economisch' verbindt in dit opzicht zowel de sociale elementen van solidariteit als de meer rechtstreekse ingrepen in de materiële belangen van de leden. Opmerkelijk is dat men dan moet vaststellen dat de SCA daarmee de invulling van een coöperatie door Schijn overschrijdt. Dit heeft evenwel te maken met zijn ongelukkige – of misschien eerder doelbewuste – verwoording van het actiedomein van de SCA als zijnde uitsluitend 'commercieel'. Schijn was zelf echter een groot adept van deze sociaal-economische route en doelde hier dan ook ongetwijfeld op.

Daarnaast moet men ook vaststellen dat de – maar liefst – elf doelstellingen binnen de statuten van de SCA ook heel wat ruimte lieten voor de coöperatie om andere dan sociaal-economische belangen te behartigen en zich te gedragen als wat Schijn een corporatie noemde, met name een beroepsvereniging die de morele en materiële belangen van haar leden behartigt in domeinen die niet noodzakelijk commercieel van aard zijn. Het is echter belangrijk om op te merken dat de SCA in essentie geen beroepsvereniging of corporatie was. Hoewel professionele kunstenaars steeds een belangrijke rol zouden spelen binnen de coöperatie, stelde zij zich ook open voor niet-professionele kunstenaars. Toch zou het spanningsveld dat Schijn aangeeft zich duidelijk manifesteren in de eerste jaren van de SCA, in z'n zin dat de coöperatie in die jaren duidelijk belangen nastreefde die weinig te maken hadden met de sociaal-economische sfeer.

In die eerste periode, onder het voorzitterschap van Motte (1894-1897) ontwikkelde de SCA dan ook een lappendeken van initiatieven dat geenszins uiting gaf aan een duidelijk te volgen koers. Het is hierbij mogelijk om Clerbois' stelling van een identiteitscrisis binnen de SCA toe te passen, een spagaat als het ware tussen enerzijds haar sociaal-economische doelstellingen en anderzijds de projecten waarmee de SCA werd gevoed door de aanwezigheid van bepaalde kunstenaars. In sommige projecten was die beïnvloeding subtiel, zoals bijvoorbeeld bij de oprichting van de Fédération Syndicale des Arts et Métiers d'Arts. Dit initiatief werd sterk gestuurd door de aanwezigheid van een aantal kunstenaars die de toegepaste kunsten genegen waren, maar men kan nog altijd de sociale doelstellingen van de coöperatie onderscheiden. Dat was veel minder het geval bij het project van de Cité des Artistes, dat bovenal een poging was om de Rozenkruiseridealen en de ideeën van Josephin Péladan in de praktijk te brengen. De mislukking van dit project zou – zoals Clerbois aangeeft – de doodsteek betekenen voor deze Rozenkruiseridealen. In de nog jonge geschiedenis van de SCA was het hele gebeuren rond de Cité des Artistes een breukmoment.

De volgende twee periodes, onder het voorzitterschap van Ernest Van Neck (1897-1923) en Schijn (1923-1930), kunnen in het verlengde van elkaar in beschouwing genomen worden. Deze twee periodes beantwoorden immers aan dezelfde krachtlijnen. Een eerste krachtlijn is de sterke groei van de commerciële activiteiten waarbij vooral in de periode Van Neck zich een spectaculaire commerciële schaalvergroting voordeed. In de periode Schijn bouwde men verder op dit momentum. Men kan dan ook spreken van een verderzetting van de groei, zij het minder stormachtig dan voordien. Een tweede krachtlijn die men in deze twee periodes kan onderscheiden is de consolidering en prioritering van de sociaal-economische belangenbehartiging. In tegenstelling tot de eerste jaren van de SCA ziet men onder Van Neck en Schijn wel een duidelijke koers. Zo spitste men zich vooral toe op de kerntaak van de coöperatie als centrale inkooporganisatie en het voltooien van de sociale doelstellingen in de statuten, getuige daarvan enerzijds de bekommernis om de commerciële activiteiten en anderzijds het streven om initiatieven zoals bijvoorbeeld de Section de Retraite te ontwikkelen. Met die duidelijke koers verdwenen ook de identiteits- en institutionele spanningen die kenmerkend waren voor de eerste jaren van de SCA.

De casus van de SCA illustreert ook hoe het gebruik van reflexieve definities kan fungeren als een verklikker van een bepaald spanningsveld. In die zin is Schijns simplificatie van het actiedomein van de SCA als zijnde 'commercieel' misschien wel een doelbewust discours om esthetiek en dergelijke buiten de coöperatie te houden.

De casus van de SCA werpt ook een licht op de voornaamste onderzoeksvraag die in de inleiding van deze scriptie werd vooropgesteld, met name of het – door Virginie Devillez beschreven – corporatisme van beeldende kunstenaars in het interbellum werkelijk een breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars. Wanneer men het verwerven en beschermen van materiële en andere voordelen van leden naar voor schuift als een cruciale praktijk binnen het corporatisme kan men – op basis van de casus van de SCA – stellen dat beeldende en andere kunstenaars zich al veel vroeger dan de beurscrash van 1929 corporatistisch opstelden. De primaire beweegredenen achter de oprichting van de SCA was – zoals eerder gezegd – de penibele materiële situatie van kunstenaars. Zelfs in de periode dat de coöperatie het risico liep

ietwat te ontsporen bleven de materiële belangen een belangrijke plaats innemen in haar programma. Onder Van Neck en Schijn werd zelfs resoluut de kaart getrokken van de sociaal-economische belangenbehartiging van de leden. Men zou dan ook kunnen spreken van wat Christophe Verbruggen sociaal-economisch corporatisme noemt. Vooraleer echter definitief tot een conclusie over te gaan zal – zoals in de inleiding van deze scriptie werd aangegeven – geprobeerd worden om de casus van de SCA in een bredere context te plaatsen.

Hoofdstuk 3 In het zog van een breder maatschappelijk proces?

In dit derde en laatste van drie hoofdstukken zal geprobeerd worden om de – in de vorige hoofdstukken – opgedane inzichten op verschillende niveaus in een bredere context te plaatsen. Hierbij zal in twee trappen te werk gegaan worden. In eerste instantie zal gezocht worden naar parallellen binnen het kunstveld door kort in te gaan op een andere casus, met name Frédéric de Smet en de Gentse kunstscène. In tweede instantie zal dan geprobeerd worden om – aan de hand van het eerder vermelde werk van Christophe Verbruggen – een verbinding te maken met ontwikkelingen binnen het intellectuele veld.

3.1 Parallellen in het kunstveld: Frédéric de Smet en de Gentse kunstscène

In de inleiding van deze scriptie werd gesteld dat een enkele casus geen afdoende bewijzen biedt voor of tegen een bepaalde theorie of hypothese en dat deze casus pas symptomatisch wordt voor een breder maatschappelijk proces wanneer men deze kan verbinden met gelijkaardige ontwikkelingen. Het is met deze optiek in het achterhoofd dat kort zal worden ingegaan op een andere casus binnen het kunstveld, meer bepaald Frédéric de Smet en de Gentse kunstscène. Frédéric de Smet (1876-1948) was een ambitieuze Gentse kunstenaar die een belangrijke positie innam in de Gentse kunstscène. Deze positie was niet zozeer het gevolg van zijn artistieke kwaliteiten, die eerder marginaal te noemen zijn, maar vloeiden eerder voort uit zijn functie als invloedrijk kunstcriticus en drijvende kracht achter een aantal verenigingen. De Smet had ook een zekere verzameldrift, getuige daarvan het omvangrijke archief dat hij heeft nagelaten, een archief dat in het bezit is van de Gentse universiteit. In 1999 schreef Els Veraverbeke haar licentiaatsverhandeling op basis van dit materiaal, maar daarbuiten is relatief weinig geschreven over deze nochtans opmerkelijke figuur.²¹⁵ De studie van Veraverbeke zal dan ook dienen als voornaamste leidraad in deze korte uitweiding over de Smet. De Smet wordt overigens – net zoals de casus van de Société Coopérative Artistique – niet vermeld in het eerder aangehaalde boek van Virginie Devillez, wat het andermaal een interessante insteek maakt. Ook Paul Huys wijst in zijn eerder vermelde kritiek van het boek van Devillez op het ontbreken van enige verwijzing naar onder meer het Gentse kunstleven. Hij verwijst daarbij uitdrukkelijk naar Frédéric de Smet en het met hem geassocieerde tijdschrift *Gand Artistique*.²¹⁶

Zoals hierboven reeds werd vermeld was de positie van de Smet niet het gevolg van zijn artistieke kwaliteiten, maar van zijn functie als invloedrijk kunstcriticus en drijvende

²¹⁵ E. Veraverbeke, *Frédéric de Smet (1876-1948) en de Gentse kunstscène: Bijdrage tot het onderzoek van de Gentse kunstmiddens in de late 19^e-eerste helft 20^e eeuw*, Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 1999, 177p. + 60p. bijlagen (promotor: J. Art). Deze casus werd – op basis van het werk van Veraverbeke – ook in de eigen bachelorpaper uitgewerkt S. Roos, *Intellectueel syndicalisme en intellectueel corporatisme bij beeldende kunstenaars*, 22p.

²¹⁶ P. Huys, 'Kunstbeleid en Nieuwe Orde', p. 114.

kracht achter een aantal verenigingen. Veraverbeke stelt in dit opzicht zelfs dat de belangrijke tentoonstellingen van het werk van de Smet dateren van de periode toen hij al een gevestigd kunstcriticus was. Zij stelt zich dan ook terecht de vraag of de waardering van zijn werk niet voortvloeide uit zijn belangrijke positie in de Gentse kunstscène. Dit wordt enigszins bevestigd door de geringe belangstelling voor het werk van de Smet nadat hij zich omstreeks 1937 – na een onenigheid binnen de *Cercle Artistique et Littéraire* – terugtrok uit het openbare leven om zich op zijn artistieke carrière te concentreren.²¹⁷ Relevanter echter binnen het opzet van deze scriptie zijn enerzijds de standpunten van de Smet inzake de kunstbeoefening en anderzijds de verenigingen waarvan hij lid was.

Uit de vele geschriften die de Smet heeft nagelaten blijkt dat hij een promotor was van jonge Gentse kunstenaars. Hij droeg de Gentse kunstscène dan ook een warm hart toe en uitte in sommige van zijn geschriften zelfs het idee van een ‘Gentse’ school, naar analogie met de bekende Latemse school. Daarnaast behartigde hij in talloze artikels ook de materiële en vooral juridische belangen van het kunstenaarsberoep.²¹⁸ Zo kaartte hij bijvoorbeeld het problematische juridische statuut van beroepskunstenaars aan in een van zijn artikels in *Gand Artistique*.²¹⁹

Daarnaast was de Smet lid van talloze (kunst)verenigingen, comités en commissies. Naast de invloedrijke *Cercle Artistique et Littéraire* en de *Société pour l’Encouragement des Beaux-Arts*, misschien wel de meeste invloedrijke Gentse verenigingen, was de Smet ook lid van een aantal kunstverenigingen waarin hij vermoedelijk zijn ideeën betreffende kunst en het kunstenaarschap de vrije loop kon laten.²²⁰ In een aantal van deze verenigingen speelde belangenbehartiging van kunstenaars dan ook een belangrijke rol. In 1903 richtte de Smet de *Association Artistique* op, een vereniging die via de organisatie van tentoonstellingen en dergelijke jonge – vaak vooral Gentse – kunstenaars een kans wilde geven om naambekendheid te verwerven. Het maandblad *La Tribune Artistique* fungeerde hierbij als spreekbuis voor de vereniging.²²¹ Een vergelijkbaar initiatief waar de Smet uiteindelijk erelid zou van worden was *Kunst en Kennis*, een kring die er naar streefde om leerlingen en oud-leerlingen van de Gentse academie te verenigen en – net zoals de *Association Artistique* – jonge kunstenaars te promoten.²²² Daarnaast was hij eveneens correspondent van de Gentse stedelijke afdeling van het Nationaal Verbond van Kunstschilders en Beeldhouwers van België, die – opgericht in 1922 – zich tot doel stelde om de morele en materiële belangen van kunstenaars te beschermen.²²³

²¹⁷ E. Veraverbeke, *Frédéric de Smet (1876-1948) en de Gentse kunstscène*, pp. 47-48.

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 111-112.

²¹⁹ Voor een bespreking van dit artikel, zie: *Ibidem*, pp. 83-84.

²²⁰ Voor een exhaustieve bespreking van alle (kunst)verenigingen, comités en commissies waarvan de Smet lid was, zie: *Ibidem*, pp. 116-157. Voor meer informatie over de Gentse kunstmiddelen, zie: F. De Clercq, *Spanningsvelden tussen traditionalisme en modernisme* [OLV], 2 vols.

²²¹ E. Veraverbeke, *Frédéric de Smet (1876-1948) en de Gentse kunstscène*, pp. 119-121. Inzake het belang van de Smet binnen deze vereniging wijst Veraverbeke op het verband tussen enerzijds de stagnatie en uiteindelijke neergang van zowel de *Association Artistique* als *La Tribune Artistique* en anderzijds het vertrek van haar stichter naar Parijs in 1905. *Ibidem*, pp. 126-127.

²²² *Ibidem*, pp. 154-157.

²²³ *Ibidem*, pp. 139-144.

Het punt dat met deze korte opsomming van kunstverenigingen en met – in een breder perspectief – de casus van Frédéric de Smet wil gemaakt worden is niet dat elk van deze verenigingen zich corporatistisch opstelde. Dat is immers niet zo aangezien dat zou impliceren dat zowat elke kunstvereniging per definitie corporatistisch is en men dus een te vage definitie hanteert. Bovenstaande uiteenzetting over de Smet heeft tot doel om aan te tonen dat de door Devillez aangegeven elementen in haar analyse van de Vereniging der Beroepskunstenaars van België en het corporatisme van beeldende kunstenaars, met name morele en materiële belangenbehartiging evenals meer specifiek het streven naar een opwaardering van het juridisch statuut van de beroepskunstenaar, helemaal geen nieuwe elementen waren. Door zijn belangrijke maatschappelijke positie als kunstcriticus en drijvende kracht achter heel wat kunstverenigingen was de Smet in sterke mate verweven met de Gentse kunstscène. De figuur de Smet toont daarbij aan dat er onder meer in Gent al een sterk verenigingsleven bestond dat de morele en materiële belangen van kunstenaars vooropstelde.

3.2 Ontwikkelingen binnen het intellectuele veld

Eerder in deze uiteenzetting werd al kort ingegaan op enkele van de stellingen die Christophe Verbruggen formuleert in zijn studie over het schrijverschap in de Belgische belle époque. Ook werd vermeld dat hij in zijn werk ook kort de Société Coopérative Artistique vermeldt, met name als onderdeel van een vergelijking van de corporatieve initiatieven van auteurs en beeldende kunstenaars. Verbruggen komt aan de hand van deze vergelijking tot de vaststelling dat zich gelijkaardige processen voltrokken in het artistieke en het literaire veld. Auteurs stonden niet alleen in hun aandacht voor materiële belangen.²²⁴ Dit kan volgens Verbruggen wijzen op een verandering van het overkoepelende intellectuele veld.²²⁵

In het besluit van zijn studie stelt hij dan ook het begin van een zuiloverschrijdend intellectueel corporatisme vast, een gemeenschappelijk identiteitsbesef onder intellectuelen. Hij merkt hierbij op dat het paradoxale klimaat van de belle époque de ideale voedingsbodem was “voor het ontstaan van een sociale groep die zichzelf opwierp als een morele en intellectuele maatschappelijke elite bestaande uit auteurs, journalisten, academici, leraars, advocaten en andere beoefenaars van een intellectueel of vrij beroep. Zij zagen zichzelf als een steunpilaar van een nieuwe maatschappij in wording.”²²⁶ Het corporatisme van schrijvers maakte volgens Verbruggen deel uit van dit gemeenschappelijk identiteitsbesef.²²⁷ Men kan dan ook stellen dat het corporatisme van beeldende kunstenaars hier eveneens onderdeel van uitmaakte.

²²⁴ C. Verbruggen, *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque* [ODV], pp. 113-115 en p. 147.

²²⁵ *Ibidem*, p. 147.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 463-464.

²²⁷ *Ibidem*, p. 463.

Algemeen besluit

In de voorliggende scriptie is geprobeerd om, vertrekkende vanuit een twistpunt in de literatuur en aan de hand van de casus van de Société Coopérative Artistique in de periode 1894-1930, een beeld te schetsen van de manier waarop beeldende – en in mindere mate ook andere – kunstenaars eind 19^e eeuw- begin 20^e eeuw hun morele en materiële belangen behartigden. De voornaamste onderzoeksvragen die hierbij werden gesteld waren (1) of het – door Virginie Devillez beschreven – corporatisme van beeldende kunstenaars tijdens het interbellum een breuk zonder voorgaande vormde in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars of het een fenomeen betreft met diepere wortels dan (de economische crisis van) het interbellum; (2) indien dit het geval is, welke de motieven en drijfveren zijn die schuilgaan achter dit kunstenaarscorporatisme; en (3) of het mogelijk is om de casus van de SCA en/of het corporatisme van beeldende kunstenaars in de context van een breder maatschappelijk proces te plaatsen. Hierbij werd een invulling van kunstenaarscorporatisme naar voor geschoven met als cruciaal element het verwerven en beschermen van materiële en andere voordelen van de leden.

Aan de hand van de casus van de SCA kan men vaststellen dat het beschermen en verwerven van materiële en andere voordelen van leden verder teruggaat dan het interbellum en de beurscrash van 1929. In het geval van de SCA ging het specifiek om sociaal-economische belangenbehartiging, die nadrukkelijk ingeschreven was in haar statuten en ook het voornaamste motief was achter haar stichting. In de eerste periode van de SCA (1894-1897), onder voorzitterschap van Alphonse Motte, kwam dit nog niet ten volle tot uiting doordat de SCA in de greep was van een identiteits- en institutionele spanningen. Tussen 1897 en 1930, onder voorzitterschap van Ernest Van Neck en Charles Schijn, ziet men echter dat de sociaal-economische belangenbehartiging een prioriteit wordt en blijft voor de SCA. In navolging van Christophe Verbruggen kan men deze vorm van corporatisme dan ook typeren als sociaal-economisch corporatisme.

De SCA was bovendien geen alleenstaand geval in het kunstveld. De engagementen en activiteiten van de Gentse kunstenaar Frédéric de Smet tonen aan dat het behartigen van morele en materiële belangen van kunstenaars binnen verenigingen geen geïsoleerd fenomeen was. Het door Devillez beschreven corporatisme van beeldende kunstenaars vormde met andere woorden geen breuk zonder voorgaande in de geschiedenis van de relaties tussen staat en kunstenaars. Het was een vorm van sociaal-economisch corporatisme die diepere wortels had dan het interbellum. Bovendien blijkt dat ook kunstenaars geen alleenstaand geval waren. Zo deden zich gelijkaardige processen voor in verschillende subvelden van het intellectuele veld en kan men het sociaal-economisch corporatisme van beeldende kunstenaars onderbrengen in het door Verbruggen beschreven intellectueel corporatisme, een gemeenschappelijk identiteitsbesef onder intellectuelen in de belle époque.

Bibliografie

Onuitgegeven bronnen

Stadsarchief Brusel (SAB)

Fonds Société Coopérative Artistique (inventaris n° 45/39)

Binnen deze scriptie gebruikte mappen, bundels en dergelijke, met eventuele paginering, nummer van doos staat tussen haakjes

- Dossier Modifications aux Statuts de 1907 (1)
- Dossier Prorogation et Modifications aux Statuts de 1924 (1)
- Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1894-1913, 271p. (1)
- Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1913-1924, 371p. (1)
- Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1924-1929, 288p. (1)
- Procès-verbaux du conseil d'administration et des assemblées générales 1930-1937, 288p. (1)

- Correspondance Schijn: bulletin FNASB 1937-1938 (6)
- Médaille commémorative (6)
- Pièces comptables (6)
- Section de Retraite (6)
- Section de Retraite: fondation (6)

Universiteit Gent

Fonds Vliegende Bladen

- I S 32 Société Coopérative Artistique

Uitgegeven bronnen

Periodieken

Doorgenomen jaargangen staan tussen haakjes

L'Art Moderne (specifieke edities)

La Fédération Artistique (1894-1919)
La Libre Critique (specifieke edities)
La Ligue Artistique (1894-1901)

Websites

Biografisch Lexicon Plastische Kunst in België <<http://www.arto.be>>, laatst geconsulteerd op 29 juli 2010.

Literatuur

Arendsen (G.) en Geul (A.). "Corporatisme." In: Akkermans (T.) en Nobelen (P.W.M.), eds. *Corporatisme en verzorgingsstaat*. Leiden, Stenfert Kroese, 1983, pp. 46-70.

Aron (P.) en Beyen (M.). "L'histoire des intellectuels en Belgique. Spécificités locales et actualité de la recherche." In: Leymarie (M.) en Sirinelli (J.-F.), eds. *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*. Parijs, Presses universitaires de France, 2003, pp. 409-425.

Benda (J.). *La Trahison des Clercs*. Parijs, Grasset, 1927, 305p.

Billen (C.). "Episoden." In: Billen (C.) en Duvosquel (J.-M.), eds. *Brussel*. Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, pp. 34-139 (Steden in Europa 1).

Billen (C.). "Het nieuwe gelaat van de stad." In: Hoozee (R.), ed. *Brussel: kruispunt van culturen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, pp. 87-94.

Block (J.). *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, 185p. (Studies in the fine arts: the avant-garde, 41).

Charle (C.). *Naissance des intellectuels: 1880-1900*. Parijs, Les Éditions de Minuit, 1990, 271p. (Le sens commun).

Clerbois (S.). *Contribution à l'étude du mouvement symboliste: l'influence de l'occultisme français sur la peinture belge (1883-1905)*. Brussel (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Université Libre de Bruxelles), 1999, 5 vols. (promotor: Michel Draguet).

De Clercq (F.). *Spanningsvelden tussen traditionalisme en modernisme*. Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 1982, 2 vols. (promotor: Herman Balthazar).

Defoort (H.). *De derde arm: socialisme en coöperatie in Europa vóór 1914*. Gent (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Universiteit Gent), 2002, 2 vols. (promotor: Herman Balthazar).

Devillez (V.). *Kunst aan de orde: Kunst en Politiek in België 1918-1945*. Gent, Snoeck, 2003, 431p.

Devillez (V.). *L'influence de la crise de 1929 sur les arts plastiques en Belgique*. Brussel (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Université Libre de Bruxelles), 1995, 288p. (promotor: José Gotovitch).

Draguet (M.). "Het symbolisme: een grootse ambitie." In: Hoozee (R.), ed. *Brussel: kruispunt van culturen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, pp. 135-152.

Draguet (M.). *Het symbolisme in België*. Antwerpen, Mercatorfonds, 2004, 343p.

Draguet (M.). "Van Les XX tot La Libre Esthétique. Ontmoetingsplaatsen van het impressionisme." In: Hoozee (R.), ed. *Brussel: kruispunt van culturen*. Antwerpen, Mercatorfonds, 2000, pp. 119-134.

Huys (P.). 'Kunstbeleid en Nieuwe Orde.' In: *Wetenschappelijke tijdingen*, 64 (2005), 2, pp. 107-116.

Kurzman (C.) en Owens (L.). "The Sociology of Intellectuals." In: *Annual Review of Sociology*, 28 (2002), pp. 63-90.

Lambert (P.). *De coöperatieve doctrine*. Brussel, De Verspreiders van de Coöperatie, 1971, 408p.

Leblicq (Y.). "De evolutie van het stadsbeeld." In: Stengers (J.), ed. *Brussel: groei van een hoofdstad*. Antwerpen, Mercatorfonds, 1979, pp. 256-278.

Lembruch (G.). "Liberal Corporatism and Party Government." In: *Comparative Political Studies*, 10 (1977), 1, pp. 91-127.

Loyer (F.). *Paul Hankar: la naissance de l'Art nouveau*. Brussel, Archives d'architecture moderne, 1986, 542p.

Luyten (D.). *Het corporatisme*. Gent, RUG: Departement voor lerarenopleiding, 1994, 167p. (RUG: postacademiale colleges voor leerkrachten geschiedenis, 17).

Luyten (D.). *Ideologie en praktijk van het corporatisme tijdens de Tweede Wereldoorlog in België*. Brussel, VUB Press, 1997, 334p.

Luyten (D.). *Ideologisch debat en politieke strijd over het corporatisme tijdens het interbellum in België*. Brussel, Paleis der Academiën, 1996, 240p.

Luyten (D.). “Ontstaansvoorwaarden voor het corporatisme. Het model van het neocorporatisme in het licht van de Belgische ervaring uit de jaren dertig.” In: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis*, 19 (1993), 3, pp. 316-338.

Mahieu (C.). “Jules Du Jardin l’Idéaliste (1863-1940): Itinéraire d’une désillusion.” In: *Mémoires*, 37 (september 2003; doorlopende nummering)(online geraadpleegd op <<http://www.art-memoires.com/lmter/13739/37dujardin.htm>>, laatst geconsulteerd op 23 juli 2010).

Mok (A.L.). *Arbeid, bedrijf en maatschappij*. Houten, Educatieve partners Nederland, 1999.

Quaghebeur (M.) en Rebérioux (M.). “Intellectuels en Belgique et en France: « piliers », citoyenneté, État.” In: *Le Mouvement Social*, 178 (januari-maart 1997; doorlopende nummering), pp. 89-115.

Roos (S.). *Intellectueel syndicalisme en intellectueel corporatisme bij beeldende kunstenaars, 1900-1940*. Gent (onuitgegeven bachelorpaper Universiteit Gent), 2009, 22p. (promotor: C. Verbruggen).

Schandevyl (E.). “Intellectuele geschiedenis in België: lange tijd een magere oogst.” In: Vanthemsche (G.), De Metsenaere (M.), Burgelman (J.-C.) et al., eds. *De tuin van heden: dertig jaar wetenschappelijk onderzoek over de hedendaagse Belgische samenleving*. Brussel, VUB Press, 2007, pp. 299-319.

Schmitter (P.). “Still the Century of Corporatism?” In: *The Review of Politics*, 36 (1974), 1, pp. 85-131.

Veraverbeke (E.). *Frédéric de Smet (1876-1948) en de Gentse kunstcène: Bijdrage tot het onderzoek van de Gentse kunstmiddelen in de late 19^e-eerste helft 20 eeuw*. Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 1999, 177p. + 60p. bijlagen (promotor: J. Art).

Verbruggen (C.). “De slinger van de autonomie. Schrijvers in het bredere intellectuele veld en hun relatie tot de Belgische natiestaat.” In: Witte (E.), Kurgan-van Hentenryck (G.), Lamberts (E.) et al., eds. *Natie en democratie – Nation et démocratie 1890-1921*. Brussel, KVAB, 2007, pp. 336-348.

Verbruggen (C.). *Een sociale geschiedenis van het schrijverschap tijdens de Belgische belle époque*. Gent (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Universiteit Gent), 2006, 515p. (promotor: J. Art).

Verbruggen (C.). *Schrijverschap in de Belgische belle époque: een sociaal-culturele geschiedenis*. Nijmegen, Vantilt, 2009, 413p.

Vincent (J.). "Introduction: new directions in the history of intellectuals in Britain and France." In: Charle (C.), Vincent (J.) en Winter (J.), eds. *Ango-French attitudes: Comparisons and transfers between English and French intellectuals since the eighteenth century*. Manchester, Manchester University Press, 2007, pp. 1-21.

Willems (I.). *De verkoop van kunst op de Antwerpse en Gentse driejaarlijkse salons 1880-1914*. Gent (onuitgegeven licentiaatsverhandeling Universiteit Gent), 2004, 221p. (promotor: J. Art).

Williamson (P.J.). *Corporatism in perspective: An introductory guide to corporatist theory*. Londen, Sage, 1989, 249p. (Sage studies in neo-corporatism).