

INLEIDING

Een cultuurgeschiedenis

Op 26 april 2022 wordt in Brussel een niet al te groot olieverfschilderij van de Franse kunstenaar Pierre Charbonnier (1897-1978) – getiteld *L'Auberge Devos à Etichove* – net niet geveild. De afmetingen ervan zijn 43 op 61 cm en er zitten vreemd genoeg twee kogelgaten in, afkomstig van Duitse kogels uit de Tweede Wereldoorlog.¹ Het werk is linksonder royaal gesignd in lichtblauw en al even royaal getiteld in rode verf, onderaan en nagenoeg over de hele breedte van het paneel. Het geheel oogt ietwat naïef, ook al omdat signatuur en titel ervan allerminst in verhouding zijn met wat wordt voorgesteld: een soort binnenkoer, omgeven met nogal perspectiefloze licht- en donkerrode bakstenen muren. Die steken min of meer af tegen de tinten blauw waarin deuren en ramen van enkele naburige huizen zijn gevat. Ook opvallend zijn het lichtrode van de muur helemaal rechts en het donkerrode van de muur aan de linkerkant. Tussen dat kluwen van steen, boven de indrukwekkende titel van het werk, moet je richting de binnenkoer kijken. De kogelgaten zitten in een raam op de achtergrond en in een raam vooraan. De rechts vooruitspringende achtergevel in lichtrode steen lijkt geanimeerd door twee gebogen openingen onder een ronding van dwarsstenen, zodat je de neiging hebt die als ogen te percipiëren. Onderaan diezelfde gevel is een rechtehoekige mond, ongetwijfeld een oven die het aangezicht van de achtergevelmuur zou kunnen vervolledigen en het schilderij als het ware

bezielt. Het werk van Charbonnier is in die tijd en binnen diens oeuvre nogal bevreemdend: de compositie is weinig voor de hand liggend, het coloriet evenmin. Bovendien werpt zich de vraag op hoe deze Franse kunstenaar in Etikhove is verzeild geraakt. Het is slechts een van de vele onzekerheden die de doortocht van een aantal buitenlandse – grote en minder grote – kunstenaars in het dorp midden de Vlaamse Ardennen opwerpt.

Pierre Charbonnier is echter niet de eerste de beste. Bij zijn passage in Etikhove is hij nog vrij jong en op zoek. Hij wordt geboren in 1897 in Vienne – zijn kindertijd en jeugd worden getekend door de aanwezigheid van de Rhône – en zal overlijden in Parijs in de zomer van 1978. Vader Charbonnier drijft in Vienne een kleine fabriek. Het stadje is in die jaren het decor van een aantal kleinere en grote branden, gebeurtenissen die de jongen hebben aangegrepen en gefascineerd. De fabriek van zijn vader blijft trouwens van dit soort rampen niet gespaard. Later zegt hij dat zijn kindertijd bevolkt is met allerlei branden. Water en vuur zullen in zijn werk een prominente rol opeisen. Gaandeweg evolueert hij naar de weergave van een rechte lijnige, verfijnde tekening die balanceert op de grenzen van realiteit, kubisme en surrealisme, gefundeerd op een strak lineair spel.²

Pierre gaat door het leven als kunstschilder, decorbouwer en maker van kortfilms. Als beeldend kunstenaar wordt hij doorgaans onder de noemer van het kubisme gerangschikt. Pas na verloop van enkele decennia zal Charbonnier in artistieke middens een naam worden om te onthouden. Er wordt onder meer gewezen op diens levende interesse voor poëzie en zijn vriendschap met onder anderen Max Jacob, Tristan Tzara, René Char, Francis Ponge en Blaise Cendrars. Dat zijn klinkende namen. In 1926 en 1928 illustreert Charbonnier werken van André Salmon. In 1925 creëert hij in opdracht van Auguste Perret een schilderij van 28 meter lang, een uitvloeisel van zijn passie voor de Franse cinema. Drie jaar later debuteert hij als cineast. In 1932 en 1936 zal hij schilderijen tentoonstellen in respectievelijk Brussel en Gent. In tegenstelling tot het werk dat in Etikhove is geborsteld, zal Charbonnier vooral als kunstschilder opgeld doen met meer verticale, industrieel gevatte thema's van grootstedse

raderwerken en gevarieerde hoogbouw, vaak verbonden door diagonale lijnen en spiegelingen.³

Over dezelfde Pierre Charbonnier schrijft Robert Bresson dat zijn doeken veeleer luisteren dan praten: ze werpen de toeschouwer terug in zijn eenzaamheid. Het is duidelijk dat Charbonnier op dat moment, het is dan al 1958, sedert zijn passage in Etikhove dertig jaar tevoren zowel inhoudelijk als technisch een gigantisch traject heeft afgelegd. Het decor met rivieren, sluizen, kanalen, kettingen, katrollen en hangbruggen lijkt in niets meer op de werkjes die hij in Etikhove, als gast van Auberge De Vos heeft gefabriceerd. Charbonniers artistieke zoektocht is al die jaren, aldus Bresson, van een zuivere en natuurlijke orde, bepaald door het element kleur. En nog blijft de kunstenaar evolueren in het zog van de contemporaine kunsten, in de richting van een suggestieve, geometrische abstractie, grafisch geciseleerd en in de rotsvaste overtuiging als kunstschilder geboren te zijn.⁴ Desondanks is zijn verhouding met België een grotendeels onbekend verhaal gebleven. Maar het is na zijn verblijf in Etikhove dat Charbonnier voor het eerst terechtkomt op het publieke forum, en nog wel door een lovend artikel in het tijdschrift *Art et Industrie*, van de hand van de bovenvermelde auteur en kunstcriticus André Salmon, een van de voortrekkers van het kubisme. Het voorbeeld van Charbonnier toont aan dat het verhaal van Etikhove en zijn artistieke passanten nooit ten voeten uit zal kunnen worden verteld. En misschien is dat maar goed ook.

Cultuur en waarheid

De notie ‘historische waarheid’ is een uiterst problematisch begrip. De omgang met woorden zoals ‘waarheid’, ‘werkelijkheid’, ‘kunst’ of ‘cultuur’ blijft altijd hoogst precair. Cultuurhistorici hoeft men er lang niet van te overtuigen dat het verleden niet alleen geschreven is door machtigen en zegslieden: ‘Veel graag gelezen geschiedschrijving gaat er te gemakkelijk van uit dat de loop der dingen is bepaald door een vingernip op een troon in een vermaarde stad, door een

krabbel; in een bureau in een kabinet. Neen, onze geschiedenis is net zo goed gestuurd vanuit provincieplaatsjes als Grammene of Heule, uithoeken als Voeren of Hoogstade.’ Aldus Jos Vandervelden.⁵ Niettemin is een belangrijke preliminaire probleemstelling over de notie ‘cultuurgeschiedenis’ al in 1860 opgetekend door de beroemde Zwitserse theoloog en cultuurhistoricus Jacob Burckhardt, in zijn al even spraakmakende *Die Kultur der Renaissance in Italien*: ‘De meest essentiële moeilijkheid voor de cultuurgeschiedenis is dat ze een groot geestelijk continuüm moet ontleden in afzonderlijke, vaak schijnbaar willekeurige categorieën om er althans een enigszins bevredigend beeld van op te bouwen.’⁶

De beroemde Duits-Amerikaanse kunsthistoricus Erwin Panofsky heeft onder meer geschreven over periodisering. Elke periode in de geschiedenis bezit een fysionomie die vergelijkbaar is met die van een mens. Er is geen eensgezindheid over begin- en eindpunt van een menselijk bestaan. Bovendien is een mens het product van eigenschappen, karakteriële en andere, van ouders en voorouders. Nochtans kunnen we hem bij een gebeurlijke ontmoeting afbakenen in zijn omgeving, hem onderkennen als een uniek wezen. Datzelfde, aldus Panofsky, is het geval met historische periodes. Het relaas van een bepaald tijdssegment in de kunsten en letteren heeft een historische ondergrond nodig, een context. Precies dat probleem is onderhevig aan het vraagstuk van de periodisering.⁷ In een bepaalde periode wordt het capteren van kunst mee bepaald door allerlei ontwikkelingen van sociale, infrastructurele, politieke, institutionele en religieuze aard. Elke culturele periode blijft een som van lagen, bouwstenen en fragmenten.

Het begrip ‘cultuur’ is op zich al dubieus en vaak verwarrend. Inzake de historische discipline zorgt de desbetreffende notie dat cultuurgeschiedenis zich zal kunnen onderscheiden van sociaaleconomische geschiedenis, hoewel in die laatste ook componenten van cultuurgeschiedenis opduiken, zoals in de stadsgeschiedenis. Niettemin zijn historici zich gaandeweg intensiever gaan bezighouden met stedelijke subculturen in functie van herdefiniëringen van ‘het ik’ of van de representatie ervan.⁸ Dat bepalen van een soort ‘ego-persoonlijk-

heid' lijkt alvast, en zeker wat het Etikhove van medio de jaren 20 betreft, geen sinecure, maar anderzijds wel een absolute must. In de voorhanden zijnde cultureel-artistieke historiografie rond het thema is dat wel het resultaat: je kan er bezwaarlijk naast kijken. Uitputtende argumenten daartoe worden lezers of geïnteresseerden zelden of nooit aangeleverd. Nochtans zal blijken dat zo iets geen overbodige luxe is. Het probleem is dat zulks een grote mate van interpretatie en suggestie kan genereren, al of niet gerelateerd aan het uitgangspunt van de bron ervan. En die kan artistiek zijn, journalistiek, literair, politiek of wat dan ook. Met andere woorden: van de lezer wordt best heel wat gevraagd.

In de periode 1880-1930, het fin de siècle en de eerste periode van het interbellum, is met het dorp als dusdanig wel het een en ander aan de hand. Het wordt het verband bij uitstek waarin bepaalde kunsten kunnen gedijen en waarin sommige kunstenaars zich uit de wereld terugtrekken. Dat is niet zomaar gekomen. Europa verandert in de loop van de negentiende eeuw ingrijpend van uitzicht. Stoom en elektriciteit luiden de grote industriële omwenteling in, en een steeds van uitzicht en proporties wisselende snelheid bepaalt nadrukkelijk de orde van de dag. Mensen muteren in groten getale van het platteland naar de stad. Er ontstaan uitdijende industriesteden met verpauperende arbeiderswijken. Het verkeersnet ontrolt zich als een nooit geziene deken van kruisende en clusterende sporen en wegen. Trein en tram maken voorheen ontoegankelijke en vaak onherbergzame, goed verborgen plekken bereikbaar. De materiële snelheid volgt een nietsontziend, accelererend traject. Wie dieper op de ontwikkelingen ingaat, komt al te vaak tot de vaststelling dat door de verstedelijking en een ontbolsterde techniek de mens van zichzelf lijkt te vervreemden.

Op het einde van de negentiende eeuw bestaat er vooral, maar niet alleen, bij anarchisten een grote onvrede met de vigerende maatschappelijke stelsels. Het optimisme, eigen aan de progressie, heeft inmiddels de keerzijde van de medaille getoond: het kolonialisme kent tal van uitwassen en in de Europese steden is de ellende van de arbeiders

uiterst zichtbaar geworden. Moderne dreigingen worden als ziekten geïnterpreteerd. De maatschappij is een lichaam dat de aanvallen van de moderniteit nauwelijks kan pareren.⁹ De Tachtiger Frederik van Eeden, vooraanstaand Nederlands schrijver, psychiater en humanitair socialist, legt het verband tussen een verziekte samenleving en de ontarding van de kunst. Het kapitalisme staat volgens hem de ware artistieke creativiteit – of scherper nog: zijn ‘natuurlijke neigingen’ – in de weg. Van Eeden vindt ruim gehoor in Antwerpse anarchistische cenakels, zoals die rond de kunstenaarskring van De Kapel en het tijdschrift *Ontwaking*.¹⁰ De levenshervorming – vredelievend, puur en organisch van aard – die soelaas moet brengen, vindt een van haar meest tot de verbeelding sprekende gestalten in de zogenaamde ‘vrije kolonies’. Kunstenaars en intellectuelen verlaten de stad om ergens op het platteland de vrede met de natuur te herstellen en zich op intermenselijke en harmoniserende manier van elke vorm van degeneratie te zuiveren.¹¹

In onze contreien levert dat pogingen tot kolonie op in groene dorpen als Ekeren en Boechout in het Antwerpse, en Stokkel aan de rand van het Zoniënwood bij Brussel.¹² De acht communistisch geïnspireerde kolonisten van Stokkel – drie vrouwen en vijf mannen – onderhouden contacten met kolonies van Blaricum, met het Walden van Frederik van Eeden en met Aiglemont in de Franse Ardennen waar de Antwerpse publicist Paul Kenis tijdelijk lid van is. Ook met de vegetarische kolonisten van Monte Verità in het Zuid-Zwitserse Ascona aan het Lago Maggiore bestaat contact. Die laatste groep is in het leven geroepen door Henri Oedenkoven, zoon van een Antwerpse industrieel en een familielid van de schrijver Georges Eekhoud.¹³ Andere enclaves vertonen een meer en soms uitgesproken artistiek karakter, waarbij politieke inhoud secundair blijft of soms zelfs helemaal onbestaande. Een dorp als Verrewinkel is literair-artistiek bijzonder belangrijk, en ook daar is de anarchistische geest goed te voelen.

Bezielde dorpen

In 1957 publiceert Adriaan Roland Holst een merkwaardig opstel, een in boekvorm uitgegeven plaquette, onder de titel *Bezielde dorpen*.¹⁴ De teruggetrokken dichter behandelt hierin een intrigerende materie. Hij doet dat trouwens als bevoorrechte getuige. De kunstenaarsdorpen spreken dan al niet meer tot dezelfde verbeelding als vijf of zes decennia tevoren, maar de studie ervan staat nog in de kinderschoenen. Er is hier en daar al wel het een en ander gepubliceerd, bijvoorbeeld over Sint-Martens-Latem, en de brieven van schrijvers als Edgar du Perron vanuit Ascona spreken vaak tot de verbeelding. Vóór Roland Holst zijn er uiteraard anderen geweest, onder wie Rainer Maria Rilke, die in 1901 zijn visie op het landschap projecteert op het ‘bezielde dorp’ Worpswede.¹⁵

Roland Holsts uitgangspunt van *Bezielde dorpen* bestaat erin ‘dat in de stad de wereld machtiger is dan het leven, maar dat in een dorp ‘het leven het van de wereld kan winnen’.¹⁶ Dat lijkt als het ware vanzelfsprekend, immers: in zo’n dorp komt de wereld er maar weinig aan te pas. Niettemin kan dit weinige al verstrekkende gevolgen genereren: de ‘elementaire levenswaarden’ van het landschap, te weten de jaargetijden en de geslachten van ouder op ouder, zullen er ‘tussen de kroeg en het kerkje maar zelden en maar vaag tot het bewustzijn komen der dorpelingen, waardoor de wereld, hoe beperkt zij er dan ook is, de kans waar kan nemen, zich binnen dat bewustzijn, even kleinzielig als bestendig, te nestelen en te activeren in benepen naijver en geniepigen achterklap’.¹⁷

Roland Holst steekt wel degelijk een waarschuwende vinger op. Mocht een idyllische, idealiserende lectuur vol pastorale herinneringsbeelden zich aandienen, dan is de lezer meteen gewaarschuwd. Een oud dorp is bovendien niet onverdeeld mooi, tenzij dan voor een aangewaaide buitenstaander die de geschiedenis van zo’n dorp niet meezeult en er ‘een zege zonder slag op stoot’ behaalt, die van het leven op de wereld. Meer nog: ‘Het meer of minder bewuste verlangen naar zulk een zege is misschien wel het edelste kenmerk, dat alle wezenlijke kunstenaars gemeen hebben’, meent Roland Holst.¹⁸ De dich-

ter poneert hier een soort rode draad, of beter nog: een gemeenschappelijke basis waarop volgens hem bezielde kunstenaarsdorpen kunnen gedijen. En die is vrijblijvend, vertoont geen vooringenomenheid, en koestert het zuivere verlangen in een smetteloze, authentieke samenlevingsconstructie te belanden. Slechts een echte kunstenaar kan zoiets aanvoelen en waarlijk deel worden van een bezielt dorp. Roland Holst situeert – hoe kan het anders – de aanzet tot deze beweging aan het einde van de negentiende eeuw, ‘toen in de steden de wereld in steeds scherper tegenspraak kwam met het leven’ en kunstenaars heil zochten in oude, bij voorkeur fraai gelegen dorpen die aan de aandacht van de wereld waren ontsnapt.¹⁹

De artiesten in kwestie zijn in eerste aanleg meestal schilders en beeldhouwers, gevolgd door dichters die op hun beurt de natuur verheerlijken, maar bij voorkeur in de kleine dorpskroeg. Niettemin heeft ook dat zin: schrijvers en kunstenaars blijven immers, aldus Roland Holst, ‘de veelal ietwat malle dragers van het beste, waartoe het menselijk wezen als gemeenschap bij machte is: de verlossing uit den tijd in de ruimte’. Zowel de stedelijke als religieuze contouren blijken hen te eng, waardoor ze elk voorschrift of elke inspanning kunnen negeren; de verticale (naar God gerichte) spanning neemt af, hoewel men op zoek blijft naar het ‘hogere’. Ze beseffen nu eenmaal dat de natuur als toevlucht niet voldoende zal blijken. ‘Bij schemerlampen verdiepte men zich in dat hogere, en men vond het – terwijl het Westen zich in de ontvluchte steden al toespitste tot catastrofes – bij voorkeur in het verleden Oosten’. Roland Holst catalogeert dit als ‘damesgodsdiensten’.²⁰

Roland Holst presenteert deze wat hij vervolgens ‘bezielde dorpen’ noemt als een antidotum tegen een oprukkende en nefaste moderniteit. Dat kan wellicht omdat natuur en mens daar precies een soort uniek verbond aangaan dat voortbouwt op wat er al aan historische en culturele bezieling in het dorp voorhanden is. Toch heeft het een en ander ook van doen met een bepaald geloof in die bezieling, een overtuiging, een zich openstellen: ‘Men zou het bijna aan moeten nemen, en geloven, dat in enkele oorden de natuurkrachten en het menselijk weten als vanzelf tot een zekere dosering kwamen,

waardoor zij als 't ware magnetisch werden voor die weinigen onder de mensen, die het voor alles van de ziel moeten hebben. Meer nog, inderdaad, van de ziel dan van den geest.'²¹

Moeten de bezielde dorpen in het West-Europa van het fin de siècle en het post-fin de siècle gesitueerd worden? Volgens het opstel van Roland Holst alvast wel. De kunstenaars die 'schuil zochten voor het noodweer' van de oprukkende moderniteit en industrialisatie vonden daar onderdak. De auteur noemt Barbizon, Cagnes, Positano, Ascona, Worpswede, Sint-Martens-Latem, en in Nederland Laren-Blaricum, Veere en Bergen.²² Dit lijstje impliceert een kleine reeks van bekende, toonaangevende en becommentarieerde bezielde dorpen, naast een aantal dat hooguit sporadisch de annalen van de kunst- en cultuurgeschiedenis heeft gehaald. Er zijn bezielde dorpen die dat aardig hebben kunnen verbergen en nog altijd verborgen houden, doorgaans tot genoegen van de dorpelingen die er niet meteen op uit zijn om uiteenlopende vormen van cultuurtoerisme te ondergaan.

Een landschap à la Rilke is nog wat anders dan een door een schrijver of schilder gecreëerd microklimaat. Een bezield decor heeft twee essentiële bestanddelen nodig: mens en landschap. Dat laatste is misschien nog het meest problematische, wegens een sterke veranderlijkheid ervan door de eeuwen heen. Ook de picturale overlevering van een landschap wil nog eens van tijd tot tijd verschillen. En de bezieling en – algemener – de cultuur, dat is nu net wat mensen aan een landschap toevoegen, om welke reden ook. Het landschap met zijn door goden bevolkte bergen en diepe afgronden is maar 'leeg tooneel, zoolang de mensch niet optrad en door de dynamiek van zijn lichaam dit decor vulde met voorlijkheid of met tragiek', aldus Rilke. 'Alles verwachtte hem, en waar hij kwam week alles opzij om voor hem plaats te maken'.²³ De mens zorgt voor de bekroning van het landschap, voor de invulling en voor de bezieling ervan, hoewel de christelijke kunst dit verband van mens en landschap eeuwenlang heeft verwaarloosd. Het landschap mag ook niet de aarde zijn, weet Rilke: 'Waar het lieflijk was moest het schier steeds den hemel beduiden, en waar het schrikbaar, wild en onherbergzaam was, daar stelde

dit het oord van ballingen en eeuwiglijk verdoemden voor'. Mensen moeten het landschap 'ondergaan als een kleine vergankelijkheid, een smalle hof met overwoekerde graven, waaronder de hel hing en waarboven de wijde hemel zich welfde als de eigenlijke, diepe, van al wat leeft gewilde werkelijkheid'.²⁴

Verstrengelingen

Een representatief verslag van de dagen en feiten in Etikhove, de tweede helft van de jaren 20 van de vorige eeuw, zal niet anders dan de resultante zijn van het landschap met een aantal personen en netwerken. Het is het samengaan van verschillende bewegingen, stromingen en krachten, de ene zichtbaarder dan de andere. Er is de solide basis van het 'dorpsgezicht' Etikhove met plein, markante woningen, bossen, weiden, heuvels, en de persoon en het netwerk van Valerius (die officieel 'Valery' heet) de Saedeleer en zijn dochters, Elisabeth in het bijzonder. Met de persoon van vader De Saedeleer komt meteen ook de eerste Latemse School in beeld, gekoppeld aan de tweede generatie aldaar en de acties, werkzaamheden, (interartistieke) vriendschappen en connecties die al deze kunstenaars hebben vergezeld. De input van een serie Brusselse artiesten valt evenmin te veronachtzamen: zij raken gaandeweg geconcentreerd rond de erg beweeglijke persoon van Paul-Gustave van Hecke. Met het initiatief van onderwijsminister Camille Huysmans en de iconische architect Henry van de Velde om in Brussel La Cambre (Ter Kamen) in het leven te roepen, het Nationaal Hoger Instituut voor Sierkunsten, wordt alweer een nieuw netwerk gecreëerd. Bovendien is er nog een aantal figuren dat als het ware als katalysator binnen dat soort verbanden optreedt, zoals de gebroeders Luc en Paul Haesaerts en de gebroeders Jean en Emile van Gindertael. Emile raakt bekend onder zijn artiestennaam Jean Milo. Hij zal in Etikhove een niet te onderschatten rol spelen, net als de gebroeders Haesaerts. Rond al die personen wordt vooral in Brussel een web geweven van galeries en tijdschriften, vaak kortstondig van aard, maar stevast grensverleggend en gedurfd.

Het is geen sinecure om een boek te schrijven over een cultureel en kunsthistorisch fenomeen dat zich in de tweede helft van de jaren 20 van de vorige eeuw heeft aangediend. Als dat fenomeen bovendien een samenspel blijkt van talloze feiten en feitjes én van een omvangrijke reeks belangrijke personen uit de kunst- en cultuurwereld, wordt het er niet gemakkelijker op. Het een en ander speelt zich af in een in die jaren onooglijk dorp in wat Omer Wattez als 'De Vlaamse Ardennen' heeft gemunt: de geografische en fraai geaccidenteerde driehoek tussen Oudenaarde, Ronse en Geraardsbergen.

Het wordt er nog minder eenvoudig op wanneer de bronnen tegelijk veelvuldig zijn en schaars. Veelvuldig zijn ze wat de algemene teneur betreft, de sfeer, het landschap, de hoofdrolspelers. Schaars zijn ze dan weer wanneer ze in details moeten worden gereleveerd. Weinig protagonisten hebben zich de moeite getroost degelijke aantekeningen te maken. In zekere zin moet je uit het algemene het specifieke benaderen. Deduceren dus. De algemene lijnen zijn grotendeels bekend en tot op zekere hoogte ook bestudeerd; het specifieke, de details daarentegen zijn onontgonnen terrein gebleven. Dat is voor geen enkele onderzoeker een cadeau. Deductie houdt quasi altijd het gevaar in van herinterpretatie of, erger nog, van *Hineininterpretierung*.