



"Over de representatie van arbeidsongevallen in het oeuvre van Constantin Meunier"

Dorssemont, Filip

CITE THIS VERSION

Dorssemont, Filip. *Over de representatie van arbeidsongevallen in het oeuvre van Constantin Meunier*. In: De Wilde Inger, Humblet Patrick, Janssens Lieven, *Liber Amicorum Ria Janvier*, die keure : Bruges 2023, p. 504 <http://hdl.handle.net/2078.1/280513>

Le dépôt institutionnel DIAL est destiné au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques émanant des membres de l'UCLouvain. Toute utilisation de ce document à des fins lucratives ou commerciales est strictement interdite. L'utilisateur s'engage à respecter les droits d'auteur liés à ce document, principalement le droit à l'intégrité de l'œuvre et le droit à la paternité. La politique complète de copyright est disponible sur la page [Copyright policy](http://hdl.handle.net/2078.1/280513)

DIAL is an institutional repository for the deposit and dissemination of scientific documents from UCLouvain members. Usage of this document for profit or commercial purposes is strictly prohibited. User agrees to respect copyright about this document, mainly text integrity and source mention. Full content of copyright policy is available at [Copyright policy](http://hdl.handle.net/2078.1/280513)

MET GEDREVEN GROET
LIBER AMICORUM RIA JANVIER

Inger De Wilde
Patrick Humblet
Lieven Janssens
(eds.)

D/2023/0147/208
ISBN: 978 90 4864 732 3
Bestelcode: 202 239 004
© 2023 die Keure

Kleine Pathoekeweg 3
8000 Brugge
Tel.: 050/47.12.72
E-mail: pp@diekeure.be
Internet: www.diekeure.be

Niets van deze uitgave, zelfs gedeeltelijk, mag openbaar gemaakt worden, gereproduceerd worden, vertaald of aangepast, onder enige vorm ook, hierin begrepen fotokopie, microfilm, bandopname of plaat, of opgeslagen worden in een geautomatiseerd gegevensbestand behoudens uitdrukkelijke en voorafgaande toestemming van de uitgever.

OVER DE REPRESENTATIE VAN ARBEIDSONGEVALLEN IN HET OEUVE VAN CONSTANTIN MEUNIER

Filip DORSSEMONT

Gewoon hoogleraar UCLouvain

Ten geleide¹

Mijn academische loopbaan begon toen ik werd opgenomen in een “instelling”² in een (te) rustgevende, maar saai groene omgeving, nu dertig jaar geleden. Ria Janvier leerde ik toen kennen als een jonge en dynamische docente. Ik apprecieerde en ik apprecieer haar rigoureuze deskundigheid, haar beroepsernst en ook haar gedrevenheid, die niet tot virtuele en gedreven ochtendgroeten beperkt blijft. Ria Janvier belichaamt voor mij een vorm van collegialiteit die een mens opvoert om het beste van zich te geven, maar die in geval van welgemeende pogingen daartoe ook met respect en generositeit beantwoord wordt. Aan een tienjarige verbondenheid aan deze tot universiteit getransformeerde instelling kleven centripetale en centrifugale herinneringen. Ria Janvier stond met enkele anderen borg voor de middelpuntvliedende krachten, die me stimuleerden. Ik heb geen woorden om haar te danken, voor het engelengeduld dat ze gedurende bijna drie decennia aan de dag moest leggen als stichtend hoofdredacteur van het *Tijdschrift voor Sociaal Recht*. Het was een grote eer voor mij om als vierentwintigjarige snotneus in het eerste nummer van dit tijdschrift een rechtsleerbijdrage te mogen publiceren (1994) en naast een bijdrage van Willy van Eeckhoutte te prijken. Laatstgenoemde deed iets waar ik niet toe in staat was: hij schreef een artikel over “Het belang van de werkgever”.

In het wetenschappelijk oeuvre van Ria Janvier staat onder meer de problematiek van de arbeidsongevallen centraal. Supiot relativeerde ooit op zeer indringende wijze de idee dat enkel de werkgever risico's zou nemen, door een zin neer te schrijven die ik nooit zal vergeten: “Dans la relation de travail, le travailleur ne risque pas son patrimoine, il risque sa peau.”³

De afgelopen zeven jaren van mijn leven zijn vet geweest, omdat ik me kon toeleggen op een passie waartegen een zekere noodzaak tot sociale reproductie à la Bourdieu zich te lang heeft verzet: de kunstgeschiedenis. Zwevend tussen de wereld van de arbeid (en zijn recht) en de wereld van de kunst, leek het me passend mij te buigen over de wijze waarop Constantin Meunier (1831-1905) de problematiek van de arbeidsongevallen heeft verbeeld in de plastische kunsten. Constantin Meunier is *incontournable* voor iedereen die zich toelegt op de verbeelding van de (industriële) arbeid in de Europese kunst.

Meunier was een man van weinig woorden, en veel van zijn woorden zijn zoek geraakt, omdat zijn archief *in illo tempore* (1936) geen deel uitmaakte van de overdracht van zijn

1 De auteur hecht eraan dr. Davy Depelchin (KMSKB, conservator van het Museum Constantin Meunier), mijn gewezen stagemeester als student kunstgeschiedenis (UCLouvain), te danken voor de nuttige wenken na een ontwerp van deze bijdrage. Hij dankt ook de KMSKB, het BAM, de Fédération Wallonie-Bruxelles en de erven van Anto-Cardé voor het generuus ter beschikking stellen van het beeldmateriaal en de toestemming tot reproductie. *The usual disclaimer applies.*

2 Het betrof de toenmalige Universitaire Instelling Antwerpen.

3 A. SUPIOT, *Critique du droit du travail*, Parijs, Puf, 1994, 68.

woonhuis en zijn schilders- en beeldhouwersatelier aan de Belgische Staat⁴. In een vaak geciteerde brief aan de Deense brouwer en kunstmecenas Jacobsen, schreef Meunier de volgende zin: “Moi non plus, je ne fais pas de politique, par humanité j’ai une grande sympathie pour l’ouvrier si digne d’intérêt et que l’on exploite si odieusement – je trouve le travail assez noble pour être glorifié.”⁵ Meunier innoveerde door als een van de eersten die arbeider een plek te geven in de beeldhouwkunst, na die arbeider met vele anderen al in de schilderkunst te hebben gepenseeld. Bij wijze van algemene regel, gaf hij dit lijdend voorwerp een stuk waardigheid door hem weer te geven op momenten dat hij paradoxaal niet actief werkte. Zijn arbeiders worden veelal gerepresenteerd tijdens rustpauzes of wanneer ze terugkeren van een vermoeiende dagtaak. Ze openbaren zich aan ons als *working heroes*, die vaak gepenseeld of gemodelleerd worden als figuren die ondergedompeld zijn in overpeinzingen in plaats van laabeur.

Hun goddelijke lichamen vertonen soms tekenen van vermoeidheid, maar dragen zelden de fysieke sporen van de geciteerde uitbuiting. Zijn fascinerende vrouwelijke arbeidsters vertonen zich in hun elegante gratie, zonder als lustobjecten te worden ge(re)presenteerd. Het is dan ook uitermate interessant om na te gaan hoe Meunier slachtoffers van arbeidsongevallen toont op momenten waarop die fysieke uitputting een dramatisch en fataal eindpunt heeft bereikt. Niettegenstaande weinig agrarische en industriële sectoren aan de aandacht van Meunier zijn ontsnapt, betreft het hier steevast representaties van arbeidsongevallen in de steenkoolmijnen. Een opmerkelijke uitzondering betreft evenwel een tekening die Meunier naar aanleiding van de ontploffing van een kruifabriek in het Antwerpse havengebied maakte.

In wat volgt wordt dit onderdeel van zijn oeuvre in kaart gebracht en geduid. In tegenstelling tot het andere werk van Meunier is een zekere “anekdotiek” niet ver weg. Deze werken kwamen tot stand naar (rechtstreekse) aanleiding van bepaalde in tijd en ruimte afgebakende arbeidsongevallen. Aangezien de verhouding van een moederfiguur die zich buigt over een aflijvende arbeider, in sommige van deze werken centraal staat, ontkomt men niet aan de vraag of het iconografische format van die beelden werd beïnvloed door de christelijke iconografie, inzonderheid door religieuze kunstwerken die Constantin Meunier eerder heeft gerealiseerd. Een recente tentoonstelling in het Leuvense Museum M wierp licht op de “laatmiddeleeuwse christelijke kunst” als een inspiratiebron voor Meunier^{6,7}.

Voorafgaandelijk aan de obligate conclusies, wordt er ook onderzocht of deze kunstwerken een impact hebben gehad op latere kunstenaars die nog voor het begin van de Tweede Wereldoorlog bepaalde arbeidsongevallen in de steenkoolmijnen hebben gerepresenteerd.

4 Zie de zeer leeswaardige publicatie die recent aan dit museum werd gewijd: D. DEPELCHIN en F. VANDEPITTE, *Musée Constantin Meunier*, KMSKB, Snoeck, 2021, 127 p.

5 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 323.

6 Zie het bijzonder nummer verschenen in *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*: P. CRAPEAUX en M. SAGEWITZ, *Rodin, Meunier en Minne*, 2020, 40 p. Voor een meer diepgravende analyse van de invloed van de laatmiddeleeuwse sculptuur op de kunst van Constantin Meunier, zie ook het referaat “Revolutionary Modern, Profoundly Medieval. Sculptural Paradigms of Human Life and Suffering and the Art of Constantin Meunier” dat dr. Davy Depelchin (KMSKB) hield op het colloquium “The Afterlife of Medieval Sculpture” van het netwerk ARDS (<https://www.ards.be>). De acta van dit colloquium zullen bij Brepols verschijnen.

7 Een gelijkaardige aandacht voor de invloed van de christelijke iconografie op een kunstenaar uit een latere periode stond ook centraal in de tentoonstelling *Anto-Carte. Hemel en Aarde* (19 maart-21 augustus 2022, Bergen, BAM). Zie in dit verband R. DE KONINCK, “De ‘Gouden legende’ van de christelijke iconografie in het oeuvre van Anto-Carte” in D. LAOUREUX, *Anto-Carte. Tussen hemel en aarde*, BAM (19 maart -21 augustus 2022), Gent, Snoeck, 2022, 68-87.

Een identificatie van het *corpus*⁸: Constantin Meunier in het hart van het grauwwuur

In wezen zijn alle representaties van arbeidsongevallen “explosief”. Ze leggen immers de vinger op een antropologische en existentiële kwetsbaarheid van de arbeidende mens. Arbeid kan nooit worden gedissocieerd van de mens die werkt. Het rechtssubject kan zich tot dat lichaam verhouden, maar een mens van vlees en bloed is primair een lichaam. Voor wat betreft de arbeidsongevallen die zich in de mijnen voordeden, waren deze explosies het gevolg van het vrijkomen van mijngas. Het betreft een hoogexplosief gas dat tussen de steenkoollagen gevangen zit⁹. Het bestaat voor meer dan 95% uit methaan. Het opgraven van steenkoollagen onder de 250 à 300 meter was extreem gevaarlijk, daar het ontsnappende gas kon leiden tot zogeheten “vulkanische” ontploffingen, waardoor de kolen met een enorme kracht naar de oppervlakte werden gestuwd. Het grauwwuur (*le grisou*) ontstaat wanneer dit gas door een vonk in een vuurzee ontardt.

In het niet gedateerde boek *Le Grisou* van Emmanuel Laurent dat na 1940 moet zijn verschenen, werd een *Martyrologe borain* opgenomen. Het bevat een lijst van de explosies die plaatsvonden tussen 1589 en 1940 en het aantal doden en gewonden die dat met zich meebracht¹⁰. In 1903 schreef dokter Valentin Van Hassel al een meer narratief geformuleerde *Martyrologe du travail* in het door Camille Lemonnier ingeleide *Le Borinage*¹¹. In het voorwoord dankt Marius Renard Meunier voor zijn medewerking die niet nader werd gepreciseerd. Vast staat dat Meunier een tekening ter beschikking stelde die via een fotomechanisch procedé werd gereproduceerd.

Beide teksten laten toe om de door Meunier geproduceerde representaties van arbeidsongevallen in de koolmijnen beter te contextualiseren, te lokaliseren en te dateren. In 1927 schreef dokter Valentin Van Hassel een boekje, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*. Het is een stichtelijk werkje dat zich primair richt tot zijn jongere collegae in de geneeskunde¹². Het is doorspekt met anekdotes uit de medische praktijk van de geneesheer. In dit werk getuigt Van Hassel van een bezoek dat Meunier aflegt in de eerste dagen die volgden op de tragedie die zich afspeelde op 4 maart 1887 in de koolmijn La Boule in Quaregnon. Gedurende acht dagen werd getracht de slachtoffers te redden of de lijken te bergen¹³. Van Hassel telt 113 doden, terwijl Laurent gewag maakt van 127 doden en/of gewonden. Het betreft het op één na zwaarste mijnongeval dat in *Le Grisou* werd gerepertorieerd.

Meunier zal er een nacht en een voormiddag doorbrengen om twee dagen later opnieuw op te dagen. De getuigenis van dokter Van Hassel is een vrij uniek document dat een licht werpt op de empathische persoonlijkheid en het karakter van Constantin Meunier en op het artistieke scheppingsproces van de beeldhouwer. De getuigenis van dokter Van Hassel maakt uitdrukkelijk gewag van twee bronzen beelden die rechtstreeks

8 De identificatie is uitsluitend gebaseerd op een analyse van de inventaris van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.

9 E. LAURENT, *Le Grisou*, s.l., Maison d'éditions Dupuis, Fils et C°, s.d., 31-33.

10 *Ibid.*, 145-148.

11 D. VAN HASSEL, “Le martyrologe du travail” in M. RENARD *et al.*, *Le Borinage*, s.l., Bibliothèque de l'œuvre de rénovation populaire, 1903, 113-122.

12 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Bruxelles, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 152 p.

13 D. VAN HASSEL, “Le martyrologe du travail” in M. RENARD *et al.*, *Le Borinage*, s.l., Bibliothèque de l'œuvre de rénovation populaire, 1903, 120.

in verband kunnen worden gebracht met de opmerkelijke passage van Meunier in Quaregnon. Het betreft de beeldengroep *Le Grisou* (fig. 2) en *Le Vieux Cheval de Mine* (fig. 4). Een tekening in houtskool lijkt ons een evidente voorbereidende schets te vormen voor de eerstgenoemde beeldengroep (fig. 1).

Van Hassel verhaalt hoe Meunier gewapend met een schetsboek (*carnet de croquis*) en een potlood (*crayon*) toekwam¹⁴. De enige bewaarde tekening die in deze context tot stand kwam, werd evenwel als een houtskooltekening gerepertorieerd¹⁵. De verwarring is denkbaar omdat het instrument waarmee men een houtskooltekening maakt, veel weg kan hebben van een potlood. Meunier bezoekt met Van Hassel een op de eerste verdieping gelegen hal die tijdelijk werd ingericht als mortuarium (*hall funèbre*).

Van Hassel beschrijft hoe Meunier de voormiddag volgend op zijn bezoek getuige is van een aangrijpende confrontatie tussen een oudere moeder en haar aflijvige zoon, op een moment dat het mortuarium werd opengesteld voor de bloedverwanten die de overleden mijnwerkers moesten identificeren¹⁶.

Hij schrijft: "Auprès d'un cadavre, une vieille femme esseulée, sanglote et crie: « Em' garçon ! Em' paufe garçon ! Em' paufe fiu ! » Son désespoir nous fait pitié. Je la connais cette plaintive grand'mère, à laquelle le Grisou vient d'arracher son unique fils, le soutien de ses derniers jours."

"Et cette vision, fige Meunier dans une contemplation infinie... À travers les larmes qu'il ne peut retenir, il crayonne avec toute sa ferveur."¹⁷

Het ligt voor de hand de hogergenoemde tekening die uit de nalatenschap van Meunier stamt en die heden wordt bewaard in de KMSKB, met deze episode in verband te brengen. Ze toont ons vanuit een schuin perspectief het moment waarop de moeder zich enigszins vooroverbuigt over het in een lijkwade gehulde lichaam van haar zoon, en zijn hoofd lijkt te herkennen (fig. 1). Enkele doodskisten liggen klaar om er de geïdentificeerde lijken in op te bergen. Hoe vluchtig de tekening ook is gemaakt, de diagonale compositielijn die beide hoofden verbindt, werd zorgvuldig bestudeerd. Men kan zich moeilijk indenken dat Meunier deze arme vrouw zou hebben gevraagd te poseren voor deze schets. Dit zou van weinig piëteit hebben getuigd. Het ligt in de lijn van de verwachting dat hij enkele krachtlijnen heeft neergezet en dat hij kort nadat de vrouw het mortuarium verliet, haar silhouet verder uitwerkte. Voor het lichaam van de aflijvige stelde dit probleem zich allicht minder.

Van Hassel merkt op dat deze schets aan de grondslag lag van Meuniers beroemde beeldengroep. De kunstenaar verliet de mijn zwaar aangeslagen (*morne*) om na twee dagen terug te verschijnen¹⁸. Bij zijn terugkeer uit Brussel, zei hij dat hij de maquette van de beeldengroep had gecreëerd (*J'ai modelé ma maquette*)¹⁹. Meunier zal diezelfde dag nog in het gezelschap van dokter Van Hassel een bezoek brengen aan het huis van de moeder en haar zoon. De luiken waren gesloten, de lichten gedempt en alle aanwezigen

14 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Brussel, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 41.

15 KMSKB, inv. 10000/423.

16 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Brussel, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 42.

17 *Ibid.*, 42-43.

18 *Ibid.*, 43.

19 *Ibid.*, 43.

waren in diepe rouw gedompeld. Hij sprak er woorden van troost en aanmoediging uit ten aanzien van de moeder. Meunier en Van Hassel vervoegden daarop de rouwstoet die de mijnwerker naar zijn laatste rustplaats bracht²⁰.

De zogeheten maquette moet een eerste ontwerp zijn geweest. Het plaasteren ontwerp werd in 1889 geëxposeerd op de Wereldtentoonstelling van Parijs²¹. Micheline Jérôme-Schotsmans haalt een brief aan die Meunier aan Lemonnier in februari 1890 schreef, waarin Meunier de komst beschrijft van de *mouleurs* die de mal zouden maken voor de bronzen versie²². Deze bronzen geut werd in 1890 op het salon van de Brusselse Triënnale tentoongesteld²³. De KMSKB verwierven deze in opdracht van de Belgische Staat gegoten bronzen geut, die in 1891 in de collecties van het museum werd ingeschreven. Het wordt heden ten dage in het Forum van het museum getoond.

Meunier aanschouwde bij zijn tweede bezoek aan de plaats van de ramp in de voormiddag een paard dat uit de schachten was opgehaald. Van Hassel beschrijft deze passage in de volgende bewoordingen:

“En nous rendant au Hall où avaient été apportés encore quelques cadavres – presque les derniers, car nous avons dépassé la centaine – nous nous arrêtaimes auprès d’un vieux cheval d’une maigreur apocalyptique. On venait de le remonter du fond de la mine, où, depuis près d’une semaine, des préoccupations plus impérieuses avaient fait oublier aux sauveteurs le soin de lui porter quelque provende. La pauvre bête affaissée, résignée et indifférente à tout, semblait bien malheureuse avec sa tête fléchie ; son échine ensellée, ses côtes saillantes, ses pattes à demi-ployées.

Je montais dans le bâtiment, tandis que Meunier s’arrêtait pour contempler cette lamentable structure anatomique, et s’en emplissait les yeux et la mémoire. Quand, du haut du ponton, je regardai derrière moi, j’aperçus l’artiste, dessinant, absorbé tout entier par son travail.

Quand je revins, le croquis était achevé.”²⁴

Deze schets heb ik helaas niet kunnen identificeren. Zoals Van Hassel zelf aangaf, ligt deze aanblik aan de basis van Meuniers *Vieux Cheval de Mine*. Gesterkt door de vorige ervaring, nam Meunier zich die dag voor dat hij dit paard binnen de twee dagen zou “modellieren”²⁵.

Vast staat dat een bronzen versie werd geëxposeerd op het Brusselse Salon van de Belgische Triënnale in 1893²⁶. Dit bronzen exemplaar, dat al in 1903 door de KMSKB werd verworven, wordt in de inventaris gedateerd rond 1890 (fig. 4)²⁷.

De gelijkenis tussen het bronzen beeld en de beschrijving die van de episode werd gegeven, is zeer treffend. Meunier toont op zeer zichtbare wijze het fysieke lijden van

20 *Ibid.*, 45.

21 A. FONTAINE, *Constantin Meunier*, Parijs, Librairie Félix Alcan, 1923, 155.

22 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 177.

23 A. FONTAINE, *Constantin Meunier*, Parijs, Librairie Félix Alcan, 1923, 155.

24 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Brussel, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 44.

25 *Ibid.*, 44.

26 A. FONTAINE, *Constantin Meunier*, Parijs, Librairie Félix Alcan, 1923, 157.

27 KMSKB, inv. 3681.

dit dier. Het laat het hoofd hangen, zakt door zijn benen en het vel lijkt letterlijk over de beenderen gespannen.

Deze mijnpaarden trokken de karren, die vol steenkool werden geladen, naar de liften²⁸. Het bestaan van deze paarden was zwaar. Eenmaal ze in de mijnen werden gelaten, zagen ze het daglicht niet meer tot op het moment dat ze doodvielen of afgedankt werden. Ironisch genoeg leidde de invoering van de jaarlijkse vakantie er in 1936 toe dat ze eenmaal per jaar op malse weiden konden grazen²⁹. De introductie van deze paarden in de mijnen én van een mechanische band waarop de uitgehakte steenkolen terecht kwamen, maakte het eveneens mogelijk om de vrouwelijke mijnwerksters die ondergronds werkten, te bedanken voor hun bewezen diensten. Hun taak bestond er immers in de uitgehakte kolen in de karren te laden en deze richting lift te duwen. Gelet op de toegenomen roep om ondergrondse arbeid door vrouwen te verbieden, kwamen deze mijnwerkpaarden als geroepen. Toen België in 1911 finaal deze ondergrondse arbeid verbood, waren de *hiercheuses* in de feiten reeds vervangen door hun vierpotige “collegae”³⁰.

De beeldengroep *Le Grisou* behoort tot een van de meest iconische werken van Meunier. In tegenstelling tot de tekening die hij heeft gemaakt, opteert de beeldhouwer voor een meer laterale benadering van de episode, die van meer piëteit getuigt en de toeschouwer wat op afstand houdt. De figuur van de dode mijnwerker wordt als een Christusfiguur getoond, die van het kruis werd gehaald. In tegenstelling tot de tekening werd het lichaam niet gehuld in een lijkwade, maar is het slechts bedekt met een lendendoek. Het lichaam van de mijnwerker wordt vrij ongeschonden getoond: er zijn geen gapende wonden en er wordt geen verschroeid vlees getoond. Dit getuigt van een idealiserende benadering, want, zo merkt dokter Valentin Van Hassel op: “Les flammes ont corrodé les chairs des victimes. Les pierres projetées par l’explosion ont provoqué de larges plaies.”³¹

De figuur van de moeder onderscheidt zich enigszins van de klassieke piëta’s, omdat ze immers op het punt staat om de aflijvige te identificeren. Ze buigt zich over het gezicht. Een rouwende gezeten of gehurkte houding wordt om die reden nog niet ingenomen. Op de relatie van deze beeldengroep tot de religieuze voorstellingen van piëta’s door Meunier gerealiseerd, wordt hieronder ingegaan.

Constantin Meunier heeft de beeldengroep van *Le Grisou* eveneens in een kleiner formaat uitgewerkt (fig. 3). Jérôme-Schotsmans gewaagt van “*des réductions*”, maar Berckmans heeft terecht gewezen op een significant verschil³². Zo merkt hij op dat de kleinere, meer naturalistische versie een gapende wonde vertoont. Anderzijds kenmerkt de oorspronkelijke versie zich door een gebalde vuist die uitdrukking geeft aan de agonie van de aflijvige. Aangenomen wordt dat deze kleinere, niet gedateerde versie enkele jaren later werd geproduceerd³³. Overigens betreft het hier geen automatisme. Kleine

28 A. GOETHALS en C. FLOHIMONT, *Les hiercheuses et les femmes des mineurs*, Heigne-sous-Jumet, 2015, 105-107.

29 *Ibid.*, 105-107.

30 F. DORSSEMONT, “La représentation picturale et sculpturale des hiercheuses dans l’œuvre de Constantin Meunier (1831-1905). Rendre la dignité et la justice à une héroïne du travail”, *Revue de droit de l’ULB* 2019, vol. 3, 11.

31 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Brussel, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 41.

32 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 177 en P. BERCKMANS, *Le Borinage 1781-2014*, Namen, Institut du Patrimoine wallon, 2015, 127.

33 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 177.

beeldjes gaan soms aan de grote vooraf. Zo werd de beroemde *Buildrager* van Meunier eerst in een kleiner formaat uitgewerkt (1885) voordat de Stad Antwerpen een grotere versie bestelde ter decoratie van de tuin rond het KMSK³⁴. Dit standbeeld keerde na een langdurige bruikleen aan het Middelheimmuseum terug naar zijn oorspronkelijke locatie. De versie die naast het Antwerpse stadhuis werd geplaatst, betreft een postume, naoorlogse geut³⁵.

Een andere catastrofe die door Meunier werd verbeeld, vond vijf jaar later (1892) plaats in de koolmijnen van de *Cour de l'Agrappe* in Frameries-lez-Mons. Achtentwintig mijnwerknemers stierven er de verstikkingsdood in wat dokter Valentin Van Hassel een vulkanische explosie noemt³⁶. In casu zijn er geen getuigenissen die attesteren dat Meunier zou zijn afgezakt naar deze plaats van onheil. In de collecties van de KMSKB bevinden zich evenwel twee werken die beschreven staan als een weergave van een ramp die zich voordeed in de *Cour de l'Agrappe* (fig. 5 en 6).

Beide voorstellingen van een op de mijnsite ingericht mortuarium worden in de inventaris van de KMSKB beschreven als betrekking hebbende op het grauwvuur in de *Agrappe* (*L'Hécatombe de l'Agrappe*).

In de catalogoog van de grote Meunier-retrospectieve die in 1909 door de Université catholique de Louvain te Leuven werd ingericht, valt dan weer te lezen dat zowel *Le Grisou* als het olieverfschilderij *L'Hécatombe* werden ontleend aan de mijnramp van La Boule die plaatsvond in Frameries-lez-Mons³⁷. Het komt me voor dat hier sprake is van een drievoudige verwarring. Vooreerst bevindt de mijn van La Boule zich niet in Frameries-lez-Mons, maar in Quaregnon. Ten tweede kwam de beeldengroep *Le Grisou* tot stand tijdens het verblijf van Meunier in Quaregnon. Ten derde wordt heden ten dage aangenomen dat deze voorstellingen van een mortuarium betrekking hebben op de mijnramp van de *Agrappe* en niet van de Boule. In zijn aan Meunier gewijde monografie brengt Jérôme-Schotsmans het schilderij van *L'Hécatombe* evenwel in verband met de oudere mijnramp van de *Agrappe* die in 1879 plaatsvond³⁸. De idee dat Meunier reeds in 1879 actief dergelijke rampscènes zou hebben opgezocht en er schetsen van gemaakt zou hebben, lijkt me evenwel verre van waarschijnlijk. Er is geen enkel bewijs dat Meunier in 1879 in de provincie Henegouwen rondliep. Zijn ontdekking van het industriële leven wordt in verband gebracht met een bezoek aan Herstal op uitnodiging van de zoon van zijn jeugdvriend Charles de Groux in 1878 en met de vraag van Camille Lemonnier omstreeks 1880 om zijn teksten over de provincies Luik en Henegouwen, die in *Le Tour du Monde* zouden verschijnen, te illustreren³⁹.

Beide afbeeldingen van het mortuarium zijn sterk gelijkend, maar de materialen en de technieken zijn sterk verschillend. Het eerste werk is een olieverf op doek, terwijl het tweede werk een houtskool met pastel op papier betreft. Op basis van een treffende gelijkenis tussen de afbeelding van het mijngedouw van de *Cour de l'Agrappe* dat de *Martyrologe du travail* van Valentin van Hassel illustreert, en een aquarel van Meunier

34 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 146 en P. DE RYNCK, *Het schoonste museum*, Antwerpen, Hannibal, 2022, 2008.

35 ZIE B. BAETE EN P. VERBRAECKEN, *De Buildrager aan de Suikerrui*, Antwerpen, Pandora, 2005, 111 p.

36 D. VAN HASSEL, "Le martyrologe du travail" in M. RENARD et al., *Le Borinage*, s.l., Bibliothèque de l'œuvre de rénovation populaire, 1903, 120.

37 A. THIERY EN A. VAN DIEVOET, *Exposition de l'œuvre de Constantin Meunier*, 1909, 91 (het betreft de commentaar bij *Le Grisou*).

38 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 242.

39 *Ibid.*, 87-111.

die ons ditzelfde gebouw in een gehavende staat toont, alsook een olieverfschilderij dat een *Zegening der lijkkasten* voor dit gebouw weergeeft (fig. 7 en 8), komt het me voor dat ook deze laatste werken in de iconografie van deze mijnramp moeten worden gekaderd⁴⁰. Het bestaan van twee werken die in een relatief vluchtige techniek (aquarel en houtskool/pastel) werden uitgewerkt, lijkt me erop te wijzen dat Meunier ook deze plaats van onheil daadwerkelijk heeft bezocht.

Een Antwerps “specialeke”

In de KBR-collecties bevindt zich een reproductie van een tekening van Constantin Meunier die een liefdadigheidsactie aankondigt die *Le Soir* organiseerde “au profit des victimes de la Catastrophe d’Anvers” (fig. 9). Het is een vrij traditionele voorstelling, met een engelachtige en gevleugelde figuur die brood uitdeelt aan de knielende armen, voor een aantal lijken in een verkort perspectief (*raccourci*). De meest waarschijnlijke ramp die Antwerpen heeft getroffen tijdens het leven van Constantin Meunier, was ongetwijfeld de ontploffing in de Cartoucherie van het bedrijf Corvilain op 6 september 1889⁴¹. In het nummer van 10 september 1889 van de krant *Le Soir* is te lezen: “Tous les journaux font un puissant appel à la Charité”. Wij hebben de betreffende litho niet in deze krant kunnen vinden. In het KBR is wel een publicatie te vinden met de titel *Le Soir-Charité*, met een omslag van Karl Meunier waarin de tekening van Constantin Meunier is gereproduceerd en waarin een voorwoord van Camille Lemonnier werd opgenomen.

De ramp in Antwerpen is in het collectieve geheugen gegrift dankzij een herdenkingsalbum met persfoto’s van toen. Floris Prims, die de ramp abusievelijk in 1890 plaatste, vermeldt een dodental van 95, waarvan de helft niet kon worden geïdentificeerd⁴². In het prentenkabinet van het Rijksmuseum in Amsterdam bevindt zich een voorbereidende schets voor deze litho⁴³.

Religieuze kunst en arbeidsongevallen

Hierboven werd reeds gezinspeeld op de rol die het format van de piëta heeft gespeeld bij de verbeelding van arbeidsongevallen in de mijnen. Het gegeven van een moeder die zich buigt over een dode zoon is een pre-iconografisch format dat onvermijdelijk reminiscenties oproept aan het iconografische thema van een piëta. Meunier heeft zelf voorstellingen van piëta’s gemaakt, zodat een vergelijking tussen deze “oorspronkelijke” piëta’s en *Le Grisou*-beeldengroep zich opdringt.

Voor de Sint-Pieterskerk in Sint-Pieters-Kapelle schilderde Meunier tussen 1865 en 1870 een volledige kruisweg (fig. 10)⁴⁴. Een voorstelling van een piëta maakte daar een onlosmakelijk onderdeel van uit. Op dit schilderij ligt de Christusfiguur zoals de mijnwerker in *Le Grisou* uitgestrekt op de grond. Zijn lichaam werd op de lijkwade gelegd

40 D. VAN HASSEL, “Le martyrologe du travail” in M. RENARD *et al.*, *Le Borinage*, s.l., Bibliothèque de l’œuvre de rénovation populaire, 1903, 115.

41 F. PRIMIS, *Geschiedenis van Antwerpen*, Brussel, Uitgeverij Cultuur en Beschaving, 1985, VIII, 89.

42 *Ibid.*, 89.

43 Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1913-1699.

44 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 62. Aan deze kruisweg werd een monografie gewijd: U. DE BLANDER, *Constantin Meunier. Zijn leefwereld, zijn werk, zijn kruisweg*, Herne, Herns gemeentebestuur, de Cultuurraad en vzw Hernia, 2018, 90 p.

en de Mariafiguur zit gehurkt en biddend voor het lichaam van haar zoon. In *Le Grisou* vouwt de moeder eveneens haar handen, zonder dat van een klassieke gebedshouding sprake is. Het spel van de gevouwen handen drukt daar veeleer een vorm van resignatie uit. Eerder had Meunier overigens al een dergelijk lang uitgestrekt lichaam uitgebeeld in twee grote horizontale stukken die het einde tonen van de proto-martelaar, Sint Stefaan⁴⁵.

Men kan niet ontkomen aan de indruk dat Meunier hier een synthese maakt van twee bekende piëta's uit de 16de eeuw. De wijze waarop de Christusfiguur wordt uitgebeeld, doet sterk denken aan de *Pietà* van Sebastiano del Piombo (Viterbo, Museo Civico) (fig. 12). De sterk piramidiaal uitgewerkte Mariafiguur doet dan weer denken aan Annibale Carracci's *Pietà* die rond 1600 tot stand kwam (fig. 11). In het schilderij van Carracci draagt de Mariafiguur in navolging van Michelangelo's *Pietà* haar zoon in haar schoot. Ze wordt evenwel meer betrokken uitgebeeld dan de zeer stoïcijnse Mariafiguur in de beeldengroep van het Vaticaan.

Kort na de voltooiing van deze kruisweg, schilderde Meunier eveneens een piëta voor de Kolonie van Weldadigheid van Ruiselede (thans het pentitentiair landbouwcentrum van Ruiselede) (1871). Dit schilderij wordt heden bewaard in de KMSKB. Het schema dat hij in dit schilderij ontvouwt, is helemaal geënt op de *Pietà* van Sebastiano del Piombo.

Het ware verkeerdt die religieuze kunst uitsluitend te situeren in het zogeheten eerste leven van de schilder, d.w.z de periode waarin de "question ouvrière" hem enigszins ontging en hij geen arbeiders verbeeldde. Nog in 1897 vervaardigde Meunier een houten sculptuur van een piëta die sterk in de buurt komt van een haut-reliëf (fig. 13)⁴⁶. De Mariafiguur lijkt zich zoals in *Le Grisou* eerder te buigen over de dode Christusfiguur, veeleer dan gehurkt of gezeten te zijn. In tegenstelling tot wat het geval is in *Le Grisou*, beroert de moederfiguur het gezicht van haar aflijvige zoon⁴⁷.

De representatie van mijnongevallen na Meunier

Het zou ons te ver leiden om de verbeelding van Meuniers mijnongevallen te vergelijken met het werk van alle Europese kunstenaars die aan hem zijn voorafgegaan of die "na" hem kwamen. Wel lijkt het zinvol om te wijzen op een opvallende overeenkomst tussen een litho die Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) ontwierp voor het boek *Les Gueules Noires* van Emile Morel en het hier onderzochte corpus van Meunier. In dit boek worden een aantal kortverhalen gebundeld van Morel. Het verscheen in 1907. Het laatste kortverhaal werd geïnspireerd op de mijnramp te Courrières in het daaraan voorafgaande jaar waarin niet minder dan 1.099 mijnwerkers het leven verloren⁴⁸. Dit verhaal draagt de titel *La Veuve*. De meest aangrijpende litho (fig. 14) toont ons een zicht op het geïmproviseerde lijkenhuis waarin een aantal vrouwen zich buigt over de in niet-gesloten lijkkasten opgebaarde slachtoffers. In de door de litho geïllustreerde passage wordt uitvoerig en op naturalistische wijze aandacht besteed aan de onherkenbaarheid van de verbrande, verkoalde en zwaar toegetakelde lichamen. De vrouwen wordt opgedragen zich te concentreren op de kledij van de lijken, om op die manier de

45 M. JÉROME-SCHOTSMANS, *Constantin Meunier. Sa vie, son œuvre*, s.l., Olivier Bertrand éditions, 2012, 58-60.

46 *Ibid.*, 277.

47 KMSKB, inv. 10000/13.

48 Meer duiding bij dit werk vindt men in een recente heruitgave ervan (2020) bij de uitgeverij *À propos*.

slachtoffers te identificeren⁴⁹. In de tekening van Steinlen wordt m.i. een grafische synthese gemaakt van de beeldengroep *Le Grisou* enerzijds en de voorstelling van de pastel van *L'Hécatombe* anderzijds. Steinlen schetst zowel het lijkenhuis als de geste van meerdere vrouwen die zich buigen over de dodelijke slachtoffers teneinde deze te kunnen identificeren. De gestualiteit van de buiging is ontleend aan de beeldengroep, terwijl de contextualisering schatplichtig is aan de pastel van *L'Hécatombe*. De vraag hoe Steinlen kennis kon hebben van deze beide “beelden”, is eenvoudig te beantwoorden. Zowel de beeldengroep als de pastel van *L'Hécatombe* werden in 1896 getoond tijdens de spraakmakende tentoonstelling van Meuniers oeuvre in de *Galérie de l'Art Nouveau* van Siegfried Bing in Parijs. Maar er is meer. De Franse neo-impressionist Maximilien Luce maakte tien tekeningen die hij ofwel zelf graveerde ofwel liet graveren voor het anarchistische tijdschrift *La Sociale*⁵⁰. Deze litho's werden bovendien uitgegeven in een meer luxueus album, dat ironisch gezien dezelfde titel droeg als de roman van Morel die tien jaar later verscheen. Het was voor een geëngageerd kunstenaar als Steinlen vrij eenvoudig om zich rechtstreeks door het oeuvre van Meunier te laten beïnvloeden. Voor wat betreft *Le Grisou* kan zelfs worden gewezen op een nog oudere gravure. In 1893 heeft Meuniers zoon, Karl Meunier, een ets gemaakt naar *Le Grisou* (fig. 15). Deze prent werd opgenomen in het album *Le Pays Noir*. Binnen dit album is deze prent uniek, omdat die de enige ets is naar een beeldhouwwerk van zijn vader. Karl Meunier en Maximilien Luce hebben het Steinlen dus gemakkelijker gemaakt door de driedimensionele beeldengroep reeds te transponeren naar een tweedimensioneel medium.

Het is onmogelijk deze bijdrage te besluiten zonder het zeer aangrijpende oeuvre van de Belgische kunstenaar Anto-Carte (1886-1954) in de vergelijking te betrekken. Anto-Carte schilderde in 1918 en in 1919 een *Piëta* en een *Dode mijnwerker* waarin een moederfiguur wordt geconfronteerd met het lichaam van een zoon die omkwam in een mijnongeval (fig. 16 en 17)⁵¹. In beide schilderijen is geen sprake van een dramatisch momentum waarop de identificatie plaatsvindt. De identificatie heeft namelijk reeds plaatsgevonden, zodat de rouw en de *lamentatio* zijn ingetreden. In de versie van 1918 tilt een duidelijk oudere vrouw haar zoon op haar schoot. Ze kijkt dit lichaam smartelijk aan. De houding roept onvermijdelijk reminiscenties op aan de *Pietà* van Michelangelo van de Sint-Pietersbasiliek. Anto-Carte liet zich later eveneens door een andere *Pietà* van Michelangelo inspireren om een zuiver religieuze *piëta* te schilderen⁵². Op de voorgrond liggen als in een stilleven de attributen die toelaten om het intacte lichaam als het lijk van een mijnwerker te identificeren: de lederen helm, het pikhouweel en een drinkbus. Beide lichamen zijn vervlochten tot een trapeziumvormig volume. De benadering is zeer sculpturaal, als gold het een beeldengroep. De toeschouwer benadert het werk op laterale wijze. Beide figuren worden nauwelijks gecontextualiseerd. Naar dit werk werd eveneens een gravure gesneden.

In de versie van 1919 wordt een meer diagonaal perspectief aangewend. Het lichaam van de mijnwerker ligt uitgestrekt op een lijnwaad dat een diagonale as beschrijft. Het wordt gecontextualiseerd in een duidelijk afgebakend interieur. In deze voorstelling duikt eveneens een gelijkaardig stilleven op van attributen die de toeschouwer

49 E. MOREL, *Les Gueules Noires*, Parijs, Sanson et Cie., 1907, 190-192.

50 Zie in extenso het proefschrift van S. BROWN, *Luce. The artist engagé*, Columbia University, 2003, 71-90.

51 Zie de tentoonstellingscatalogi P. VAN ZUYLEN, *Anto-Carte. Rétrospective (1886-1954)*, Musée des Beaux-Arts de Mons (21 septembre-26 novembre 1995), Brussel, atelier Ledoux éditions, 1996, 193 p. en D. LAOUREUX, *Anto-Carte. Tussen hemel en aarde*, BAM (19 maart-21 augustus 2022), Gent, Snoeck, 2022, 153 p.

52 Het betreft de *piëta* die in bewaring werd gegeven aan het BAM. Ze dateert van 1921 en is m.i. geïnspireerd op de *Rondanini Pietà* van Michelangelo, die in het *Castello Sforzesco* te Milaan wordt bewaard.

toelaten het slachtoffer als een mijnwerker te identificeren. Anto-Carte plaatst in de linkerbovenhoek een tweetal vrouwen die troost bij elkaar zoeken. Aangezien de oudste van beide vrouwen niet merkkelijk ouder is dan de mijnwerker en merkkelijk ouder is dan een jonge vrouw die zij in haar armen neemt, ligt het in de rede hier een afbeelding in te zien van de echtgenote van de mijnwerker en zijn dochter.

Conclusies

De hier onderzochte werken nemen m.i. een aparte plaats in binnen het oeuvre van Constantin Meunier. Het uitbeelden van een arbeidsongeval vormde een uitdaging voor een kunstenaar die meestal recht wil doen aan de waardigheid van arbeiders door de sporen van hun fysieke exploitatie uit te gommen. Het ligt voor Meunier gemakkelijker om het lijden van een dier te tonen dan het lijden van een (dode) arbeider. Hij grijpt terug naar de iconografie die is gebaseerd op de passie van Christus om dit lijden te suggereren via een intact lichaam dat met een lendendoek wordt bedekt. In de kleinere versie van *Le Grisou* wordt dit lijden uitdrukkelijker getoond. Meunier zoekt dus een subtiel evenwicht⁵³ tussen een te spectaculair voyeurisme enerzijds en een te esthetische benadering die de toeschouwer de rauwe werkelijkheid doet vergeten anderzijds. Hij gaat piëteitsvol om met het menselijk lijden, dat evenwel nooit volledig wordt gesublimeerd.

Belangrijker dan het lijden dat in het verleden ligt, wil Meunier toch vooral het lijden tonen dat het arbeidsongeval berokkent aan de dierbaren van de aflijvige, inzonderheid aan de moeder. Hij schuwt het niet om, in tegenstelling tot wat de klassieke piëta toelaat, het erg dramatische moment te representeren van de gruwelijke ontdekking die aan de rouw voorafgaat. Hij rehabiliteert op deze wijze een *Mater dolorosa* die haar smart toont, in weerwil van een stoïcijnse traditie die zich verzette tegen in zwijm vallende en tranende madonna's.

De getuigenis die dokter Van Hassel ons heeft nagelaten is een van de weinige⁵⁴ mij bekende ooggetuigenverslagen die een sluier oplicht over de mens achter de kunstenaar via een persoon die zelf verklaart Meunier reeds eerder te hebben ontmoet en rondgeleid⁵⁵. Nu is het geen doelstelling van kunsthistorisch onderzoek om het leven van kunstenaars te reconstrueren, ook al weet ik na het lezen van Van Hassels getuigenis dat ik niet de enige ben die na het nuttigen van cognac snurkgeluidjes dreigt te maken⁵⁶. Het document van dokter Van Hassel werpt wel een licht op Meuniers kunst. Het spreekt boekdelen over wat hij in een andere context een diep medeleven (*pitié*)⁵⁷ noemde met de kleine lieden van de Borinage, dat hem in casu tot tranen toe bewoog.

53 Ter vergelijking: in zijn bijdrage over Anto-Carte maakt Ralph De Koninck in een gelijkaardig verband melding van een "gulden middenweg tussen idealisme en realisme" (R. DE KONINCK, "De 'Gouden legende' van de christelijke iconografie in het oeuvre van Anto-Carte" in D. LAOUREUX, *Anto-Carte. Tussen hemel en aarde*, BAM (19 maart-21 augustus 2022), Gent, Snoeck, 2022, 85).

54 Van diezelfde orde is de unieke getuigenis die Henry van de Velde heeft gegeven over zijn samenwerking met Meunier aan de eerder genoemde tentoonstelling die door Georg Treu werd georganiseerd. Zie A. VAN LOO, *Henry van de Velde. Récit de ma vie*, Parijs-Brussel, VersA, 1995, I, 445 p.

55 D. VAN HASSEL, *Sur les sentiers infinis de la souffrance humaine*, Brussel, Imprimerie médicale et scientifique, 1927, 40.

56 *Ibid.*, 42.

57 Zie de brief van Constantin Meunier aan Georg Treu. Treu was directeur van het Albertinum in Dresden. Hij maakte er in 1897 twee zalen vrij voor de werken van Meunier in het kader van de Internationale Kunsttentoonstelling. Hij schreef de eerste monografie in het Duits gewijd aan de kunstenaar, waarin deze brief werd opgenomen (G. TREU, *Constantin Meunier*, Dresden, Kunsthandlung Emil Richter, 1898, 23).

Hoewel Meunier uit een andere stad kwam en in een ander sociaal milieu opgroeide, treft het mij dat hij toch vlot het vertrouwen won van de kleine lieden die hij ontmoette. Het is Meunier evenwel nooit te doen om arbeiders zelf op een anekdotische wijze te portretteren. Ze worden in de regel uitgebeeld als representanten van een bepaald beroep en hun gelaat worden gestileerd weergegeven. Het is dit medeleven dat de kunstenaar dreef. Het moet Meunier immers zelf geweest zijn die op het idee kwam om de plaats van de ramp te bezoeken. Van Hassel had hem niet verwacht. Het geschrift geeft ook blijk van de gedrevenheid waarmee Meunier op telkens twee dagen tijd tot een *invenzione* (maquette) komt of wil komen vanuit twee dramatische episodes.

Dit kleine onderzoekje toont ook aan hoe Steinlen allicht dankzij enkele grafische reproducties van Meuniers *Le Grisou* en zijn pastel *L'Hécatombe* tot een persoonlijke synthese of fusie van dit beeldmateriaal kwam. Het nodigt uit om het belang van grafiek die rond het oeuvre van Meunier tot stand komt, niet te veronachtzamen.

Het is ook illustratief voor de problemen die rijzen wanneer men bepaalde stukken niet exact kan dateren. Meunier heeft toch de onhebbelijke gewoonte om vele werken op papier of zelfs doek niet te dateren. Dit geldt ook voor bronzen beelden, waar het probleem zo mogelijk nog complexer is. Tussen de *invenzione*, een moulage om tot een plaasteren versie en een bronzen versie te komen, kan immers heel veel tijd verstrijken. Tentoonstellingscatalogen van de salons, de galerijen, de kunstkringen waar hij exposeerde, zijn dan ook goud waard.



Figuur 1: Constantin Meunier, *Gruwvuur*, 1887, houtskool op papier, 495 x 348 mm, Brussel, KMSKB, inv. 10000/423 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography [foto KIK])



Figuur 2: Constantin Meunier, *Het grauwwuur*, 1890, brons, 151,5 x 212 x 108,5 cm, Brussel, KMSKB, inv. 3200 (© [ektachroom (KMSKB)]: MM 472 - [Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: Christophe Bouché, Brussel])



Figuur 3: Constantin Meunier, *Het grauwwuur*, 1893, brons, 27,2 x 37,9 x 18,7 cm, Brussel, KMSKB, inv. 10000/75 (© KIK-IRPA, Brussel, cliché N016559)



Figuur 4: Constantin Meunier, *Oud mijnpaard*, 1890, brons, 36,5 x 49 x 14,5 cm, Brussel, KMSKB, inv. 3681 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography [foto KIK])



Figuur 5: Constantin Meunier, *Gruwvuur in de Agrappe*, 1892 (?),
olieverf op doek, 122 x 177 cm, Brussel, KMSKB, inv.10000/196
(© [ektachroom (KMSKB)]: MM 452 -
[Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,
Brussel / foto: Photo d'art Speltdoorn & Fils, Brussel][foto KIK])



Figuur 6: Constantin Meunier, *De ramp van Agrappe*, 1892,
houtschool en pastel op papier, 646 x 822 mm, Brussel,
KMSKB, inv. 10000/279, (© [ektachroom (KMSKB)]: MM 450 -
[Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel /
foto: Photo d'art Speltdoorn & Fils, Brussel])



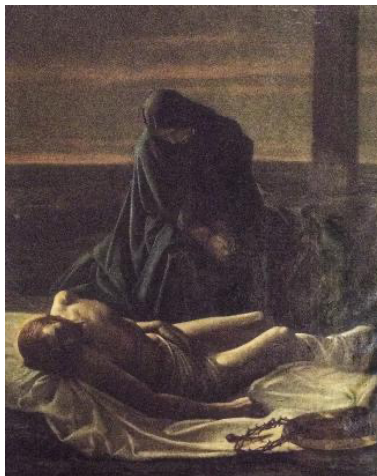
Figuur 7: Constantin Meunier, *De lijkkasten*, 1892, aquarel, 304 x 299 mm, Brussel, KMSKB, inv. 10000/539 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography [foto KIK])



Figuur 8: Constantin Meunier, *Het zegenen der kisten*, 1892, olieverf op doek, 59,5 x 48,5 cm, Brussel, KMSKB, inv. 10000/701 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography [foto KIK])



Figuur 9: Constantin Meunier, *Le Soir-Charité au profit des victimes de la Catastrophe d'Anvers*, 1889, litho, 400 x 260 mm, Brussel, KBR, S III 97017 (© cliché Filip Dorssemont)



Figuur 10: Constantin Meunier, *Piëta*, 1867-1870, olieverf op doek, 186 x 160 cm, Sint-Pieterskapelle (Herne), Sint-Pieterskerk (bron: <https://www.herne.be/vrije-tijd/cultuur/erfgoed/kruisweg-constantin-meunier>)



Figuur 11: Annibale Carracci, *Pietà*, 1600, olieverf op doek, 158 x 151 cm, Napels, Museo di Capodimonte (bron: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_1560-1609_Pieta.jpg)



Figuur 12: Sebastiano del Piombo, Pietà, 1512-1516, olieverf op doek, 225 x 260 cm, Viterbo, Museo Civico (bron: [https://it.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Sebastiano_del_Piombo\)#/media/File:Sebastiano_del_piombo,_piet%C3%A0.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Sebastiano_del_Piombo)#/media/File:Sebastiano_del_piombo,_piet%C3%A0.jpg))



Figuur 13: Constantin Meunier, Piëta, 1897, sculptuur in hout, 117,4 x 115,8 x 72,5 cm, Brussel, KMSKB, inv. 10000/13 (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns - Art Photography [foto KIK])



Figuur 14: Théophile-Alexandre Steinlen, *La Morgue*, 1907,
litho, 175 x 125 mm (uit: E. Morel, *Les Gueules Noires*, Paris, Sanson et Cie.)
(© BNF/Gallica)



Figuur 15: Karl Meunier, *Le Grisou*, 1893, ets,
210 x 297 mm, Brussel, KBR (© cliché Filip Dorssemont)



Figuur 16: Anto-Carte, 1918, *Piëta*, olie op doek, 94 x 112,5 cm, Bergen, Collection du Musée des Beaux-Arts (BAM), conservée à l'Artothèque, (foto: Atelier de l'Imagier) (© Sabam Belgium 2023)



Figuur 17: Anto-Carte, *Dode mijnwerker*, 1919, olie op doek, 114 x 112,5 cm, eigendom Belgische Staat, Collection Fédération Wallonie-Bruxelles (© Sabam Belgium 2023)