

## Industrie en Kunst in Victoriaans Engeland

“Kunst bestaat niet, er zijn enkel kunstenaars,” aldus Ernst Gombrich in zijn standaardwerk *The Story of Art*. Wat hij daarmee bedoelt te zeggen is dat kunst expressie is van een mens dat onderhevig is aan allerhande maatschappelijke invloeden. De aard van kunst wordt bepaald door de maker, bestudering van het kunstwerk kan dieper inzicht verschaffen in de morele werkelijkheid van de kunstenaar. Het werk staat niet op zichzelf, maar draagt een bepaalde opvatting in zich die niet kan bestaan zonder een maatschappelijke context. Het wordt begrepen aan de hand van die context, maar andersom kan de maatschappij ook worden begrepen aan de hand van het werk. Hierin herkennen we het mechanisme van de hermeneutische cirkel: met het interpreteren van een werk begrijpen we de details vanuit een geheel, en het geheel vanuit de details.

Kunst vertelt het verhaal van een tijd. Het is een uit de geschiedenis afkomstige optekening van een morele werkelijkheid die aan continue verschuiving onderhevig is. Onze interpretatie van kunst wordt bepaald door ons referentiekader. Daarmee wordt het interpreteren van oudere kunst bijzonder lastig, omdat daar de maatschappelijke context van toen moeilijk te herscheppen is. De morele werkelijkheid van nu beïnvloedt onze algemene perceptie. Interpretatie van kunst kan lijden onder onterechte projectie van het moderne kader op het verleden. Om dus een steekhoudend oordeel te kunnen vellen over het werk is het belangrijk het omringende geheel te schetsen en te proberen een begrip te vormen van de morele werkelijkheid waarin het kunstwerk zijn oorsprong vindt. Deze werkelijkheid krijgt ook vorm in politieke, wetenschappelijke en sociale opzichten, maar om tot de kern van de geest van de tijd te komen volstaan dergelijke benaderingen niet. Kunst geeft dieper inzicht in de binnenwereld dan politiek. Ook hierin schuilt echter de hermeneutische paradox en de wisselwerking tussen deel en geheel.

De feitelijke werkelijkheid is die welke afgebeeld wordt in de natuurwetenschappen. Deze bieden het decor waarin de morele werkelijkheid zich ontwikkelt. Om de feiten te begrijpen, moeten we de moraal begrijpen, en om de moraal te begrijpen is het cruciaal een dieper inzicht te verkrijgen in de wisselwerking tussen kunst en politiek, wetenschap en maatschappij. Dit is erop gericht de morele en feitelijke werkelijkheid te verenigen en de hermeneutische cirkel af te ronden (voor zover dat tot de mogelijkheden behoort), om vanuit een breder begrip van de tijd een zinnig oordeel te kunnen vellen over de totale verleden werkelijkheid waaruit de huidige is voortgekomen. Zie hier de relevantie van kunstgeschiedenis als moreel tegenwicht van de feitelijke, natuurwetenschappelijke benadering, in dienst van de vereniging van de psychologische en de objectieve werkelijkheid, want feiten betekenen niets zonder geest om in te ‘bevallen’, om het in toepasselijk Kantiaans jargon uit te drukken.

## Fragmentatie

De 19e eeuw was een turbulente periode waarin versnelling en verbetering, als onderdelen van de algehele vooruitgangsgedachte—in geesteswetenschappelijk jargon Verlichting geheten—zich steeds verder aan het individu opdrongen.<sup>[1]</sup> Het is moeilijk om, vanuit ons kader, een begrip te vormen van het brede scala aan veranderingen dat zich in een relatief korte tijd voltrok. Om de complete samenhang tussen de verschillende maatschappelijke, politieke en wetenschappelijke bewegingen te onderzoeken ligt niet in de bedoeling van dit onderzoek. Ik zal dan ook niet dieper ingaan op het hoe en waarom van de eventuele samenhang der ontwikkelingen.<sup>[2]</sup> Wel relevant is het feit dat deze ontwikkelingen zich zo kort op elkaar voordeden. Het effect hiervan is af te lezen in individuele kunstzinnige expressie.

De ruimte die ontstaat dankzij revolutie en ontworsteling aan absolutisme van allerlei aard vindt invulling met revolutionaire gedachten en de reacties op de zich in de directe omgeving van de kunstenaar voltrekkende revolutionaire bewegingen. Allereerst is er sprake van politieke onlusten die zich in de westerse wereld laten gelden. Het voornaamste en het meest tot de verbeelding sprekende voorbeeld is de Franse Revolutie in 1789. Deze betekent het einde voor de absolutistische monarchie en het feodale tijdperk en is exemplarisch voor het Verlichtingsdenken. De Revolutie typeert de algehele fragmentatie die intreedt aan het einde van de 18e eeuw. Een ander voorbeeld van dit sentiment is de onafhankelijkheidsverklaring van de Verenigde Staten in 1776. Over het algemeen kan geconcludeerd worden dat het individu zich ontworstelt aan gezaghebbers, wat leidt tot het herinrichten van het politieke landschap.

Geïnspireerd door Frankrijk is de gehele 19e eeuw in Groot-Brittannië een onrustige periode. Deze onrust wordt mede gevoeld door de sinds de late 18e eeuw als resultaat van industrialisatie nieuw ontstane Britse sociale klasse. Fabrieken en werkplaatsen in de steden trekken arbeiders aan van het platteland, waardoor de steden flink groeien. De arbeiders zijn in dit postfeodale stelsel de nieuwe horigen, die onder het bewind van industriëlen staan. De industriële vraag naar arbeidskrachten doet de sociale ongelijkheid groeien, waarin de kiem ligt voor klassenbewustzijn dat halverwege de 19e eeuw zal leiden tot de socialistische beweging van Karl Marx en Friedrich Engels.<sup>[3]</sup>

## Het ‘loskomen’ van de kunst

Niet alleen de arbeidersklasse weekt zich los van de klassieke maatschappelijke moloch. Door het uiteenvallen van het feodale stelsel is ook de kunstenaar genoodzaakt zijn koers bij te stellen. In de algemene trend van fragmentatie heeft de kunstenaar zich langzaam maar zeker een status als buitenbeentje verworven, door het wegvallen van rijke opdrachtgevers uit de hoge adel en door de nieuw ontstane achting voor de persoonlijke visie van de kunstenaar. Dit bevestigt de uniciteit en persoonlijkheid van de kunstenaar als individu en draagt bij aan de atomisering van de kunstenaarsgemeenschap, die uiteen begint te vallen in onafhankelijke groeperingen met eigen esthetische normen. Ouderwetse traditionele stijlen en eenheid van vorm zwichten voor groeiend stijlbewustzijn en individualiteit, wat de zoektocht naar persoonlijke schoonheidsidealen noodzakelijk maakt. Het betekent het begin van het cliché van het berooide maar geestelijk rijke kunstenaarsvak.

Fragmentatie in de kunstwereld en het loskomen van traditioneel denken leveren echter ook het voornaamste wapenfeit van de modernere schilderkunst op: de vertaling van de rijke verbeelding en het creatieve vermogen van de kunstenaar naar het linnen en de bijdrage die deze levert aan het visueel discours.<sup>[4]</sup> De opwaardering van artistieke individualiteit leidt tot een nieuwe breedte in het artistieke spectrum, die begint als tegenbeweging binnen het heersende empirische paradigma. Ook

hier is sprake van een complexe samenhang tussen Verlichtingsdenken, industriële en wetenschappelijke ontwikkeling en maatschappelijke verschuivingen, waarvan de essentie ligt in de dialectiek tussen het object en het subject. Het object verwerft zich een plaats in de morele werkelijkheid met de wetenschappelijke vooruitgang die geboekt wordt door natuurwetenschappers als Linnaeus en Herschel, die de structuur van de empirische werkelijkheid aan nader onderzoek onderwerpen en een nieuw paradigma formuleren waar Auguste Comte zijn positivisme aan zou ophangen.

Ook de filosofische bijdragen van Immanuel Kant typeren de Verlichting als het scharnierpunt van een natuurlijk-theologisch naar een methodologisch-naturalistisch uitgangspunt in de wetenschap, waarmee de definitieve nadruk op de empirische werkelijkheid komt te liggen.<sup>[1]</sup> In de 19e eeuw graaft de mens letterlijk en figuurlijk naar zijn eigen oorsprong, wat hem bewust maakt van de procesmatige manier waarop ontwikkelingen en veranderingen zich voltrekken. Het letterlijke graven doet Charles Lyell met zijn *Principles of Geology* (1830-33), waarmee hij zowel Charles Darwin als John Ruskin inspireert tot hun persoonlijke bijdragen op respectievelijk natuurwetenschappelijk en kunsthistorisch gebied. Ruskin gaat daarbij aan de haal met de empirische schoonheid van God's creatie:

*It becomes the imperative duty of all who have any perception or knowledge of what is really great in art, and any desire for its advancement in England, to come fearlessly forward, regardless of such individual interests as are likely to be injured by the knowledge of what is good and right, to declare and demonstrate, wherever they exist, the essence and the authority of the Beautiful and the True.<sup>[6]</sup>*

Vanaf 1827 publiceert Charles Knights *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* toegankelijke studieboeken over allerhande onderwerpen, als onderdeel van de democratisering van kennis. Fragmentatie en verwetenschappelijking van het klimaat dragen bij aan de mogelijkheid om deel uit te maken van de nieuwe tijd. "Those who now live have survived an age of despair," aldus Percy Shelley in 1817, daarbij refererend aan een slechtere tijd waarin kennis geen gemeengoed was of moest zijn, maar gehoorzaamheid en onwetendheid hand in hand gingen.<sup>[7]</sup>

## De werkelijkheid in kader

Fotografie is oorspronkelijk een wetenschappelijke vinding die echter een duidelijk stempel drukt op de conceptie van de werkelijkheid. Al in 1834 ontwikkelt de Britse uitvinder William Fox Talbot zijn eerste 'photogenic drawings.' De mogelijkheid de werkelijkheid objectief vast te leggen, zonder tussenkomst van een penseel of artistieke interpretatie van een kunstenaar, maakt het naturalisme in de schilderkunst overbodig. Fotografie laat bijvoorbeeld beweging zien, zowel in 'bewogen' foto's als in momentopnamen.<sup>[8]</sup> Röntgenfotografie maakt zichtbaar wat voor het menselijk oog niet bestaat. We kunnen het niet zien, en toch is het er. Dit is de objectieve these waarvoor de schilderkunst een antithese aandraagt door haar creatieve eigenheid te articuleren, zoals bijvoorbeeld in het latere werk van William Turner, die daarmee de weg vrijmaakt voor het impressionisme: het beeld bestaat enkel voor het geestesoog van de kunstenaar.<sup>[9]</sup> De technologische werkelijkheid, die zich manifesteert door het objectief van de camera—niet voor niets objectief genoemd—geeft onderliggende structuren weer, waardoor de kunstenaar de schoonheid niet meer buiten zichzelf zoekt, maar in zijn eigen penseelstreek.

Naast een visueel ijkpunt in de werkelijkheid, in de vorm van fotografie, doet in 1847 een temporeel ijkpunt zijn intrede met de invoering van Greenwich Mean Time, die het treinverkeer moest synchroniseren. In 1838 rijdt de eerste trein over de Great Western Railway, een spoortraject ontworpen en aangelegd door Isambard Kingdom Brunel, die daarmee verantwoordelijk is voor een grote stap voorwaarts in de technologische en economische ontwikkeling en cohesie van het Britse eiland. Tijd en het verloop ervan vormen ook een belangrijk aspect van het impressionisme, voor zowel het bevroeren van een moment als het samenbrengen van meerdere momenten in één beeld. Claude Monet schildert een serie doeken van de kathedraal van Rouen in verschillende soorten daglicht (1890), Turner vangt 'motion blurs' in zijn landschappen (1844) en Cézanne probeert verschillende temporele instanties van een fruitschaal te vangen (1880), waarmee hij tot het kubisme inspireert. Het moderne technologische, van infrastructuur verzadigde tijdperk lijkt daarmee zijn oorspong te hebben in een korte periode tussen de uitvinding van de fotografie en de centralisatie van tijd; beide van Britse origine, beide van bepalende invloed op de menselijke houding ten opzichte van de werkelijkheid.

## Culturele perceptie

Vanuit het hierboven geschetste kader kunnen we ons nu enigszins een beeld vormen van de 19e eeuwse actualiteit. De sterk opkomende industrialisatie is niet alleen een verandering op zichzelf, maar brengt ook veel secundaire en parallelle veranderingen met zich mee. Al met al maakt de werkelijkheid een indringende metamorfose door.

Hoe deze ontwikkelingen werden gezien kunnen we nagaan aan de hand van de kunstgeschiedenis. Beantwoordend aan beeldingsdrang vertaalt de kunstenaar zijn visie op de werkelijkheid naar het doek en creëert daarmee een (visueel) discours dat een handvest biedt bij onze pogingen tot het begrijpen van de tijd. Mary Shelley publiceert bijvoorbeeld in 1819 haar *Frankenstein: The Modern Prometheus*.<sup>[10]</sup> Het boek verhaalt over een door mensenhanden gemaakt en op mensen gelijkend levend wezen, of monster, dat weet los te breken van de controlerende macht van zijn schepper. Maar het wezen weet zich geen plaats te verwerven in de maatschappij, wat leidt tot heftige confrontaties. Shelley trekt hiermee parallellen tussen de val na de hoogmoed van Frankenstein en de vooruitgang der techniek, losjes gebaseerd op het *playing God*-argument tegen de moderne wetenschap.<sup>[11]</sup> Ze voorspelt dat we uiteindelijk de grip op de techniek zullen verliezen en dat het monster dat we voortgebracht hebben zich tegen ons zal richten.

Ik zal nu dieper ingaan op individuele visies op de 19e eeuwse actualiteit, aan de hand van het werk van kunstenaars die uit de eerste hand verslag doen van de veranderingen. Dit biedt inzicht in de persoonlijke perceptie en in verschuivingen daarin van het begin tot aan het einde van de 19e eeuw.

## Hel en verdoemenis

Mary Shelley signaleert een zorgelijke trend in de vooruitgang der techniek, en vooral in de positie van de mens daarbinnen. Dat industrialisatie geen onverdeeld genoegen was blijkt ook uit het werk van William Blake (1757 - 1827), die de hoogtijdagen van de Industriële Revolutie en de Franse Revolutie bewust meemaakt. Blake staat middenin een politiek en sociaal turbulente tijd en vertaalt zijn maatschappelijke zorgen naar poëzie en illustraties, die hij combineert in 'illuminated prints.' In de nasleep van de Franse Revolutie schrijft hij London, over een stad die op de rand van een maatschappelijk pandemonium lijkt te staan. Sociale ongelijkheid, als resultaat van industrialisatie, leidt het volk naar de gedachte dat het verenigd het systeem omver kan werpen.

I wander thro' each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow,  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe.  
In every cry of every Man,  
In every Infants cry of fear,  
In every voice, in every ban,  
The mind-forg'd manacles I hear.  
How the Chimney-sweeper's cry  
Every black'ning Church appalls;  
And the hapless Soldier's sigh  
Runs in blood down Palace walls.  
But most thro' midnight streets I hear  
How the youthful Harlots curse  
Blasts the new-born Infants tear  
And blights with plagues the Marriage hearse.<sup>[12]</sup>

Dit gedicht (afbeelding 5) is opgenomen in Blake's *Songs of Innocence and Experience* (1794), waarin hij de kinderlijk onschuldige beschouwing van de wereld afzet tegen de moderne tijd, vol gevaren. *Songs of Innocence* werd voltooid in 1789, het jaar van de Franse Revolutie. Naar aanleiding hiervan heeft Blake het werk aangevuld met *Songs of Experience*, waarin hij zijn tijd en leefwereld beschrijft als een rumoerige periode, als gevolg van de industrialisatie, bijkomende gevaarlijke werkomstandigheden en sociale ongelijkheid.

Blake typeert industrialisatie als een vloek. Hij behoort, samen met John Martin (1789 - 1854), tot een generatie die de recente veranderingen relateert aan het werk van de duivel. Beide kunstenaars verzorgen illustraties bij John Milton's *Paradise Lost* (1667), over de opstand van Lucifer en de zondeval. De hernieuwde populariteit van *Paradise Lost* doet vermoeden dat er een algemene tendens is van afkeer van industrialisatie. Blake schrijft zelfs een gedicht ter ere van Milton, *Milton a Poem*, waarin hij expliciet verwijst naar de duivel als de aandrijver van de Industriële Revolutie:

O Satan, my youngest born, art thou not Prince of the Starry Hosts,  
And of the Wheels of Heaven, to turn the Mills day & night?  
Art thou not Newton's Pantocrator, weaving the Woof of Locke?  
To Mortals thy Mills seem every thing & the Harrow of Shaddai  
A Scheme of Human conduct invisible & incomprehensible.  
Get to thy Labours at the Mills & leave me to my wrath.  
[...]  
Anger me not! thou canst not drive the Harrow in pity's paths.  
Thy Work is Eternal Death with Mills & Ovens & Cauldrons.<sup>[13]</sup>

"The Woof of Locke" kan verwijzen naar filosoof John Locke's (1632 - 1704) idee de kinderen van de natie in weverijen te laten werken, ter ondersteuning van de vooruitgang.<sup>[14]</sup> De vergelijking met "the Harrow of Shaddai" verwijst naar het "de eg van God."<sup>[15]</sup> Met deze industriële analogie legt Blake de basis voor de iconografie van de hel zoals we die vandaag de dag nog kennen: een staalgieterij onder bewind van Satan.

Deze analogie tussen industrie en hel komt al eerder voor in een schilderij uit 1801 van Philip James de Loutherbourg. Hierin beeldt hij Coalbrookdale af, een plaats in het Engelse graafschap Shropshire waar één van de eerste ijzerertsminnen gevestigd was. (Afbeelding 6) Het tafereel ademt de sfeer van Openbaring 9:1-2:

And the fifth angel sounded, and I saw a star fall from heaven unto the earth: and to him was given the key of the bottomless pit. And he opened the bottomless pit; and there arose a smoke out of the pit, as the smoke of a great furnace; and the sun and the air were darkened by reason of the smoke of the pit.<sup>[16]</sup>

Coalbrookdale is voor De Loutherbourg een rokende, bodemloze put/oven. De overeenkomsten zijn treffend: er schijnt geen zon, als verduisterd door de rook en het oranje schijnsel doet een doorgang naar de brandende onderaardse hel vermoeden. In vergelijking met een eerder schilderij uit 1797 van William Turner, dat hetzelfde onderwerp heeft, blijkt dat De Loutherbourg zijn fantasie waarschijnlijk op volle toeren heeft laten werken om de overeenkomst met de apocalyptische

geschriften te bewerkstelligen. Turner, daarentegen, blijft discreet.<sup>[17]</sup> (Afbeelding 7) De Loutherbouurg voorziet het einde van de wereld, maar heeft slechts gedeeltelijk gelijk: van het einde van een (pre-industrieel) tijdperk is zeker sprake.

Blake creëert zijn eigen werkelijkheid. In zijn epische gedicht Jerusalem laat hij Los zeggen: *"I must create a system, or be enslav'd by another man's. I will not reason and compare: my business is to create."* Los is, in Blake's mythologie, een gevallen godheid of profeet met scheppingskracht. Hij vertegenwoordigt het goddelijke aspect van de verbeelding, de enige echte werkelijkheid volgens Blake.

John Martin (1789 - 1854) is een kunstenaar wiens oeuvre opvalt door een uitzonderlijk hoog gehalte aan hel en verdoemenis. Hij schildert grootse landschappen, in Romantische traditie, waarin hij de nietigheid van de mens benadrukt als die wordt overvallen door de Apocalyps of andersoortig geweld. Een groot deel van zijn oeuvre heeft een Bijbels thema, veelal gerelateerd aan vernietiging of verval. Martin werd geïnspireerd door de Bijbel, waarbij hij iconografische elementen ontleende aan de actuele industrialisatie. Zo maakt hij in 1825 een illustratie bij *Paradise Lost*, "At the Brink of Chaos," (afbeelding 8) die de brug naar de hel weergeeft. Onder invloed van de toenmalige graafwerkzaamheden voor de tunnel onder de Theems—door Mark Isambard Brunel en zijn zoon Isambard Kingdom Brunel, de toekomstige bouwmeester van de Britse infrastructuur—laat hij de brug door een tunnel lopen.

Martin is meer dan Blake geïnteresseerd in de techniek van de industrie. Hij tekende plannen voor spoorwegen en ontwierp een ventilatieplan voor de mijnbouw en kreeg er zelfs een rioleringswet door bij het parlement.<sup>[18]</sup> Zijn laatste werk is het positief gestemde *"The Plains of Heaven,"* uit het drieluik *"The Last Judgement."* (Afbeeldingen 9 - 11) Martin sterft voor hij het kan voltooien. Hoewel hij industrialisatie en hel moeiteloos verenigt, is zijn houding ten opzichte van de nieuwe tijd ambigu. Om te zeggen dat hij faliekant tegen was zou zijn oeuvre geen recht doen, maar dat industrialisatie voor hem appelleert aan lelijkheid staat buiten kijf.

## Naar een nieuwe werkelijkheid

John Martin's bijdrage aan de kunstgeschiedenis valt in het niet bij zijn tijdgenoot William Turner (1775 - 1851). Turner bereidt de weg voor de latere impressionisten door in zijn ruwe latere schilderij het naturalisme voorbij te streven. De vroege Turner heeft nog wel iets weg van Martin—ze schilderen beiden natuurgeweld en een interpretatie van de Zondvloed (afbeelding 12 en 13)—maar helaas schiet hij tekort waar het de afbeelding van mensen betreft. Dit is tevens Turners geluk, want met zijn ruwere stijl verricht hij baanbrekend werk waar met name John Ruskin—de meest invloedrijke kunstcriticus van het moment—bijzonder over te spreken is. Wat wij weten over Turners gedachten over industrialisatie is wat Ruskin hem toeschrijft: natuurlijk was Turner tegen; hij begreep immers de schoonheid van de Schepping Gods, hoe kan hij dan de menselijke lelijkheid van industrialisatie ooit goedkeuren?<sup>[19]</sup>

Voor wat betreft het vuil en de stank en de Bijbelse referenties is de oogst bij Turner mager. Des te talrijker zijn zijn landschappen en zeegezichten. De enige aanwijzing voor industrialisatie is het gebrek aan heldere luchten in deze landschappen, maar dat hangt samen met zijn onderwerpskeuze en schilderij (afbeeldingen 14 en 15). Waar hij zich aanvankelijk nog concentreert op mythologische taferelen, worden de personages in later werk gereduceerd tot schetsmatige figuurtjes die volledig opgaan in in verf gezet natuurgeweld, waarbij lucht en water door uitbundig kleurgebruik soms moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn. Het zijn de impressionistische kwaliteiten in Turner's latere werk waar John Ruskin lyrisch over schrijft in zijn *Modern Painters*.<sup>[20]</sup> Ruskin baseert zich in zijn oordeel over Turner op het werk van de Romantische dichter William Wordsworth (1770 - 1850), waarmee hij *Modern Painters* inleidt:

Accuse me not

Of arrogance, unknown Wanderer as I am,  
If, having walked with Nature threescore years,  
And offered, far as frailty would allow,  
My heart a daily sacrifice to Truth,  
I now affirm of Nature and of Truth,  
Whom I have served, that their DIVINITY  
Revolts, offended at the ways of men  
Swayed by such motives, to such ends employed;  
Philosophers, who, though the human soul  
Be of a thousand faculties composed,  
And twice ten thousand interests, do yet prize  
This soul, and the transcendent universe,  
No more than as a mirror that reflects  
To proud Self-love her own intelligence.<sup>[21]</sup>

Wordsworth predikt de spirituele nederigheid van de mens als les die hij uit de natuur kan trekken. Dit staat aan de basis van Ruskin's interpretatie van Turner's werk, als *"true to nature"*, een poging de werkelijkheid in al haar facetten in een beeld te vatten.<sup>[22]</sup> Turner schildert naar de menselijke perceptie van de natuur, zo stelt Ruskin, en is daarmee trouw aan de empirische schoonheid van de totaliteit van de Schepping Gods. En als Turner in 1844 een trein, icoon van de progressie, vastlegt in zijn *"Rain, Steam, and Speed—The Great Western Railway"* (afbeelding 16) meent Ruskin dat het hier enkel Turners intentie is om te laten zien dat hij ook met een lelijk onderwerp uitstekend uit de voeten kan.<sup>[23]</sup>

Over Turner's persoonlijke overwegingen is weinig bekend: hij sloot zich effectief af van de maatschappij, leefde en werkte solitair. Turner lijkt echter niet in eerste instantie het moderne stoomtijdperk te willen bekritisieren met *"Rain, Steam and Speed"*. Op het werk zien we een stoomlocomotief die de Theems oversteekt bij Maidenhead, over een spoorbrug van Isambard Kingdom Brunel. Voor Turner's trein uit rent een haas, die relatief scherp is afgeschilderd, en rechts zien we een boer op de oude, handgedreven manier ploegen (zie details afbeelding 16). De haas zou symbool kunnen staan voor de oude manier van transport, zonder door kolen en stoom aangedreven machinerie, die weldra onder de stalen wielen van de vooruitgang zal sneuvelen. De boer stamt eveneens uit het handwerktijdperk. Luke Herrmann beweert dat het hier zou gaan

om een beeldspraak van het gezegde *'speeding the plough'*, wat een succeswens moet betekenen die hier gericht lijkt aan het industrialiserende Groot-Brittannië. Het werk geeft Turners ervaringen met de trein en de dynamiek van het machinale transport weer.<sup>[24]</sup>

Turner vond de opkomst van fotografie, hoewel eveneens desastreus voor het oude vak van schilder (*"Our profession is gone."*), een interessante ontwikkeling. Hij bezocht de fotograaf J. J. E. Mayall in diens studio en had lange discussies over licht en het spectrum. De introverte Turner liet zelfs Daguerrotypieën<sup>[25]</sup> van zich nemen, waarvan er helaas geen meer bekend zijn.<sup>[26]</sup> Het is aan de ontwikkeling van Turners schilderstijl af te lezen dat hij zich zichtbaar rekenschap heeft gegeven van de onderzoekende aard van de tijd. Turners stijl ontwikkelt zich in het derde decennium van de 19e eeuw tot een impressionistisch kleurenspeel, nog voordat de fotografie goed en wel is opgekomen. Dit is een argument tegen de visie op het impressionisme als reactie op de fotografie, maar vóór het bestaan van een *"general state of feeling"* van de 19e eeuw, in de woorden van Percy Shelley.

Turner voorzag geen grote dramatiek, ellende en neergang in de industrialisatie. Hij laat zich er niet expliciet over uit, maar zijn werk lijkt zijn positie duidelijk te articuleren: heftige energieke taferelen, een bijna profetische blik op stijl, vorm en kleurgebruik die later terugkeren bij de Franse impressionisten. Zijn stijl dicteert het onderwerp, niet zijn opvatting. Hij is een pionier in stijlbewustzijn, neigend naar het kubistische streven meer dan één moment in de tijd vast te leggen, in brede penseelstroken natuurgeweld met een minimale rol voor de mens, conform de Romantische gedachte. Turner fungeert hier als scharnierpunt tussen Romantiek en industrie. Hij neemt de technologische progressie mee in zijn Romantische landschappen. Turner wordt gezien als de schilder van het licht. Dit wordt bevestigd door zijn laatste woorden: *"The sun is God."*<sup>[27]</sup> Hij schilderde alles waar deze zon zijn licht op liet vallen, zonder daarbij de fysieke werkelijkheid te veroordelen.

## ***The beautiful and the true***

Zo weinig als er bekend is over Turner, zo veel heeft Ruskin geschreven over Turner en zichzelf, over kunst, schoonheid en zijn zorgen om de tijd waarin hij leefde. John Ruskin (1819-1900) wordt geboren in een puriteins milieu, verstoken van speelgoed of afleiding. Door deze onthouding ontwikkelt de jonge Ruskin een ongekend oog voor vorm. 's Avonds brengt hij zijn tijd door met het staren naar het patroon in het vloerkleed, terwijl zijn moeder handwerk maakt en zijn vader klassieke literatuur declameert.<sup>[28]</sup> Zijn vader, een rijke kunstverzamelaar, draagt zijn passie voor kunst over aan zijn zoon, die dankzij zijn scherpe oog als mentor voor een visueel ongeschoolde generatie zal gaan fungeren. Hij is enthousiast over William Turner, die hij eigenhandig grote populariteit bezorgt, en beïnvloedt op zijn beurt de Pre-Rafaelitische Broederschap in haar retroverte zoektocht naar oprechte schoonheid en natuurgetrouw detail. Op zijn 24e publiceert hij het eerste van de negen delen van zijn levenswerk *Modern Painters*, waarin hij vooral hoogachtend schrijft over Turner.<sup>[29]</sup> In later werk houdt hij zich ook bezig met de milieuproblematiek, maar voornamelijk uit esthetisch oogpunt.<sup>[30]</sup>

Hoewel hij walgt van zijn eigen eeuw,<sup>[31]</sup> past Ruskin als geen ander in de Victoriaanse tijd. Als amateur-geoloog, kunstcriticus en schrijver baseert hij zich op de natuurlijke werkelijkheid als oorspronkelijk, waar en mooi, als Gods creatie, met kunst als lofzang op de Schepping (*"All great art is praise"*).<sup>[32]</sup> Ruskin is, meer dan Blake, vooral een denker zonder al te veel verbeelding. Hij vindt het de verantwoordelijkheid van de kunstenaar om de schoonheid van de Schepping te onthullen.<sup>[33]</sup> Wetenschap moet de kunstenaar onderwijzen in het (h)erkennen van de werkelijkheid; interpretatie is de tweede stap, onmogelijk zonder een opleiding.<sup>[34]</sup> De natuur is schoonheid, wat betekent dat de industrialisatie weinig goeds kan betekenen. Hij laat zich in 1880 expliciet uit over wat hij vindt van het effect van de industrialisatie op het landschap:

*In my young days, Croxsted Lane was a green bye-road traversable for some distance by carts; but rarely so traversed, and, for the most part, little else than a narrow strip of untilled field, separated by blackberry hedges from the better cared-for meadows on each side of it. [...] The fields on each side of it are now mostly dug up for building, or cut through into gaunt corners and nooks of blind ground by the wild crossings and concurrencies of three railroads. Half a dozen handfuls of new cottages, with Doric doors, are dropped about here and there among the gashed ground: the lane itself, now entirely grassless, is a deep-rutted, heavy-hillocked cart-road, diverging gatelessly into various brickfields or pieces of waste; and bordered on each side by heaps of—Hades only knows what!—mixed dust of every unclean thing that can crumble in drought, and mildew of every unclean thing that can rot or rust in damp: ashes and rags, beer-bottles and old shoes, battered pans, smashed crockery, shreds of nameless clothes, door-sweepings, floor-sweepings, kitchen garbage, back-garden sewage, old iron, rotten timber jagged with out-torn nails, cigar-ends, pipe-bowls, cinders, bones, and ordure, indescribable; and, variously kneaded into, sticking to, or fluttering foully here and there over all these,—remnants broadcast, of every manner of newspaper, advertisement or big-lettered bill, festering and flaunting out their last publicity in the pits of stinking dust and mortal slime.<sup>[35]</sup>*

Ruskin is zo lyrisch over Turner omdat deze in de woorden van Ruskin probeert de werkelijkheid als geheel weer te geven. Omdat de zichtbare werkelijkheid doordrongen is van goddelijke waarheid is het streven dat geheel te vatten tevens een poging om deel te nemen aan die waarheid. Turner is daarmee een bekwame interpretator van de Schepping. Een kunstenaar van het hoogste niveau verenigt de meeste waarnemingen in één groots systeem van ruimtelijke waarheid,

“subduing all his powers to the arbitrement of a merciless justice, and the obedience of an incorruptible verity.” Ruskin's Croxted Lane is een metafoor van het verloederend moreel van de Londenaar, een wasteland waar de goddelijke waarheid verdrongen wordt door menselijk tussenkomen.<sup>[36]</sup>

*The thoroughly trained Londoner can enjoy no other excitement than to which he has been accustomed, but asks for that in continually more ardent or more virulent concentration; and the ultimate power of fiction to entertain him is by varying to his fancy the modes, and defining for his dullness the horrors, of Death.*<sup>[37]</sup>

Deze verloedering ziet Ruskin met name in de manier waarop zijn tijdgenoten zich laven aan moord en doodslag in de boeken van Charles Dickens.<sup>[38]</sup> Dickens' *Hard Times* uit 1854 opent met een lofzang op het door moderne wetenschap hooggehouden empirisme:

*NOW, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!*

Het is ditzelfde empirisme dat John Ruskin juist de schoonheid van Gods Schepping doet inzien en hem doet concluderen dat het proza van Dickens exemplarisch is voor het moreel verval als gevolg van de industriële lelijkheid van de grote stad, als voorbode van Malcolm Gladwells “power of context”.<sup>[39]</sup> Zonder God zijn feiten waardeloos, aldus Ruskin: “Facts are no good without God—or at least His created world—to hold them together.”<sup>[40]</sup> Schoonheid schuilt in de oprechte weergave van de Schepping.

Croxted Lane symboliseert de metamorfose die Ruskin zich ziet voltrekken in de hem omringende wereld. De metamorfose waarover William Blake zijn zorgen al uit en waaraan John Martin zijn iconografie ontleent. Turner lijkt in zijn werk echter geen morele boodschap te verwerken. Industrialisatie biedt hem zelfs de ruimte voor zijn pionierswerk. Turner ziet zijn wereld niet in de behoudende geest van Ruskin, die zich laat beïnvloeden door Thomas Carlyle's *Past and Present* (1843), waarin de middeleeuwen worden gebruikt als kritisch perspectief op het heden. In navolging van Ruskin meten ook de Pre-Rafaelieten en William Morris zich een dergelijke maatschappijkritische retroverte blik aan. Een positief punt vindt Ruskin in de fotografie. Hoewel het zijns inziens geen kunstvorm betreft, is het wel een fantastisch instrument om de objectieve werkelijkheid te bestuderen.<sup>[41]</sup> Ruskin's nieuwe werkelijkheid wordt ondersteund door de empirie, maar besmet door de industrialisatie, die tevens grote sociale onrust en ongelijkheid met zich meebrengt: de mentale neerslag van industriële vervuiling.

## De mens na de machine

In de tweede helft van de 19e eeuw verliezen de hogere en de middenklasse hun waardering voor kunst en ontwerp, en trekken zich, zowel verafschuwd als verrijkt door de industrialisatie, terug in nietszeggende verzamelingen van snuisterijen. Twee kleine, geletterde minderheden proberen deze impasse te doorbreken: aan de ene kant de Arts & Crafts-beweging van William Morris die het middeleeuws vakmanschap nastreeft, en aan de andere kant het art for art's sake estheticisme van Oscar Wilde. Morris en Wilde zijn tegenpolen in een gemeenschappelijk decor: een bloeiend doch onrustig Groot-Brittannië.<sup>[42]</sup>

William Morris (1834 - 1896) groeit op in een welgestelde, natuurrijke omgeving, mede dankzij de industrialisatie waar hij later in zijn leven zo fel tegen gekant is. Zijn vader heeft zijn fortuin te danken aan aandelen in een kopermijn. Morris kan hierdoor rekenen op een jaarlijks inkomen van £900.<sup>[43]</sup> Gestimuleerd door zijn ouders streeft Morris een carrière als geestelijke na, maar hij raakt onder de betovering van de Gotiek en de Vlaamse Primitieven en stort zich op de poëzie en de beeldende kunst. Ook Dante Gabriel Rossetti—voorman van de Pre-Rafaelitische Broederschap—raadt hem aan te gaan schilderen, maar Morris blijkt niet begaafd te zijn als het gaat om het afbeelden van mensfiguren. Hij beperkt zich dus tot decoratieve natuurelementen, waar hij later zijn kracht van maakt bij het ontwerpen van behang en boekillustraties (afbeeldingen 17 en 18). Hiermee continueert hij een levenslange fascinatie voor flora, die gevoed wordt door zijn jonge jaren in het natuurrijke Woodford Hall. De opkomst van de decoratieve kunsten in de tweede helft van de 19e eeuw helpt Morris een invloedrijk ontwerper te worden. Onder invloed van onder anderen John Ruskin en diens inspirator Thomas Carlyle ontwikkelt hij een voorliefde voor middeleeuwse kunst en het credo dat kunst het genot van de scheppende daad van de kunstenaar moet illustreren.<sup>[44]</sup>

Aanvankelijk hanteert Morris ook het motto art for art's sake, maar naargelang hij indrukken opdoet van de ongelijkheid in de door industrialisatie ontstane klassenmaatschappij, verwerpt hij dat motto. Hij is geen estheet als Wilde (die hij een ‘ass’ noemt),<sup>[45]</sup> wat duidelijk blijkt uit zijn weinig verzorgde uiterlijk. Morris' aanvankelijk streven middeleeuwse gebouwen te restaureren lijkt halverwege de jaren 70 ineens onzin voor hem, omdat het nep-architectuur oplevert. De mogelijkheid tot massaproductie vervult Morris met afschuw van het weinige vakmanschap dat erbij komt kijken; daarbij weerklinken de woorden van Ruskin:

*The chief source of art is man's pleasure in his daily necessary work, which expresses itself and is embodied in that art itself.*

*The beauty of the handcrafts of the Middle Ages came from this: that the workman had control over his material, tools and time.*<sup>[46]</sup>

Morris vertegenwoordigt een omslag in mentaliteit. Na de dromer Blake, de ziener Turner en de denker Ruskin concentreert de hervormer Morris zich op het heden als een tijd waarin de mens in het middelpunt van de belangstelling staat en vecht voor rehabilitatie van de werkende klasse. Het geestdodende werk in de fabrieken is het tegenovergestelde van wat Morris nastreeft in zijn artistieke expressie. Kunst komt voort uit het plezier dat de kunstenaar heeft in zijn werk. Werk waar hij van begin tot eind bij kan zijn. Industrialisatie heeft zelfs de werkende klasse gereduceerd tot een Weberiaanse machine: de mens een tandwiel. Het "*sapere aude*"—durf te weten—waarmee Immanuel Kant het Verlichtingsideaal typeert lijkt voor de arbeiders niet op te gaan; de Verlichting heeft geleid tot een nieuw hiërarchisch stelsel waarin een onderklasse het nog altijd moet ontgelden.<sup>[47]</sup> Morris meet zich Marxistisch gedachtegoed aan en laat de kunsten varen om zich volledig te richten op het welzijn van de lagere klasse.

Het is frappant dat juist de industrialisatie Morris in de positie brengt om noemenswaardig verweer te kunnen geven. Morris pleit voor een nieuw stedelijk landschap, met een belangrijke rol voor de natuur, zowel in decoratief ontwerp als in feitelijk groen om in rond te wandelen. De natuur moet beschikbaar zijn voor de mens, in de vorm van parken in de stad. Hierin weerklinkt Morris' eigen jeugd op Woodford Hall, omgeven door bossen, ver verwijderd van de industriële lelijkheid van halverwege de 19e eeuw. Industrialisatie haalde de mens weg uit de natuur en plaatste hem in de smerige, ongezonde stad. Morris wil de natuur naar de mensen terugbrengen. De rustgevende en ontspannende werking van natuur ziet hij als heilzaam antwoord op het morele verval dat Ruskin signaleert in Dickens' portret van de nieuwe tijd.

In bijna een eeuw zijn we terug bij de mens zelf. Industrialisatie heeft enerzijds economische progressie gebracht, maar anderzijds moreel verval en hiërarchisering van de maatschappij, terwijl dat juist was waar aan het begin van de eeuw tegen geageerd werd. Het rücksichtslose machinetijdperk eindigt hier, waar de mens zijn terrein terug probeert te winnen. De nieuwe schoonheid is een morele schoonheid waarbij de natuur haar oorspronkelijke, inherente waarde terug krijgt. Vanuit dit standpunt redeneren we nog steeds, al moeten we een evenwicht zien te vinden tussen het commerciële en het milieubewuste denkkader. De basis hiervoor legt William Morris, die als socialistisch hervormer een eeuw dialectische bewustwording afrondt in een synthese van natuur en stad, via milieu en kunst.