

Kunst mist) of Braun (wier bijdrage over 'Feministische kennis van goed en kwaad in de huwelijkswetgeving van 1838' bovendien lijdt aan een anachronistische en eenzijdige benadering van haar onderwerp). De bundel ontbeert een index.

A. H. Huussen jr.

T. M. Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw* (Dissertatie Leiden 1990; Zutphen: Walburg Pers, 1990, 223 blz., ISBN 90 6011 719 0).

Historici die, bij het zien van de woorden nijverheid en nationaal in de titel, een studie verwachten met gegevens over de Nederlandse industrie, haar productieprocessen, kosten, prijzen en lonen, haar concurrentiepositie ten opzichte van buitenlandse import, marktstrategieën van de overheid en haar bescherming van eigen fabriek, zullen hier niet alles van hun gading vinden. Kunsthistorici die, bij het zien van de woorden kunst en nijverheid, een studie verwachten over ontwerp, stijl, materiaalbehandeling en inventiviteit van de Nederlandse toegepaste kunst in de gedaante van textiel, tapijten, meubelen, aardewerk, glas, edelsmeedkunst en andere gebruiksvoorwerpen, zullen tevergeefs naar de beschrijving van een ontwikkeling van vorm en decoratie der produkten zoeken.

Het boek gaat over het negentiende-eeuwse tentoonstellingswezen op dit gebied, het wisselend rollenspel daarbij van overheid en particulier initiatief, de kritiek op het geëxposeerde in juryrapporten en in de pers, en tenslotte de lessen die telkens daaruit getrokken worden om tot verbetering te komen van handvaardigheid en techniek, van smaak en ontwerpend vermogen, de noodzaak een eigen nationale stijl te verwerven die in het buitenland opvalt en in het binnenland het geïmporteerde verdringt. In dat opzicht is dit boek, gelezen zoals het gelezen wil zijn, een voortreffelijk werk, een compleet panorama, gegrond op een systematisch gebruik van de bronnen (archieven van Binnenlandse Zaken, van de plaatselijke afdelingen van de Nederlandsche maatschappij voor nijverheid en handel in diverse gemeenten, contemporaine tijdschriftliteratuur, jury- en commissierapporten) en voorzien van interessante conclusies. Het laat goed zien dat niet de centrale overheid garant kon staan voor de wording van een nationaal karakter in de vormgeving van de produkten, maar dat bij de fabrikanten zelf, met behulp van geschoolde ontwerpers, het initiatief moest berusten, zo zij al die nationale eigenheid als een belang zagen. Dat zagen zij blijkbaar steeds bewuster en steeds meer met het besef dat dit zonder esthetiek niet kon. Het kon ook niet zonder inzicht in de vraag wat Nederland aan bijzondere eigen nijverheidsprodukten in het verleden had voortgebracht, dus niet zonder historische en kunsthistorische kennis. In het tijdperk van het historisme gaat men altijd bij de geschiedenis te rade, ook voor potten en pannen, tafels en stoelen.

De overheid kon in meer of mindere mate bijsturen door subsidiëring van het tentoonstellingswezen en door regels te ontwerpen voor de scholing van hand- en machine-arbeiders. De koningen Lodewijk Napoleon en Willem I hebben zulke steun ook daadwerkelijk geboden, maar in het op hun bewind volgende liberalisme hield de centrale overheid zich vrijwel geheel afzijdig tot in de jaren zeventig. In Eliëns' boek zijn nijverheid en industrie, zoals voor de negentiende-eeuwers over wie het gaat, nog synoniem; het onderscheid tussen ambachtelijke en gemechaniseerde productie betekent voor de kwaliteit en verkoopwaarde van het fabriekaat minder dan de esthetische kwaliteit, de aantrekkelijkheid en de eigenheid, want hoe dan ook, altijd is er *design* nodig, stileren, een samengaan van schoonheid en doelmatigheid. Als

bijvoorbeeld de negentiende-eeuwse Twentse textielproducten in binnen- en buitenland onvoldoende kooplust wekken, is dat minderte wijten aan de 'ouderwetse' produktiewijze en de late introductie van de stoomaandrijving, dan aan de gekozen vorm en decoratiestijl. Daaraan schortte het in Nederland over het algemeen. De afbeeldingen in Eliëns' boek tonen veel lelijks. Niet alleen het tentoongestelde, maar ook de manier van tentoonstellen is nog steeds in staat meer weerzin dan nostalgie op te roepen in de hedendaagse beschouwers, hoezeer de negentiende-eeuwse kunst, maar dan vooral de monumentale (men denke aan het oeuvre van P. J. H. Cuypers), sinds enkele decennia ook op een herwaardering en rehabilitatie mag rekenen. Wat is het precies dat hen tegenstaat? De schijn van opulentie, de *horror vacui*, de patserigheid, het bedoelen maar niet bereiken van bevalligheid. Toppunten van monsterlijkheid zijn de afbeeldingen 66 en 71, fauteuils uit respectievelijk 1866 en 1868, die als bultige, met honderden oogjes loerende, met talrijke tentakels graaiende en op kromme pootjes voortkruipende kreeften, u de lust benemen er in te gaan zitten.

Niet alles is afgrijselijk, vooral glas, aardewerk, goud en zilver zijn vaak van een nu nog te waarderen uiterlijk, en thans in musea terug te vinden. Maar in de tentoonstelling 'Industry & Design in the Netherlands 1850/1950' (Stedelijk museum Amsterdam, 21 december 1985 tot 9 februari 1986) en het begeleidende gelijknamige boek, waaraan Titus Eliëns ook reeds een artikel over de nijverheidstentoonstellingen van de vorige eeuw bijdroeg, werd toch hoofdzakelijk werk van na 1900 als het betere uitgesteld. Het Nederlandse meubel kon ook absoluut niet concurreren met het Franse, door Eliëns helaas niet even behandeld, dat naar hartelust en onbekommerd uit de oude Lodewijkstijlen putte, maar dan met groots gevolg in een groot buitenland door de toepassing van precisie-werktuigen als de lintzaag, perfecte kantbeitels voor het fineerwerk en lijstschaven op stoomkracht voorde profielen. Daar, in Frankrijk, klonk geen roep om nationale stijlvernieuwing, want het Franse was Frans genoeg. In Londen daarentegen werd direct na de wereldtentoonstelling van 1851 in Crystal Palace door de Royal Commission of the Great Exhibition, Gottfried Semper (die eigenlijk de tentoongestelde wapens en muziekinstrumenten nog het beste vond, namelijk doelmatig en mooi ineen), Henry Cole en prins Albert al dat historiseren in alle landen scherp veroordeeld en op maatregelen aangedrongen om het onderwijs in ontwerpen en het museaal en didactisch collectioneren van de grond te krijgen. Daar geschiedde terstond wat ten onzent pas sinds 1875 een aanvang nam.

Het is mooi dat het centrale evenement in de geschiedenis van het negentiende-eeuwse tentoonstellingswezen ook precies midden in Eliëns' boek staat en dat daar nijverheid en kunst elkaar voor het eerst raken doordat de eerste de tweede erkent als bron van schoonheidsgevoel, waaraan industrieel, werkmans en consument zich dienen te laven. Het is de eerste volwaardige tentoonstelling in het eerste volwaardige gebouw: de Algemeene tentoonstelling van Nederlandsche nijverheid en kunst van 1866 in het pas geopende Paleis voor volksvlucht te Amsterdam. Het gebouw, een constructie van ijzer en glas, en de tentoonstelling waren het werk van de Vereniging voor volksvlucht, gesticht door de sociaal bevoegen arts dr. S. Sarphati. Nieuw was de toelating van beeldende kunst, maar het was een illusie dat deze rechtstreeks de smaak kon verbeteren, te vergelijken met de idee van de renaissance-theoreticus Alberti dat een aanstaande moeder door het aanschouwen van mooie wandschilderingen ook een mooi kindje zou baren. De getoonde resultaten waren niet veel beter dan de Nederlandse inzending van 1851 in Londen, waarvan de pijnlijke aanblik toch juist de aanleiding was geweest voor Sarphati's initiatief. Steeds vaker werden de bevangenheid in historische vormen en de ornamentale willekeur gelaakt, een nieuwe stijl en een actief overheidsbeleid bepleit. Thorbeckes stelling van 1862, dat voor kunst en wetenschap een materiële ondersteuning en een beoordeeling van staatswege op dit gebied geen goede zaak waren, ondervond steeds meer tegenspraak. De benoeming van jhr. mr. Victor de Stuers tot referendaris van kunsten en wetenschappen in het ministerie van

binnenlandse zaken, per 1 juli 1875, betekende een nieuwe koers van de overheid.

In 1877 vond in het Paleis voor volksvlijt de internationale Tentoonstelling kunst toegepast op nijverheid plaats, met een door De Stuers bevochten ruime rijkssubsidie en met een op zijn voorstel toegevoegde afdeling van 'Oud-Hollandsche', dus nationale kunstnijverheid uit onze beste creatieve tijd, de zestiende en zeventiende eeuw, niet als model, maar als inspiratiebron voor de toekomst. Het geëxposeerde nieuwe kon nog steeds de toets der kritiek niet doorstaan, werd zelfs bedroevend genoemd in het jury-rapport en het rapport van de door De Stuers geformeerde rijkscommissie tot het instellen van een onderzoek naar den toestand der Nederlandsche kunstnijverheid. Een keerpunt in kwaliteit en een groei van nationale eigenheid waren nog steeds niet vast te stellen, maar positief gevolg van hun conclusies was dat toen weldra door de overheid teken- en kunstnijverheidsscholen opgericht werden. Zo kon de laatste nijverheidstentoonstelling van de eeuw, die van 1888 in Den Haag, eindelijk op meer eigens en origineels bogen, al was het nog steeds in de greep van het verleden, maar dan wel het nationale verleden.

C. Peeters

V. Ronin, *Antwerpen en zijn 'Russen'. Onderdanen van de tsaar, 1814-1914* (Gent: Stichting mens en cultuur, 1993, 379 blz., f55,-, ISBN 90 72931 40 8).

Beginnend bij de doortocht van tsaar Alexander I, behandelt dit boek een eeuw bezoeken, reisimpressies en wetenswaardigheden van en over (groot)-Russische staatsburgers aan de Scheldestad. Na een overzicht van de negentiende-eeuwse Russische (reis)literatuur over Antwerpen en Vlaanderen, verrast de auteur ons met een lofdicht uit 1914 op de belegerde havenstad. Toch was toerisme niet de enige band. Ingenieurs, kunstenaars en musici kwamen graag iets opsteken van hun Antwerpse voorgangers, al was het schilder Ilja Repin die lyrisch werd over Antoine Wiertz, of generaal Tottleben die vestingbouwer Brialmont hielp bij het doordrukken van zijn ideeën. De sinjoren reageerden dan weer enthousiast op de optredens van Russische virtuozen. De handelaars en industriëlen lieten zich enkel bij de wereldtentoonstellingen van 1885 en 1894 even opmerken.

Nog internationaler waren de esperantisten, die in 191 ! de uitvinder van hun taal, de Russisch-Poolse jood Zamenhof in de Scheldestad mochten ontvangen. Vanaf het begin van de twintigste eeuw vielen ook andere Russische studenten op vooral aan de Antwerpse handelshogeschool, waar ze de grootste buitenlandse groep vormden, ruwweg goed voor een derde van de totale studentenpopulatie. In hun kielzog volgden ook Russische professoren. Naast deze tijdelijke bezoekers gebruikten de (joodse) landverhuizers de havenstad tussen 1870 en 1914 als tussenstop. Zij waren zo talrijk dat men niet goed wist hoe hen op een menselijke manier te huisvesten. Hun schamel beeld als 'Rus' zou een veel diepere impact hebben dan dat van de 'echte' immigranten, geconcentreerd rond de diamanthandel en de graanhandel. Een laatste groep bestond uit politieke vluchtelingen, waartoe zelfs Lenin korte tijd behoorde.

Reeds in de inleiding stelt Ronin dat Antwerpen 'de grote aantrekkingspool voor de in wijkelingen uit het tsarenrijk' (10) was, maar pas in het voorlaatste hoofdstuk wordt dit gegeven voor het eerst gebruikt. Voor de rest lijkt zijn boek eerder een 'verhaal van menselijk lotgevallen' te geven. Opgesplitst in enkele honderden getuigenissen van verschillende lengte en gerangschikt volgens een onbeargumenteerde en te specifieke opdeling verliest het boek veel van zijn leesbaarheid en wordt de structurele band achter het zeer degelijke biografische onderzoek van de auteur gedevalueerd. In plaats van een historische situeringen-analyse te bieden van Russen, Belgen en hun contacten in Antwerpen gedurende deze voor beide landen zo interessante periode op politiek, cultureel en economisch gebied, geeft de auteur de indruk zich te veel te laten