



DE WEG NAAR EEN MODERNE SAMENLEVING

REDE

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de maatschappijgeschiedenis aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, op donderdag 7 februari 1980 door

Dr. H. van Dijk

I.S.B.N- 90 6212 062 8
©H. van Dijk, Rotterdam

Mijnheer de rector magnificus
Zeer gewaardeerde toehoorders

DE NIEUWE KUNST.

Wij willen onze liefde bezingen voor het gevaar, voor energiek gedrag en durf.

Moed, vermetelheid en revolte zullen de essentiële elementen van onze poëzie zijn.

Wij willen de man aan het stuurwiel bezingen.

Er is geen schoonheid dan in strijd.

Geen werk zonder agressief karakter kan een kunstwerk zijn.

Poëzie moet begrepen worden als een geweldadige aanval op onbekende krachten.

Wij zullen de oorlog verheerlijken - 's wereld enige hygiëne militarisme, patriotisme, het destructieve gebaar van de vrijheidsbrengers.

Schitterende ideeën die het sterven waard zijn, en de verachting voor de vrouwen.

*Wij zullen musea vernietigen,
bibliotheken en academies van welke aard ook.
Wij zullen het moralisme bestrijden, het feminisme,
ja, iedere opportunistische of utilitaire lafheid.*

Met deze woorden schetste de dichter Marinetti in zijn politiek manifest de door hem gewenste samenleving. Dit gedicht, waarin de sporen van het vitalisme duidelijk zijn terug te vinden, droeg de titel 'de Nieuwe Samenleving'. Het werd gepubliceerd ter gelegenheid van de algemene verkiezingen van 1909 in Italië.

Marinetti was de belangrijkste politieke woordvoerder van een richting in de kunst, die het *Futurisme* werd genoemd. De futuristen beperkten zich, in tegenstelling tot veel andere kunstenaars, niet tot het produceren van kunst of het schrijven over esthetiek, maar ze ventileerden ook hun denkbeelden over de relatie tussen kunst en samenleving. Deze denkbeelden werden vaak op een wat luidruchtige wijze aan de man gebracht door middel van politieke pamfletten (1).

Naast Marinetti treffen wij onder de aanhangers van het futurisme ook de namen aan van Russolo, Boccioni, Carrà, Prampolino, Sant 'Elia en Piatti. Na de eerste wereldoorlog zou Marinetti de meeste bekendheid blijven genieten via de Berlijnse en Parijse uitlopers van de Dadabeweging. Het futurisme als stroming had toen reeds aan betekenis ingeboet.

Kort vóór de eerste wereldoorlog was de beweging echter nog springlevend. De denkbeelden van de futuristen werden, vaak tot hun eigen verrassing, met enthousiasme ontvangen. Het wat vreemde mengsel van nationalisme en anarchisme voorzag blijkbaar in een zekere behoefte. Dat was zeker in Italië het geval. De in onze ogen wat bizarre dichter D'Annunzio rekende zich zelf tot deze stroming.

Bij hem bleef het echter niet, zoals bij de overige futuristen, bij woorden alleen. Terwijl de meesten al snel na het uitbreken van de oorlog gedesillusioneerd terugkeerden van het front, boekte D'Annunzio als oorlogsvlieger verschillende successen. Na afloop van de oorlog trachtte deze Italiaanse 'Von Richthofen' het, zijns inziens, te schamele resultaat van de Italiaanse deelname aan de oorlog te verbeteren. De bezetting van Fiume, het latere Triëst, met behulp van zijn zwarthemden, leverde echter niet meer op dan een theaterstuk.

Voor een kunstenaar, die de pretentie had om kunst en realiteit samen te smelten, op zichzelf al geen geringe prestatie. Helaas werd D'Annunzio kort nadien nog overtroefd door Mussolini, die ook enige artistieke pretenties had en bij wie theater en realiteit ook dooreen plachten te vloeien. Hoewel diens 'mars' naar

Rome' nu ook weer niet die keiharde realiteit was, die de latere fascistische mythevorming ervan poogde te maken, bestond dit theaterstuk echter minder uit decor en requisieten, dan wenselijk ware geweest. De gedichten, waarin Marinetti de kwaliteiten van Mussolini als nieuwe 'condottieri', of nog beter, als nieuwe 'heerser' in de zin van Macchiavelli bezong, laten er geen twijfel over bestaan waar de politieke voorkeuren van de futuristen heengingen.

Hoewel het futurisme en zijn politieke implicaties weinig verband lijken te hebben met de filmfragmenten die U zag, is dat verband wel degelijk aanwezig. Futurisme en constructivisme. Twee richtingen in de kunst rond de eerste wereldoorlog. Het één in Italië, waar het nauwe banden zou aanknopen met het fascisme. Het andere in het Rusland van kort vóór en na de revolutie van 1917.

Geen grotere tegenstelling lijkt er denkbaar dan tussen deze twee stromingen. Als we echter de politieke inhoud van hun boodschap terzijde laten, dan blijft er veel gemeenschappelijks over. Beide stromingen maakten deel uit van een reeds vóór de eerste wereldoorlog naar voren komende vernieuwingsbeweging in de kunst, die aangeduid wordt met de term *avant-gardisme*. Deze term werd voor het eerst gebruikt door de Franse dichter Guillaume Apollinaire in zijn *Chroniques d'Art* (2). Of nauwkeuriger: de term werd door Apollinaire voor het eerst overgenomen voor de kunst, maar was al eerder gemeengoed in het politieke en militaire vocabulaire. Voor Apollinaire was de avantgarde een voorhoede van een artistieke en culturele beweging, die een bijdrage leverde aan het proces van sociale verandering.

Tot het avant-gardisme kunnen wij een aantal stromingen rekenen.

Het zojuist genoemde futurisme en het constructivisme maakten er deel van uit, maar ook het Franse kubisme, de Nederlandse Stijlgroep en tot op zekere hoogte ook het Duitse expressionisme en de gedurende de eerste wereldoorlog in Zürich ontstane Dadabeweging. Hoewel deze stromingen een groot aantal belangwekkende kenmerken vertonen, wil ik hier slechts bij een enkele stilstaan. Vooral de artistieke kenmerken en eventuele verschillen zullen door mij wat veronachtzaamd worden. Met deze opmerking wil ik niet aangeven, dat kwesties zoals

verwantschap tussen het avant-gardisme en vroegere kunststromingen onbelangrijk zouden zijn. Eenzelfde voorbehoud zou ik willen maken voor diverse iconografische aspecten (3). Een bespreking van deze zaken zou mij echter voeren op het terrein van de kunsthistoricus en dit terein pretendeer ik allerminst te beheersen.

Vandaag wil ik Uw aandacht vooral vestigen op de maatschappelijke aspecten van de kunst. De vraag, die ik in het bijzonder zou willen stellen, is in hoeverre opvattingen van kunstenaars enigszins aansluiten op maatschappelijke ontwikkelingen. Een dergelijke vraag zal U van iemand, wiens taak het is om maatschappijgeschiedenis te doceren, allerminst verbazen. De gedachte, dat er een mogelijk verband bestaat tussen de economisch/technische, de sociale en de mentaal/culturele aspecten van het menselijk bestaan, vind ik een vruchtbare hypothese.

Veel meer dan een hypothese kan zij voorlopig echter niet zijn. Juist bij de beantwoording van de vraag, of er een relatie bestaat tussen maatschappelijke en artistieke ontwikkelingen, moet men zeer voorzichtig te werk gaan. Bij dit soort problemen is het gevaar om te verzeilen in een vulgair Marxistische interpretatie niet denkbeeldig.

De onderzoeker die voor de verklaring van verschijnselen in de kunst een eenvoudig onderbouw-bovenbouwmodel hanteert gaat daarmee zelfs verder dan Marx (4). Ondanks deze beperkingen meen ik dat ontwikkelingen in de kunst ons iets duidelijk kunnen maken over de problemen die zich voordoen in industriële of nog beter zich moderniserende samenlevingen. Waarom ik dit laatste onderscheid hier introduceer, hoop ik in het vervolg van mijn betoog duidelijk te maken.

Het avant-gardisme als kunststrooming biedt bij uitstek de gelegenheid om de relatie tussen kunst en samenleving te onderzoeken. Niet dat er in de negentiende eeuw reeds geen verzet zou zijn aangetekend tegen het *academisme* en de daarmee verbonden gedachte, dat elke kunst in de eerste plaats de weerspiegeling moet vertonen van een eeuwig schoonheids-ideaal. Het realisme van Courbet en Millet, de alternatieve ateliers van de impressionisten en de belangstelling voor het sociale vraagstuk van de zijde der naturalisten vormen misschien even goede voorbeelden van dit anti-academisme.

Het werk van deze kunstenaars is voor ons doel echter minder

interessant als wij bedenken, dat zij allen bleven werken binnen een bepaalde artistieke traditie. Hun discussie richtte zich in de eerste plaats op de uitvoering van het kunstwerk, de toepassing van de kleuren en niet zozeer op de plaats van de kunst in de samenleving en nog minder op de maatschappelijke verandering op zichzelf. Deze constatering neemt echter niet weg, dat kunstwerken door hun ideologische lading soms tot belangrijke hulpmiddelen in een politieke strijd konden worden. Of dit echter de vooropgezette bedoeling van kunstenaars was, waag ik enigszins te betwijfelen.

Kenmerkend voor het avant-gardisme is het omdraaien van de gehele discussie. De beoefening van kunst is niet meer in de eerste plaats een poging om te beantwoorden aan een algemeen schoonheidsideaal, maar wordt ondergeschikt of nevensgeschikt verklaard aan de maatschappelijke ontwikkeling. De kunstenaar produceert geen kunstwerken meer los van de maatschappelijke realiteit, maar juist onder invloed van die realiteit. Sterker nog. Zowel voor de constructivisten, als voor de futuristen geldt, dat de kunstenaars die maatschappelijke realiteit mede gestalte dienen te geven door middel van hun artistieke prestaties. Vooral voor de constructivisten - en daartoe reken ik gemakshalve ook maar even de *suprematisten* zoals Malevitch - leveren deze denkbeelden na 1917 nogal wat conflicten op met de ideologie van de communistische partij.

Hoewel de sowjetcommissaris voor cultuur Lunacharski een ruimer cultuurbegrip hanteerde dan Lenin, werd de moderne kunst door de leiding van de communistische partij met een zeker wantrouwen bejegend. Dat wantrouwen zal gedeeltelijk van ideologische en gedeeltelijk van praktische politieke aard zijn geweest. De consequentie van de denkbeelden van de constructivisten was immers dat de kunst, als onderdeel van de bovenbouw, invloed kon uitoefenen op de onderbouw. Dit idee, gevoegd bij de latente angst van de partijleiding voor anarchistische tendenties in de Russische samenleving, leidde reeds tot een zekere afweerreactie. Daarbij kwam nog dat de *proletkult* als culturele organisatie van de nieuwe samenleving een organisatievorm, die mede door de zwager van Lunacharski gestalte kreeg - ronduit gevaarlijk werd geacht. Door zijn doelstelling, de massale scholing en culturele vorming van het Russische volk, dreigde deze organisatie uit te groeien tot een

populair instituut, waar de partij in onvoldoende mate greep op had.

Maar juist de 'proletkult' bood de constructivisten ruimte voor het realiseren van hun ideeën. De nieuwe kunst werd daarom veeleer door de partij getolereerd om haar propagandistische waarde, dan dat ze geaccepteerd werd als de uiting van een nieuwe cultuur in een nieuwe samenleving. Boze tongen beweren zelfs, dat zij alleen maar getolereerd werd, omdat de traditionele kunstenaars het helemaal lieten afweten bij het opzetten van propaganda acties (5).

Voorlopig volstond de partij er mee om de traditionele kunst, als generationaliseerde kunst van de arbeidersklasse, in bescherming te nemen. Niemand kon op dat moment nog bevroeden, dat tien, vijftien jaar later door middel van het socialistisch realisme slechts de artistieke normen zouden worden toegestaan, waartegen de constructivisten zich nu verzetten. Wel was het voor sommige constructivisten zoals Malevitch al in een vroeg stadium duidelijk, dat hun idee dat kunst - zeker in het creatieve stadium - een autonoom gebied bezit, niet algemeen aanvaard werd. De aandacht van Malevitch richtte zich daarom vooral op de architectuur, daarmee ongewild symboliserend op welke wijze de 'moderne' kunstenaars hun ideeën het meest zouden continueren.

DE TECHNIEK.

De gedachte dat kunst en samenleving nauw verband met elkaar houden, heeft niet alleen betekenis voor de politieke opstelling van de kunstenaars gehad. De gevolgen voor de inhoud van hun artistieke produktie waren zo mogelijk nog groter. Zonder de andere iconografische aspecten van het avant-gardisme iets te kort te willen doen, kunnen wij toch wel constateren dat vooral de techniek een belangrijk sleutelbegrip is om de voorstellingen in de nieuwe kunst te kunnen begrijpen. In het bijzonder de mechanische beweging als waarneembare uiting van de techniek. Daar waar gesproken wordt over trams, auto's, locomotieven en dergelijke symboliseren deze woorden de mechanische beweging. Dit betreft uiteraard ook de voorstellingen van deze voorwerpen in de beeldende kunst. De techniek en de met die techniek verbonden beweging is in de avant-gardis-

tische kunst zo alomtegenwoordig aanwezig, dat een relatie tussen de metaforen en gebruikte beelden enerzijds en de maatschappelijke realiteit anderzijds voor de hand ligt. Wel moeten wij ons hierbij bedenken, dat afbeeldingen van technische voorwerpen ook voordien wel voorkwamen.

Deze afbeeldingen hadden echter nog niet de symbolische lading die ze in de twintigste eeuw zouden krijgen. Het waren hoogstens utilitaire afbeeldingen, zoals in encyclopedieën (de befaamde *Encyclopedie* van Diderot en D'Alembert is er een mooi voorbeeld van), folders en advertenties. De enkele schilderijen, die machines afbeeldden, hadden ook vaak een utilitair doel. Zoals de trotse edelman zijn paard liet schilderen en de reder/kapitein zijn schip, zo waren er in de negentiende eeuw ook enkele ondernemers die hun bedrijf of machines lieten afbeelden. De Duitser Menzel en de Fransman Bonhommé, die deze onderwerpen vaak schilderden, behoorden tot de geliefde kunstenaars van de negentiende-eeuwse burgerij. De belangrijke negentiende-eeuwse schilders liepen echter met een grote boog om dit onderwerp heen. Zelf het bekende schilderij van het Gare Saint-Lazare door Claude Monet is niet opvallend door zijn afbeelding van de techniek. De techniek werd in de negentiende eeuw hoogstens in negatieve zin afgebeeld; vieze rookpluimen aan de horizon.

Eerst in het begin van de twintigste eeuw gaat de kunst een belangrijke plaats inruimen voor de techniek. De techniek wordt dan niet meer gezien als iets onnatuurlijks; iets dat in strijd is met het ideaal van de 'eeuwige schoonheid'. Daarmee openbaart zich dan voor het eerst in de kunst een positieve waardering voor de techniek. Aangezien de techniek bij uitstek het hulpmiddel is, waarmee de mens zijn omgeving beheerst, spreekt uit die afbeeldingen als zodanig ook een vertrouwen in de beheersbaarheid van de menselijke omgeving. Het woord techniek heeft immers twee betekenissen en beide betekenissen spelen hun rol in de nieuwe kunst.

Techniek betekent teneerste - en als zodanig wordt het woord het meest gebruikt - de concrete voorwerpen of *artefacten* die gebruikt worden bij het menselijk handelen. Te denken valt aan: machines, werktuigen, bouwwerken, maar ook aan grammofoonplaten, geluidsbanden en boeken.

Ten tweede - en dan hebben wij het meer over techniek in

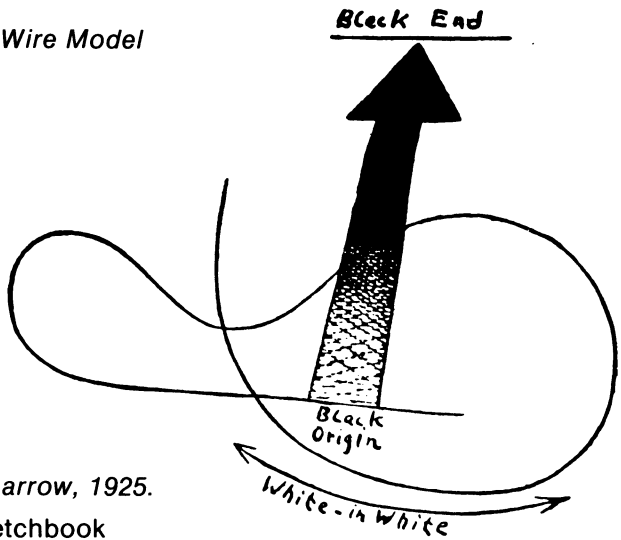
abstracte zin - het menselijk handelen zelf, in zoverre dat door regels beheerst wordt en doelgericht is.

Het lijkt mij niet toevallig dat gedurende de laatste decennia van de negentiende eeuw, kort voor de veranderingen in de kunst zich openbaarden, een groot aantal werktuigen en machines werd uitgevonden. Tegelijkertijd nam ook de belangstelling voor het handelingsproces van de mens zelf sterk toe. Deze belangstelling vond gedeeltelijk zijn oorsprong in dezelfde verschijnselen als de uitvindingen. Fricties in het productieproces en fricties bij de toepassing van machines en instrumenten lagen er aan ten grondslag. Dat wil niet zeggen dat economische prikkels geen enkele rol gespeeld zouden hebben bij dit innovatieproces. Rosenberg heeft er echter terecht op gewezen, dat de arbeidskostenfactor niet de enige verklarende factor voor innovatieprocessen kan zijn geweest. (6). De techniek schiep gedeeltelijk nieuwe techniek. Het is geen toeval dat een van de grondleggers van de bewegingsstudies, de Amerikaan Frederick Taylor, wiens naam verbonden is met de sterk doorgevoerde rationalisatie van het productieproces, ook de uitvinder was van het widiastaal voor boorkoppen. De hoge snelheden, die nodig waren bij de automatisering van de productie vereisten een staalsoort, die minder afhankelijk was van hitte-ontwikkeling. De menselijke beweging was voor Taylor en voor anderen in die zelfde tijd, een fenomeen dat studie waard was. Hoewel wij ons nu kunnen afvragen of de empirische studies die toen verricht werden wetenschappelijk waren, bestond er voor deze zogenaamde psycho-technici geen twijfel aan het wetenschappelijk karakter van hun werk. Wetenschappelijk of niet, de bevindingen van de bewegingsleer werden snel toegepast in de industrie. Niet alleen in Amerika, de bakermat van dergelijke studies, maar ook in Duitsland. Overigens gebeurde dit hier zonder introductie van het oorspronkelijk gevarieerde beloningssysteem (7).

De belangstelling voor de bewegingsleer bleef echter niet beperkt tot de economische sector, maar was vrij algemeen. Giedion heeft in zijn bekende boek *Mechanization takes Command* duidelijk aangegeven, hoe dit zogenaamde *scientific management* ook zijn sporen heeft nagelaten in de kunst (8). Het werk van Paul Klee illustreert dit voor de kunst voortreffelijk.



Frank B. Gilbreth
Perfect Movement. Wire Model



Paul Klee
Formation of black arrow, 1925.
in: *Pedagogical Sketchbook*

DE AUTONOMIE VAN DE KUNST.

De bewondering die de avant-gardistische kunstenaars hadden voor technische voorwerpen schiep echter ook bepaalde problemen.

Zolang de kunstenaar zich dienstbaar maakte aan een 'eeuwig schoonheidsideaal', behoefde hij zich weinig aan te trekken van gebruiksvoorwerpen. Naarmate die gebruiksvoorwerpen juist vanwege hun functionaliteit en utilitair karakter aan de kunst ten voorbeeld werden gesteld, begon de grens tussen kunst en gebruiksvoorwerp te vervagen. Als kunst niet anders is dan een serie objecten met een utilitair of hoogsten educatief doel, waarin onderscheidt zij zich dan nog van de esthetisch zo bewonderde technische voorwerpen? Waar houdt bij wijze van spreken de industriële vormgeving op en waar begint de kunst? Weliswaar stond op dat moment de industriële vormgeving, ondanks de activiteiten van William Morris en anderen nog in de kinderschoenen, maar er zit een zekere logica in de ontwikkeling dat de leden van het Bauhuis, als erfgenamen van de avant-gardisten, zich vooral op deze activiteiten toelagden (9).

Waarom zouden kunstvoorwerpen slechts eenmaal vervaardigd worden en niet in serie? Was de bekende stoel van Rietveld (waarin trouwens ook weer de belangstelling voor de zojuist genoemde bewegingsstudies weerspiegeld werd) nu kunst of niet? Een vraag die zich in de architectuur misschien nog iets eerder opdringt dan in de beeldende kunst. Als de toekomst van de samenleving volgens de avant-gardisten gelegen was in een volledig geplande en gemechaniseerde wereld, waar was dan nog plaats voor artistieke creativiteit? De uitspraak van Souriau, dat "toute chose est parfaite en son genre, quand elle est conforme à sa fin" (10), zal wel door de avant-gardisten zijn onderschreven, maar zal hen tegelijkertijd met de nodige twijfel hebben vervuld. Voor mensen als Mondriaan, Malevitch, Gabo, en Pevsner betekende kunst in ieder geval nog iets meer dan het vormgeven van objecten volgens de meest utilitaire of functionele principes.

Het anarchisme van de Dadabeweging ging in het opeisen van artistieke autonomie echter het verst. Toch kan men zich achteraf afvragen of deze wens naar volledig individuele zelfexpressie niet een zijlijn binnen de gehele ontwikkeling van de twintigste-eeuwse kunst is geweest; zeker vóór de tweede wereldoorlog. De

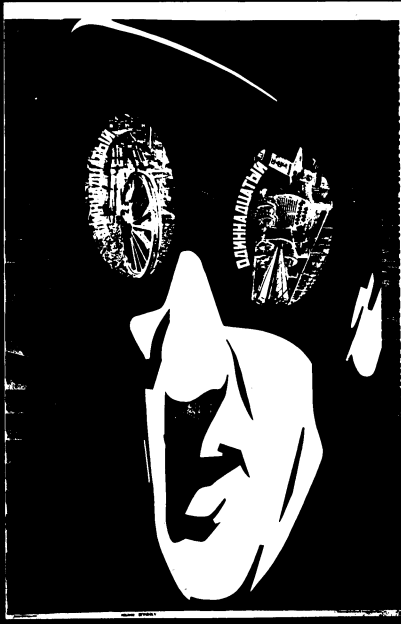
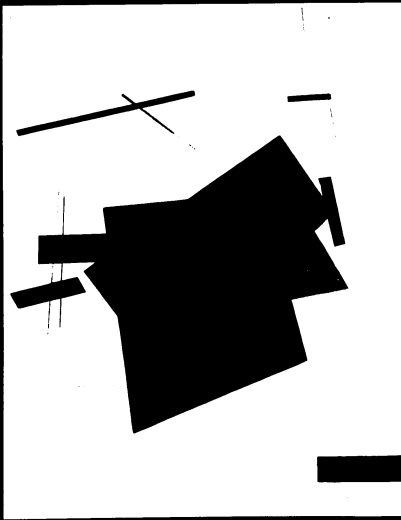
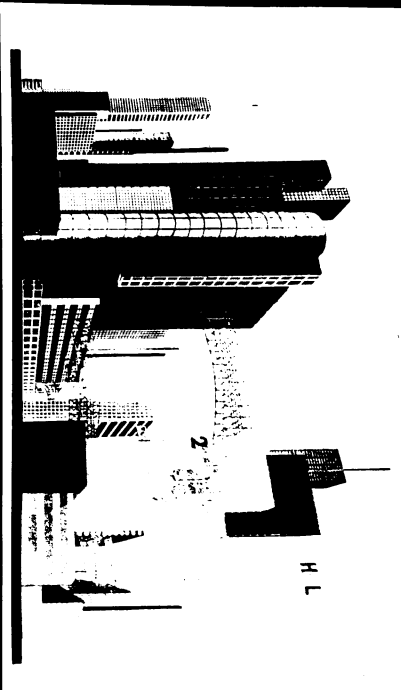


Robert Delaunay
Hommage aan Blériot
(1914)

Umberto Boccioni
De stad ontwaakt
(1910 - 1911)

Marcel Duchamp
Naakt, dat een trap afdaald
(1912)

Giacomo Balla
Vlucht van de zwaluwen
(1913)



Iakov Tchernikov
**Compositie van diverse
architecturale vormen**
(1930)

Isaak Brodski
Lenin in Smolny
(1930)

Ivan Klioun
Suprematisme
(1915)

Vladimir en Gueorgui
Stenberg
Het jaar 11
(1928)

mechanisering van de kunstuitingen zelf, de toenemende nadruk op de architectuur, op industriële vormgeving en het zoeken naar algemeen aanvaarde vormen en kleuren duiden op een zekere onderschikking van de kunst aan de behoeften van de industriële samenleving. Wel moet ik hierbij duidelijk aantekenen, dat een dergelijke onderschikking, naar mijn overtuiging, een grote mate van creativiteit niet in de weg heeft gestaan. De produkten van bijvoorbeeld de leden van het Bauhaus kunnen ook nu nog de toets van een artistieke kritiek doorstaan.

TECHNIEK EN SAMENLEVING.

De veranderingen, die zich vóór de eerste wereldoorlog beginnen af te tekenen in de kunst, hebben niet alleen een iconografische betekenis. Het gaat bij het afbeelden van technische en mechanische voorwerpen niet slechts om nieuwe onderwerpen, maar het gaat om een nieuw maatschappijbeeld. De techniek wordt door kunstenaars gezien als een instrument voor het realiseren van maatschappelijke veranderingen. Via het proces van waardenoverdracht, dat de kunst in wezen is, hopen zij hun bijdrage te leveren aan dat veranderingsproces. De techniek moet daarbij niet alleen als object voor afbeeldingen dienen, maar ook moet de positieve betekenis van de techniek voor de samenleving worden overgebracht. De kunstenaars schuwen er zelfs niet voor om de techniek als nieuw hulpmiddel bij hun kunstproductie in te schakelen. Het gebruik van de fotomontage, de fotocollage, de motorisch of elektrisch aangedreven bewegende objecten zijn elk voor zich hier een voorbeeld van. Hoe moeten wij deze positieve waardering voor de techniek verklaren?

"When we seek to pinpoint the structural changes which lie at the roots of contemporary society, we are carried back to the last decade of the nineteenth century, and there we come to an end" schrijft Barraclough (11). De industriële wereld met haar mechanisering en planning krijgt haar definitieve vorm vanaf het laatste decennium van de negentiende eeuw. In het bewustzijn van de mensen wordt industrialisatie op grote schaal eerst dan pas een feit. Soms gelaten, soms opstandig tegemoet getreden, maar nooit meer weg te denken. In de avant-gardistische kunst weerspiegelt zich op heldere wijze dit bewustwordingsproces.

Hoewel de interpretatie van kunst niet eenvoudig is en men gemakkelijk kan vervallen in allerlei simplistische verklaringen, worden de techniek en de mechanisering zo veelvuldig in de nieuwe kunst rond 1910 afgebeeld, dat een verklaring aan de hand van maatschappelijke ontwikkelingen voor de hand ligt. Nu waren die maatschappelijke veranderingen, die een mogelijke verklaring kunnen bieden, wel degelijk aanwezig. Waarschijnlijk waren zij zelfs het meest tastbaar in die landen, waar het avant-gardisme wortelde: Italië, Rusland en in mindere mate Duitsland, Nederland en Frankrijk. Landen - met uitzondering van Frankrijk - waar het industrialisatieproces relatief laat op gang kwam. Tevens landen, waar van de zogenaamde tweede industriële revolutie waarschijnlijk meer te bespeuren viel dan elders. De industrialisatie zorgde daar voor een betrekkelijk grote tegenstelling tussen een geïndustrialiseerde, 'moderne' wereld en een nog traditionele, sommigen zouden zeggen, een nog half feodale wereld. De industrie was er bovendien in een aantal opzichten moderner dan elders. Grootbedrijven, economische concentratie, overheidsingrijpen en een symbiose tussen wetenschap en techniek domineerden. Gerschenkron heeft als eerste voor Rusland gewezen op de relatieve voorsprong van de industrie in het toenmalig onderontwikkeld land (12). Ook voor andere landen geldt de zogenaamde wet van de remmende voorsprong. Het is dus wel verklaarbaar, dat juist in die landen de schoksgewijze modernisering scherpe tegenstellingen opriep, die vervolgens hun neerslag vonden in de kunst. Een dergelijk proces valt ook na de eerste wereldoorlog in de republiek van Weimar waar te nemen.

Hoewel dergelijke conflicterende standpunten wel gedeeltelijk verklaard kunnen worden met behulp van het industrialisatieproces, was er maatschappelijk gesproken vaak meer aan de hand. De geringe percentages van de bevolking die bij het feitelijke industrialisatieproces in deze landen betrokken waren, wijzen reeds in deze richting. Het is daarom beter om van moderniseringsproblemen te spreken, omdat op deze wijze ook de maatschappelijke veranderingen aangeduid kunnen worden, die niet direct van het industrialisatieproces afhankelijk waren. Zonder mij hier nu te verdiepen in de voor- en nadelen van moderniseringstheoriën, zou ik er voor willen pleiten om

modernisering in elk geval niet als een unilineair evolutionistisch proces op te vatten. Wij zullen er in het bijzonder op moeten letten om de voorstanders van de invoering van de moderne techniek niet allerlei bedoelingen toe te schrijven, die hen als progressieven zouden bestempelen. Industrialisatie en toepassing van de techniek op ruime schaal behoeven niet noodzakelijkerwijs tot een grotere maatschappelijke gelijkheid te voeren. Erkenning van deze stelling maakt het ons ook gemakkelijker om de schijnbare tegenstelling in het denken van de futuristen onder de moderne kunstenaars te begrijpen.

MODERN VERSUS TRADITIONEEL.

De gedachte dat het fascisme, waarmee het futurisme politiek zulke nauwe banden onderhield, een anti-moderne ideologie zou zijn geweest, heeft bij veel mensen postgevat. Zo was Rudi Kousbroek bij het zien van de Biënnale van Venetië van 1976 met verbazing vervuld (13), toen hij ontdekte dat de Italiaanse architectuur uit de fascistische periode een groot aantal bouwwerken heeft opgeleverd, die in 'moderniteit' nauwelijks onderdeden voor ontwerpen van de *Nieuwe Zakelijkheid*. Hij was blijkbaar onvoldoende op de hoogte van het feit dat er in Italië in de tweede helft van de jaren twintig een belangrijke groep architecten is geweest, die zich verenigd had in de zogenaamde *beweging voor rationele architectuur* (14).

De belangrijkste vertegenwoordigers van deze beweging waren niet toevallig te vinden in de *Gruppo 7* uit Milaan met architecten als Castagnoli, Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava en Terragni. Zij publiceerden in een tijdschrift, dat de omineuze titel *Rassegna Italiana* droeg. In dat tijdschrift verscheen in 1926 ook hun manifest, dat begon met de karakteristieke woorden: "Een nieuwe geest is geboren". Met deze woorden wilde de groep zijn verwantschap met de 'moderne' beweging elders aanduiden, omdat ze duidelijk refereerden aan Le Corbusiers bekende tijdschrift *Esprit Nouveau*. Trouwens ook in de rest van het manifest benadrukten zij de betekenis van mensen als Le Corbusier, Picasso, Juan Gris, Cocteau en Strawinsky voor hun ideeën. Opposanten tegen het fascisme zijn wij daarom op het eerste gezicht geneigd om te denken. Het tegendeel is echter waar. Wel pleitten zij voor de toepassing van functionaliteit en

rationaliteit bij het bouwen, maar tegelijkertijd wezen zij elke vorm van internationalisme af. De architectuur moest zich, volgens hen, aanpassen aan de nationale gegevens. Sterker nog het Italiaanse rationalisme zou eigenlijk toonaangevend behoren te zijn. In hun ogen was de 'romanità', die zozeer door het fascisme werd gepropageerd, juist een prachtig voorbeeld van strakheid en functionaliteit. Het rationalistisch bouwen voldeed daarom bij uitstek aan de eisen van militarisme en discipline. Voor deze architecten vormde het fascisme en het modernistisch functionalisme geen tegenstelling. Vergisten zij zich?

Hoewel er argumenten zijn om het fascisme en het verwante nationaal-socialisme als anti-moderne bewegingen te kenschetsen, zijn er de laatste jaren onderzoekers geweest, die gepleit hebben voor een zekere voorzichtigheid bij het gebruik van deze etikettering.

Zo wees reeds in 1969 Woolf op de grote mate van effectiviteit van de economische planning in Duitsland, Italië en Japan (15).

Die effectiviteit lijkt nauwelijks in overeenstemming met de wat romantisch aandoende, in de ideologie beleden, denkbeelden over corporatisme. Wel moet hierbij voor de duidelijkheid aangetekend worden, dat Woolf met zijn opmerkingen nog niet aanstuurde op een algehele revisie van de zojuist genoemde antimodernisering-stelling. Deze revisie is van meer recente datum. In 1974 opende Gregor in het tijdschrift *World Politics* de discussie over dit onderwerp met een artikel dat getiteld was 'Fascism and Modernization' (16). Hij bestreed daarin de opvatting van de Amerikaanse historicus Turner, die meende dat de fascistische weliswaar 'a positive attitude toward the products of modern industry' hadden bezeten, maar dat deze houding niet opgevat mocht worden als een instemmen met een algemeen proces van modernisering. Het fascistische maatschappijbeeld was volgens Turner sterk traditioneel bepaald.

De tegenstrijdigheden die Turner en ook anderen constateerden, kwamen voort uit de opvatting dat modernisering een lineair proces zou zijn. Hoewel het niet mogelijk is om hier nu diep op in te gaan, valt het een historicus niet moeilijk om een aantal bezwaren tegen deze denkbeelden aan te voeren (17). De politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in Duitsland en Japan tussen 1870 en 1945 vormen nauwelijks een bewijs voor de

stelling van Lipset dat economische groei en toenemende gelijkheid nauw met elkaar verweven zouden zijn (18).

De maatschappelijke denkbbeelden van de futuristen anticipeerden naar mijn overtuiging op de maatschappelijke ontwikkeling onder het fascisme. De voortgaande industrialisatie, de toenemende urbanisatie, de rationele aanwending van hulpmiddelen duiden op een geslaagde toepassing van de techniek. De totstandkoming van een dergelijke, door hen toegejuichte politieke beweging, was echter afhankelijk van een massale en dus heterogene aanhang. Die aanhang konden de fascistien slechts verwerven door middel van een zo groot mogelijke ideologische onduidelijkheid op maatschappelijk terrein.

De politieke koerswijzigingen van Mussolini waren met name een gevolg van dit beleid (19). Nationalisme en ethnocentrisme moesten als blikvangers dienen en vooral de aandacht afleiden van mogelijke maatschappelijke tegenstellingen. Wij kunnen ons zelfs afvragen of de irrationaliteit, die bijvoorbeeld zo sterk benadrukt werd in het zogenaamde leidersbeginsel, geen bewuste of onbewuste poging was om de verdere rationalisatie van productie en bestuur te bevorderen. Tenslotte waren Schacht, Speer en Eichmann loten van dezelfde stam als Goehring en Goebbels. In allerlei opzichten was de Duitse, maar ook de Italiaanse samenleving van de jaren dertig en veertig 'modern' te noemen. Een belangrijk gedeelte van de doelstellingen die de futuristen aan het fascisme toedachten werd aldus verwezenlijkt.

DE WEG NAAR EEN MODERNE SAMENLEVING

Als wij de gedachte laten varen dat de weg naar een moderne samenleving niet rechtlijnig verloopt, is het ook niet nodig om de futuristen, van een zekere tweeslachtigheid te beschuldigen.

Een positieve waardering voor de techniek behoeft dan niet noodzakelijk samen te gaan met de wens tot emancipatie van de vrouw of andere ontwikkelingen die opgevat kunnen worden als een toename van de maatschappelijke gelijkheid. Ook het technocratisch karakter van onze huidige samenleving lijkt soms in tegenspraak te zijn met een veelvuldig beleden wens tot inspraak en gelijkheid.

Zover wij het nu kunnen overzien, leidde de snelle industrialisatie vrijwel nergens tot een grotere maatschappelijke gelijkheid. Dat was niet het geval in Duitsland of Italië, maar ook niet in de Sowjetunie. Ook in dit laatste land bleven ondanks de formele opheffing van de sociale klassen de maatschappelijke verschillen wel degelijk bestaan.

De introductie van de uitgangspunten van het Taylorsysteem via het zogenaamde Stachanov principe vergrootte deze tegenstellingen juist. Daar veranderde het leerstuk van de nonantagonistische klassen weinig aan. Ook moge de introductie van vrouwenarbeid en legalisering van abortus een emancipatorische doelstelling zijn geweest, de handhaving van allerlei traditionele elementen in de gezinsstructuur, in het bijzonder de rolverdeling in het huishouden, maakte deze positieve bedoelingen weer grotendeels ongedaan. In dit opzicht waren de maatschappelijke uitkomsten van het moderniseringsproces eerder in overeenstemming met de wensen van de futuristen, dan van de constructivisten. De laatsten zullen ongetwijfel gehoopt hebben op een positievere situatie op de middellange termijn. Dat lag meer in de lijn van hun optimistische mensopvatting. De gevolgen van de maatschappelijke ontwikkelingen op artistiek terrein waren voor constructivisten en futuristen echter weinig verschillend. Zowel in de Sowjetunie als in Italië kwam de nadruk op de economische en technische ontwikkeling te liggen. Dat de doeleinden van die economische ontwikkeling nogal afwijkend waren, doet weinig ter zake. In beide gevallen ging het om een grotendeels op autarkie gericht beleid, waarbij een collectieve en nationale inspanning voor noodzakelijk werd gehouden. Een dergelijk sociaal en economisch klimaat bleek in de praktijk weinig bevordelijk voor de creativiteit van kunstenaars. De kunst werd gereduceerd tot simplistische en realistische voorstellingen, die een sterk propagandistisch effect beoogden. Dat daarmee het *academisme* wederom ruim baan kreeg, heb ik reeds eerder aangegeven. De op het classisme geïnspireerde stijl voldeed blijkbaar meer als instrument om de grootheid van de staat te benadrukken, dan de abstracte of functionalistische stijl.

Terugkerend tot mijn uitgangspunt zou ik tot slot van mijn betoog het volgende willen constateren:

Zeker gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw hadden de veranderingen die zich in de kunst voltrokken, een aantoonbare relatie met maatschappelijke ontwikkelingen. Vernieuwingstendenties in de kunst bleken vooral gemakkelijk naar voren te komen in landen, waarin als gevolg van haast schoksgewijze maatschappelijke veranderingen zich scherpe tegenstellingen voordeden in de waardering van de techniek, als symbool van de modernisering van de samenleving.

Dat een positieve benadering van de techniek echter nog geen progressieve politieke overtuiging behoefde in te houden, laat zich illustreren aan de hand van de opvattingen van de futuristen. Het heeft geen zin deze opvattingen af te doen als een conservatisme of traditionalisme. Integendeel, wij zullen moeten erkennen dat de waardering voor de voortbrengselen van de moderne samenleving een ambivalent karakter kan hebben. Ondanks de verschillen tussen Sowjetunie en Italië is het onjuist het ene land een voorbeeld van vooruitgang te noemen en het andere niet.

De maatschappelijke toepassing van de techniek is allerminst waardenvrij en behoeft ook niet noodzakelijk te leiden naar een betere samenleving. De uitschakeling van de techniek doet dat echter ook niet.

Hare Majesteit de Koningin dank ik gaarne voor het besluit mij te benoemen tot hoogleraar in de Maatschappijgeschiedenis aan deze Universiteit.

Leden van het College van Bestuur, Mijnheer de Rector Magnificus, Mijnheer de Secretaris van de Universiteit, U allen die mijn benoeming hebben bevorderd of daaraan hebben bijgedragen, dank ik voor het vertrouwen dat U in mij stelt. Deze dank geldt niet alleen mijn benoeming in het bijzonder, doch ook de oprichting van de Subfaculteit Maatschappijgeschiedenis in het algemeen. Het streven van de Rotterdamse historici naar een eigen studierichting geschiedenis zou zonder Uw welwillende medewerking nooit zijn bekrond. Graag zou ik in dit dankwoord, Mijnheer de Rector Magnificus, ook Uw ambtsvoorganger betrekken.

Naar mijn vermogen hoop ik bij te dragen tot de verdere uitbouw van de studierichting en misschien ook van de Universiteit in haar geheel. Het zal U na het voorafgaande niet verbazen, dat ik hoop dat binnen afzienbare tijd ook mogelijkheden voor de bestudering van het kunstbeleid worden geschapen.

Leden van het Bestuur van het Universiteitsfonds Rotterdam: Hoewel ik slechts kort als bijzonder hoogleraar in Uw dienst mocht zijn, ben ik getroffen geweest door Uw bereidwilligheid om nieuwe activiteiten aan deze Universiteit te ondersteunen. De Erasmus Universiteit mag zich gelukkig prijzen dat zij een dergelijk fonds bezit. Temeer omdat via Uw fonds de herinnering aan de voormalige Nederlandse Economische Hogeschool levend wordt gehouden.

Dames en Heren Docenten en Leden van administratieve staf van de Faculteit der Sociale Wetenschappen:

De geschiedwetenschap is in deze Universiteit niet, zoals gebruikelijk, ondergebracht in een Faculteit der Letteren.

Haar plaats in de Faculteit der Sociale Wetenschappen is misschien wel symbolisch voor de positie van het vak in haar geheel. Evoluerend van een meer literair-filologisch, naar een meer maatschappijwetenschappelijk uitgangspunt.

Desalniettemin heeft de traditie haar waarde en ik zou geen goed historicus zijn, indien ik deze tweeslachtigheid niet zou erkennen. Hoewel ik mij vertrouwd voel temidden van de beoefenaren der Sociale Wetenschappen, met wie ik reeds zoveel jaren plezierig mocht samenwerken, heb ik terwille van de symbolische waarde van de traditie gekozen voor de kleur van de Faculteit der Letteren. Het stemt mij verheugd dat mijn collega's in de Subfaculteit dit standpunt delen.

Dames en Heren Docenten en Leden van de administratieve staf van de Subfaculteit Maatschappijgeschiedenis:

In verschillende opzichten verdient onze Subfaculteit het predikaat 'experimenteel'. Niet in de eerste plaats omdat het toch ook een experiment in overleven is. Het zou immers onjuist zijn indien wij de opgave waarmee wij bezig zijn, zouden bagatelliseren.

Dat onze overlevingskansen echter groot zijn, danken wij aan Uw aller toewijding en inspanning.

Beste An, Emmy, Loes, Cees, Joop, Hans, Huib en Mel:

Het geringe aantal woorden dat ik deze middag tot jullie wil richten, is omgekeerd evenredig aan de hoeveelheid gevoelens van dankbaarheid voor de wijze waarop jullie bijdragen aan het onderwijs en het onderzoek van de vakgroep Geschiedenis van Industriële Samenlevingen.

Woorden van wijzen in rust aangehoord zijn beter, dan het geschreeuw van een heerser onder de dwazen, zegt het boek Prediker: Ik hoop dat dit een belangrijk adagium voor onze activiteiten zal blijven.

Dames en Heren Studenten:

Dat de vragen die de historicus aan het verleden stelt zijn ingegeven door het heden waarin hij leeft, is voor U reeds een bekend gegeven. De keuze van het onderwerp voor mijn rede van hedenmiddag moet U ook in dit licht zien.

Wij allen die wonen en/of werken in Rotterdam moeten leven met de industrie en de techniek. Wat is er trouwens logischer dan dit thema in de stad, waar een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Stijlgroep, de architect Oud, werkte. Trouwens ook de wederopbouw en nieuwbouw na de oorlog heeft in sterke mate het stempel van de nieuwe zakelijkheid meegekregen. Wij ervaren dit zelf al zeer letterlijk door ons verblijf in het complex Hoboken van de Universiteit. Dit complex, dat dank zij de goede voorzieningen zeer leefbaar is, geeft de buitenstaander eerder de indruk van een fabriek dan van een Universiteit.

Rotterdam is door dit alles echter een stad geworden met weinig traditie, waar echter ook veel mogelijk is. Hopelijk geldt ditzelfde voor de Universiteit. Het is niet moeilijk voor een student aan een Universiteit, die reeds eeuwen oud is, zijn of haar weg tot de historie te ontdekken. Hier zal dit tot op bepaalde hoogte moeilijker zijn. Een ding zal men een toekomstige Rotterdamse historicus of historica echter nooit kunnen verwijten: dat hij of zij niet heeft leren leven temidden van de moderne samenleving. Die voorsprong bezit U in geval op Uw collega's van elders. 'Il faut cultiver notre jardin', laat Voltaire zijn Candide zeggen. Dat moeten wij ook maar doen.

Misschien dat U later in een variant op Bordewijk ook zal zeggen: 'Rotterdam, het stiefkind onder onze geschiedenisopleidingen. En toch de beste en fierste'.

Ik heb gezegd.

NOTEN

1. M. Gambillo Drudi en T. Fiori, *Archivi del Futurismo.*, Rome, 1958.
2. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'Art 1902-1918.* (Parijs, 1960).
3. De interpretatiekaders van de symbolen in de kunst. Zie hiervoor in het algemeen: E. Panofski, *Essais d'Iconologie.* (Parijs, 1967).
4. G.A. Wetter, *Dialectical Materialism.* (Londen, 1950), 38-40 en 50.
5. J. Willet, *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933.* (Londen, 1978), 37.
6. N. Rosenberg. 'The Direction of Technological Change: Inducement, Mechanism and Focussing Devices', *Economic Development and Cultural Change*, 18 (1969), 1-25.
7. H. Homburg, 'Anfänge des Taylorssystems in Deutschland vor dem ersten Weltkrieg. Eine Problemskizze unter besondere Berücksichtigung der Arbeiterkämpfe bei Bosch 1913' *Geschichte und Gesellschaft*, IV,2 (1978), 171-194.
8. S. Giedeon, *Mechanization takes command. A Contribution to Anonymous History.* (Oxford/New York, 1948), III, 96-107.
9. D. Huisman en G. Patix, *L'Esthetique Industrielle.* (Parijs, 1971), 15-18 en 27-30.
10. Aangehaald in: P. Francastel, *Art et Technique.* (Parijs, 1956), 35.
11. G. Barraclough, *An Introduction to Contemporary History.* (Pelican Books, 1967), 43.
12. A. Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective.* (Londen, 1962) 5-30.
13. Rudy Kousbroek, 'De Architect als Filosoof' in: *N.R.C./Handelsblad*, 27 aug. 1976.
14. M. Scolari, 'Avant-garde und Neu Architektur', (Bijdragen van de XVe Triennale van Milaan, 1973).
15. S.J. Woolf, 'Did a Fascist Economic System Exist?' in: S.J. Woolf (ed), *The Nature of Fascism*, (New York, 1969), 119-151.
16. A.J. Gregor, 'Fascism and Modernization. Some Addenda'. *World Politics* (1974), 371-384.
17. H.U. Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte*, (Göttingen, 1975), 18-30.
18. S.M. Lipset, *Political Man*, 3e dr. (New York, 1963).
19. W. Schieder, 'Der Strukturwandel der faschistischen Partei Italiens in der Phase der Herrschaftstabilisierung' in: W. Schieder (ed), *Faschismus als soziale Bewegung*, (Hamburg, 1976), 69-96.

