

belangrijke en fraaie bijdrage geleverd aan het debat over de vruchtbaarheidsdaling. Tevens geeft zijn proefschrift de richting aan waar het demografisch onderzoek in de toekomst heen moet: meer bewerking van gegevens op huishoudensniveau in de gemeenten en analyse met krachtig statistisch gereedschap.

Maarten Duijvendak

R. Bionda, C. Blotkamp, ed., *The age of Van Gogh. Dutch Painting 1880-1895* (Zwolle: Waanders, 1990, 261 blz., ISBN 90 6630 128 7); R. Bionda, C. Blotkamp, ed., *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895* (Zwolle: Waanders, 1991, 343 blz., ISBN 90 6630 165 1 (geb.), ISBN 90 6630 101 5 (pbk.)).

In het voorjaar van 1991 waren in Amsterdam drie grote tentoonstellingen te zien van negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse Nederlandse schilderkunst. De best verzorgde was die in het Van Gogh-museum, samengesteld door Blotkamp en Bionda, en voordien in beknopte vorm gehouden in Glasgow. De Engelstalige catalogus telt 109 nummers, de Nederlandse 178. Maar omdat in Glasgow acht werken van Van Gogh en een van Matthijs Maris hingen die in Amsterdam ontbraken, staat de Schotse versie toch enigszins op zichzelf. Het thema was de schilderkunst uit de periode tussen de Haagse School en het symbolisme, waaraan in 1983 en 1978 vergelijkbare overzichten werden gewijd. Toen ging het om min of meer afgebakende stromingen. Ditmaal wilden de organisatoren een beeld geven van de hele Nederlandse productie uit het gekozen tijdperk. De tentoonstelling omvatte dan ook de meest uiteenlopende stijlen, van de late Biedermeier-humor van Bakker Korff, de historischeprenten van Rochussen en de antieke maskerades van Tadema, tot aan de kleurexperimenten van Van Gogh en de eerste symbolische werken van Toorop en Thom Prikker. Een gemeenschappelijke noemer is daarvoor niet te vinden. De titels van de catalogi maken dat duidelijk: *The age of Van Gogh* is evident voor een buitenlands publiek bedoeld, en *De schilders van Tachtig* laat Van Gogh er juist weer geheel buiten. Inderdaad lag het zwaartepunt bij de Beweging van Tachtig. Naast Breitner werden Isaac Israëls, Jacobus van Looy en Floris Verster als gelijke grootheden getoond, en er waren verrassingen als de weinig bekende Piet Meiners. De opzet sloot echter consequentie in een van beide richtingen uit. In het brede overzicht had een werk gepast van de genreschilder Albert Neuhuys, die, zoals telkens blijkt uit de inleidingen in de catalogus, destijds als een zeer belangrijk kunstenaar werd beschouwd; en van de Tachtigers ontbrak Maurits van der Valk, die in de catalogus alleen als criticus wordt besproken.

De begeleidende essays bevatten interessante, maar onderling tegenstrijdige en dikwijls ook betwistbare interpretaties. Blotkamp en Bionda schetsen in hun inleiding hoe de jongere schilders van de jaren 1880, mede onder invloed van het Franse naturalisme en impressionisme, hun onderwerpen in de grote stad begonnen te zoeken. Daarmee ontstond na de Haagse School een nieuw, hoofdzakelijk in Amsterdam geconcentreerd, Nederlands impressionisme. Dit kende maar een korte bloeitijd; na 1890 kwam het onder druk te staan van de theorie van symbolisme en gemeenschapskunst, en omstreeks 1895 besloten allerlei prominenten, onder wie Toorop, zich op de als progressief beschouwde kunstnijverheid toe te leggen. Eerst na de eeuwwisseling herstelde de vrije schilderkunst zich van deze crisis. De afbakening van de periode is daarmee verantwoord; een waardeoordeel spreken Blotkamp en Bionda niet uit. Enno Endt doet dit in de daarop volgende bijdrage wel. Naar zijn mening was de Beweging van Tachtig een roes van bevrijding uit de overgeleverde verhoudingen, egalitair, anti-dogmatisch, sensueel en individualistisch; de wending van de jaren 1890 daarentegen was een terugval in een autoritair exclusivisme. Door hun capitulatie voor een metafysisch wereldbeeld toonden de Tachtigers dat zij zich toch niet geheel van hun godsdienstige opvoeding hadden kunnen

losmaken. De idee van de gemeenschapskunst was daarom een reactionair denkbeeld. Dit is een originele, maar nauwelijks overtuigende visie. De behoefte aan strakkere vormprincipes deed zich destijds overal voor, en impliceert niet noodzakelijk een politiek conservatisme; het *art pour l'art* van het Tachtiger impressionisme was ook niet minder hoogmoedig dan de latere fantasieën van de kunstenaars over sociaal leiderschap. In de novelle *De nachtcactus* van Van Looy, die Endt als voorbeeld van Tachtig op zijn best aanhaalt, verschijnt het volk evenzeer als een amorfe en stuurloze massa.

Rieta Bergsma probeert hierna de opvattingen van de Tachtigers over mens en natuur in een cultuurhistorisch kader te plaatsen. Ofschoon dit soort beschouwingen tot de vaste onderdelen van tentoonstellingscatalogi behoren, brengen zij grote risico's mee. De relatie tussen de beeldende kunst en de gangbare maatschappelijke ideeën is allesbehalve eenduidig. Wanneer deze ideeën ook nog worden afgemeten aan hedendaagse normen ontstaat gemakkelijk een debat tussen de clichés van toen en de *opinions reçues* van tegenwoordig, waar de kunst buiten blijft. Bergsma ontkomt niet geheel aan dit gevaar. Haar uitgangspunt is de veronderstelling dat het denken in de jaren 1880 beheerst werd door de leer van Darwin. Onder diens invloed, meent zij, beschouwden de kunstenaars de natuur als een blinde en onontkoombare macht, als een dierlijke dreiging die zich in de gedragingen van de menigte en in het vrouwelijke het duidelijkst openbaarde. Vandaar de mengeling van lust en walging die de cafés scènes en naakten van Breitner, Israëls en Van Looy kenmerkt. Maarten eerste schrijft Bergsma aan Darwin inzichten toe die tot het toenmalige gemeengoed behoorden. Niet voor niets vermaken de aapjes op het schilderij van Allebé dat zij ter illustratie aanhaalt zich met een boek van de achttiende-eeuwer Petrus Camper. Het pessimisme dat velen destijds aan de erfelijkheidsleer verbonden is afkomstig uit het Franse naturalisme, dat met Darwin weinig van doen had. En ten tweede is het de vraag in hoeverre de kunstenaars bij het schilderen door dergelijke overwegingen werden geïnspireerd. De indertijd zeer algemene en begrijpelijke angst voor geslachtsziekte verklaart misschien meer dan denkbeelden over heredititeit of een biologisch gefundeerde vrouwenhaat. Opmerkelijk is dat de mannelijke fascinatie met het 'volle leven', die bij Endt als een teken van emancipatie verschijnt, door Bergsma wordt ondergaan als uiting van een verouderde en eenzijdige moraal. Over de vrouwelijke kunstenaars uit de periode, van wie enkelen op de tentoonstelling waren vertegenwoordigd, zegt zij echter niets.

De overige drie bijdragen hebben achtereenvolgens betrekking op de kunsthandel, de kunstkritiek en de opleiding tot kunstenaar. Richard Bionda beschrijft de verschillende manieren waarop de kunstenaars en hun publiek elkaar konden ontmoeten: de kunstenaarsverenigingen en hun tentoonstellingen, de rol van de kunsthandelaren, die soms als maecenas optraden, en de houding van de verzamelaars. Het aanbod van kunst was in de betrokken periode groot; toch bleven de vraagprijzen hoog, terwijl het aantal verzamelaars dat doelbewust een uitgebreide collectie opbouwde in Nederland zeer beperkt was. Dit economisch raadsel blijft vooralsnog onopgehelderd. Carel Blotkamp definieert de kunsttheorie van Tachtig aan de hand van de kritieken door Jan Veth, Willem Witsen en Maurits van der Valk. De centrale idee was het begrip 'stemming', dat door ieder echter anders werd uitgelegd. Jan Veth, in zijn eigen kunst uiterst zakelijk, zag er een aanleiding in tot lyrische kunstbeschrijving; Witsen en Van der Valk, in hun schilderijen veel expressiever, drongen zichzelf in hun kritieken juist minder op de voorgrond. Blotkamp publiceerde eerder over dit onderwerp in 1971 in *Simiolus*, maar hij kent nu, overeenkomstig het concept van de tentoonstelling, een groter gewicht toe aan de tegenstanders van Tachtig. De gedachte dat een onwelwillend criticus soms scherper oog heeft voor het karakteristieke van een stroming wordt door de gegeven voorbeelden echter niet altijd bevestigd.

Tot slot beschrijft Jenny Reynaerts in een informatief artikel (alleen in de Nederlandse uitgave)

de overgang die zich in Nederland voordeed van de opleiding in een atelier naar de volledige dagopleiding aan de academie. Tegen kunstacademies en academische kunst bestaat doorgaans een vooroordeel. De Amerikaanse kunsthistoricus Albert Boime heeft in velerlei publikaties betoogd dat de *avant-garde* in Frankrijk zonder de opleiding aan de zo gemaakte academie nooit dezelfde resultaten had kunnen bereiken. Reynaerts constateert dat dit in Nederland in nog sterkere mate het geval was. Maar de progressieve rol die de kunstopleiding hier kon spelen hing samen met volkomen andere omstandigheden. Door de volstrekte afzijdigheid van de staat bestond er in Nederland geen officiële academische kunst, zodat de kunstenaars in een veel vrijere verhouding tot hun leermeesters stonden. Het is daarom niet verrassend dat de Tachtigers gewoonlijk met welwillendheid op hun academietijd terugkeken; vooral het onderwijs van August Allebé werd gewaardeerd.

De catalogi zijn fraai uitgegeven, vooral de Nederlandse, die in een rustiger letter is gezet en waarin enkele mislukte reproducties door betere zijn vervangen. De kleurenillustraties neigen in het algemeen iets te veel naar geel en rood, behalve juist daar waaraan vlammeend oranje nodig is, zoals in Van Loors 'Tuin met Oost-Indische kers'. Bij nr. 46 in de Nederlandse editie is een verkeerde afbeelding geplaatst. Een register zou welkom zijn geweest. *De schilders van Tachtig* zal als inleiding tot deze nog niet zeer intensief bestudeerde periode uit de Nederlandse kunstgeschiedenis de komende jaren onmisbaar blijven. Ronald de Leeuw, directeur van het Van Gogh-Museum, lijkt het in zijn woord vooraf te betreuren dat de kunst van Tachtig nog niet internationaal is 'doorgebroken'. Hier spreekt het belang van de kunsthandel. De Nederlander mag zich gelukkig prijzen dat veel van dit werk nog te vinden is in Assen of Dordrecht, en niet in Houston of Malibu.

W. E. Krul

Th. Salemink, *Katholieke kritiek op het kapitalisme, 1891-1991. Honderd jaar debat over markt en verzorgingsstaat* (Amersfoort/Leuven: Acco, 1991, 279 blz., f39,-, ISBN 90 5256 060 9).

Salemink's boek staat in het teken van twee grondtendenties in de geschiedenis der katholieke sociale leer, namelijk de grote moeite die de kerk had met de moderne industriële wereld en de liberale en socialistische ideologieën alsmede de sterke veelvormigheid van die leer. Er is niet één katholiek sociaal paradigma; er is binnen dat denken vaak kritiek op het kapitalisme maar bepaald geen monolithisch antwoord. De soms wel te signaleren—populaire—voorstelling van een coalitie tussen kerk en kapitaal is niet conform de feiten.

Het boek volgt de ontwikkelingsfasen der katholieke sociale leer en denkbeelden: het sociaal katholicisme in de negentiende eeuw, uitlopend op *Rerum Novarum* (1891), een schok voor behoudende katholieke kringen; het interbellum en de Grote Depressie met *Quadragesimo Anno* (1931); de jaren vijftig met het begin van de, ook door katholieken aanvaarde, verzorgingsstaat; de 'copernicaanse omwenteling' der emancipatietheologieën na 1960; de richtingstrijd binnen het katholieke sociale denken in de jaren tachtig in het teken van de kritiek op de gemengde economie (Milton Friedman, reagonomics, thatcherisme). Als bronnen dienen de centrale pauselijke documenten tot en met de encycliciek *Centesimus Annus* (1991), maar vooral geschriften van katholieke priesters en leken. De eerste wortels van het katholieke sociale denken voor *Rerum Novarum* en voornamelijk ontwikkelingen daarna liggen in Frankrijk en Duitsland, maar de auteur vestigt ook de aandacht op de specifieke ideeënvormingen in de USA. Na 1960 voegen zich daar de Latijns-Amerikaanse bevrijdingstheologieën bij.

Per historische fase vertrekt het boek vanuit feitelijke sociaal-economische ontwikkelingen en vooral vanuit de relevante stromingen in het 'profane' economische en sociale denken: de neoklassieke economen, Marx, Keynes, Friedman. Getoond wordt, hoe de katholieke denkers op