

reerden, reageerden allen overwegend met accommodatie, waarbij het NSC en Philips zich uiteindelijk terugtrokken, terwijl de beide multinationals, evenals de meeste bedrijven aan de kust, het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog gelaten afwachtten. Kortstondige 'resistance', gevolgd door langdurige 'accommodation' en tenslotte 'sit tight and continue' was zo ongeveer het reactiepatroon ten aanzien van de politieke risico's in China.

Van der Putten heeft een goed gefundeerde, helder geformuleerde en relevante dissertatie geschreven. Voor een echte bedrijfshistoricus zal het bij vlagen fascinerende stof tot lezen bieden, vol 'ragfijn spel' van 'bovenbazen'.

Maarten Kuitenbrouwer

J. van Adrichem, *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland, 1910-2000. Picasso pars pro toto* (Amsterdam: Prometheus, 2001, 583 blz., ISBN 90 5333 739 3).

De Duitse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) was van mening, dat met Picasso's *Les demoiselles d'Avignon* (1907) er een nieuwe fase in de kunstgeschiedenis was aangebroken, die zijn grond had in een vernieuwd besef van ruimte. Sinds de Renaissance hanteert de mens een modern ruimtebegrip, zo meende Panofsky: alles in het schilderij is gecomponeerd rondom een centraal verdwijnpunt, als uiting van een continue en homogeen ruimtebesef, waarvan het schilderij slechts een willekeurige uitsnede is. Dit ruimtebesef stopt bij de verwrongen abstractie van *Les demoiselles*; hier openbaart zich iets nieuws, waarvan Panofsky de precieze dimensies nog niet kon ontwaren.

De inzichten van Panofsky zijn tekenend voor de moeite die kunsthistorici gehad hebben om het werk van Picasso te duiden. Weliswaar werd het werk van Picasso vrij algemeen erkend als een keerpunt in de geschiedenis van de kunst; denk aan de opzettelijke deformatie van de vrouwenhoofden in de *Demoiselles*, maar tegelijkertijd was er ook de onzekerheid om tot een goede interpretatie te komen. Dit hangt natuurlijk samen met een veel bredere artistieke revolutie die zich aan het begin van de vorige eeuw aftekende: het zoeken naar nieuwe manieren om de wereld te zien, in combinatie met de neiging bestaande conventies te verwerpen, stelde critici voor een niet geringe opgave. Het conflict tussen artistieke vernieuwing en de interpretatie daarvan vormt het onderwerp van Jan van Adrichem's *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland 1910-2000*, Picasso als *pars pro toto*. Zoals uit de titel blijkt, is de aanname achter dit boek dat het kubistisch werk van Picasso exemplarisch is voor de manier waarop de moderne kunst in Nederland publieke erkenning heeft gekregen.

De ontvangst van de moderne kunst in Nederland is vooral in methodisch opzicht een opmerkelijk boek. Kunstgeschiedenis is in de eerste plaats een object gerichte studie: het zwaartepunt van de meeste kunsthistorische analyses is gelegen in het duiden van schilderijen of van andere kunstvoorwerpen. Kunsthistorici kunnen zich bijvoorbeeld bezighouden met toeschrijving — is het wel echt een Rembrand? — of met het duiden van een voorstelling of het analyseren van de formele compositie van een schilderij. Uiteindelijk gaat dit terug op het interpreteren van het schilderij als object. Van Adrichem breekt met deze traditie, door Picasso niet aan de hand van diens oeuvre te bespreken, maar aan de hand van de vraag, hoe andere mensen op hem gereageerd hebben. Hij laat daarbij een zeer breed scala van mensen aan bod komen: kunstenaars, critici, theoretici, maar ook kunsthandelaars, adviseurs, verzamelaars en museumdirecteuren. Dergelijke innovatieve methodes hebben in de kunstgeschiedenis met name in de jaren zeventig opgang gemaakt, onder invloed van linkse tendensen in de wetenschap. Met name de 'kunsociologie' kreeg een plek binnen de kunsthistorische methodolo-

gie: het idee, dat de populariteit van kunstenaars of kunstwerken door veel meer bepaald wordt dan alleen door artistieke kwaliteit. Ook Van Adrichem toont zich in zijn boek ontvankelijk voor het idee dat kunst altijd in een maatschappelijke context tot stand komt. Juist bij het traceren van de wijze waarop moderne kunst publieke erkenning heeft gekregen, wordt duidelijk dat dat veel meer een rol speelt dan alleen talent of kunstzinnige verdiensten. Ook maatschappelijke posities en sociale interacties zijn zeer bepalend.

Juist in relatie tot bepaalde inzichten die in de kunstgeschiedenis zo langzamerhand canoniek zijn geworden, levert de studie van Van Adrichem een aantal verrassende inzichten op. Zo wordt in de meeste overzichtswerken het kubisme van Picasso en Braque besproken aan de hand van een indeling in analytisch en synthetisch kubisme. Het analytisch kubisme staat daarbij voor de weg die afgelegd wordt naar totale abstractie; het synthetisch kubisme draait dit proces als het ware om en beschrijft de weg terug naar figuratie. Van Adrichem kiest echter voor een andere invalshoek: hij is meer historiserend en traceert de ontstaansgeschiedenis van de artistieke groeperingen rondom het kubisme. In plaats van het analytisch en synthetisch kubisme, komt hij tot twee groeperingen die in het Parijs van circa 1910 domineerden. In de eerste plaats waren er de kunstenaars Delauney, Le Fauconnier, Gleizes, Leger en Metzinger die de kubisten van Montparnasse vormden. Deze kunstenaars waren in een artistieke concurrentiestrijd verwickeld met Picasso en Braque, de kubisten van Montmartre.

Deze tweedeling is ook van belang voor de wijze waarop de receptie van Picasso in Nederland in kaart wordt gebracht. Van Adrichem benadert de receptie van Picasso vooral vanuit de rol van de theorie: het gaat hem om de ideeën en opvattingen waarmee men in Nederland naar Picasso's werk keek en de gevolgen daarvan voor de waardering van zijn werk. In eerste instantie was het geen Nederlander, maar een Franse kunstenaar en theoreticus, die de toon zette voor de receptie van Picasso in Nederland. Binnen de Montparnasse-groep ontstonden de eerste scheuren in de onderlinge solidariteit. De voorman van deze groep, de kunstenaar Le Fauconnier, nam afstand van het theoretisch en abstracte gehalte van sommige kubistische werken. Voor Le Fauconnier moest het kunstwerk een uiting zijn van verinnerlijking en intuïtie; het kunstwerk moest een bezielde visie op de werkelijkheid weergeven. Le Fauconnier was onder andere beïnvloed door de filosoof Henri Bergson, die intuïtie en individuele ervaring boven logica en rede stelde in het doorgronden van de werkelijkheid. Le Fauconnier was een gematigd modernist: echt radicale uitingen van het kubisme waren voor hem verwerpelijk, omdat ze voor hem te star, te droog en dogmatisch waren. Niet de strikte logica van de wetenschap moest het kunstwerk bepalen, maar de anarchie van beelden uit het onderbewustzijn.

De inzichten van Le Fauconnier, geformuleerd rondom het jaar 1910, zijn exemplarisch voor de wijze waarop Picasso tot ver in de twintigste eeuw ontvangen werd. Het ging daarbij nooit om de artistieke prestatie op zich: het kubisme stond altijd ergens voor, bijvoorbeeld een wereldbeschouwing of een politieke richting. Het werk van Picasso werd dan ook zelden puur om de artistieke vernieuwing op zich gewaardeerd. Het is verleidelijk om in de vroege debatten die rondom het kubisme gevoerd werden een resonantie te lezen van een in feite negentiende-eeuws debat, dat de tegenstelling tussen idealisme en naturalisme; tussen ziel en lichaam, het stoffelijke en het materiële, centraal stelde. Deze in wezen cartesische discussie kan bijvoorbeeld herkend worden in de manier waarop de kunstenaars van de Moderne Kunstkring Picasso benaderden. Voor de leden van de Moderne Kunstkring, — meest progressieve kunstenaars als Jan Toorop, Jan Sluijters en Piet Mondriaan — was het kubisme een vorm van symbolisme. In de afwijking van de visuele werkelijkheid, in de abstractie daarvan, zagen zij een uitdrukking van het idealisme: de stoffelijke werkelijkheid wordt ontstegen ten gunste van de openbaring van de zuivere idee, als spirituele essentie.

Door de activiteiten van de Moderne Kunstkring, kreeg het Nederlandse publiek voor het

eerst de mogelijkheid kennis te maken met het Parijse kubisme. Maar zowel progressieve als conservatieve critici hadden moeite met dit kubisme. Zij waren gevormd door de Duitse kunsttheorie, die vooral emotionele betrokkenheid, psychologie en het gevoelsmatige in de kunst waardeerde. Ook hier is weer een aan het symbolisme verwant pleidooi voor verinnerlijking: het kubisme was voor hen te star, te systematisch, en werd als bloedeloos ervaren. In de reactie van de 'kunstpedagoog' H. P. Bremmer slaat de balans door in het voordeel van het naturalisme. H. P. Bremmer gaf kunstlessen en advies bij kunst aankopen aan dames en heren van gegoede stand. In zijn theorie was hij beïnvloed door Spinoza: het goddelijke is immanent in de natuur aanwezig en van die natuur mag dus niet te veel worden afgeweken, bijvoorbeeld door een verregaande abstractie. Bremmer had zijn twijfels over een idealistische kunstopvatting: de kunst moest dicht bij het materiële blijven. Wat opvalt in de parade van critici, tentoonstellers, collectioneurs en kenners, is dat telkens getracht wordt om Picasso vanuit de filosofie en de kunsttheorie te doorgronden. Een in feite aan het kunstwerk zelf externe theorie of wereldbeschouwing wordt ingeschakeld om tot een oordeel te komen. Dat blijft in feite ook het *leitmotiv* voor Willem Sandberg die na de oorlog directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam wordt. Sandberg bekijkt Picasso door een links-marxistische bril. Wanneer Picasso in de jaren direct na de oorlog besluit lid te worden van de communistische partij, is het ook weer de politiek die bepalend is voor de vaak heftige reacties op zijn werk. Pas veel later kan Picasso puur om zijn vormtaal en zijn artistieke scheppingsdrang gewaardeerd worden.

Van Adrichem heeft met *De ontvangst van de moderne kunst in Nederland* een belangrijk boek geschreven. De relevantie is mijns inziens vooral bepaald door de combinatie tussen het inhoudelijke van een kunsthistorische studie — waar het uiteindelijk toch om de analyse van het kunstwerk gaat — met iets, dat je de mentaliteitsgeschiedenis of de ideeëngeschiedenis rondom de moderne kunst zou kunnen noemen. Van Adrichem ontsnapt daarmee aan de blikvernaauwing, waar veel kunsthistorici sinds de jaren tachtig mee worstelen. Juist wat betreft de geschiedenis van de moderne kunst, blijkt de mentaliteitsgeschiedenis een zeer rijke en relevante bron. Tenslotte maakt dit boek nieuwsgierig naar de positie van Nederland in de internationale receptie van de moderne kunst; maar dat is wellicht nog iets voor de toekomst.

Rixt Hoekstra

J. P. Stoop, *'Om het volvoeren van een christelijke staatkunde.'* *De Anti-Revolutionaire Partij in het Interbellum* (Dissertatie Vrije Universiteit Amsterdam 2001, Passage reeks XVII; Hilversum: Verloren, 2001, 362 blz., €29,95, ISBN 90 6550 666 7).

De belangstelling voor het eigen verleden heeft in anti-revolutionaire kring nooit ontbroken. Gedenkboeken ter gelegenheid van jubeljaren in de partijgeschiedenis en bundels en studies ter ere van de partij en haar leiders ontberen we niet. Recent nog verschenen over de partij studies van Rienk Janssens, R. Kuiper, J. J. van den Berg en D. Bosscher en een bundel *De Anti-Revolutionaire Partij, 1829-1980*, onder redactie van G. Harinck, R. Kuiper en P. Bak (Hilversum 2001).

J. P. Stoop vult met zijn bovengenoemde dissertatie een leemte in de partijgeschiedenis op, een leemte die tot nu toe maar ten dele werd gevuld door H. Langevelds nog niet voltooid biografie over Hendrik Colijn en G. Puchingers omvangrijke driedelige studie *Colijn en het einde van de coalitie*.

Stoops uitgangspunt is een geschiedenis van de partij gezien vanuit de activiteiten in het parlement. Bovendien wil hij de vrij algemeen aanvaarde these dat de ARP in het Interbellum