

RÉSUMÉS (rubrique TRAVAUX)

Miguel John VERSLUYS, *Archéologie classique et histoire de l'art aux Pays-Bas : des liaisons dangereuses*

De la description et de l'analyse des relations qui, au cours des cinquante dernières années, ont uni l'archéologie classique et l'histoire de l'art aux Pays-Bas, il ressort que ces relations ont subi une évolution importante. À l'origine, les deux disciplines étaient étroitement associées et l'archéologie classique se considérait comme l'histoire de l'art de l'Antiquité. Aujourd'hui, l'archéologie classique se présente délibérément comme une archéologie « méditerranéenne », privilégie le travail de terrain et tourne le dos à l'histoire de l'art. L'analyse de ce changement de paradigme montre que le passage de l'archéologie « classique » à l'archéologie « méditerranéenne » a certes permis de dépoussiérer la discipline, mais sans tenir compte de la spécificité de l'archéologie classique. De ce point de vue, il paraît indispensable que l'archéologie classique et l'histoire de l'art trouvent à nouveau le moyen de se rapprocher, dans une relation plus équilibrée. Nombreuses sont d'ailleurs les questions théoriques qui, au sein des deux disciplines, témoignent d'une évolution convergente, comme le prouvent les discussions sur le style, l'agency et la matérialité.

Jos KOLDEWEIJ, *Les arts à la fin du XV^e et au XVI^e siècle : quelle identité pour les Pays-Bas septentrionaux ?*

L'historiographie des arts figuratifs, des arts appliqués et de l'architecture des Pays-Bas septentrionaux, à la fin du XV^e et au XVI^e siècle, est aussi ancienne que la période ici considérée. Initialement, aucune distinction ne fut établie entre les Pays-Bas du Sud et du Nord, comme en témoignent, par exemple, la *Schilder-Boeck* de Karel van Mander (Haarlem, 1604) ou les *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* de Dominicus Lampsonius (Anvers, 1572). Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'histoire de l'art des Pays-Bas septentrionaux fut séparée de celle des provinces méridionales. La distinction paraissait évidente pour le XVII^e siècle, le Siècle d'or hollandais car, depuis la guerre de Quatre-Vingts Ans, les Pays-Bas du Nord et du Sud avaient suivi des voies différentes ; cette situation fut ensuite étendue aux périodes antérieures, celles du gothique tardif et de la Renaissance. Dans le courant du XX^e siècle, l'accent fut mis à nouveau sur l'unité artistique et culturelle des anciens Pays-Bas, en particulier pour la période des XV^e et XVI^e siècles. Les travaux consacrés à la symbolique et à l'iconologie, inaugurés par l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953), soulignèrent l'unité culturelle des anciens Pays-Bas. Les

résultats des études techniques récentes (radiographie, photographie infrarouge, réflectographie infrarouge, macrophotographie, dendrochronologie) vont dans le même sens. Dans ce contexte, il est d'autant plus étonnant que des publications et des expositions récentes présentent à nouveau les Pays-Bas septentrionaux comme une entité culturelle à part, plus ou moins isolée.

Mariët WESTERMANN, *Retour aux sources : Rembrandt et l'émergence de la peinture moderne*

Dans le dernier quart du XX^e siècle, les spécialistes ont élargi le champ de l'art du XVII^e siècle hollandais à des artistes qui étaient importants à cette époque, en dépit de leur faible retentissement posthume. De concert avec les historiens de la période, ils ont renouvelé notre perception du contexte dans lequel Rembrandt et Vermeer ont pu prospérer. Au cours de la dernière décennie, les spécialistes sont revenus aux peintres majeurs de la période, et en particulier Rembrandt. Alors que le Rembrandt Research Project a pris fin au cours de la première décennie du XXI^e siècle, demeuré inachevé mais ayant livré une somme considérable de connaissances et de documentation sur les méthodes de travail de Rembrandt, d'autres spécialistes ont posé des questions fondamentales à propos de l'entourage de l'artiste et de sa vision. De nouveaux travaux portant sur la manière dont Rembrandt traitait le nu féminin et sur son élève Samuel van Hoogstraten, qui a également écrit sur la peinture, montrent que sa détermination à peindre ce qui était pertinent de par sa proximité émotionnelle et visuelle avec le vivant a émergé de concert avec une pensée européenne sur l'esthétique et la rhétorique. L'histoire de l'art néerlandais est constituée d'un réseau international et dynamique de spécialistes et d'institutions, et cette infrastructure éminente semble tout à fait adaptée à l'étude de l'émergence des caractéristiques de la peinture des Pays-Bas, qui devait engager cette discipline sur la voie de la modernité.

Wilfred VAN LEEUWEN, *Style ou pragmatisme ? Le débat sur l'architecture du XIX^e siècle*

Aux Pays-Bas, sans doute plus qu'ailleurs, l'arrogance du modernisme éclipsa pendant longtemps la richesse et les qualités particulières de l'architecture du XIX^e siècle. La sobriété et l'austérité néerlandaise, que le modernisme incarnait avec tant d'enthousiasme, faisaient peu de cas du « siècle de l'ornement ». L'étude de cette période se montra donc hésitante : il fallut attendre les années 1990 pour disposer de travaux scientifiques d'une certaine envergure et de monographies d'architectes richement illustrées.

En outre, un problème historiographique difficile devait être réglé, celui de la généalogie du modernisme. Aux Pays-Bas, l'opinion qui prévalait était plus ou moins la suivante : le néogothique P. H. J. Cuypers et le « rationaliste » Hendrick Berlage avaient été les deux grands timoniers d'un siècle à la dérive, un siècle qui ne pouvait se passer de l'ornement « inutile ». Tous deux avaient engagé l'architecture néerlandaise sur la voie du modernisme des années 1920. Au cours de ces quinze dernières années, cette vision figée a subi un basculement radical. Sous l'influence des publications étrangères, l'attention fut attirée sur la modernité de l'éclectisme du XIX^e siècle, tel qu'il se manifesta après 1840. Avec leur individualisme, leur capacité de s'adapter aux exigences modernes et leur liberté de choix absolue, les représentants de l'éclectisme (et ceux de l'éclectisme néorenaissance) ne sont-ils pas les véritables précurseurs de notre époque, beaucoup plus que les néogothiques et les rationalistes, prisonniers de leur recherche du « style » et de leur liens idéologiques avec la société ?

Le fondement théorique de l'éclectisme, défini par les notions de « vérité » et de « caractère », fit l'objet d'une étude pionnière de Auke van der Woud. Dans le sillage de cette publication, des recherches furent consacrées aux origines françaises de l'éclectisme, à l'influence de l'Allemagne au milieu du XIX^e siècle ou encore à l'influence des sciences naturelles sur l'architecture, laquelle procura un fondement scientifique à l'étude du passé et fit de l'historicisme une esthétique à part entière. Les recherches portèrent également sur les associations d'architectes et sur la modernisation de la profession. En même temps, une étude récente a nuancé l'image de Cuypers en soulignant sa part d'éclectisme et en le rattachant à l'éclectisme progressiste britannique. La dimension prophétique de son œuvre a donc été considérablement remise en question, même si l'immense talent dont Cuypers fit preuve dans le domaine de l'architecture religieuse reste, pour la plupart des spécialistes, indiscutable.

Timo DE RIJK, *Entre hier et demain : le design aux Pays-Bas de 1949 à 1967*

Après la Seconde Guerre mondiale, le design néerlandais tenta de répondre à l'ambition des pouvoirs publics de soutenir l'industrialisation du pays. On s'inspira de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, pour qui le plaidoyer en faveur d'un design moderne était inséparable d'une « offensive civilisatrice ». À l'époque de la reconstruction, il n'était pas difficile de concilier ces positions avec l'exigence économique de l'industrialisation et de la production de biens de consommation.

Les progressistes et les modernistes se retrouvèrent au sein de la fondation Goed Wonen, qui diffusa les idées nouvelles à travers une revue, à

l'occasion de démonstrations ou dans les commerces de ses membres. L'année 1958 fut le couronnement de cette stratégie de modernisation : cette année-là, les idées de Goed Wonen furent présentées au Stedelijk Museum d'Amsterdam par le conservateur, Willem Sandberg, dans l'ouvrage *Ik kan wonen* de Johan Niegeman, qui avait enseigné au Bauhaus, et dans le pavillon que les Pays-Bas présentèrent à l'Exposition universelle de Bruxelles.

Dès 1960, cependant, les premières critiques de l'idéologie du progrès se firent entendre parmi les artistes et les designers modernistes. L'utopie d'un avenir radieux fit place à l'idéalisation du passé. Les designers de la verrerie Leerdam, par exemple, tentèrent de renouer avec la tradition artisanale. Au milieu des années 1960, même une grande entreprise comme Philips finit par prendre au sérieux les tendances nostalgiques qui, au sein de la société industrielle, s'étaient manifestées dès le début des années 1940.

ABSTRACTS

Miguel John VERSLUYS, *Classical archaeology and the history of art in the Netherlands: dangerous liaisons*

From the description and analysis of relationships that have, over the course of the last fifty years, brought together classical archaeology and the history of art in the Netherlands, it has become evident that the dynamic between the two has significantly evolved. Initially, the two disciplines were inextricably linked, and classical archaeology was considered as a category of classical art; today, classical archaeology is deliberately presented as "Mediterranean" archaeology, which favors fieldwork and turns its back on the history of art. The analysis of this paradigm shift shows that if the passage from classical to Mediterranean archaeology has certainly fostered a rejuvenation of the discipline, it has done so without taking into account the specificities of classical archaeology. Seen from this angle, it seems essential to find a way to reunite classical archaeology and the history of art, in a more balanced relationship. Likewise, a number of theoretical questions within the two disciplines bear witness to a converging evolution of the two, as shown by discussions regarding style, agency and materiality.

Jos KOLDEWELJ, *The arts at the end of the fifteenth and sixteenth centuries: which identity for the northern Netherlands?*

The historiography of the figurative arts, applied arts, and architecture of the northern Netherlands, at the end of the fifteenth and throughout the sixteenth centuries, is as old as the period in question. Initially,

no distinction was established between the northern and southern parts of the Netherlands, as shown, for example, in Karel van Mander's *Schilder-Boeck* (Haarlem, 1604) or Dominicus Lampsonius's *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (Antwerp, 1572). It was only in the nineteenth century that the history of northern Netherlandish art was separated from that of the country's southern provinces. The distinction seemed clear for the seventeenth century, the Dutch Golden Age, because the Northern and Southern parts of the Netherlands had followed different paths since the Eighty-Years War. This situation was now extended to earlier periods, those of the late Gothic and the Renaissance. During the twentieth century, the artistic and cultural unity of the Low Countries was newly emphasized, especially for the fifteenth and sixteenth centuries. Works dedicated to symbolism and iconology, inaugurated by Erwin Panofsky's *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953), underlined their territorial unity. The results of recent technical studies (X-rays, infra-red photography and reflectography, macrophotography and dendrochronology) lead us in the same direction. In this context, it is therefore all the more surprising that recent publications and exhibitions have newly introduced the northern Netherlands as a separate, more or less isolated cultural entity.

Mariët WESTERMANN, *Back to Basics: Rembrandt and the Emergence of Modern Painting*

In the last quarter of the twentieth century, scholars expanded the canon of Dutch seventeenth-century art to include artists who were significant in their time but had little resonance beyond it. Together with historians of the market, they diversified our view of the ground in which Rembrandt and Vermeer were able to flourish. Over the past decade, scholars have returned to the most significant painters of the period, especially Rembrandt. As the Rembrandt Research Project wound down in the first decade of the twenty-first century, remaining incomplete but leaving a large legacy of knowledge and documentation about Rembrandt's working processes, other scholars asked fundamental questions about the artist's community and vision. New research on Rembrandt's approach to the female nude and on his pupil Samuel van Hoogstraten, who also wrote about painting, shows that his stubborn commitment to painting whose visual and emotional lifelikeness rendered it persuasive emerged in dialogue with European thought about art and rhetoric. The field of Netherlandish art history is a vibrant, international network of scholars and institutions, and this scholarly infrastructure appears well suited to the study of the emergence of features of painting in the Netherlands that set the medium on a path to modernity.

Wilfred VAN LEEUWEN, *Style or pragmatism? The debate on nineteenth-century architecture*

In the Netherlands, without doubt more than elsewhere, the arrogance of Modern architecture for a long time eclipsed the richness and particularities of nineteenth-century architecture. The Dutch sobriety and austerity that Modern architecture so enthusiastically embodied seemed to be at odds with the "century of ornament." The study of this period has thus proved to be somewhat hesitant: it was not until the 1990s that large-scale academic works and richly illustrated monographs on architects became available.

Furthermore, a difficult historiographical problem had to be dealt with, that of the genealogy of Modern architecture. In the Netherlands, prevailing opinion was more or less the following: the neo-Gothic P. H. J. Cuypers and the "rationalist" Hendrick Berlage had been the two great captains of a century adrift, one that could not do without "useless" ornamentation. Both had set Dutch architecture on the road to the modernism of the 1920s. Over the last fifteen years, this somewhat static point of view has undergone a radical upheaval. Publications from outside the Netherlands have drawn attention to the modernity of nineteenth-century eclecticism such as it appeared after 1840. With their individualism, their capacity to adapt to modern demands, and their complete freedom of choice, were the proponents of eclecticism (and those of neo-Renaissance eclecticism) not in fact the real precursors of our era, much more so than the neo-Gothics and the Rationalists, prisoners of their search for "style" and their ideological links with society?

The theoretical foundations of eclecticism, defined by notions of "truth" and "character," were placed at the center of a pioneering study by Auke van der Woud. In the wake of this publication, research was dedicated to the French origins of eclecticism, to the German influence of the mid-nineteenth century, and even to that of the natural sciences on architecture, which created a scientific basis for the study of the past and transformed historicism into an aesthetic in its own right. Research likewise considered architects' associations and the modernization of the profession. At the same time, a recent study nuanced the image of Cuypers by underlining the eclecticism in his work and by linking it with British progressive eclecticism. The prophetic dimension of his architecture has thus been heavily reconsidered, even if the immense talent Cuypers demonstrated in the area of religious architecture remains, for most specialists, unquestionable.

Timo DE RIJK, *Between yesterday and tomorrow: design in the Netherlands from 1949 to 1967*

After the Second World War, Dutch design attempted to respond to the ambitions of the public authorities to promote the country's industrialization. Inspiration was taken from the avant-garde of the inter-war period, for whom the endorsement of modern design was akin to a "civilising campaign." During the period of reconstruction, it was not difficult to reconcile these positions with the economic demands of industrialization and the production of consumer goods.

Progressives and Modernists came together within the Goed Wonen foundation, which diffused new ideas via its magazine, on the occasion of events it organized or in its members' businesses. 1958 marked the accomplishment of this modernization strategy: that year, Goed Wonen's ideas were presented at the Stedelijk Museum in Amsterdam by the curator Willem Sandberg, in a work entitled *Ik kan wonen* by Johan Niegeman, a former Bauhaus instructor, and in the pavilion that the Netherlands presented at the World's Fair in Brussels.

Beginning in 1960, however, the first critics of the ideology of progress, including modernist artists and designers, made themselves heard. The utopia of a radiant future gave way to idealization of the past. The designers at the Leerdam glassworks, for example, attempted to revive traditional handcrafts. In the mid-1960s, even a large business like Philips finished by taking these nostalgic tendencies seriously, trends that were already discernable in the midst of industrial society at start of the 1940s.

SAMENVATTINGEN

Miguel John VERSLUYS, *Archeologie (Klassiek) en kunstgeschiedenis in Nederland: dangerous liaisons*

Dit artikel beschrijft en analyseert de relaties tussen de Klassieke Archeologie en de Kunstgeschiedenis in Nederland in de afgelopen halve eeuw en betoogt dat zich in dat opzicht een opmerkelijke verschuiving heeft voorgedaan. Waar de twee disciplines eerst nauw gelieerd waren en de Klassieke Archeologie zichzelf beschouwde zich als Kunstgeschiedenis van de Oudheid, heeft de huidige Klassieke Archeologie in Nederland – die zich nu heel bewust definieert als 'Mediterraan' en de *field survey* heeft gekozen als voornaamste onderzoeksinstrument – de Kunstgeschiedenis de rug toegekeerd. Uit de analyse van deze paradigmawisseling komt naar voren dat de verandering van 'Klassiek' naar 'Mediterraan' weliswaar louterend heeft gewerkt, maar dat ze, in haar huidige extreme vorm, geen recht

doet aan de eigenheid van de Klassieke Archeologie. Een hernieuwde, meer uitgebalanceerde en gelijkwaardige toenadering van Klassieke Archeologie en Kunstgeschiedenis is in dat opzicht zeer noodzakelijk. Allerlei convergerende, theoretische ontwikkelingen binnen de twee vakgebieden geven daar ook aanleiding toe, denk aan debatten over stijl, agency en materialiteit.

Jos KOLDEWELJ, *De kunst in de late 15^{de} en de 16^{de} eeuw: welke identiteit voor Noord-Nederland?*

De historiografie van de beeldende kunst, kunstnijverheid en architectuur uit de latere vijftiende en de zestiende eeuw van de Noordelijke Nederlanden reikt terug tot in de tijd zelf. Bijvoorbeeld Karel van Mander, het *Schilder-Boeck* (Haarlem, 1604), en Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies* (Antwerpen, 1572), behandelden zonder enig onderscheid zowel Noord- als Zuid-Nederlandse schilders. Pas in de negentiende eeuw werd de kunstgeschiedenis van de Noordelijke Nederlanden losgemaakt van die van de Zuidelijke gewesten. Voor de zeventiende eeuw, de 'Hollandse Gouden Eeuw', leek dit evident en de voorgeschiedenis van de twee sinds de Tachtigjarige Oorlog van elkaar geïsoleerde kunst- en cultuurgeschiedenissen werd probleemloos geprojecteerd op de late gotiek en de renaissance. Tegelijkertijd werd in de loop van de twintigste eeuw de kunst- en cultuurhistorische eenheid van de Nederlanden juist benadrukt, zeker voor de vijftiende en zestiende eeuw. Dit gebeurde ondermeer door de meer of betekenis en symboliek gerichte benaderingen die met name sinds Panofsky's *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953) opgang maakten, en blijkt ook uit recent technisch onderzoek (röntgenfoto's, infrarood fotografie en -reflectografie, macrofotografie, dendrochronologie). Des te verbazingwekkender is dat in recente kunsthistorische publicaties en tentoonstellingen de Noordelijke Nederlanden opnieuw als zelfstandig, min of meer geïsoleerd cultuurgebied worden gepresenteerd.

Mariët WESTERMANN, *Terug naar de basis: Rembrandt en de opkomst van de moderne schilderkunst*

In het laatste kwart van de twintigste eeuw hebben wetenschappers de canon van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst uitgebreid met kunstenaars die in hun eigen tijd van belang waren maar die weinig navolging hebben gehad in latere tijden. Samen met markthistorici hebben zij een genuanceerd beeld geschetst van de voedingsbodem van waaruit Rembrandt en Vermeer hebben kunnen schitteren. In het afgelopen decennium daarentegen,

hebben wetenschappers zich binnen deze periode weer meer gericht op de invloedrijkste kunstenaars, en dan met name Rembrandt. Toen het Rembrandt Research Project in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw afliep, weliswaar onvoltooid maar met achterlating van een grote hoeveelheid kennis en documentatie over Rembrandt's werkwijze, stelden andere wetenschappers zich aan de hand daarvan fundamentele vragen over de leefomgeving en visie van deze kunstenaar. Nieuw onderzoek naar Rembrandt's benadering van het vrouwelijk naakt en naar zijn leerling Samuel van Hoogstraten, die zelf over de schilderkunst heeft geschreven, laten zien dat Rembrandt's koppige toewijding aan schilderkunst die overtuigt door visuele en emotionele levensechtheid zich ontwikkelde in samenhang met Europese ideeën over kunst en retoriek.

Het vakgebied van de Nederlandse kunst is een levendig, internationaal netwerk van wetenschappers en instellingen, en het lijkt erop dat juist deze wetenschappelijke structuur bijzonder geschikt is voor het onderzoeken van de opkomst van die aspecten van de Nederlandse schilderkunst die deuren hebben geopend naar het moderne.

Wilfred VAN LEEUWEN, *Stijl of pragmatisme? Het debat over de architectuur van de 19^e eeuw in Nederland*

Vermoedelijk nog meer dan elders heeft in Nederland de eigenwaan van het modernisme lange tijd het zicht ontnomen op de rijkdom en de bijzondere kwaliteiten van de negentiende-eeuwse architectuur. De Hollandse nuchterheid en soberheid, die het modernisme zo gretig omarmde, had weinig op met de 'eeuw van het ornament'. De bestudering van die eeuw kwam dan ook aarzelend op gang en resulteerde pas in de jaren negentig in serieuze wetenschappelijke studies van enige omvang en in uitbundig geïllustreerde architectenmonografieën..

Er moest bovendien nog worden afgerekend met een hardnekkig historiografisch probleem, die van de genealogie van het modernisme. In Nederland stond die min of meer vast: de neogotici P. H. J. Cuypers en de 'rationalist' Hendrick Berlage waren de twee grote stuurmannen geweest in een stuurloze eeuw, een eeuw die verslaafd was aan 'nutteloos' ornament. Zij hadden de Nederlandse architectuur met vaste hand naar het modernisme van de jaren 1920 geleid. De laatste tien, vijftien jaar is dat verstarde beeld vrij radicaal gekanteld. Er is, mede onder invloed van buitenlandse studies, veel meer oog gekomen voor de moderniteit van het negentiende-eeuwse eclecticisme zoals dat na 1840 ontstond. Zijn de negentiende-eeuwse eclecticisten (en de eclectische neorenaissancisten), met hun individualisme, hun flexibiliteit ten aanzien van moderne bouwopgaven en hun onbeperkte

keuzevrijheid niet veel geloofwaardiger voorlopers van onze tijd dan de neogotici en de rationalisten, die verstrikt raakten in hun zoektocht naar 'stijl' en haar ideologische verbinding met de samenleving?

Over de theoretische grondslag van het eclecticisme, samengevat in de begrippen 'waarheid' en 'karakter' verscheen een baanbrekende studie van Auke van der Woud. In het kielzog daarvan zijn studies geschreven over de Franse oorsprong van het eclecticisme, over de invloed van Duitsland halverwege de eeuw, over de invloed van de natuurwetenschappen op de bouwkunst, waardoor de bestudering van het verleden een wetenschappelijke basis kreeg en de historische inspiratie een nieuwe esthetica op zichzelf werd. Ook over de architectenverenigingen de modernisering van het architectenberoep verschenen interessante studies. En het beeld van Cuypers is inmiddels door een recente studie een stuk 'eclectischer' geworden, hij geldt nu veel meer als een aanhanger van het Britse 'progressive eclecticism'. Maar zijn profetenmantel is inmiddels danig gescheurd. Andere profetenmantels zien er beter uit, al staat Cuypers' grote talent als kerkenbouwer voor de meeste onderzoekers buiten kijf.

Timo DE RIJK, *Naar gisteren en naar morgen Vormgeving in Nederland van 1949 tot 1967*

Het debat van de Nederlandse productvormgeving probeerde in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog aan te sluiten bij de ambitie van de overheid om het land te industrialiseren. Het kon daarvoor te rade gaan bij de vooroorlogse avant garde die een pleidooi voor moderne vormgeving gepaard liet gaan met een beschavingsoffensief. Tijdens de wederopbouw konden dergelijke ideeën ingepast worden in de economische noodzaak van industrialisatie en productie van consumptiegoederen. Ontwerpers met progressieve maatschappelijke ideeën en modernistische opvattingen verenigden zich in de Stichting Goed Wonen, waarbinnen door ontwerpers en fabrikanten de nieuwe tijd gepropageerd werd in een tijdschrift, tijdens demonstraties en in winkels van leden. Het hoogtepunt van deze modernisering-strategie was het jaar 1958 waarin de ideeën van Goed Wonen vertegenwoordigd waren in een presentatie in het Stedelijk Museum te Amsterdam van directeur Willem Sandberg, in de publicatie *Ik Kan Wonen* van voormalig Bauhausdocent Johan Niegeman en in de grote Nederlandse inzending tijdens de Expo 1958 te Brussel.

Al spoedig na 1960 waren binnen de vooruitstrevende groepen kunstenaars en ontwerpers de eerste tegengeluiden tegen het vooruitgang-denken te horen. De ideeën over een zonnige toekomst maakten voorzichtig plaats voor een idealisering van het verleden en bijvoorbeeld in kringen van modernistische

ontwerpers van de glasfabriek Leerdam ontstond een voorliefde voor ambachtskunst ten voordele van de industriële productie. Uiteindelijk zou ook bij een technologisch bedrijf als Philips halverwege jaren zestig de nostalgische tendensen in de industriële samenleving, die aan het einde van de jaren veertig in gang werd gezet, serieus genomen worden.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Miguel John VERSLUYS, *Klassische Archäologie und Kunstgeschichte in den Niederlanden: gefährliche Liebchaften*

Beschreibt und analysiert man die Beziehung, die in den letzten fünfzig Jahren die Klassische Archäologie mit der Kunstgeschichte in den Niederlanden geeint hat, dann stellt man fest, dass diese Beziehung eine bedeutende Entwicklung durchlaufen hat. Anfangs waren die beiden Disziplinen eng miteinander verbunden. Die Klassische Archäologie verstand sich als Kunstgeschichte der Antike. Heutzutage präsentiert sie sich dagegen ganz bewusst als eine „mediterrane“ Archäologie, bevorzugt die Feldarbeit und kehrt der Kunstgeschichte den Rücken zu. Die Analyse dieses paradigmatischen Wechsels zeigt, dass die Ablösung der Klassischen Archäologie durch die „mediterrane“ Archäologie die Disziplin zwar entstaubt hat, allerdings ohne die Spezifik der Klassischen Archäologie zu berücksichtigen. In dieser Hinsicht scheint es zwingend notwendig, dass die Klassische Archäologie und die Kunstgeschichte wieder einen Weg finden, um sich in einer ausgewogenen Beziehung wieder anzunähern. Zahlreiche theoretische Fragen innerhalb der zwei Disziplinen zeugen übrigens in der Tat von einer übereinstimmenden Entwicklung, wie es die Diskussionen um Kategorien wie Stil, Agency und Materialität aufzeigen.

Jos KOLDEWEL, *Die Künste vom ausgehenden 15. und 16. Jahrhundert: welche Identität für die nördlichen Niederlande?*

Die Geschichtsschreibung der bildenden und angewandten Künste sowie der Architektur in den nördlichen Niederlanden des 15. und 16. Jahrhunderts ist so alt wie die Epoche selbst. Anfangs wurde keinerlei Unterschied zwischen südlichen und nördlichen Niederlanden gemacht, wie zum Beispiel das *Schilder-Boeck* von Karel van Mander (Haarlem, 1604) oder die *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* des Dominicus Lampsonius (Antwerpen, 1572) belegen. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Kunstgeschichte der südlichen Niederlanden von jener der nördlichen Provinzen getrennt. Diese

Unterscheidung schien treffend für das 17. Jahrhundert, das goldene Zeitalter Hollands, da seit dem achtzigjährigen Krieg der niederländische Norden und Süden in der Tat getrennte Wege gegangen waren. Allerdings wurde diese getrennte Herangehensweise auch auf die früheren Epochen übertragen, wie die der Spätgotik und der Renaissance. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde der Akzent erneut auf die künstlerische und kulturelle Einheit der frühen Niederlande, insbesondere für die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts, gesetzt. Die der Symbolik und der Ikonologie gewidmeten Studien, die durch Erwin Panofskys *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953) eingeläutet wurden, unterstrichen diese kulturelle Einheit der damaligen Niederlande. Auch die Ergebnisse neuerer technischer Untersuchungen (Radiographie, Infrarot-Fotografie, Infrarot-Reflektographie, Makrofotografie, Dendrochronologie) gehen in dieselbe Richtung. In diesem Zusammenhang ist es daher erst recht überraschend, dass die aktuellen Publikationen und Ausstellungen die südlichen Niederlande wieder als mehr oder minder isolierte kulturelle Einheit darstellen.

Mariët WESTERMANN, *Zurück zur Quelle: Rembrandt und die Entstehung der modernen Malerei*

Seit den 1970-er Jahren haben die Spezialisten das Feld der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts auf Künstler ausgeweitet, die zu ihrer Zeit wichtig waren, jedoch nach ihrem Tod kaum Berücksichtigung erfahren haben. Zeitgleich mit den Historikern dieser Epoche haben sie unsere Sicht auf die Lebensumstände von Rembrandt und Vermeer erneuert. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist das Rembrandt Research Project ausgelaufen, das, wenn auch unbeendet, so doch eine bemerkenswerte Summe an Wissen und Quellen über die Arbeitsmethoden des Malers zusammengetragen hat. Andere Spezialisten haben grundlegende Fragestellungen zum sozialen Umfeld Rembrandts und seiner Sicht aufgearbeitet. Weitere Arbeiten beschäftigen sich mit Rembrandts Herangehensweise an den weiblichen Akt und seinem Schüler Samuel van Hoogstraten, der auch über die Malerei geschrieben hat. Diese Studien zeigen, dass der Wille des Künstlers, das zu malen, was sich durch seine emotionale und visuelle Nähe mit dem Lebendigen auszeichnete, zeitlich einherging mit der Entwicklung einer europäischen Auffassung der Ästhetik und der Rhetorik. Der Bereich der holländischen Kunstgeschichte ist ein internationales und dynamisches Netzwerk aus Spezialisten und Institutionen. Diese gewichtige Infrastruktur scheint überaus geeignet für das Studium der aufkeimenden Charakteristika der niederländischen Malerei, die die Disziplin auf den Weg der Modernität gebracht hat.

Wilfred VAN LEEUWEN, *Stil oder Pragmatismus ? Der Streit um die Architektur des 19. Jahrhunderts*

Wahrscheinlich stärker als woanders hatte die Arroganz des Modernismus in den Niederlanden dazu geführt, den Reichtum und die besonderen Qualitäten der Architektur des 19. Jahrhunderts lange Zeit zu übersehen. Die niederländische Kargheit und Strenge, die der Modernismus mit so viel Enthusiasmus verkörperte, ließen das „Jahrhundert des Ornaments“ weitgehend unbeachtet. Das Erforschen dieser Periode kam demzufolge nur zögerlich voran. Erst die 1990-er Jahre brachten umfangreichere wissenschaftliche Abhandlungen und reich bebilderte Monographien über Architekten hervor.

Darüber hinaus galt es, ein schwieriges historiographisches Problem zu regeln, das die Genealogie des Modernismus betraf. Die Meinung, die in den Niederlanden überwog, war folgende: P. H. J. Cuypers als Repräsentant der Neugotik und der 'Rationalist' Hendrick Berlage waren die zwei großen Kapitäne eines vom Kursverlust geprägten Jahrhunderts, das nicht auf das „unnütze“ Ornament verzichten konnte. Beide Persönlichkeiten haben die niederländische Architektur auf den Kurs der Moderne der 1920-er Jahre gebracht. Im Laufe der letzten fünfzehn Jahre hat diese festgefahrene Sichtweise eine durchaus radikale Neubewertung erlebt. Unter Einfluss ausländischer Publikationen wurde die Aufmerksamkeit auf den modernen Charakter der eklektischen Stilvielfalt des 19. Jahrhunderts gelenkt, so wie sie sich bereits ab 1840 zeigte. Dies warf die Frage auf, ob die Vertreter des Eklektizismus (und die der eklektischen Neo-Renaissance) mit ihrem Individualismus, ihrer absoluten Entscheidungsfreiheit und ihrer Fähigkeit, sich modernen Anforderungen anzupassen, nicht die eigentlichen Vorläufer unserer Epoche waren, im Unterschied zu den Neugotikern und Rationalisten, die in ihrer Suche nach dem „Stil“ und den ideologischen Verknüpfungen mit der Gesellschaft gefangen waren.

Die theoretische Basis des Eklektizismus, die von Begriffen wie „Wahrheit“ und „Charakter“ definiert ist, bot den Gegenstand für eine wegweisende neue Untersuchung von Auke van der Woud. Infolge dieser Veröffentlichung interessierten sich nunmehr andere Wissenschaftler für die französischen Ursprünge des Eklektizismus, den deutschen Einfluss Mitte des 19. Jahrhunderts sowie den Einfluss der Naturwissenschaften auf die Architektur, die das Studium der Vergangenheit mit wissenschaftlichem Blick vollzogen und aus dem Historizismus eine eigenständige Ästhetik gemacht hatte. Weitere Arbeiten haben sich mit den Zusammenschlüssen von Architekten und der Modernisierung ihres Berufsstandes beschäftigt. Noch dazu hat eine kürzlich erschienene Studie das Bild von Cuypers nuanciert, indem sie seine durchaus vorhandenen eklektischen Züge und Verbindungen zum progressiven

britischen Eklektizismus aufzeigt. Die prophetische Dimension seines Werks ist demnach in Frage gestellt, während hingegen sein enormes Talent auf dem Gebiet der sakralen Architektur von den meisten Spezialisten einheitlich anerkannt bleibt.

TIMO DE RIJK, *Zwischen gestern und morgen: das Design in den Niederlanden zwischen 1949 und 1967*

Nach dem zweiten Weltkrieg versuchte das niederländische Design, den Anforderungen der öffentlichen Kräfte entsprechend die Industrialisierung des Landes zu unterstützen. Man inspirierte sich an der Zwischenkriegsavantgarde, für die das Plädoyer für ein modernes Design untrennbar von der „zivilisierenden Offensive“ war. Während der Zeit des Wiederaufbaus war es nicht schwierig, diese Positionen mit dem ökonomischen Anspruch der Industrialisierung und der Produktion von Konsumgütern zu vereinen.

Die Progressiven und die Modernen kamen innerhalb der Stiftung Goed Wonen zusammen, die die neuen Ideen in einer Zeitschrift propagierten, die für Demonstrations- und Werbezwecke ins Leben gerufen worden war. Das Jahr 1958 sollte die Krönung dieser Modernisierungsstrategie werden. In diesem Jahr wurden die Ideen von Goed Wonen sowohl im Amsterdamer Stedelijk Museum durch den Museumsdirektor Willem Sandberg, als auch im niederländischen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel vorgestellt. Außerdem waren sie Thema der Veröffentlichung *Ik kan wonen* des ehemaligen Bauhauslehrers Johan Niegeman.

Doch schon ab 1960 äußerten sich innerhalb der Gruppe der modernen Künstler und Designer erste kritische Stimmen gegenüber der Fortschrittsideologie. Die Utopie einer glänzenden Zukunft wich der Idealisierung der Vergangenheit. Die Designer der Glaserei Leerdam versuchten zum Beispiel, die Tradition des Kunsthandwerks wieder aufleben zu lassen. Mitte der 1960-er Jahre begann selbst eine große Firma wie Philips, die nostalgischen Tendenzen ernst zu nehmen, die innerhalb der Industriegesellschaft seit Beginn der vierziger Jahre aufgekeimt waren.

RIASSUNTI

Miguel John VERSLUYS, *Archeologia classica e storia dell'arte nei Paesi Bassi: delle relazioni pericolose*

Dalla descrizione e dall'analisi delle relazioni che, nel corso degli ultimi cinquant'anni, hanno unito l'archeologia classica e la storia dell'arte nei Paesi Bassi, emerge che questi rapporti hanno subito un'evoluzione importante. In un primo momento le due discipline erano strettamente unite, e l'archeologia si

considerava come la storia dell'arte dell'antichità; oggi l'archeologia classica si presenta deliberatamente come un'archeologia "mediterranea", privilegia il lavoro sul campo e gira le spalle alla storia dell'arte. L'analisi di questo cambiamento di paradigma mostra che il passaggio dall'archeologia "classica" a quella "mediterranea" ha senza dubbio permesso di rinnovare la disciplina, ma senza tener conto della specificità dell'archeologia classica. Da questo punto di vista, sembra indispensabile che archeologia classica e storia dell'arte trovino di nuovo il modo di avvicinarsi, in una relazione più equilibrata. Numerose sono d'altronde le questioni teoriche che, in seno alle due discipline, testimoniano di un'evoluzione convergente, come rivelano le discussioni sullo stile, l'*agency* e la materialità.

Jos KOLDEWELJ, *Le arti alla fine del xv e nel xvi secolo: quale identità per i Paesi Bassi settentrionali?*

La storiografia delle arti figurative, delle arti applicate e dell'architettura dei Paesi Bassi settentrionali alla fine del xv e nel xvi secolo è antica tanto quanto il periodo qui considerato. All'inizio, nessuna distinzione fu stabilita tra i Paesi Bassi del Sud e del Nord, come testimoniano ad esempio lo *Schilderboek* di Karel van Mander (Haarlem, 1604) o il *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* di Dominicus Lampsonius (Anversa, 1572). Fu solo nell'Ottocento che la storia dell'arte dei Paesi Bassi settentrionali fu separata da quella delle province meridionali. La distinzione sembrava evidente per il Seicento, il secolo d'oro olandese, giacché a partire dalla guerra degli ottant'anni i Paesi Bassi del Nord e del Sud avevano seguito vie differenti, ma questo schema fu esteso ai periodi anteriori, il tardo gotico e il Rinascimento. Nel corso del Novecento, l'accento fu messo di nuovo sull'unità artistica e culturale degli antichi Paesi Bassi, in particolare per i secoli xv e xvi. I lavori dedicati alla simbologia e all'iconologia, inaugurati dall'opera di Erwin Panofsky *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953), sottolinearono l'unità culturale degli antichi Paesi Bassi. I risultati degli esami tecnici recenti (radiografia, fotografia all'infrarosso, riflettografia all'infrarosso, macrofotografia, dendrocronologia) vanno nella stessa direzione. In un simile contesto, è ancor più sorprendente che delle pubblicazioni e delle mostre recenti presentino di nuovo i Paesi Bassi settentrionali come un'entità a parte, più o meno isolata.

Mariët WESTERMANN, *Ritorno alle fonti: Rembrandt e l'emergere della pittura moderna*

Nell'ultimo quarto del xx secolo, gli specialisti hanno allargato il campo dell'arte del Seicento ad artisti che, a dispetto del loro debole impatto postumo,

furono importanti a quell'epoca. Di concerto con gli storici del periodo, essi hanno rinnovato la nostra percezione del contesto in cui Rembrandt e Vermeer poterono emergere. Nel corso dell'ultimo decennio, gli specialisti sono ritornati ai pittori più grandi dell'epoca, Rembrandt in particolare. Mentre il Rembrandt Research Project è stato chiuso durante il primo decennio del XXI secolo – rimanendo incompiuto ma avendo comunque fornito una massa considerevole di conoscenze e di documentazione sui metodi di lavoro di Rembrandt – altri specialisti hanno sollevato delle domande fondamentali a proposito della cerchia dell'artista e della sua visione. Nuove ricerche sulla maniera in cui Rembrandt trattava il nudo femminile e sul suo allievo Samuel van Hoogstraten (che ha anche scritto sulla pittura) mostrano che la sua determinazione a dipingere quanto era pertinente per via della prossimità emotiva e visiva con il mondo vivente è emersa in parallelo ad una linea di pensiero europea sull'estetica e la retorica. L'ambito della storia dell'arte olandese è una rete internazionale e dinamica di specialisti e di istituzioni, e questa struttura sembra perfettamente adeguata allo studio dell'emergere delle caratteristiche della pittura dei Paesi Bassi, che dovevano spingere l'arte sulla strada della modernità.

Wilfred VAN LEEUWEN, *Stile o pragmatismo? Il dibattito sull'architettura del XIX secolo*

Nei Paesi Bassi, senza dubbio ancor più che altrove, l'arroganza del modernismo ha eclissato a lungo la ricchezza e le qualità peculiari dell'architettura dell'Ottocento. La sobrietà e l'austerità olandese, che il modernismo incarnava con tanto entusiasmo, prestavano poca attenzione al "secolo dell'ornamento". Gli studi su questo periodo si sono pertanto dimostrati timidi: è stato necessario aspettare gli anni novanta del Novecento per disporre di saggi di un certo vigore e di monografie di architetti riccamente illustrate.

Inoltre, un problema storiografico difficile doveva essere chiarito, ovvero la genealogia del modernismo. Nei Paesi Bassi, l'opinione prevalente era più o meno la seguente: il neogotico P. H. J. Cuypers e il 'razionalista' Hendrick Berlage erano stati i due grandi capitani di un secolo alla deriva, un secolo che non poteva fare a meno dell'ornamento "inutile". Entrambi avevano condotto l'architettura olandese sulla via del modernismo degli anni Venti. Nel corso degli ultimi quindici anni, questa visione cristallizzata è andata incontro ad un cambiamento piuttosto radicale. Sull'influenza delle pubblicazioni straniere, l'attenzione è stata attirata sulla modernità dell'eclettismo dell'Ottocento, quale si manifestò dopo il 1840. Con il loro individualismo, la loro capacità di adattarsi alle esigenze moderne e la loro libertà assoluta di scelta, i rappresentanti dell'eclettismo (e quelli

dell'ecllettismo neorinascimentale) non sono i veri precursori della nostra epoca, ben più dei neogotici e dei razionalisti, prigionieri della loro ricerca dello "stile" e dei loro legami ideologici con la società?

Il fondamento teorico dell'ecllettismo, definito dalle nozioni di "verità" e di "carattere", fu oggetto di uno studio pionieristico di Auke van der Woud. Sulla scia di questa pubblicazione, delle ricerche furono dedicate alle origini francesi dell'ecllettismo, all'influenza della Germania verso la metà dell'Ottocento, o ancora al fascino esercitato dalle scienze naturali sull'architettura, che procurarono un fondamento scientifico allo studio del passato e fecero dello storicismo un'estetica a tutto tondo. Gli studi si interessarono inoltre alle associazioni di architetti e alla modernizzazione della professione. Allo stesso tempo, una ricerca recente ha sfumato l'immagine di Cuypers, sottolineando la sua parte di ecllettismo e ricollegandolo all'ecllettismo progressista britannico. La dimensione profetica del suo lavoro è stata dunque rimessa in causa in maniera considerevole, anche se l'immenso talento di cui Cuypers diede prova nel campo dell'architettura religiosa resta, per la maggior parte degli specialisti, indiscutibile.

Timo DE RIJK, *Tra l'oggi e il domani: il design nei Paesi Bassi tra 1949 e 1967*

Dopo la Seconda guerra mondiale, il design olandese tentò di rispondere all'ambizione dei poteri pubblici di supportare l'industrializzazione del paese. Ci si ispirò all'avanguardia del primo dopoguerra, per la quale il discorso in favore di un design moderno era inseparabile da una "offensiva civilizzatrice". All'epoca della ricostruzione non era difficile conciliare queste posizioni con le esigenze economiche dell'industrializzazione e della produzione di beni di consumo.

Progressisti e modernisti si ritrovarono in seno alla fondazione Goed Wonen, che diffuse le nuove idee con una rivista, in occasione di dimostrazioni o ancora nei negozi dei propri membri. Il 1958 rappresentò il coronamento di questa strategia di modernizzazione: in quell'anno le idee di Goed Wonen furono presentate allo Stedelijk Museum di Amsterdam dal curatore, Willem Sandberg, quindi nell'opera *Ik kan wonen* di Johan Niegeman, che aveva insegnato al Bauhaus, e infine nel padiglione allestito dai Paesi Bassi all'Esposizione Universale di Bruxelles.

A partire dal 1960, tuttavia, le prime critiche dell'ideologia del progresso si fecero sentire tra gli artisti e i designer modernisti. L'utopia di un avvenire radioso fece posto all'idealizzazione del passato. I designer della soffieria Leerdam, ad esempio, tentarono di riannodare i rapporti con la tradizione artigiana. Alla metà degli anni Sessanta, anche

una grande impresa come Philips finì per prendere sul serio le tendenze nostalgiche che, in seno alla società industriale, si erano manifestate dall'inizio degli anni Quaranta.

RESÚMENES

Miguel John VERSLUYS, *Arqueología clásica e historia del arte en los Países Bajos: unas amistades peligrosas*

De la descripción y el análisis de las relaciones que unieron, a lo largo de los últimos cincuenta años, la arqueología clásica y la historia del arte en los Países Bajos, podemos deducir que dichas relaciones han evolucionado mucho. En un principio ambas disciplinas iban muy vinculadas: la arqueología clásica se consideraba a sí misma como la historia del arte de la Antigüedad, mientras que hoy en día se presenta deliberadamente como una arqueología "mediterránea", privilegiando el trabajo de campo y dándole la espalda a la historia del arte. El análisis de este cambio de paradigma demuestra que el paso de la arqueología "clásica" a la "mediterránea" sin duda ha permitido modernizar la disciplina, pero sin tener en cuenta la especificidad de la arqueología clásica. Por lo tanto parece necesario que la arqueología clásica y la historia del arte encuentren una nueva manera de acercarse, en una relación más equilibrada. Numerosos son, de hecho, los planteamientos teóricos que atestiguan, en ambas disciplinas, de una evolución convergente, tal como lo confirman los debates sobre estilo, *agency* y materialidad.

Jos KOLDEWEL, *Las artes al final del siglo xv y en el s. xvi: ¿qué identidad para los Países Bajos septentrionales?*

La historiografía de las artes figurativas y aplicadas, y de la arquitectura de los Países Bajos septentrionales, entre el final del s. xv y el s. xvi, es tan antigua como el mismo periodo. En un primer momento no se hizo ninguna distinción entre los Países Bajos del sur y los del norte, tal como lo atestiguan por ejemplo el *Schilder-Boek* de Karel van Mander (Haarlem, 1604) o los *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* de Dominicus Lampsonius (Amberes, 1572). Sólo fue en el s. xix cuando la historia del arte de los Países Bajos septentrionales fue separada de la de las provincias meridionales; una diferenciación que parecía evidente para el s. xvii, el Siglo de Oro holandés, pues desde la guerra de los Ochenta Años los Países Bajos del norte y los del sur habían seguido caminos distintos, siendo esta situación ampliada a los periodos anteriores del gótico tardío y del Renacimiento. A lo largo del

s. xx, se volvió a hacer hincapié en la unidad artística y cultural de los antiguos Países Bajos, y más específicamente en los siglos xv y xvi. Las investigaciones sobre simbólica e iconología, estrenadas por Erwin Panofsky en *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, 1953), recalcaron la unidad cultural de los antiguos Países Bajos. Igualmente lo confirman los resultados de los recientes análisis técnicos (radiografía, fotografía infrarroja, reflectografía infrarroja, macrofotografía, dendrocronología). Por lo tanto es sorprendente comprobar que algunas publicaciones y exposiciones recientes vuelven a presentar los Países Bajos septentrionales como una entidad cultural aparte, casi aislada.

Mariët WESTERMANN, *Regreso a los orígenes: Rembrandt y la emergencia de la pintura moderna*

Durante el último cuarto del s. xx, los especialistas han extendido el campo del arte holandés del s. xvii a artistas importantes de la época, a pesar de su escasa repercusión póstuma, renovando, de acuerdo con los historiadores de dicho periodo, nuestra percepción de un contexto en que llegaron a prosperar Rembrandt y Vermeer. A lo largo de la última década, los especialistas regresaron a los pintores principales de la época, más específicamente Rembrandt. Si el Rembrandt Research Project finalizó en la primera década del s. xxi, sin llevarse a cabo pero sí desvelando numerosos datos y documentación valiosa acerca de los métodos de trabajo de Rembrandt, otros especialistas pudieron plantear interrogaciones fundamentales respecto al entorno y la visión del artista. Nuevas investigaciones sobre la forma en que Rembrandt trataba el desnudo femenino y sobre su alumno Samuel van Hoogstraten, quien también escribió acerca de la pintura, revelan que su determinación en pintar lo que le parecía pertinente por su proximidad emocional y visual con lo vivo emergió de acuerdo con un pensamiento europeo de la estética y retórica. El campo de la historia del arte holandés consiste en una red internacional y dinámica de especialistas e instituciones, cuya eminente infraestructura parece perfectamente adaptada para estudiar la emergencia de unas características de la pintura neerlandesa que encauzarían esta disciplina en la vía de la modernidad.

Wilfred VAN LEEUWEN, *¿Estilo o pragmatismo? El debate sobre la arquitectura del s. xix*

En los Países Bajos, sin duda más que en cualquier otra parte, la arrogancia del modernismo ha ocultado durante mucho tiempo la riqueza y las cualidades propias de la arquitectura del s. xix. La sobriedad y austeridad neerlandesas que el modernismo con tal

entusiasmo encarnaba se ocupaban bien poco del “siglo del adorno”. El estudio de dicho periodo se mostraba pues indeciso: hubo que esperar la llegada de los años noventa para disponer de investigaciones científicas de cierta envergadura y monografías de arquitectos con abundantes ilustraciones.

Además, había que solucionar un difícil problema historiográfico: el de la genealogía del modernismo. En los Países Bajos, la opinión dominante era más o menos la siguiente: el neogótico P. H. J. Cuypers y el ‘racionalista’ Hendrick Berlage habían sido los dos grandes capitanes de un siglo a la deriva, siglo que no podía prescindir del adorno “inútil”. Ambos habían encaminado la arquitectura neerlandesa en la vía del modernismo de los años veinte. A lo largo de los últimos quince años, esta visión petrificada sufrió un cambio bastante radical. Influenciada por las publicaciones extranjeras, la atención se centró en la modernidad del eclecticismo del s. xix, tal como se manifestó después de 1840. Con su individualismo, su capacidad de adaptarse a las exigencias modernas y su absoluta libertad para escoger, ¿no son acaso los representantes del eclecticismo (y los del eclecticismo del neo-renacimiento) los verdaderos precursores de nuestra época, mucho más aún que los neogóticos y los racionalistas, prisioneros de su búsqueda del “estilo” y de sus vínculos ideológicos con la sociedad?

El fundamento teórico del eclecticismo, que se define a través de las nociones de “verdad” y “carácter”, fue objeto de un estudio pionero de Auke van der Woud. Siguiendo sus pasos, se investigaron los orígenes franceses del eclecticismo, la influencia de Alemania a mediados del s. xix, y también la influencia de las ciencias naturales en la arquitectura, la cual proporcionó un fundamento científico al estudio del pasado e hizo del historicismo una estética de pleno derecho. Las investigaciones también abarcaron las asociaciones de arquitectos y la modernización de la profesión. Asimismo, un estudio reciente ha matizado la imagen de Cuypers a la vez que subrayaba su parte de eclecticismo, y lo vinculaba con el eclecticismo progresista británico. Por lo tanto se ha puesto bastante en tela de juicio la dimensión profética de su obra, por indiscutible que sea y siga siendo, en opinión de la mayoría de los especialistas, el inmenso talento de Cuypers en el campo de la arquitectura religiosa.

Timo DE RIJK, *Entre ayer y hoy: el diseño en los Países Bajos entre 1949 y 1967*

Después de la segunda guerra mundial, el diseño neerlandés procuró responder a la ambición de los poderes públicos de apoyar la industrialización del país, basándose en la vanguardia de entreguerras, para quien no podía separarse el alegato a favor de

un diseño moderno de una “ofensiva civilizadora”. En la época de la reconstrucción conciliar estas posturas con la exigencia económica de la industrialización y la producción de bienes de consumo no era difícil.

Los progresistas y modernistas coincidieron en el seno de la fundación Goed Wonen, que se encargó de difundir las ideas nuevas a través de una revista, mediante demostraciones o en los comercios de sus miembros. El año 1958 fue la coronación de tal estrategia de modernización: aquel año, las ideas de Goed Wonen fueron presentadas en el Stedelijk Museum de Amsterdam por el conservador Willem Sandberg, en el libro *Ik kan wonen* de Johan Niegeman, quien había sido docente en la Bauhaus, y en el pabellón de los Países Bajos de la Exposición Universal de Bruselas.

A partir del año 1960, sin embargo, se dieron las primeras críticas de la ideología del progreso entre los artistas y diseñadores modernistas. La utopía de un futuro radiante dio paso a la idealización del pasado. Los diseñadores de la vidriería Leerdam, por ejemplo, intentaron reanudar con la tradición artesanal. A mediados de los sesenta, incluso una gran empresa como Philips acabó tomándose en serio las tendencias nostálgicas que ya habían empezado a manifestarse, en la sociedad industrial, desde los comienzos de los años cuarenta.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré nos recherches, les ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés.

Nous avons cependant pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs. Nous tenons à disposition les droits usuels en notre comptabilité.

Antwerp, Koninklijk Museum van Schone Kunsten
 © Reproductiefonds (p. 629)
 Cussac, Bruxelles (p. 633)
 Photos Krista De Jonge (p. 634)
 © RMN (Château de Versailles)/Gérard Blot (p. 636)
 IRPA-KIK, Bruxelles (p. 636)
 Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund/photo A. Verburg (p. 638)
 National Gallery of Denmark, Copenhagen/© SMK photo (p. 643)
 Rijksmuseum Amsterdam (p. 643, 646)
 © Germaine Kruip (p. 647)
 © Bekkaoui Aziz/photo Aafke Holwerda (p. 649)
 © Nationaal Historisch Museum, photos Fred Ernst (p. 650)
 © Yinka Shonibare, MBE, courtesy of the artist and the Stephen Friedman Gallery, London (p. 651)
 Photos Julie Hochstrasser (p. 652)
 Zeeuws Museum, Middelburg/Photo Ivo Wennekkes, (p. 653)
 © Job Koelewijn/photo Gert Jan van Rooij, Museum De Paviljoens, courtesy Galerie Fons Welters (p. 654)
 Photo Kitty Zijlmans (p. 654)
 Photo/Collection RKD, The Hague (p. 659)
 Universiteit Leiden, Universiteitsbibliotheek (p. 703)
 Leyde, Museum De Lakenhal (p. 708)
 Amsterdam, Rijksmuseum (p. 711)
 Bruxelles, Bibliothèque Royale (p. 713)
 Museum Boijmans Van Beuningen, photo, Studio Tromp (p. 714)
 © RMN (Musée du Louvre)/Gérard Blot (p. 727)
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (p. 728)
 © Trustees of the British Museum (p. 732)
 © 1984 The Metropolitan Museum of Art (p. 737)
 © Philadelphie Museum of Art (p. 739)
 © 2010 Musée du Louvre/Philippe Fuzeau (p. 739)
 City of Roermond (p. 748)
 Collectie Nederlands Architectuurinstituut (p. 749, 754, 759)
 © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris (p. 794)

Tous droits réservés