

Nederlandse Architectuur

S. van Ravesteijn



Woord vooraf	1
De internationale context	3
<i>Hoos Blotkamp</i>	
Het nederlandse klimaat	12
<i>Erik de Jong</i>	
Biografie	16
<i>Hoos Blotkamp, Erik de Jong</i>	
Ideeën en architectuur	20
<i>Erik de Jong</i>	
Toegepaste kunst	40
<i>Hoos Blotkamp</i>	
Stellingen	61
<i>Sybold van Ravesteyn</i>	
Waardering en kritiek	64
<i>Erik de Jong</i>	
Jaartallen	81
<i>Derk P. Snoep</i>	
Oeuvre-catalogus	82
<i>Erik de Jong</i>	
Bibliografie	87
<i>Erik de Jong</i>	
De discussie in Avegoor	92
Summary	
<i>Erik de Jong,</i>	
<i>L. Offerhaus-Doodeheefver</i>	

Stichting Architectuur Museum
Droogbak 1a - Amsterdam
telefoon 020 - 22 02 77

Centraal Museum
Agnietenstraat 1 - Utrecht
telefoon 030 - 31 55 41

Summary

The architect Sybold van Ravesteyn (born in Rotterdam, Febr. 18th 1889) has been a much debated and criticized figure in Dutch architecture.

Educated for civil engineering at Delft Technical University (1906-1912) he was employed by the Dutch Railways in 1912 where he remained until he retired in 1952. His first activities were of a purely functional character, and during that time he applied himself to the use of concrete. It was then, because of his knowledge of concrete, he was asked by its architect Ir Van Heukelom to cooperate in building the 3rd Administration Office for the Railways (ill. 20), that he was stimulated to start designing himself. (ill. 95, 96)

Living in Utrecht from 1918 onwards, he became acquainted with a lively cultural climate, and met among others Rietveld, who executed some of his furniture designs and whose 'Stijl' ideas were influential (ill. 98-101, 103). He also met Lissitzky there. 1925 was an important year for his development. He (a non-catholic) joined the magazine 'Voor Katholieke Reconstructie "De Gemeenschap"'. This group of talented young writers, striving through an aesthetic and religious approach for a better world, reacted against the traditional Roman Church. Their wide interest in (religious) art, music and literature had an enormous appeal for Van Ravesteyn (ill. 34-36). Also in 1925 he met the architect J. J. P. Oud (ill. 6), who introduced him to the (inter)national avantgarde (in 1927 he visited the Bauhaus and the Weissenhof Siedlung in Stuttgart) (ill. 13, 16). He also travelled to Paris (1925), where the international exhibition for decorative arts was being held. (ill. 14, 103) Among others he visited the Art Deco designer Eileen Gray. In general, throughout his life the architect took his bearings from countries like Italy, France and Germany, which he travelled widely.

These diverse facts account for his seemingly dualistic approach of decorative and architectural design: on the one hand the purely functional designs (ill. 42, 43, 47, 54, 60), on the other hand the more decorative approach (mostly in private commissions) (ill. 111-114, 121, 126, 135). Already in 1925, and increasingly after 1930 when he wrote the architectural column of 'De Gemeenschap', he emphasized the element of freedom present in every design. (ill. 183-189) This freedom, he wrote, can be used whenever the commission implies psychological demands beyond the purely functional ones. Designs of chairs (ill. 123), notwithstanding the same strictly functional demands, will vary from designer to designer and from country to country. A design for a theatre is more open to psychological qualities as gaiety and monumentality than a signal-box with its purely utilitarian character. It was with these ideas that he also claimed recognition of the aesthetic value of modern functionalistic architecture: there is no such thing as form determined only by social and functional demands.

From 1925 however, this aesthetic value was associated with curved lines (ill. 107, 113, 119, 166) and finally - after 1936 - with decoration. (ill. 121, 123, 125, 132)

This use of decoration can be accounted for by his love of neo-classicism, baroque art, and arts and architecture under Mussolini (he travels in 1936 to Rome to see the plans for the breakthrough to the St Peter by Piacentini and Spaccarelli). (ill. 38, 39) In his architecture he uses curves, silhouette and sculpture in order to make his architecture a

'dynamic' art, as in his eyes music, literature and film are. The effect is sometimes that of a 'Hollywood' style. (ill. 128-130, 189, 190) Functionalistic architecture was, according to him, too dull and without fantasy. In his decorative work he could be called the only Dutch Art-Deco designer.

After the war Van Ravesteyn's architecture shows association with modern Italian classicism and with Dutch traditionalists like Professor Granpré Molière. (ill. 77-85) When with the departure of this influential professor in architecture in 1953 the traditional school lost its impact at Delft Technical University, Dutch architecture tended towards a new functionalism, Van Eesteren, Bakema and Van de Broek being the successors. This change can also be detected in Van Ravesteyn's architecture. Rotterdam Central Station also shows orientation towards modern Italian architecture (Stazione Termini in Rome). (ill. 86-89, 90, 91)

Van Ravesteyn's architecture after 1936 was much criticized by his colleagues, but favoured by 'the bourgeois public', because he was regarded as one who toned down the cool functional architecture.

His change in ideas was manifested most clearly after his return to Rome in 1936. A discussion, held at Avegoor in 1937, where he and his fellow architects of the Dutch functionalistic groups the '8' and 'Opbouw' expounded their ideas, has been preserved. The discussion centered on aesthetics and surplus values as being valuable for architecture, in addition to functional and social demands.

In the discussion that follows in the following years Van Ravesteyn is supported by 'Groep 32', a younger generation of functionalists. A. Staal (ill. 179) pointed out that Van Ravesteyn was the first to point to conflicts and contradictions within the Dutch functionalistic group where ideas about aesthetics, monumentality, representation had been neglected.

Rietveld kept, however, his admiration for even Van Ravesteyn's most extreme work. (ill. 127, 129, 130) He wrote an article in defense of the Theatre 'Kunstmin', which he calls, especially because of the handling of space, the sequel to functionalistic architecture. A remark which made other functionalistic architects (Van Loghem, Maaskant, Van Tijen, Merkelbach) raise their eye-brows.

De tentoonstelling over het werk van de Utrechtse architect, ir Sybold van Ravesteyn, die gezamenlijk door de Stichting Architectuurmuseum te Amsterdam en het Centraal Museum te Utrecht, met medewerking van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg (Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst) is georganiseerd, staat niet op zichzelf maar vormt een schakel in de reeks van uitvoerig gedocumenteerde tentoonstellingen, die onder de titel 'Nederlandse architectuur' in 1975 met de behandeling van vier onderscheiden onderwerpen is gestart.

Hoewel de titel misschien anders doet vermoeden, is deze publicatie over Van Ravesteyn niet uitsluitend monografisch van opzet. De auteurs richten de aandacht op een belangrijk debat onder de nieuw-zakelijke architecten over de functionele, sociale en esthetische aspecten van het Nieuwe Bouwen om daarmee de omstreken rol, die Van Ravesteyn in de kringen van de 8 en Opbouw heeft gespeeld, te kunnen accentueren.

Van Ravesteyn heeft als dienstdoend civiel-ingenieur meer dan veertig jaar ontworpen voor de Nederlandse Spoorwegen en daarnaast heeft hij zich, zeker vóór de Tweede Wereldoorlog, heel bewust als vrij architect en als criticus bewogen onder de avant-garde van de Nederlandse architecten: de nieuw-zakelijken, die de praktische en maatschappelijke eisen van de ontwerp-opdracht diepgaand onderzochten, inventief en doelmatig beantwoordden en zo het Nieuwe Bouwen in Nederland waarmaakten. In dit milieu respecteert men zijn standpunt, dat lang niet altijd werd gedeeld, en waardeert men zijn werk, hoewel verwondering het soms van bewondering wint. Met vurigheid bestrijdt Van Ravesteyn 'het puriteinse in het Hollands cultureel klimaat', dat hij zag als 'het onvervulbaar leerstellig streven naar vernieuwing' waarachter hij 'het gebrek aan fantasie, kunstenaarschap en vormvermogen' vermoedt. Hij vraagt voor de architect meer artistieke vrijheid dan waarop een analyse van de maatschappelijke en constructieve eisen van een ontwerp naar zijn mening uitzicht biedt. Hij dringt aan op meer uitdrukkelijke aandacht voor de 'lyrische schoonheid', waar allure monumentaliteit betekent en charme ornament. Het pleidooi van Van Ravesteyn om onze omgeving vanuit een vrijmoedige, niet-rationele vormbehoefte schoonheid te verschaffen en zo voor ons 'behagelijk' te maken is opgebouwd op grond van de opvatting dat de architect een kunstenaar is en binnen de begrensde vrijheid van zijn kunstvak zijn beeldend vermogen moet kunnen inzetten om de geestelijke behoefte van de mens te bevredigen: 'de mensch vraagt van de architectuur nu, evenzeer als vroeger, visuele schoonheid'. Door de eigenzinnigheid waarmee Van Ravesteyn in de dertiger jaren zijn ideeën over schoonheid poneert en in zijn werk tentoon spreidt komen de latente theoretische controversen onder de leden van de 8 en Opbouw naar boven. Deze hebben tenslotte mede geleid tot een breuk in die gelederen. Het wezenlijke van het manifest van de 8, van 1927, dat destijds kon gelden als een soort 'Keerpunt' voor de moderne architectuur in Nederland, wordt ingrijpend aangetast.

De documenten van het weekend te Avegoor - de plaats waar de leden van de 8 en Opbouw hun functionele, sociale en esthetische visie op de architectuur in het midden brengen, zijn niet eerder gepubliceerd en worden in deze studie in extenso afgedrukt. Uit dit materiaal komt naar voren dat hier in Avegoor aan bepaalde politieke implicaties van Van Ravesteys ideeën over architectuur slechts door enkelen enig tegenwicht wordt gegeven. Diezelfde eigenzinnigheid van waaruit Van Ravesteyn ook na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog nog doorwerkt, heeft later geen bewondering kunnen afdwingen. De meeste deelnemers aan de discussie in Avegoor zijn op dat moment niet bereid geweest de sociale stellingname, en de daaruit voortvloeiende politieke overtuiging, in hun architectuurtheorie en in hun architectonische praktijk te laten doorwerken.

De tentoonstelling en publicatie over het werk van Sybold van Ravesteyn is ondermeer gebaseerd op de studie van de archiefstukken, die Van Ravesteyn zelf in 1972 heeft geselecteerd en overgedragen aan de Stichting Architectuurmuseum. Dit initiatief maakt deel uit van een plan dat deze stichting in voorbereiding heeft om het Nederlands functionalisme (1920-1956) in de komende jaren te documenteren en te exposeren.

Het samenstellen van de catalogus is het werk van Erik de Jong, die een stage liep bij het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, en Hoos Blotkamp, verbonden aan het Centraal Museum.

Ir S. van Ravesteyn is dank verschuldigd voor zijn bereidheid informatie te verstrekken ten behoeve van deze publicatie en de tentoonstelling.

Vorbereidingen voor de inrichting van de tentoonstelling werden getroffen door onder anderen André Putter, medewerker van het NDB, D. P. Snoep, conservator van het Centraal Museum. De heer W. van Lunteren, verbonden aan dit museum, zorgde voor reconstructies en de restauratie van de meubelen. De bruikleengevers, elders apart vermeld, wordt hier dank betuigd voor hun zeer welwillende medewerking.

Adeline M. Janssens/Fons Asselbergs

Omdat ir S. van Ravesteijn zich altijd sterk op het buitenland georiënteerd heeft en veel door Europa heeft gereisd, is het van belang om iets weer te geven van de internationale context, waarbinnen zijn ontwikkeling zich heeft afgespeeld. Daarbij kan het nuttig zijn om termen als Nieuwe Zakelijkheid, het Nieuwe Bouwen en Functionalisme, die in deze catalogus voortdurend gehanteerd worden, tot hun oorsprong te traceren. De problemen van de avant-gardistische architecten van het begin van deze eeuw cirkelen vooral rond de begrippen esthetiek en doelmatigheid; het nu volgende stuk is dan ook hierop toegespitst.

Herman Muthesius

Herman Muthesius, Duits ingenieur en theoreticus, heeft ongetwijfeld een belangrijk aandeel gehad in de theorievorming van een aantal grote architecten. Hij was in 1896 naar Engeland gestuurd met de opdracht de architectuur daar te bestuderen. Op dat moment was het continent bedolven onder een ongearticuleerde brij van neo-stijlen, die vaak een constructie van moderne materialen als staal en beton verborg. In Engeland ervoer Muthesius de architectuur als een verademing, vooral de landhuizen van architecten als Norman Shaw en Charles A. Voysey. Wat hem beviel was het feit dat ze bescheiden waren, zonder veel uiterlijk ornamentaal vertoon, en dat de bouwvormen de verschillende gebruiksdoeleinden van de binnenruimtes reflecteerden; met name de ramen vielen hem op: dat waren geen op een raster geplaatste gaten, maar wijde vensters, die het licht in ruime mate binnenlieten. Het was de 'zakelijkheid' van deze huizen, die Muthesius zo aansprak. In een enthousiaste beschrijving van de badkamers¹ voorspelt hij dat zuiver op de functie gerichte vormgeving nog wel eens een nieuw soort esthetiek zou kunnen opleveren.

'Sachlichkeit'

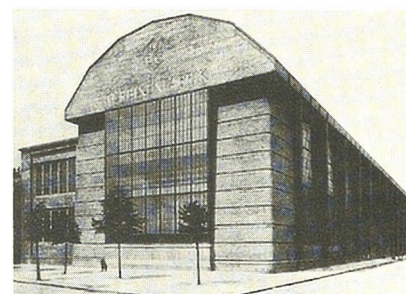
Als Muthesius in 1903 weer in Duitsland terug is reageert hij op zijn ervaringen in Engeland met het stellen van het Engelse bouwen als voorbeeld aan zijn landgenoten; daarnaast bezint hij zich, geschrokken van de duurte van het handwerk van de Arts and Crafts beweging, op de industriële vormgeving. In 1907 is hij een van de oprichters van de Deutsche Werkbund, waarbinnen men zich zal gaan toeleveren op een goede 'zakelijke' vormgeving van zowel gebruiksvoorwerpen als gebouwen. In de Werkbund verenigt zich een aantal belangrijke architecten, onder wie Peter Behrens, Henri van de Velde² en Hans Poelzig. Men stelt zich, in tegenstelling tot de Arts and Crafts beweging, heel positief op tegenover machinale productie en ook tegenover de vormen die de techniek had voortgebracht (bruggen, silo's, industriële gebouwen, machines, schepen e.d.), waarin men een nieuwe schoonheid ziet, voortgekomen uit doelmatigheid. Ook wordt esthetische waarde toegekend aan de 'ruwe materialen', die voorheen alleen voor utiliteitsbouw gebruikt waren, of anders met een verhullende laag bedekt waren. Wel wordt, na het aanvankelijk enthousiasme voor 'ingenieurswerk' in 1913 door Muthesius³ al enige reserve geuit ten aanzien van het verbinden van het begrip schoonheid aan doelmatigheid. Het begrip 'Sachlichkeit', in 1902 door Muthesius geïntroduceerd, wordt in de sfeer van de Werkbund gehanteerd voor goede (esthetische) vormgeving van voorwerpen en gebouwen, waarbij 'Nebensachen' als overbodig en verhullend ornament achterwege gelaten zijn.

Voor de Eerste Wereldoorlog worden in de Deutsche Werkbund de grondslagen gelegd voor vele ideeën die na 1918 worden uitgewerkt. Drie later zeer belangrijke architecten werken tussen 1907 en 1911 bij Peter Behrens: Gropius, Le Corbusier en Mies van der Rohe – in hun latere werk en uitspraken klinken de discussies nog door, die bij de Werkbund voor de oorlog gevoerd werden. Aan de gebouwen op de Werkbundtentoonstelling in Keulen, 1914, zijn de verschillende denkrichtingen en dilemma's binnen de groep goed af te lezen. Henri van de Velde manifesteert zich nadrukkelijk als een individuele kunstenaar met een theater dat evengoed 'Art Nouveau' als 'expressionistisch' genoemd kan worden; Bruno Taut bouwt een glaspaviljoen, dat al vooruit loopt op zijn latere visionaire ontwerpen en bezetenheid van glasarchitectuur; de modelfabriek van Walter Gropius en Adolf Meyer hinkt op twee gedachten: aan de ene kant de strikte zakelijkheid (in de machinehal en de trappenhuizen), aan de andere kant representativiteit, die uitgedrukt wordt door een min of meer neo-classicistisch front van het administratiegebouw. Kortom, hier staan naast elkaar: de scheppende kunstenaar met recht op zijn eigen 'vormwil', de meer expressionistische getinte richting, die uitdrukking wil geven aan een collectief ideaal en de zakelijke richting, die uit wil gaan van doelmatigheid; de verbindende schakel wordt gevormd door de gemeenschappelijke afkeer van overbodig ornament en het streven om te komen tot een eigentijdse nieuwe bouwstijl. De strikte zakelijkheid wordt wel algemeen gezien als een overgangsfase, totdat ook een twintigste eeuwse vorm van decoratie ontwikkeld is.

De badkamer, Muthesius¹

'Waterpijpen en afvoerpijpen, allerlei heel verschillendsoortige pijpen voor heet water, verwarming, electrisch licht, spreekbuizen, beginnen er hun weg door het huis en geven er het karakter van een verijnd organisme aan, met even veel slagaderen, adertjes en zenuwen als het menselijk lichaam. De schoonheidsidealen van weleer raakten op de achtergrond; maar misschien zal er te zijner tijd een volkomen nieuw soort schoonheid voor in de plaats komen, de schoonheid van uitgekende doelmatigheid. (...) Vormen die zuiver uit doelmatigheid ontwikkeld zijn, zijn op zichzelf zo ingenieus en expressief dat ze een gevoel van esthetisch welbehagen oproepen dat in geen enkel opzicht verschilt van artistiek genot.'

(Herman Muthesius – *Das Englische Haus*, Wasmuth, Berlin 1904/5).



1
Peter Behrens, 1909
Turbinefabriek A.E.G.,
Berlijn

Nieuwe kunstenaars, Henri van de Velde²

'De kunstenaars waar ik het over heb, die een nieuwe architectuur geschapen hebben, zijn de ingenieurs... Eigenlijk is het zo dat iedere overweging, die niet op doelmatigheid en functie gebaseerd is, gevaarlijk kan zijn en al gauw kan leiden tot een mislukking...' (Henri van de Velde – *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Cassirer, Berlin 1901).

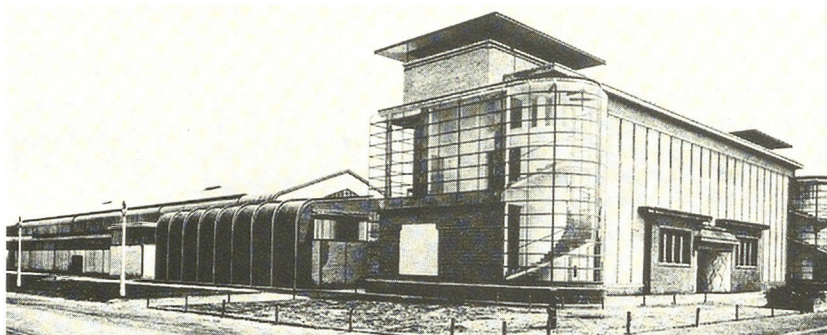
Schoonheid, bruikbaarheid, Muthesius³

'... en de tegenwoordig vaak gehoorde suggestie dat een object, als het maar voldoet aan de gebruikseisen, ook vanzelf mooi is, is een nog grotere vergissing. Bruikbaarheid heeft in de grond niets te maken met schoonheid. Schoonheid is een kwestie van vorm en niets anders. Een mooi voorwerp kan natuurlijk ook bruikbaar zijn en een bruikbaar voorwerp ook mooi. Maar de doorslaggevende factor voor ons object is het principe dat de schoonheid de bruikbaarheid niet in de weg staat.'

(Herman Muthesius – *Das Formproblem im Ingenieurbau*, *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, Jena 1913).

afb. 1

afb. 2



Nieuwe Zakelijkheid, het Nieuwe Bouwen

Na de Eerste Wereldoorlog ontstaat een sfeer van positieve toekomstverwachting – nooit meer oorlog, een menswaardig bestaan voor iedereen! Utopieën van voor de oorlog krijgen duidelijk vorm in het Bauhausmanifest, in de hooggestemde 'expressionistische' ontwerpen die in Bruno Tauts blad 'Frühlicht' gepubliceerd worden, in de maquettes voor glazen wolkenkrabbers van Mies van der Rohe en in de stedenbouwkundige plannen van Le Corbusier.

In hun gerealiseerde bouwwerken tonen de moderne architecten zich nuchterder; ze richten zich allereerst op doelmatigheid. Daarmee zijn de problemen rond vormgeving en esthetiek toch nog lang niet opgelost. Vrij algemeen heerst de verwachting dat het stadium van zakelijk en doelmatig bouwen zal uitmonden in een andere, grootsere architectuur, vergelijkbaar met bijvoorbeeld gotische kathedralen. De gedachte dat er een overgangsstadium van ornamenteloos, zakelijk vormgeven (ook in de architectuur) nodig was, voordat men een eigentijdse vormgeving zou vinden, stamde al uit de 19de eeuw (Sullivan⁴ o.a.) en leefde ook bij de vooroorlogse Werkbund; nu wordt ze op een treffende manier uitgedrukt in een uitspraak van Walter Gropius, die tegelijkertijd iets aangeeft van het innerlijke conflict dat teweeggebracht wordt door de verschillen tussen droom en werkelijkheid⁵. Ten tijde van de oprichting van het Bauhaus is hij nog idealistisch, maar een paar jaar later acht hij het noodzakelijk om het woord 'kunst' met betrekking tot vormgeving van gebruiksvoorwerpen en gebouwen voorlopig uit de boeken te schrappen.

Doelmatigheid is een eerste eis bij het bouwen, daar is men het over eens, maar tot welke bouwvormen die eisen van doelmatigheid moeten leiden blijft een punt van milde onenigheid. Deze onenigheid laat zich bijvoorbeeld demonstreren aan de verschillen in opvattingen van de Duitse architect en theoreticus Hugo Häring en Le Corbusier⁶ is er van overtuigd dat geometrische vormen het meest eigen zijn aan de mens en dus ook het meest doelmatig. Hij koppelt deze gedachte aan het feit dat deze vormen in de natuur niet voorkomen en dat ze dus een teken zijn van menselijke overwinning op de vijandige natuur. Daarbij komt, zeker niet op de laatste plaats, dat hij van mening is dat geometrische vormen de mooiste vormen⁷ zijn. Een praktische overweging is dat geometrische vormen zich gemakkelijk machinaal laten produceren en standaardiseren.

De vijandige natuur, Le Corbusier⁶

'Ik herhaal, in de orde manifesteert zich de mensheid. Wat ontvouwt zich, als je met de trein Parijs verlaat, anders voor je ogen dan een immens resultaat van rangschikking? Een strijd om de Natuur te overwinnen, om de dingen op een rij te zetten, om het leven gemakkelijk te maken en, kortom, om te kunnen bestaan in een menselijke wereld, die er onder de greep van de vijandige Natuur niet zou zijn: onze wereld van geometrische orde? Ons werk is gebaseerd op geometrie. De rails lopen zuiver parallel, de perrons zijn realisaties van geometrische ontwerpen; bruggen, viaducten, sluizen en kanalen en alle stedelijke en voorstedelijke scheppingen, die zich tot ver in het land uitstrekken, bewijzen dat de mens, als hij uitdrukking geeft aan zijn wil, onvermijdelijk een "geometricus" wordt en dat zijn scheppingen op geometrie gebaseerd zijn.'

(Le Corbusier - L'esprit nouveau dans l'architecture, L'Almanach d'Architecture Moderne, Crès, Paris 1925).

De mooiste vormen, Le Corbusier⁷

'Architectuur is het meesterlijke, zuivere en grootse spel van volumes, bijeengezet onder het licht. Onze ogen zijn gemaakt om vormen onder het licht te zien; schaduwen en lichtplekken onthullen de vormen; cubische, conische, sferische, cilindrische of pyramidale vormen zijn de grote primaire vormen die het licht goed onthult; het beeld dat we ervan vormen is scherp omlijnd en tastbaar, eenduidig. Om deze reden zijn het mooie vormen, de mooiste vormen. De hele wereld is het daarover eens, het kind, de wilde, de metafysicus. Dit is het grondbeginsel van de plastische kunst.'

(Le Corbusier - Vers une architecture, 1923; repr. Paris 1958).

2

Walter Gropius en
Adolf Meyer, 1914
Modelfabrik op
Deutsche Werkbund-
tentoonstelling,
Keulen

Tijdelijk geen ornament, Louis Sullivan⁴

'Ik beschouw het als een vanzelfsprekendheid dat een helemaal onversierd gebouw, dankzij zijn volume en verhoudingen een edele en waardige indruk kan maken. Ik ben er daarentegen niet van overtuigd dat ornament aan deze elementaire kwaliteiten iets wezenlijks kan toevoegen. Waarom zouden we dan ornament gebruiken? Is een edele en eenvoudige waardigheid niet voldoende? Waarom zouden we meer vragen?

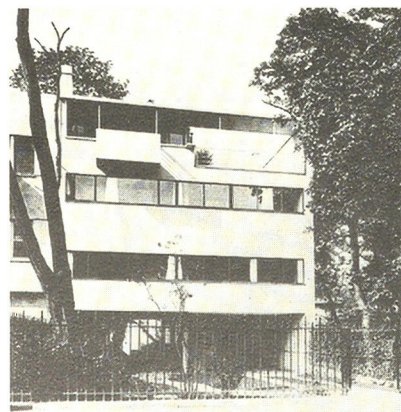
Als ik hier in alle eerbijheid antwoord op geef, zou ik zeggen dat het ons esthetisch besef hogelijk ten goede zou komen als we voor een aantal jaren helemaal afzagen van het toepassen van ornament, zodat ons denken zich vooral zou kunnen toespitsen op de productie van gebouwen, die in hun naaktheid welgevormd en fraai zijn.'

(Louis Sullivan, Ornament in Architecture, – The Engineering Magazine, vol. III, nr 5, 1892).

Droom en werkelijkheid, Walter Gropius⁵

'Wat is architectuur? Stellig de kristallijne uitdrukkingsvorm van de edelste gedachten van de mens, van zijn hartstocht, zijn humaniteit, zijn vertrouwen, zijn religie! Dat is, wat architectuur ooit is geweest. Maar wie kan, in deze door de rede geteisterde wereld, nog haar grootse en zaligmakende natuur begrijpen? (...) Dingen die hun vorm ontlenden aan bruikbaarheid en behoefte kunnen het verlangen naar een totaal nieuw gebouwde wereld van schoonheid niet bevredigen, want de terugkeer van die geestelijke eenheid, die het wonder van de gotische cathedraal tot stand bracht (...) Maar idealen worden door een compromis terstond teniet gedaan. Maak daarom duidelijk onderscheid tussen droom en werkelijkheid, tussen verlangen naar de sterren en het werk van alledag.'

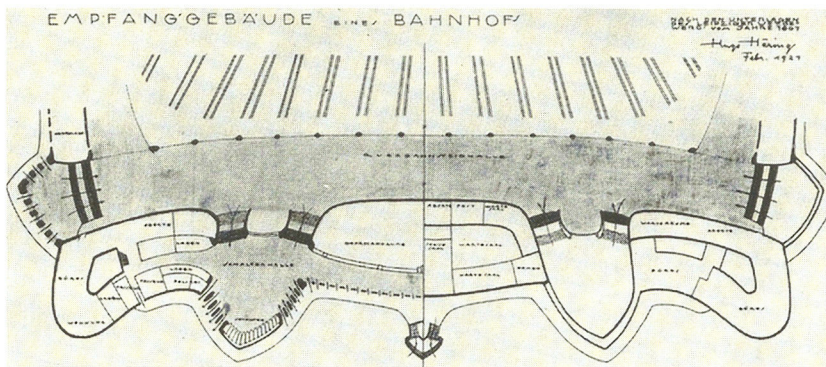
(Walter Gropius – Inleiding bij de Tentoonstelling van Onbekende Architecten, Berlijn, 1919; uit: M. Franciscono, Walter Gropius and the creation of the Bauhaus ..., Londen 1971).



3

Le Corbusier, 1926
Villa Cook, Boulogne-
sur-Seine

afb. 3



afb. 4

De ideeën van Hugo Häring⁸ staan hier lijnrecht tegenover. Voor hem betekent doelmatigheid dat de vormen die gebouwen krijgen de functies ervan zó op de voet moeten volgen als organismen in de natuur; geometrische vormen zijn de natuur vreemd, en wat is er doelmatiger dan de natuur, zo redeneert hij. Vanzelfsprekend is mechanisatie en standaardisatie binnen deze principes niet denkbaar. Häring deelt Le Corbusiers bewondering voor producten van de techniek als auto's en vliegtuigen, die, juist omdat ze zo doelmatig zijn, nooit zuiver geometrische, maar gestroomlijnde vormen hebben. Sommigen gaan zover dat ze zeggen dat vormproblemen niet bestaan; een van hen is Mies van der Rohe⁹. Hij koppelt doelmatigheid aan vrijheid en ziet in Härings opvattingen het gevaar dat ze kunnen leiden tot de bouw van dwangbuizen; als de (geometrische) ruimtes groot genoeg zijn, kunnen ze voor elk doel gebruikt worden.

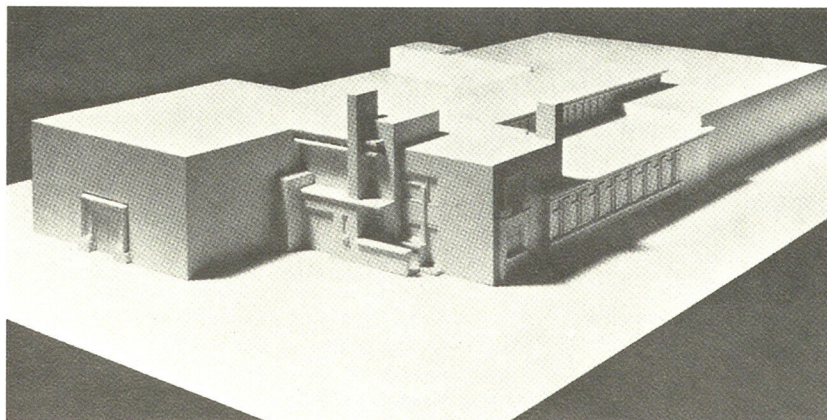
afb. 5

Een tussenpositie wordt ingenomen door Erich Mendelsohn, die om zijn schetsen wel eens een expressionist genoemd wordt, maar toch ook de doelmatigheid vooropstelt. Voor hem is het visuele aspect van een gebouw ook heel belangrijk, maar geometrische vormen vindt hij niet de mooiste vormen; een gebouw moet in zijn opzet en indeling doelmatig zijn, maar in zijn vormen een zekere dynamiek uitdrukken door middel van sterke licht- en schaduwwerking en 'beweeglijke' contouren.

Behalve door een paar excentriekelingen worden in de twintiger jaren door vooruitstrevende architecten voor geometrische vormen gekozen. Een belangrijke impuls voor dit 'rechtlijnige' bouwen werd gegeven door de beeldende kunst. Le Corbusier ziet het cubisme al als een inspiratiebron, maar veel meer effect hadden De Stijl en het Russische constructivisme. Een zwaarwegend argument in het voordeel van het gebruik van geometrische vormen was hier de controleerbaarheid en de onpersoonlijkheid ervan. Geometrische vormen zijn a-individualistisch¹⁰ en voor iedereen begrijpelijk, zo meende men. Persoonlijke esthetische maatstaven hebben afgedaan, arbitraire smaak in kleurkeuze wordt uitgerangeerd door het consequente gebruik van primaire kleuren en zwart en wit.

afb. 6

Dergelijke opvattingen stemden uitstekend overeen met de algemene wil om doelmatig en zakelijk te bouwen en boden voor het eerst nieuwe perspectieven voor de langgekoesterde wens om de architectuur en de vrije kunsten weer op een natuurlijke manier te herenigen.



6
J.J.P. Oud, 1919
Maquette voor een
fabriek te Purmerend

4

Hugo Häring, 1921
Plattegrond van
ontwerp station
Leipzig

Geometrisch of organisch? Hugo Häring⁸

'De vormen die dingen aannemen kunnen identiek zijn met geometrische vormen, zoals b.v. in kristallen, maar in de natuur komt men nooit vormen tegen die geometrisch zijn in afkomst of qua inhoud. Wij zijn daarom tegen de principes van Corbusier (maar niet tegen Corbusier).

We moeten niet proberen om onze eigen individualiteit tot uitdrukking te brengen, maar liever de individualiteit van de dingen; hun uiterlijke verschijningsvorm zou moeten uitdrukken wat ze zijn.'

(Hugo Häring - *Wege zur Form, Die Form* 1, 1925).

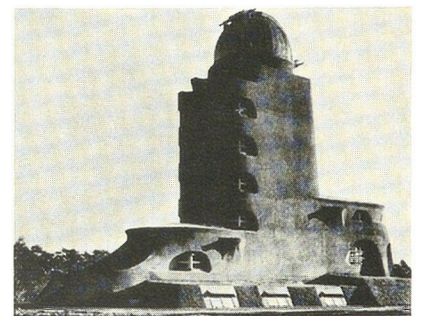
Geen vormproblemen, Mies van der Rohe⁹

'Wij wijzen iedere esthetische speculatie af, iedere doctrine, ieder formalisme...

We onderkennen alleen bouwproblemen. Het doel van ons werk is niet vorm, alleen resultaat. Vorm op zichzelf bestaat niet.

Vorm als doel is formalisme, en dat wijzen we af.'

(Mies van der Rohe, in 'G', 1923. Vert. uit: R. Banham, *Theory and design in the first machine age*, London, 5de dr. 1972).



5

Erich Mendelsohn,
1919
Einsteinurm, Potsdam

Het Universele, J.J.P. Oud¹⁰

'Onder dwang van de omstandigheden en door een verbreding van het esthetisch inzicht lijkt nu een bouwkunst mogelijk te worden die op zichzelf al beeldend is, een bouwkunst waarin de andere kunsten niet toegepast – en dus ondergeschikt – zijn, maar er organisch mee verweven zijn; een bouwkunst die in haar constructieve functies al bij voorbaat de schoonheid kent, dat wil zeggen, die door de spanning van verhoudingen de constructie zelf vanuit haar materiële noodzaak verheft tot esthetische vormen. Een dergelijke bouwkunst verdraagt geen versiering, omdat ze in zichzelf een volledig ruimtelijk beeldend organisme is, waarbij iedere versiering individualisering en dus beperking van het Universele, dat wil zeggen Ruimtelijke zou betekenen.'

(J.J.P. Oud - *Ueber die zukunfftige Baukunst, Frühlicht* 4, 1921/22).

Het vooroorlogse begrip 'Sachlichkeit' komt na de oorlog terug als 'Neue Sachlichkeit'. Deze term is aanvankelijk in Duitsland gebruikt om die schilderkunst aan te duiden, die na het impressionisme, expressionisme en cubisme de zichtbare werkelijkheid weer op een zakelijke (d.i. natuurgetrouwe) wijze weergaf. Rond 1926 wordt de term pas toegepast op architectuur en wel op die internationale op doelmatigheid gerichte architectuur van de twintiger jaren, waarbij geometrische vormen gebruikt zijn en moderne materialen als staal, beton en glas. In Nederland worden de termen 'het Nieuwe Bouwen' en 'Nieuwe Zakelijkheid' door elkaar gebruikt voor dezelfde soort architectuur.

Estetiek

Onder de Nederlandse nieuw-zakelijke architecten was het geen gewoonte om het woord estetik¹¹ in de mond te nemen, er rustte een soort taboe op. Daarmee onderscheidden ze zich van hun buitenlandse collega's, die doorgaans ronduit verklaarden dat estetik¹² een hoogst belangrijke factor voor ze was. Juist Mies van der Rohe, die iedere gedachte aan estetik in het tijdschrift 'G' wél afkeurt, is een van de eersten die wijst op 'het rijke spel van lichtreflexen' dat het gebruik van glas(wanden) oplevert. De vraag of architectuur een vrije (zuivere) kunstvorm is, is een van de discussiepunten, die voortkomt uit de discrepantie tussen droom en werkelijkheid. De gestelde eisen van doelmatigheid zijn in feite strijdig met de gedachte aan architectuur als vrije kunstvorm. Daarom is er in de toekomstdromen¹³ vaak sprake van bouwkunst 'zonder doel', zoals bijvoorbeeld kathedralen en tempels; in dergelijke gebouwen kan een architect, niet gehinderd door eisen van doelmatigheid, aan zijn opvattingen over schoonheid even vrij vorm geven als een beeldend kunstenaar. Toen de Russische regering in 1931 een wedstrijd uitschreef voor het ontwerpen van een sowjetpaleis deden zo'n 450 architecten uit heel Europa mee, onder wie nieuw-zakelijken als Gropius en Le Corbusier, die tenslotte ook 'dromers' waren. Hier was die unieke kans om zo'n gebouw zonder doel, een architectonisch kunstwerk, te scheppen; de ontwerpen van Gropius en Le Corbusier vertonen een voor hun zakelijk doen ongewone expressiviteit en monumentaliteit. Vooral het ontwerp van Le Corbusier is interessant, omdat hij bepaalde vormen duidelijk symbolisch gebruikt heeft. Hij koos niet voor de symboliek van traditionele bouwvormen: hij herinnert met zijn ontwerp aan het alom bewonderde Russische paviljoen van Melkinov op de Parijse tentoonstelling in 1925 en aan bouwtechnische prestaties in beton zoals de hangars van Freyssinet. Een aspect van de bouwkunst dat binnen de Nieuwe Zakelijkheid wat op de achtergrond geraakt was, vooral in de praktijk, komt hier weer naar voren: betekenis.

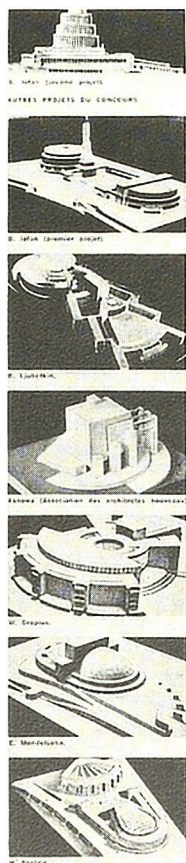
Estetiek van deze eeuw, Le Corbusier¹¹

'In de afgelopen jaren hebben we verschillende stadia van het gebeuren meegemaakt: met de staalconstructie raakten décor en structuur los van elkaar. Daarna kwam in de mode om de constructie te laten zien, een aanduiding van een nieuwe houding. Vervolgens ontstond er een blinde verering voor de natuur, gevoeld door het verlangen om (langs een bizarre kronkelweg) de wetten van een organisme te hervinden. Dan was er de plotselinge voorliefde voor het eenvoudige, de eerste glimp van contact met de waarheden van de mechanisering, die ons terugvoerde naar het gezonde verstand en het instinctmatig uitdrukken van een estetik van deze eeuw.' (Le Corbusier - *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Grés, Paris 1925).

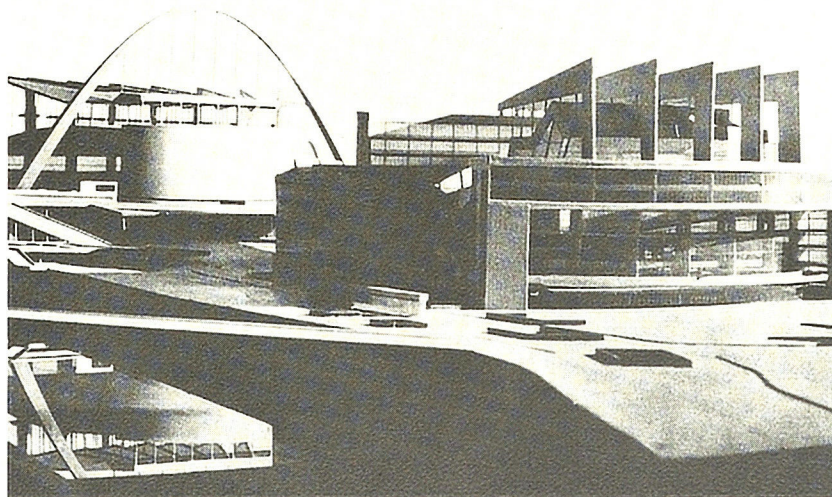
Economisch én mooi, Walter Gropius¹²

'De moderne mens, die zich niet langer kleedt in historische pakken maar moderne kleren draagt, heeft ook een modern tehuis nodig dat bij hem en zijn tijd past, toegerust met alle moderne hulpmiddelen voor dagelijks gebruik. Een ding wordt bepaald door zijn aard. Om het dus zo te ontwerpen dat het goed functioneert - een stoel, een huis - moet men eerst de aard ervan bestuderen want het moet volmaakt voldoen aan het doel, het moet op een bruikbare manier functioneren, duurzaam en economisch zijn, en mooi.' (Walter Gropius - *Grundsätze der Bauhausproduktion*, Dessau, 1926; Vert. uit: T. Benton en D. Sharp, *Form and function*, London 1975).

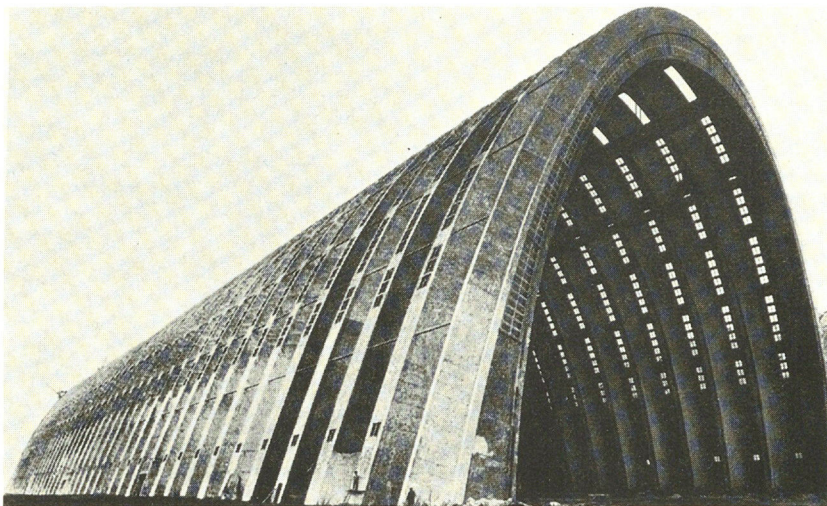
afb. 7-8-9-10



7
Ontwerpen voor het
Sowjet paleis, 1931
v.bo.n.ben.: B.lofan
(2x)
B. Ljubetkin, Asnowa,
W. Gropius, E.
Mendelsohn
H. Poelzig



8
Le Corbusier, 1931
Maquette
Sowjetpaleis



9
Freyssinet, 1916 –
1924
Vliegтуighangar,
Parijs-Orly

Functionalisme

De term 'functionalisme' is hier nog steeds niet gevallen, omdat ze in feite pas in 1932 geïntroduceerd is om de progressieve architectuur van de twintiger jaren aan te duiden, namelijk in Alberto Sartoris' boek 'Gli elementi dell'architettura Funzionale'. Daarna is ze snel ingeburgerd en in plaats van het Nieuwe Bouwen gebruikt.

Het woord 'doelmatig' (functioneel) is al vele malen gevallen in verband met de nieuw-zakelijke architectuur. Ook is al gebleken dat eisen van doelmatigheid bepaald niet als vanzelfsprekend tot dezelfde bouwvormen hoefden te leiden, zelfs al wordt aan dat begrip doelmatig of functioneel ongeveer dezelfde inhoud gegeven. Als men het in de kringen van de Nieuwe Zakelijkheid over functie heeft, bedoelt men allereerst de concrete gebruiksfunctie; het gaat er dan om welke activiteiten in een bepaalde ruimte of een gebouw moeten plaatsvinden en hoe de architect kan zorgen dat zijn ruimtes zo goed mogelijk aan die gebruikseisen voldoen. Hoewel deze inhoud voor het begrip functie vooral voor bijvoorbeeld massale woningbouw en utiliteitsbouw aanvankelijk heel goed lijkt te voldoen, is ze toch door bepaalde groeperingen te beperkt ervaren, omdat de bouwkunst als geheel per traditie altijd nog andere dan louter gebruiksfuncties heeft gehad en deze traditie onuitroeibaar bleek.

Hoewel de Grieken en Romeinen¹⁴ hoogstwaarschijnlijk niet de opzet gehad hebben om de gezamenlijke idealen van het volk in steen¹⁵ tot uitdrukking te brengen – veeleer zal hun bouwkunst (althans die monumentale brokstukken die wij er nog van over hebben) het ideaal van weinigen geweest zijn – is dat in later eeuwen wel zo geïnterpreteerd (hetzelfde geldt voor de gothiek). Vanaf de Renaissance is het idee gegroeid en bewust gehanteerd, dat de bouwkunst bij uitstek de kunstvorm is, waarin de idee (wil, ideaal) van een tijd (een volk dan wel een leider) tot uitdrukking kan worden gebracht. Deze gedachte leeft ook wel bij de architecten van de Nieuwe Zakelijkheid, en duikt steeds op in de toekomstdromen. Van functionalisme spreekt men als er sprake is van een streven naar functionaliteit in verband met activiteiten die in het gebouw plaatsvinden; wanneer het gebouw in zijn totaliteit als belangrijkste functie heeft om via een bepaalde vormencode een boodschap over te brengen op de mensen, dan raakt men op het vlak van betekenis en symboliek.

De dertiger jaren

In de dertiger jaren krijgen de avant-gardistische architecten het zwaar te verduren onder de kritiek van fascisten en nationaalsocialisten. Deze kritiek komt niet alleen uit Duitsland en Italië, het reactionair denken verspreidt zich snel over heel Europa. In Rusland is de vooruitstrevendheid van de periode vlak na de revolutie afgekappt. In Engeland wordt de moderne architectuur veroordeeld, onder andere in een boek getiteld 'Modernismus' (1934) door Reginald Blomfield. Angst voor het in zijn ogen bedenkelijk voortschrijdende bolsjewisme is zijn drijfveer. Zowel in Rusland als Italië en Duitsland wordt de officiële architectuur een streng, monumentaal Neoclassicisme, bedoeld om te imponeren. De houding van Hitler en de zijnen tegenover het functionalisme is absoluut afwijzend, omdat ze er een aan de Duitse volksaard vijandige, door de Joden geïnstigeerde poging tot vernietiging van de Germaanse cultuur in zien. Niettemin waren onder andere figuren als Gropius en Mies van der Rohe aanvankelijk bereid met de nationaal-socialisten in discussie te gaan over mogelijke voortzetting van hun bouwactiviteiten, hetgeen niet kon verhinderen dat ze tenslotte het land moesten verlaten. In 1933 werd het Bauhaus, al eerder verdreven uit Dessau, gesloten¹⁶ en in het mooie gebouw van Gropius werd een trainingscentrum voor 'politieke leiders' ondergebracht; in 1934 gaat Gropius naar Engeland en in 1937 verhuist Mies van der Rohe naar Amerika.

Het Belofde Land, Kasimir Malewicz¹³

'Hieruit concludeer ik dat architectuur in wezen een zuivere kunstvorm is (architectonisch) en dat Gods koninkrijk op aarde zetelt in deze zuivere vorm, die we alleen maar kunnen waarnemen, maar niet voor enig doel kunnen gebruiken, omdat datgene wat een doel dient zijn oorsprong niet kan hebben in Gods koninkrijk op Aarde of in de Hemel. En daarom kan geen enkele 'zakelijkheid' ons zoveel bieden als kunst. De meest zakelijke machines, de telegraaf, en de radio brengen ons niet dichtbij het Belofde Land.

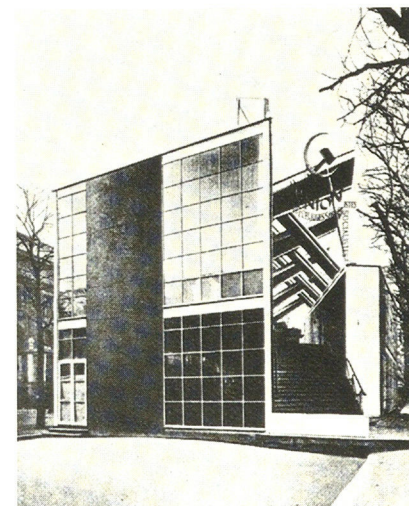
In mijn suprematistische architectuur zie ik de aanvang van een nieuwe Klassieke Bouwkunst, een Kunst die, sinds onheugelijke tijden, louter schoonheid heeft geschapen.' (Kasimir Malewicz – Suprematistische Architektur, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, vol. XI, 1927).

Symbolen van een tijdperk, Mies van der Rohe¹⁴

'Griekse tempels, Romeinse basilieken en Middeleeuwse kathedralen hebben voor ons meer belang als de scheppingen van een heel tijdperk dan als het werk van individuele architecten. . . Ze zijn de zuivere uitdrukkingen van zo'n tijd. Hun ware betekenis ligt in het feit dat ze symbolen van hun tijdperk zijn.

Architectuur is de wil van de tijd in ruimte vertaald.'

(Mies van der Rohe, ± 1925 vert. uit: R. Banham, *Theory and design in the first machine age*, London, 5e dr. 1972).



10
K. Melnikov, 1925
Russisch paviljoen
op de Parijse
tentoonstelling

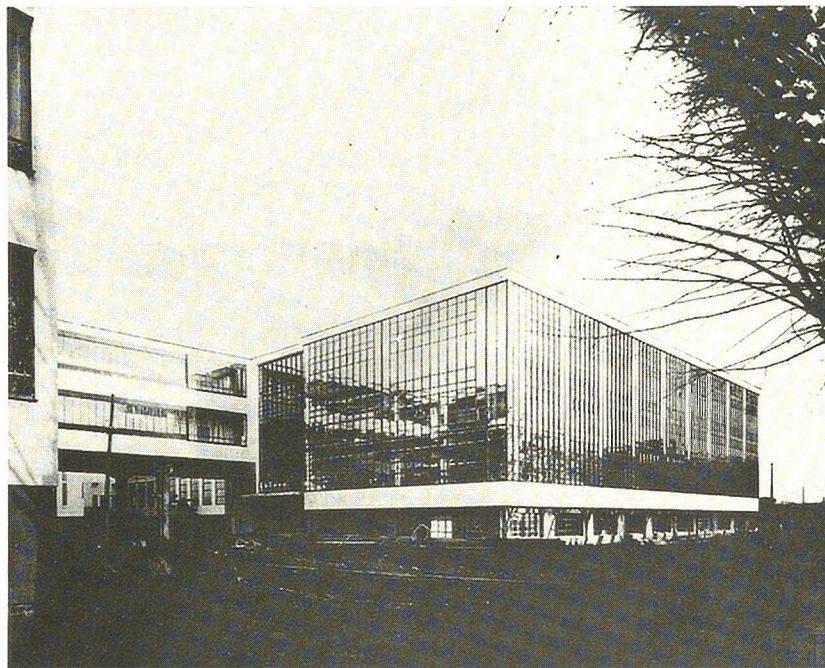
'Het woord in steen', Adolf Hitler¹⁵

'De waarden van ieder groot tijdperk vinden uiteindelijk hun uitdrukking in de bouwwerken ervan. Zoals de volkeren de grootste tijden innerlijk beleven, zo geven ze ook uiterlijk aan deze tijden vorm. Het woord daarvan is overtuigender dan het gesproken woord: dat is het woord in steen. . .

Inmiddels was Italië onder Mussolini's fascisme een goed geoliede machine geworden, die de bewondering van velen afdwong, zelfs ook wel van mensen die het nationaal socialisme verwerpt. Ook hier werd, net als in Duitsland en Rusland, de architectuur ingezet als propagandamiddel, bedoeld om uitdrukking te geven aan zowel de macht van het regime als aan de zogenaamde wil van het volk. De kansen die daarbij aan architecten geboden werden waren niet gering: ze konden 'schipper naast God' worden en, binnen bepaalde grenzen, hun eventuele dromen van werkelijk grootse scheppingen verwezenlijken.

De dilemma's waarvoor ook de avant-gardistische architecten zich geplaatst zagen waren in deze situatie groot, temeer daar men op dat moment niet, zoals nu in 1977, de funeste gevolgen van het fascisme kon overzien.

Naarmate de situatie in Europa verslechterde werden de mogelijkheden voor het functionalistische bouwen geringer, vooral daar waar ook financieel crisissituaties ontstonden. De meeste avant-gardisten begrepen op tijd dat de politieke implicaties die kleefden aan het bouwen voor de nieuwe 'staatsmaecenen' tegengesteld waren aan hun idealen – ze weken uit, bouwden op neutraal terrein (Engeland, Zwitserland, Scandinavië en Amerika) of helemaal niet.

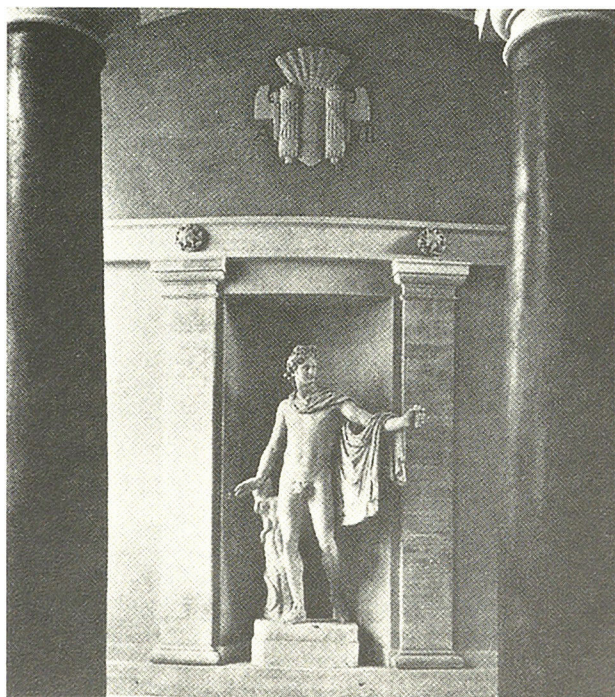


11
Walter Gropius,
1925 – 26
Bauhaus, Dessau

Holland een binnenplaatsje? S. van Ravesteyn¹⁶

'Zijn er onder deze gedweeë studenten niet eens een paar geweest, die bij de inwijding 'weg met schimmel' hebben geroepen? Hebben zij niet met een bos van schaamte gedacht aan het Bauhaus te Dessau, dat 1 oktober is gesloten en waarmede een schat aan idealisme en frisheid is vernietigd? Als in plaats van deze afgeleefde prof. Van der Vlugt of Stam hier voor de helft van het geld eens tekenzalen en vergaderzalen voor jonge mensen hadden kunnen bouwen? Is er dan geen jeugd meer, onder de profen en onder de studenten? Of is Holland een binnenplaatsje?'

(S. van Ravesteyn – Schandaal in Delft, *De Gemeenschap*, sept. 1932).

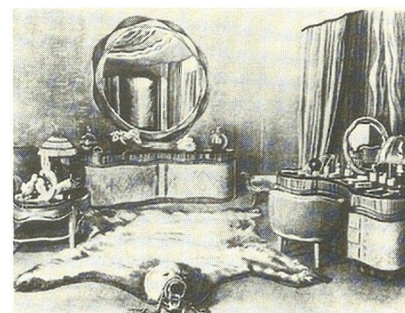
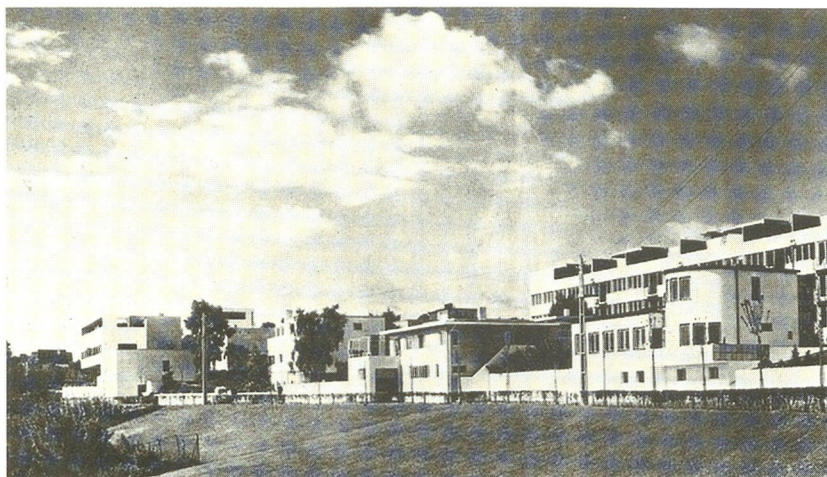


12
Francesco Fichera,
rond 1930
Postkantoor te
Catania, Italië

Ingenieur-architect, Le Corbusier¹⁷

'Estetiek van de ingenieur. Architectuur, twee in wezen zeer verwante dingen, de een volgend uit de ander, de een in volle ontplooiing, de ander in een pijnlijke staat van terugval. De ingenieur brengt ons, geïnspireerd door de wet van de economie en geleid door zijn berekeningen, in contact met de wetten van het universum. Hij bereikt de harmonie. De architect verwezenlijkt, door het in verhouding brengen van de vormen, een orde die een zuivere schepping van zijn geest is; met de vormen werkt hij diep in op onze zinnen en maakt in ons gevoel wakker voor plastische kwaliteiten; door de verhoudingen die hij schept roept hij in ons een intense werklank op, hij geeft ons de maatstaf voor een orde die men ervaart als zijnde in overeenstemming met die van de wereld zelf; hij veroorzaakt verschillendsoortige beroeringen van onze geest en ons hart; aldus kunnen wij de schoonheid diep doorvoelen.'

(Le Corbusier – *Vers une architecture*, 1923; repr. Paris 1958).



13
Weissenhofsiedlung,
Stuttgart, 1927

14
Expo Parijs, 1925
Chambre de dame
in paviljoen Lafayette

ir S. Van Ravesteyn

Uit Van Ravesteyns geschriften en bouwwerken blijkt een gedegen bekendheid met de internationale ontwikkelingen. Al in 1912 bezocht hij Duitsland en na 1924 reisde hij talloze malen naar Frankrijk, Duitsland, Italië en Engeland. Niet alleen omdat hij architectuurcriticus voor De Gemeenschap is, houdt hij zich op de hoogte van de architectuur in het buitenland, maar ook vanuit een eigen behoefte, omdat hij het Nederlandse bouwen als armoedig en fantasieloos ervaart. Hoewel uit zijn werk en zijn geschriften een grote gevoeligheid voor de ontwikkelingen van het moment spreken, zijn directe invloeden, vooral na 1926, niet vaak duidelijk aanwijsbaar. Wanneer men zijn uitspraken vergelijkt met die van belangrijke buitenlandse architecten wordt duidelijk dat hij met dezelfde problemen rond vormgeving, doelmatigheid en esthetiek worstelde als zij, en dat zijn theorieën meer overeenkomst hebben met die van hen dan met die van zijn landgenoten. Zijn persoonlijke ontwikkeling heeft, in de halve eeuw dat hij werkzaam geweest is, een cirkelgang beschreven, die vele raakpunten gehad heeft met verschillende facetten van de internationale ontwikkelingen in de architectuur.

Van Ravesteyn moet als jong ingenieur¹⁷ wel gevoelig geweest zijn voor de nieuwe waardering van zijn vak, zoals die ontstond in bijvoorbeeld de kringen van de Werkbund en bij Le Corbusier. Hij kan hierdoor zelfs zijn aangemoedigd om de weg van de architectuur in te slaan, temeer daar hij van huis uit al belangstelling voor de beeldende kunst had meegekregen.

Van 1912 tot 1925 gaat hij niet naar het buitenland, maar maakt, via zijn contacten met Rietveld, wel van nabij kennis met De Stijl en ook met het Russische Constructivisme en het Nieuwe Bouwen. In 1925 bezoekt hij de grote decoratieve-kunst en architectuurtentoonstelling in Parijs, waar hij kennis maakt met de internationale stromingen op deze gebieden, zowel behoudend als modern. In 1927 ontmoette hij door bemiddeling van Oud in Berlijn Adolf Behne en Mendelsohn en ook bezocht hij de Weissenhofsiedlung in Stuttgart.

In die tijd begint Van Ravesteyn ideeën te uiten over de marge van vrijheid, die overblijft voor de vormgever, zelfs al moet een product aan de strengste eisen van doelmatigheid voldoen; in Nederland kijkt men hiervan op, maar elders was deze gedachte niets nieuws, zelfs al niet voor de Eerste Wereldoorlog.

In 1925 gaat Hugo Häring¹⁸ nog eens uitgebreid in op dit idee in het eerste nummer van het Werkbundblad 'Die Form', een naam die al duidelijk aangeeft hoezeer vormproblemen ook in die kringen onderkend worden. In de daarop volgende jaren wordt door Adolf Behne in hetzelfde blad ook aandacht besteed aan het werk van Van Ravesteyn. Deze gaat inmiddels in toenemende mate vanuit een esthetische benadering vormgeven en geeft dit ook openlijk toe, in tegenstelling tot zijn Nederlandse collega's van de nieuw zakelijke richting.

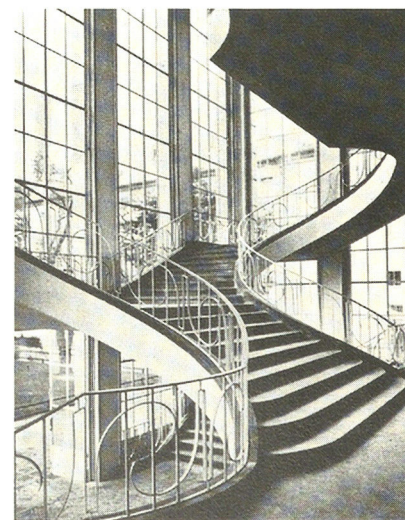
In dit opzicht past zijn houding helemaal binnen de ontwikkeling van de internationale architectuur, waarvan belangrijke exponenten als Le Corbusier¹⁹, Gropius en zelfs Mies van der Rohe vroeger of later zeggen dat esthetiek een heel belangrijke factor voor ze is.

In de tweede helft van de dertiger jaren komt bij Van Ravesteyn de nadruk te liggen op beweging²⁰, lijnenspel en silhouet. Zijn wil tot vormen ('Götterliche Formungswille' waar Adolf Behne van spreekt zou hier ook op z'n plaats zijn) neemt dan sterk toe. Niet alleen door zijn vormentiaal dwaalt hij dan af van de Nieuwe Zakelijkheid, maar ook door het feit dat hij weer vrijelijk ornament²¹ gaat toepassen.

Zijn eigen huis aan de Prins Hendriklaan (1932) vormt de overgang tussen zijn nieuw-

Doelmatigheid en expressiviteit, Hugo Häring¹⁸

'Men kan stellen dat de vorm van artefacten gedeeltelijk ontstaan is uit de noodzaak tot expressie. Gebruikseisen en esthetische eisen raken tijdens het maakproces met elkaar in conflict in het gehanteerde materiaal. De relatieve bijdrage en de nadrukkelijkheid van deze twee invloeden variëren afhankelijk van de aan de orde zijnde objecten, en ook materialen, de tijd, het land en de cultuur. Functionele eisen hebben de neiging om expressieve te domineren waar het functioneren van overwegend belang geacht wordt, terwijl de eis tot expressiviteit sterker naar voren komt als de functie minder duidelijk omschreven is. De bouwsels van het alledaagse bestaan: huizen, schepen, fortificaties, bruggen, kanalen etc. zijn altijd ondergeschikt geweest aan de eisen van de functie, terwijl onze bouwwerken voor goden en gestorvenen bijna helemaal aan de wil tot expressie zijn overgelaten. De ontlening van de vorm aan deze twee belangen verklaart onze hele conflictsituatie bij de keuze van de vorm, omdat functionele vormen niet altijd voldoen aan de eisen van expressiviteit en andersom...' (Hugo Häring - Wege zur Form, *Die Form* 1, 1925).



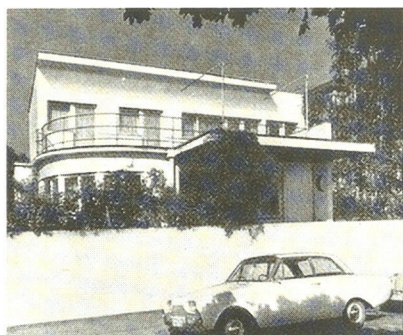
15
Adolf Behne, vóór 1928
Trappenhuis, Keulen

afb. 10-13-14

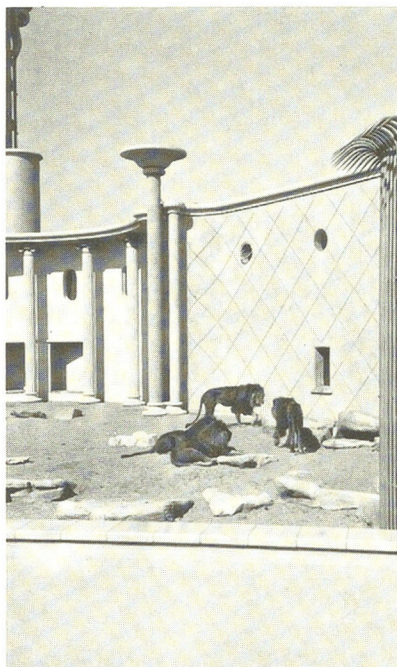
afb. 15

zakelijke periode en wat wel zijn 'neo-barokke' periode genoemd is. Qua intentie en grote vormen sluit het nog aan bij bijvoorbeeld de gebouwen op de Weissenhofsiedlung: het is functioneel, maar houdt ook rekening met de 'geestelijke behoeften van de mens', waaraan Jan Engelman²² refereert in zijn bespreking van de Weissenhofsiedlung. Van Ravesteyns huis vertoont met name verwantschap met dat van Hans Scharoun, die als volgeling van Hugo Häring ook uitging van de meer vrije (organische) plattegrond. Maar bepaalde details aan het huis lopen vooruit op de 'barokke' periode: een klein gebogen uitstulpinkje in de overigens rechte lijn van de voor-gevel; een patroon van golvende lijnen tegen het plafond van de woonkamer, dat zich in het parket herhaalt (een écht barok motief); een afgerond en zelfs een helemaal rond venster.

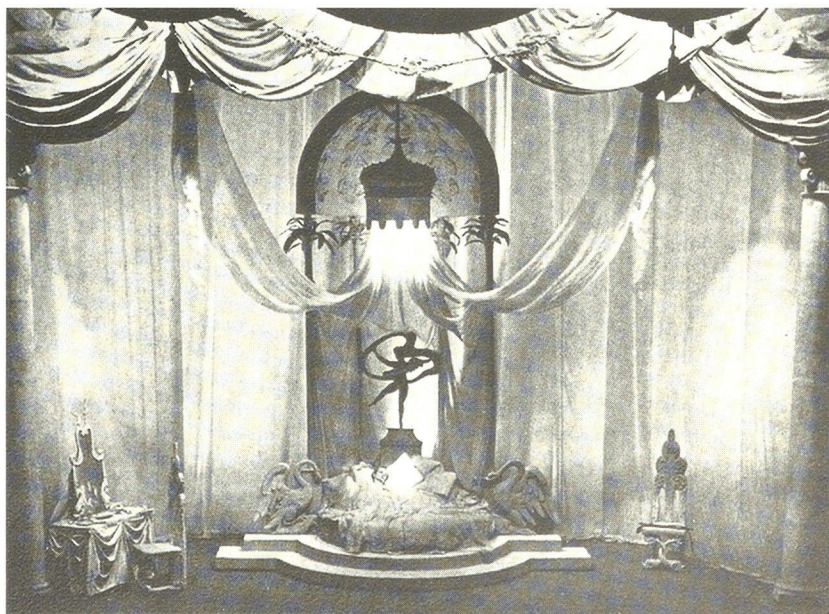
Tussen 1936 en 1940 reist Van Ravesteyn meerdere malen per jaar naar het buitenland, Italië, Duitsland, Frankrijk en Engeland. Zijn waardering verlegt zich dan naar die monumentale bouwvormen, die de architectuur in het inmiddels fascistische Italië bij uitstek kenmerken.



16
Hans Scharoun, 1927
Huis op de
Weissenhofsiedlung,
Stuttgart



17
S. van Ravesteyn
ca 1939
Leeuwenverblijf in
Blijdorp, Rotterdam;
cat.nr 81



18
Oliver Messel, 1932
Decor van 'Helen'
van Charles Cochran

Kunst, Le Corbusier¹⁹

'Men gaat aan het werk met steen, hout en cement; men maakt er huizen, paleizen mee, dat is constructie. Het komt aan op vindingrijkheid. Maar plotseling ben ik in het hart getroffen, iets doet me goed, ik ben gelukkig, ik zeg: het is mooi. Dat is architectuur. Kunst doet haar intrede.'
(Le Corbusier – *Vers une architecture*, 1923; repr. Paris 1958).

Dynamiek, Erich Mendelsohn²⁰

'De architectuur schept volgens haar eigen wetten de omstandigheden die haar beweeglijke volumes beheersen: de dynamische toestand – de beweging van de ruimte – waarbij de lineaire elementen zichtbaar gemaakt worden door hun contouren; de ritmische toestand, waarbij de onderlinge verhoudingen zichtbaar gemaakt worden door vooruitstekende vlakken; de statische toestand – de beweging in het platte vlak – die als constructief element zichtbaar gemaakt wordt door de plattegrond of doorsnede.'
(Erich Mendelsohn – lezing 1919 in: *Das Gesamtschaffen des Architekten*, Berlin, 1930).

Ornament, J.J.P. Oud²¹

'Ornament is het universele lapmiddel voor architectonische impotentie!
Bouwkunst zonder ornament vraagt de grootst mogelijke zuiverheid van de architectonische compositie.'
(J.J.P. Oud – Ueber die zukünftige Baukunst, *Frühlicht* 4, 1921/22 – red. Bruno Taut).

Gezond en blij, Jan Engelman²²

'– maar het heeft alle kansen, ook die van aanpassing bij de wezenlijke geestelijke behoeften. Wie bijvoorbeeld kennis neemt van hetgeen nu te Stuttgart werd tot stand gebracht, die ruime, blij, gezonde huizen met daktuinen, die U ver doen uitzien over stad en land en die men zeker moet verkiezen boven de donkere kuilen waarmee zo menig stadsbewoner zich voor luchtverversing behelpt, een architectuur die aan alle leven en alle spanningen uiting vermag te geven (en waarin vooral de onnavolgbare latijnsche sierlijkheid van den toovenaar Corbusier uitmunt), hij kan de bedoelingen van deze nieuwe bouwkunst niet langer misverstaan.'
(Jan Engelman – Interieurs van Sybold van Ravesteyn, *De Gemeenschap*, juni 1929).

In de loop van de dertiger jaren had de officiële bouwkunst zoals gezegd in Duitsland, Rusland²³ en Italië een belangrijke functie als propagandamiddel gekregen. In deze landen had men vooral teruggegrepen op het Classicisme, de vormentaal bij uitstek om macht en 'grandeur' uit te drukken. De architect was koning onder de kunstenaars geworden, een aantrekkelijke positie. Van Ravesteyn was vooral onder de indruk van het bouwen onder Mussolini. Het moet er in zijn ogen naar hebben uitgezien, dat onder het 'maecenaat' van krachtige leiders als Mussolini, net als eertijds onder de door hem bewonderde Napoleon, die machtige architectonische scheppingen gemaakt konden worden, waar hij met zoveel andere architecten van gedroomd had. Maar in zijn eigen bouwwerken gaat Van Ravesteyn vooralsnog maar heel incidenteel (bijvoorbeeld in de leeuwenkooi van Blijdorp) mee met de classicistische tendens. Zijn voorliefde gaat uit naar de barok, die een andere, meer naar luxe en exuberantie neigende 'grandeur' vertegenwoordigt.

afb. 17

afb. 18-19-
125-127-
129-130-
135-165-189

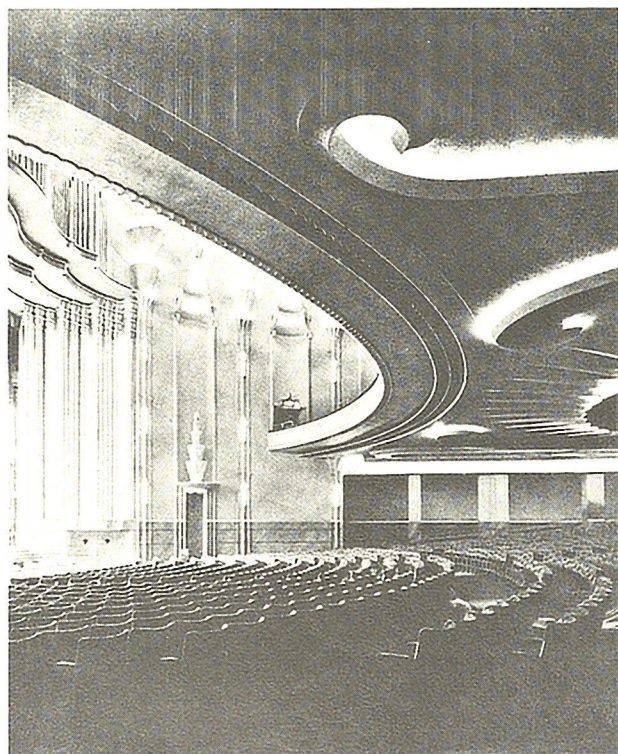
Zijn meest 'barokke' werk, het interieur van de schouwburg Kunstmin (1940) sluit in intentie aan bij de toenmalige 'Hollywood-achtige' toneel- en filmwereld, décorbouw, zowel als theater- en bioscoopbouw, die ook wel eens gekarakteriseerd wordt met de omschrijving 'folie grandeur'.

Hoewel Van Ravesteyn duidelijk gevoelig blijkt voor de propagandistische kracht van de officiële architectuur in Rusland, Duitsland en Italië is hij de Nieuwe Zakelijkheid, ondanks zijn scherpe kritiek, toch blijven beschouwen als een nuttige en noodzakelijke overgangsfase; alleen waar figuren als Le Corbusier, Gropius en Mies van der Rohe het einde hiervan nog lang niet zagen, meende hij dat rond 1936 de tijd voor een nieuwe, uitdrukkingvolle stijl rijp was. Meerdere malen schrijft hij dan dat het Neo-classicisme ten onrechte versmaad is en met veel hoop spreekt hij over toekomstige mogelijkheden voor het samengaan van architectuur en vrije kunsten²⁴ – een oud Bauhausideaal, getint door de 'couleur locale' van het op het decoratieve en ornamentale ingestelde katholieke milieu van De Gemeenschap.

Direct na de oorlog werkt het italianiserende neo-classicisme pas goed door in het werk van Van Ravesteyn, vermengd met de invloed van de Delftse School. Van zijn eertijds (vóór 1936) vooruitstrevende zakelijk-esthetische instelling is dan niet veel meer te bespeuren. Maar in 1957 past hij zich met de bouw van Rotterdam C.S. ineens weer aan bij de internationale functionalistisch getinte architectuur van dat moment; wel moet hem daarbij ook nog duidelijk de herinnering aan Roma Termini (Centraal Station Rome) voor ogen gestaan hebben. Hiermee is de cirkel dan weer gesloten.

Rusland, S. van Ravesteyn²³

'In de eerste plaats gingen ze niet naar Rusland, waarvan nu wel bekend is, dat het zich geheel van de N.Z. (Nieuwe Zakelijkheid) heeft afgewend (denk aan ontwerp-Jofan van Sowjet-paleis) wegens hare verwaarloozing van de esthetiek en het daardoor inboeten van de kracht tot propaganda, tot geestdriftverwekking met behulp van den visueelen, schoonen vorm.' (S. van Ravesteyn – Ondeskundigheid, *De Gemeenschap*, nov. 1934).



19
Trent en Lewis, 1931
Victoria theater,
Londen

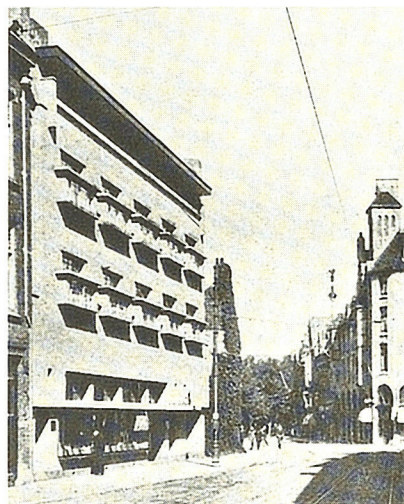
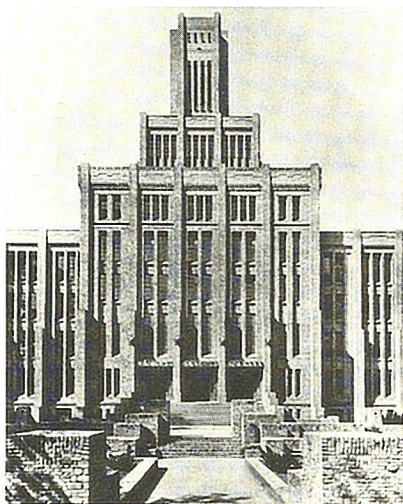
De goddelijke vlam, S. van Ravesteyn²⁴

'En dan flitst even voor ons oog dat wonderbaarlijke tijdperk, dat paradijs, toen de architect zijn geniale ruimten als een goddelijke vlam deed branden en zijn hand en die van den schilder en van den beeldhouwer in het bouwwerk nauwelijks afzonderlijk waren te herkennen. Die tijd, waarvan het begrip hier te lande ontstellend volledig is verdwenen als van geen andere, kan ons leeren, wat wij hebben ontbeerd, en ook, wat wij kunnen gaan verwachten.' (S. van Ravesteyn, Toespraak bij de opening van een tentoonstelling van Suzanne en Joep Nicolas, *De Gemeenschap*, jan. 1935).

Het Nederlands bouwen tussen de twee Wereldoorlogen omvat een diversiteit aan uitingen en stromingen die zich naast elkaar gelijktijdig trachten te handhaven. Een aantal gebouwen in Utrecht, waar Van Ravesteyn tot zijn eerste ontwerpen komt, geeft een doorsnede aan invloeden van deze stromingen te zien.

Ir Van Heukelom, onder wie Van Ravesteyn eerst werkt, ontwerpt in diverse tradities: station Maastricht toont een duidelijke invloed van de 'eerlijke' architectuur van Berlage. Het derde administratiekantoor voor de spoorwegen in Utrecht (1918) getuigt van een meer monumentaal expressionisme, dat verwant is aan bouwwerken als de Nederlandse Handelmaatschappij van De Bazel in Amsterdam, en die op hun beurt weer beïnvloed zijn door de toen moderne Amerikaanse commerciële architectuur. De interieurs en de meubels die Van Heukelom ontwerpt voor dit gebouw, tonen in hun plastische detailbehandeling en zwaarte een sterke affiniteit met de Amsterdamse School.

In hetzelfde Utrecht komen in 1923 en 1924 twee zeer verschillende ontwerpen tot stand: de boekwinkel Kemink van Willem Maas, en het Schröderhuis van Rietveld. Maas' bakstenen gebouw wordt gekenmerkt door een sterk horizontalisme, dat een flauwe echo vertoont van de dan in Nederland heersende Amerikaanse invloeden van onder meer Frank Lloyd Wright. Rietvelds huis is welhaast het schoolvoorbeeld van de architectuur van De Stijlgroep. Deze eerst als schilderkunstig opgevatte be-



20
ir Van Heukelom
Utrecht, Moreelse
Park, Derde
administratiekantoor
voor de Spoorwegen
1916 – 1918

21
W. Maas
Utrecht, Domstraat,
boekhandel Kemink
1923

weging (Mondriaan, Van der Leek en Van Doesburg) richtte zich door het toetreden van onder andere architecten als J.J.P. Oud, Rietveld, Van Eesteren en Van 't Hoff ook op het drie dimensionale ruimtelijke. Rechte lijnen en geometrische vormen sloten het gebruik van de gebogen lijn uit. Pleisteren en wit schilderen waren middelen om tot ontmaterialisering te komen: de architectuur werd opgevat als 'plaatselijke' afbakening van ruimte, die door vorm en het gebruik van primaire kleuren gestalte kreeg. De relatie tussen binnen- en buitenruimte en de alzigdigheid waren belangrijke begrippen.

Voorts speelde de idee een rol, dat architectuur en ook meubelkunst, duidelijk cultuurproducten zijn, en zich als zodanig van de natuur onderscheiden.

De veelal esthetisch-theoretische opvattingen van De Stijl werden de oorzaak voor een tegenbeweging die de nadruk legde op de sociaal economische eisen en functionaliteit. Vorm moest ondergeschikt zijn aan de praktische eisen die de opdracht stelde. Met name komt deze reactie voort uit de slechte situatie in de woningbouw. J.J.P. Oud trok zich al in 1921 terug uit De Stijl, juist om deze redenen. Met zijn woningbouwcomplexen in Hoek van Holland (1924-1927) en Rotterdam (1925-1927, Kiefhoek), vormt hij de schakel tussen de theorieën van De Stijl en de stroming van de Nieuwe Zakelijkheid. Rond 1925, wanneer Van Ravesteyn in contact komt met Oud, vindt binnen de uit 1920 daterende architectenkring 'Opbouw' door toedoen van Mart Stam, J.B. van Loghem²⁵ en Piet Zwart een ontwikkeling naar maatschappelijk engagement plaats. De samenstelling van de vereniging was vanaf de oprichting zeer divers: Gispen, Verhagen, Van der Vlugt en Granpré Molière, maar met de toetreding van J.J.P. Oud, C. van Eesteren, W. van Tijen en P. Schuitema, M. Stam, J.B. van Loghem en P. Zwart ontstond een grotere eenheid binnen de groep en een duidelijker gezamenlijk streven.

Een van hun uitgangspunten was dat de nieuwe bouwkunst moest voldoen aan de door het dagelijks leven gestelde eisen, waarmee men zich afkeerde van ieder gebruik van traditionele bouwkunstige vormen.

Nieuwe Architectuur, Van Loghem²⁵

'de strijd om de nieuwe architectuur heeft in de gehele wereld geleid tot een aaneensluiting van die architecten, die door hun levenshouding de kunst van het bouwen hebben leren zien als een probleem, dat slechts tot oplossing kan gebracht worden, wanneer in alle landen dit bouwprobleem als een volkomen integrerend deel wordt gezien van het sociaal economisch kaderwerk van de wereldorganisatie.() Kunst- en bouwkunst

WAT IS DE 8?

DE 8 IS

de kritische reactie op de architectonische vormgeving van dezen dag.

DE 8 IS

realist in zijn streven naar onmiddellijke resultaten.

DE 8 IS

idealist in zijn geloof aan een internationale culturele coöperatie.

DE 8 IS

opportunist uit maatschappelijke overwegingen.

DE 8 IS

noch voor noch tegen groepen en personen, noch voor noch tegen richtingen.

DE 8 IS

slechts voor feiten.

DE 8 ZEGT

het is niet uitgesloten, schone te bouwen, maar het ware beter voor de menselijkheid te bouwen doelmatig, dan pakkende architectuur op te trekken voor slechte plannen.

DE 8 WIL

zich ondergeschikt maken aan de opdracht.

DE 8 WIL

geen weelde architectuur, maar wel de vormenwiel van getalenteerde individuen.

DE 8 WIL

rationeel zijn in den waren zin, d.w.z. dat alles moet wijken voor de eischen van de opdracht.

DE 8 WIL

streven naar een maatschappelijke vooruitgang voor den modernen architect. (De architect in mode is een goed kind dat zich op te werken tot een luxe en smaakloos overlevingsmiddel.)

DE 8 STRIJDT

uitsluitend in richtingen.

DE 8 WERKT

meer voor de bouw. WETENSCHAP dan voor de kunst.

DE 8 STREEFT

naar een plaats in de samenleving als:

BEELDEND BEDRIJFS-ORGANISATOR

DE 8 IS A-AESTHETISCH

DE 8 IS A-DRAMATISCH

DE 8 IS A-ROMANTISCH

DE 8 IS A-KUBISTISCH

DE 8 IS RESULTANTE

De Opbouw ging in 1932 samen met de '8', een Amsterdamse architectengroep, in 1927 door B. Merkelbach opgericht. Leden waren Van den Bosch, Groenewegen, Ch. Karsten, A. Boeken, J. Duiker, en J. Wiebenga. Hun theorie werd neergelegd in een manifest. Deze twee groepen en hun gezamenlijke blad 'de 8 en Opbouw' vormden de kern van de nieuw-zakelijke richting in Nederland. Zelf prefereerden ze, ter voorkoming van verwarring en verkeerd begrip liever de term 'Nieuw Bouwen' (beide benamingen worden hier in het vervolg naast elkaar gebruikt en duiden met name de beweging van de 8 en Opbouw aan).

Belangrijk voor de theoretische onderbouw van de nieuw-zakelijke stroming waren ook de CIAM congressen in 1928, 1929, 1930 en 1933. Op internationaal niveau (Congres Internationaux d'Architecture Moderne), werden onder meer als gemeenschappelijke richtlijnen opgesteld: het gebruik van nieuwe bouwstoffen (glas, staal, beton), nieuwe constructiemogelijkheden, en nieuwe productiemethodes. Licht, zon, lucht en hygiëne – het welzijn der mensen, techniek en economie vormden met de instelling van een nieuw levensgevoel (blijheid) de basis voor de nieuwe architectuur. Men richtte zich in de plattegrond naar de eisen van de opdracht: functionalisme en bouwtechniek (bouwkunde) zouden moeten voeren tot een eigen 'schoonheid', niet tot (bouw)kunst, in de zin van bewust geschapen schoonheid. Vandaar dat discussies over esthetiek vermeden werden, aangezien men niet wilde vervallen in de individualistische plastische en decoratieve vormtaal van de Amsterdamse School en de esthetische theorieën van De Stijl (zie het manifest van de 8).

In haar verschijningsvorm manifesteerde de Nieuwe Zakelijkheid zich – globaal – als volgt: de 'wit-geometrische' periode van de twintiger jaren, die zich kenmerkt door een algemeen optimisme en geloof in een nieuwe wereld. Belangrijk zijn de witte, 'immaterialiserende' muurvlakken, als stijlkenmerk (een erfenis van De Stijl).²⁶ Werk uit deze tijd dat als illustratie kan dienen: de huizen van Oud en Stam op de Weissenhofsiedlung in Stuttgart (1927), Zonnestraal van Duiker (1928), de Van Nellefabrieken van Brinkman en Van der Vlugt (1926-1930). Na 1932 een meer 'aardse' periode,

in het bijzonder – bezit alleen blijvende waarde, wanneer de creatieve geest van den ontwerper geleid wordt door goede maatschappelijke begrippen. De strijd voor de verwerkelijking dier begrippen wordt beoogd door het permanente 'congres voor nieuw bouwen'. De leden van dit congres vormen een sterk aaneengesloten groep van architecten in de gehele wereld. Deze architecten stellen hun arbeid geheel in dienst van den cultureelen opbouw. Zij verwerpen alle kunst, die slechts individueele belangen dient, zonder de maatschappij als geheel daarvoor tevens te dienen. (). Dat het begrip kunst, door de nieuwe levensinzichten geheel gewijzigd is, spreekt vanzelf. Kunst was geworden tot een begrip, dat min of meer het verlangen tot persoonlijk bezit in zich droeg. Door het groote verschil tusschen de verlangens van afzonderlijke individuen, is de kunst steeds sterker gedifferentieerd geworden. Het gevolg dezer differentiatie is, dat de kunst als eenheid, als groote echte kunst heeft opgehouden te bestaan, en tot kunstjes is vervallen. Dit verval is zoo groot, dat zij die weder zoeken naar een nieuwe eenheid, het woord kunst liever ontwijken, of althans bij hooge uitzondering gebruiken.'

(ir J.B. van Loghem in: *Bouwen, Bauen, Bâtir, Building*. Amsterdam 1932, pp. 7/8.)

22
Manifest van de
Amsterdamse
architectengroep
de '8' 1927

J.B. van Loghem: zuiverheid van uitdrukking²⁶

'De witte bepleistering, emallering of betegeling van bijna alle nieuwe bouwwerken is geen dekmantel voor constructieve of technische onvolkomenheid, het is de vertolking van verlangen naar zuiverheid en reinheid van uitdrukking, terwijl gespannenheid en strakheid ook het beste door de gladde afwerking tot uiting komt. De witheid is ook te verklaren als een middel om de laatste resten van zwaarte, die nog in de constructie vorm bewaard is, althans voor het oog tot het uiterste te reduceren.'

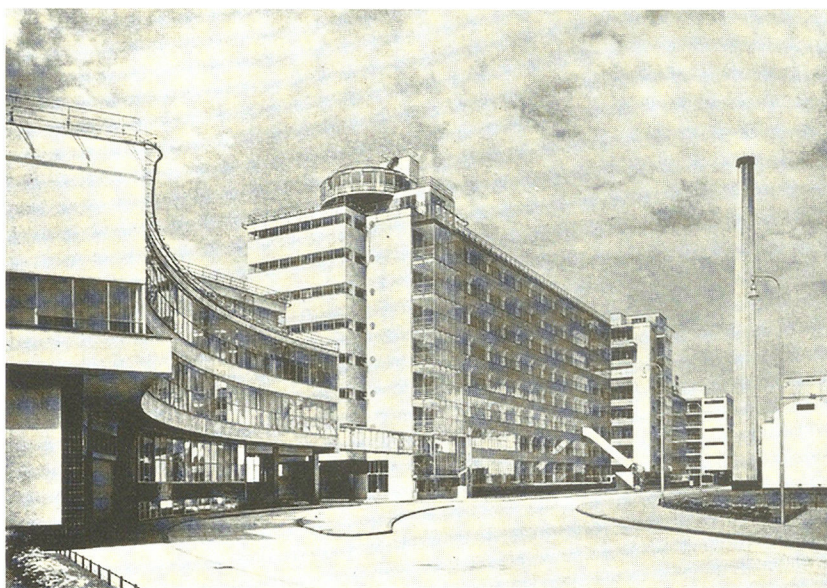
(in: *Bouwen*, Amsterdam 1932, p.24).

'Visie zonder God', Granpré Molière²⁷

'Deze wereld, bezeten door de drang van mechanisme en materialisme, meent het, in zijn visie, zonder God te kunnen stellen en plaatst het voldoen aan stoffelijke behoeften vooraan. Zij heeft van dit geloof aan menselijke, materiële vooruitgang een mythe gemaakt. Dit is de mythe van het aardse paradijs. Nu nog enige andere vormen van hedendaagse mythologie. Het geloof in de vruchtbaarheid van de haat. Het geloof in de volstrekte autonomie van de menselijke persoon, of, daaraan tegengesteld: in het goddelijk karakter van de Staat.

afb. 22

afb. 23 37



Het geloof in de vrijheid zonder gezag, in een vrede zonder gezag, sociale orde, in een maatschappij zonder standen en in Humaniteit zonder God.

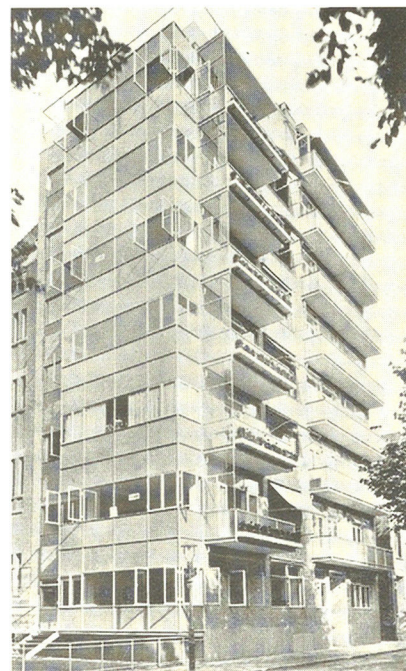
Het geloof in het nut als laatste doel. In de welvaart door eenzijdige industrialisatie. In de nuttigheid als hoogste rechter in de kunst.() Maar men heeft zich nu al eeuwen lang, van de dagen van Alberti tot die van Oud, vastgebeten aan de gedachte, dat de materiële voorwaarden genoeg zijn en dat 'het ornament het universele geneesmiddel voor impotentie op bouwkunstig gebied is' (woorden van Oud), zodat het toch wel van belang schijnt om de voornaamste redenen voor het tegendeel nog even afzonderlijk naar voren te brengen.

(Prof. M.J. Granpré Molière, geciteerd in J.J. Vriend, *Architectuur van deze Eeuw*, Amsterdam 1959, pp. 53-54.)

23

L.C. van der Vlugt en J.A. Brinkman
Rotterdam, fabriek van Van Nelle nv, exterieur 1926 - 1930
In de eigen tijd al

een geroemd voorbeeld van 'nieuw-zakelijk' bouwen; betonskelet, glaswanden, witte muurvlakken



25

ir J. Duiker (ontwerp), voltooid door ir B. Bijvoet
Hilversum, Grand Hotel Gooiland, exterieur, 1934 - 1936
Na de voltooiing gold dit gebouw als toonbeeld van architectuur waarin de praktische eisen van functie en gebruik samengingen met een esthetische vormgeving

24

W. van Tijen
Rotterdam, Parklaan flatgebouw, exterieur 1932
Voorbeeld van de meer 'aardse' periode van het nieuw-zakelijk bouwen (na ± 1932): zon, licht, lucht

afb. 24

die puur doelmatig functionalistisch gericht was: Merkelbachs huis te Groet (1934), Duikers Cineac (1934), Van Tijens flat aan de Rotterdamse Parklaan (1933) en zijn Montessorischool (1934), Stams huizen aan de Anthonie van Dijkstraat in Amsterdam (1935).

afb. 25

Tenslotte Hotel Gooiland van Duiker (posthuum gereed in 1936) en de AVRO studio van Merkelbach in Hilversum (ook 1936), die veelal in de discussies aan het einde van de dertiger jaren door de architecten werden gezien als de voorbeelden, waarin een menselijker benadering van architectuur zowel de functionalistische eisen als een bewust esthetische visie omsloot, en die daarmee een nieuwe weg aangaven. Niettemin riepen juist de onvoldoende formuleringen op het toch essentiële punt van de esthetiek, vooral voor diegenen die van buitenaf de nieuw-zakelijke beweging bezagen, reacties op.

Traditionalisten - als tegengesteld aan functionaristen - waren die architecten, die zich schaarden onder de rooms-katholieke esthetisch-wijsgerige banier van prof. ir M.J. Granpré Molière.²⁷

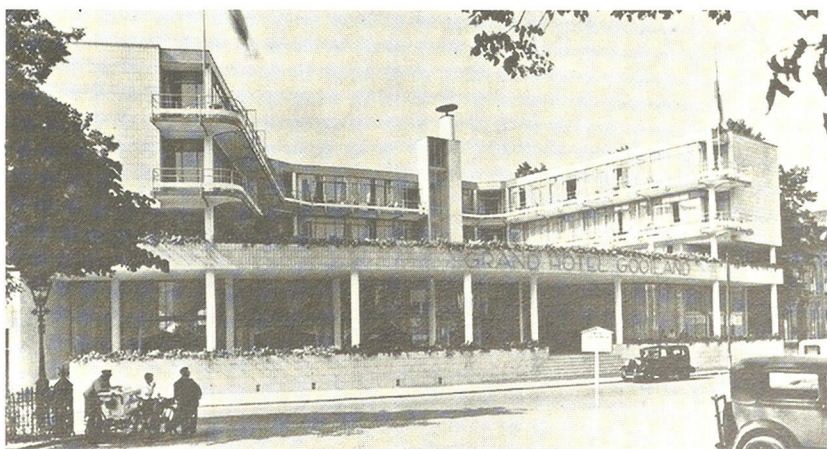
In 1932 vormde hij een groep die zich verzette tegen wat men zag als het verval tot materialisme: men deed een beroep op toevoeging van de geestelijke en religieuze meerwaarde van de architectuur. Met name na de oorlog deed deze zich vooral op de middeleeuwse architectuur inspirerende bouwkunst opgeld. Ze wordt dan betiteld als 'Delftse School'.

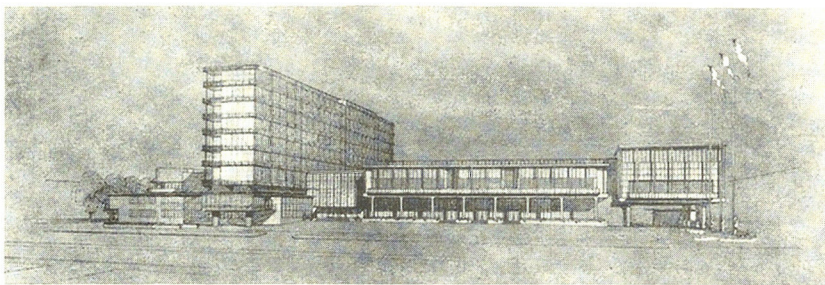
Deze groep kreeg vele opdrachten in het kader van de wederopbouw, onder andere in Middelburg.

afb. 26-27-
28-29-30

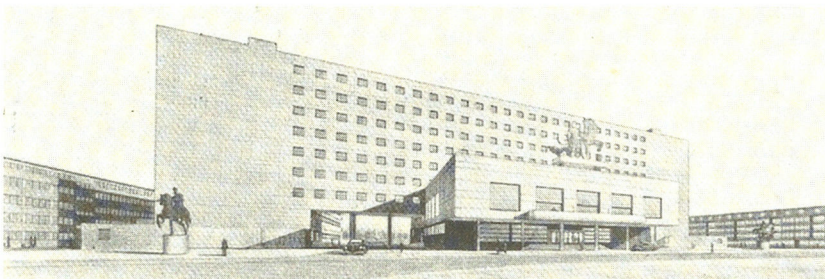
De prijsvraag²⁸ voor het raadhuis in Amsterdam, die loopt van 1936 tot 1942, geeft een goed beeld van de aan het einde van de dertiger jaren in Nederland heersende stromingen. Functie, vorm, meerwaarde, esthetiek, zijn opnieuw het onderwerp van heftige discussie.

De ontwerpen tonen grote contrasten: de inzendingen van Stam en Boeken, geheel vanuit de nieuw-zakelijke gedachtenwereld ontstaan, steken af tegen de in de tweede ronde uitverkoren ontwerpen (1939): zo vertoont de inzending van J.F. Staal en A. Staal een duidelijke tendens naar symmetrie, en uitdrukking van meerwaarde door



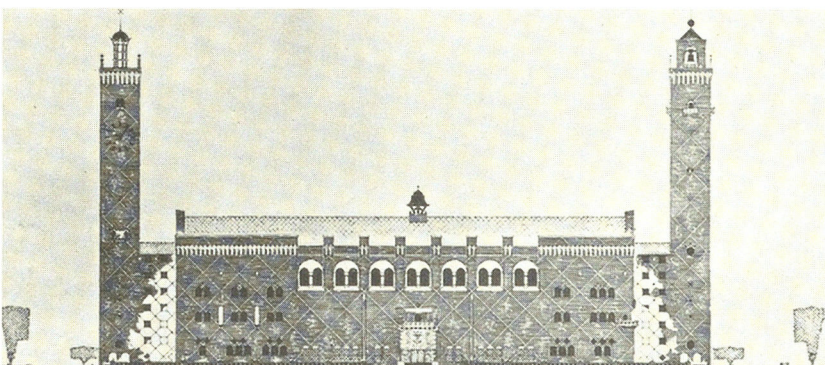


26
Stam/Maaskant
inzending eerste
ronde Amsterdamse
raadhuishuisvraag,
1936
motto Radiaal en
Tangent, nieuw-
zakelijke traditie



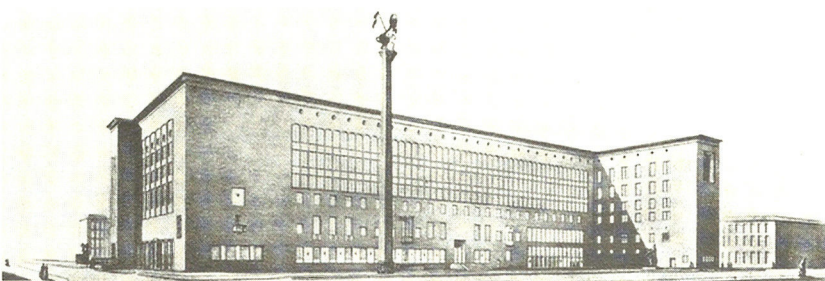
27
Zanstra, Giesen,
Symons
inzending eerste
ronde
raadhuishuisvraag
136, motto Ter Spille,
geïnspireerd op Le
Corbusier

in de opbouw duidelijk onderscheid in hiërarchie aan te brengen: bestuurlijke ruimten versus kantoorruimten. De plannen van M. Duintjer en A. Komter laten een middenpositie zien tussen functionalisme, monumentaliteit en de toepassing van decoratie. Symmetrie, monumentaliteit, gesuggereerd vooral door de twee torens als traditionele symbolen van macht, kenmerken ook de inzending van prof. ir Berghoef. (met ir Vegter). De bekroning in de tweede ronde van dit ontwerp van één van de leerlingen van Granpré Molière betekende een zege die deze op traditie gebaseerde baksteenarchitectuur op het functionalisme behaalde.



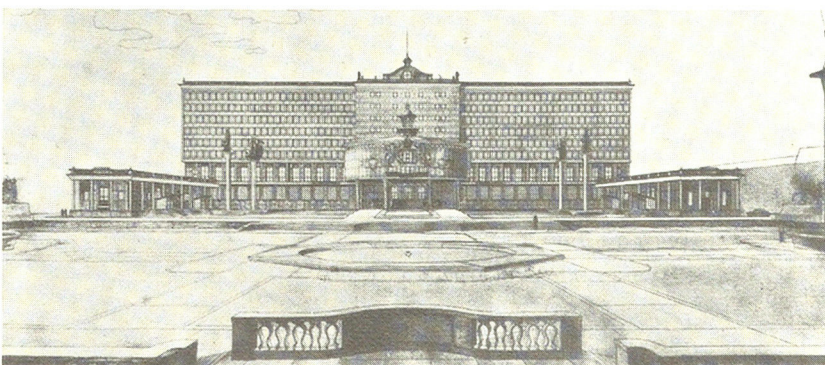
Raadhuishuisvraag²⁸

In 1936 werd een openbare prijsvraag uitgeschreven door de stad Amsterdam voor een nieuw raadhuis aan het Frederiksplein. Onder de inzendingen voor de eerste ronde waren o.a. het ontwerp van Stam en Maaskant, en van Zanstra, Giesen en Symons. Deze laatste nodigden zelfs Le Corbusier uit om diens oordeel te horen: de franse architect verkoos echter het ontwerp Stam/Maaskant, en betitelde het 'democratisch'. In 1939 werd de prijsvraag besloten voortgezet met de architecten M. Duintjer/A. Komter, J.F. Staal/A. Staal, J.F. Berghoef/J.J.M. Vegter, H.T. Zwiers (motto 13659). De ontwerpen van Duintjer/Komter en Berghoef/Vegter werden voor een volgende ronde uitgekozen (beëindigd in 1958 met een ontwerp van Berghoef en Vegter.) (zie: B.W.A. 1939 nr 7, en Forum 1947, 6 en 7) Van Van Ravesteyn, die samen met onder andere de architecten ir A.R. Hulshoff, stadsarchitect, prof. ir M.J. Granpré Molière, ir H. van der Kloot Meijburg, ir A. van der Steur en P. Vorkink de nogal behoudende jury vormde, is bekend, dat hij in de tweede ronde de ontwerpen Staal en Duintjer/Komter als mogelijke winnende ontwerpen verkoos.



29
Duintjer/Komter,
inzending tweede,
besloten ronde
Amsterdamse
raadhuishuisvraag,
motto Meron,
gematigd ontwerp

28
Berghoef/Vegter,
inzending tweede
besloten ronde voor
de Amsterdamse
raadhuishuisvraag,
1939, motto Belfort,
geïnspireerd op
middeleeuwse
architectuur



30
J.F. Staal en A. Staal,
inzending tweede
besloten ronde voor
de Amsterdamse
raadhuishuisvraag,
1939 motto ANA TKH,
neo-classicistische
inslag

Biografie

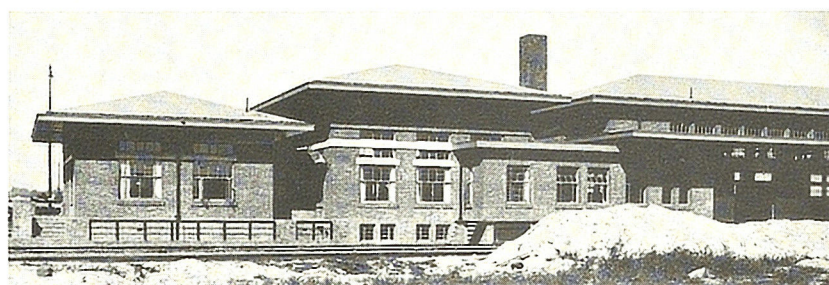
Sybold van Ravesteyn wordt op 18 februari 1889 in Rotterdam geboren in een milieu dat gekarakteriseerd kan worden als 'gegoede liberale burgerij'. Zijn vader, de wijnhandelaar A.J.H. van Ravesteyn en diens vrouw A.J. Moens brengen hem al vroeg belangstelling bij voor schilderkunst, muziek, reizen en moderne talen. De koortsachtige activiteiten in de bloeiende Rotterdamse haven moeten Van Ravesteyn in zijn jeugd geboeid hebben; wellicht heeft zijn enthousiasme hiervoor hem doen besluiten om na de H.B.S. aan de T.H. in Delft voor civiel-ingenieur te gaan studeren (1906-12). In het kader van zijn studie loopt hij in 1911 een stage in Duitsland, eerst bij de montage van een brug in Holstein, vervolgens op de tekenkamer van een staalconstructiebedrijf in Benrath bij Düsseldorf. Van hieruit bezoekt hij ook Keulen, waar hij voor het eerst 'Der Rosenkavalier' van Richard Strauss ziet, een opera waar hij tot 1950 vele malen heen zal gaan.

afb. 31 Na zijn studie (1912) gaat Van Ravesteyn weer naar Duitsland, nu naar Berlijn, waar hij twee 'culturele' weken doorbrengt: bezoeken aan musea, toneel en architectuur. In datzelfde jaar wordt hij als aspirant-adjunct-ingenieur aangesteld bij de Maatschappij tot Exploitatie van Spoorwegen, afdeling Weg en Werken. Door zelfstudie (o.m. met behulp van A.A. Boons' 'Gewapend Beton', 1908) bekwaamt hij zich in de mogelijkheden van toepassing van gewapend beton. In 1915 trouwt Van Ravesteyn met D. Hintzen, die zijn ontwakende belangstelling voor het zelf ontwerpen stimuleert. In deze tijd wordt ook zijn interesse voor beeldhouwkunst gewekt, vooral door H.P. Bremmers blad 'Beeldende Kunst'.

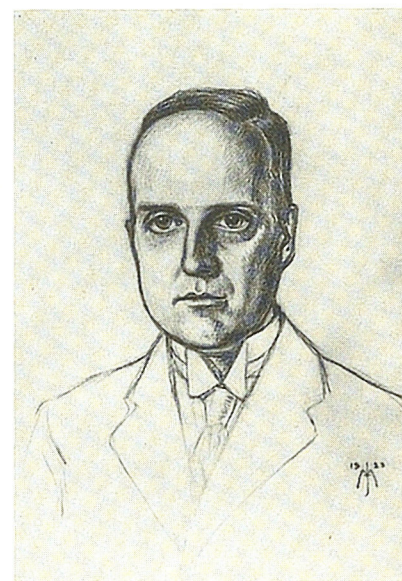
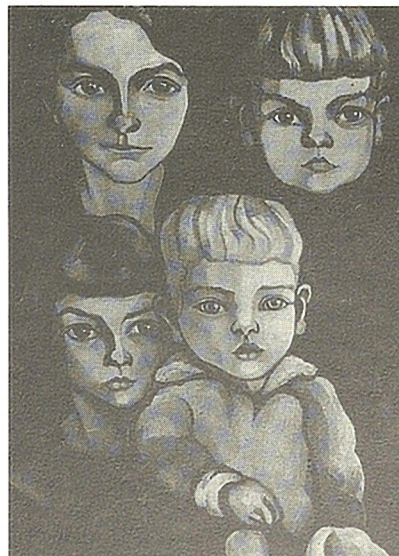
afb. 33 Nadat hij enkele malen overgeplaatst is naar diverse steden wordt Van Ravesteyn in 1918 door ir Van Heukelom betrokken bij de bouw van het derde administratiekantoor in Utrecht, vanwege zijn speciale deskundigheid op het gebied van gewapend beton. Hierdoor wordt hij er tenslotte toe gebracht om inderdaad zelf te gaan ontwerpen: eerst meubels voor zijn familie, later ook gebouwen, als hij van Van Heukelom toestemming krijgt om werkzaamheden als architect te verrichten. Als de architectuurafdeling van de Spoorwegen in de loop van de twintiger jaren een duidelijk gezicht gekregen heeft, wordt Van Ravesteyn er samen met ir H.J.J. Schelling hoofd van – hij voor het zuid-oostelijk rayon, Schelling voor het noord-oostelijk.

afb. 20 In de twintiger en dertiger jaren ontplooit Van Ravesteyn grote activiteiten op het gebied van architectuur en interieurkunst en ontwikkelt hij zich van een aanvankelijk nieuw-zakelijk ontwerper tot een controversiële figuur die in de wereld van het Nieuwe Bouwen de nodige knuppels in het hoenderhok gooit; hierover meer in de hoofdstukken 'Ideeën' en 'Waardering'.

afb. 32 In de twintiger en dertiger jaren ontplooit Van Ravesteyn grote activiteiten op het gebied van architectuur en interieurkunst en ontwikkelt hij zich van een aanvankelijk nieuw-zakelijk ontwerper tot een controversiële figuur die in de wereld van het Nieuwe Bouwen de nodige knuppels in het hoenderhok gooit; hierover meer in de hoofdstukken 'Ideeën' en 'Waardering'.



32 Arnhemsebroek, goederenloods, exterieur, 1924; cat.nr 12
De sterk horizontale over kragende daken vertonen duidelijke echo's van de in deze tijd heersende invloed van de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright. Aan diens werk was in 1921 een heel nummer van het blad 'Wendingen' gewijd



31 Portret van S. van Ravesteyn door J. Maronier, 1923
bezit S. van Ravesteyn, Utrecht

34 > Leden van de Gemeenschap bij de uitreiking van de Domprijs aan Theun de Vries voor diens 'Westersche Nachten' (1930). Op meubilair van Van Ravesteyn zitten van links naar rechts op de voorste rij: dr. Ramselaar, H. Kuitenbrouwer, Willem Maas, M.R. Radermacher Schorer, H. Marsman, kapelaan Meijer, mr. J.C. Bloem, A. van Duinkerken, Jan Engelman, dhr. Coebergh, A. Kuyle, ?.; Op de achterste rij: G. Wijdeveld, mvr. Schliechting van Wel, dr. T. Schliechting, Adriaan Klemann, C. Vos, Gabriël Smit, Clemens Meuleman, prof. W.P.J. Pompe. De top wordt gevormd door A. Helman en S. van Ravesteyn. foto: 'De Gemeenschap', juli nr 1930

33 Charley Toorop, portret van mevr. Van Ravesteyn – Hintzen en haar kinderen, 1923. Werk van Charley Toorop kende Van Ravesteyn uit Bremmers 'Beeldende Kunst'. Coll. Centraal Museum, Utrecht

De Gemeenschap 1925-1941³¹

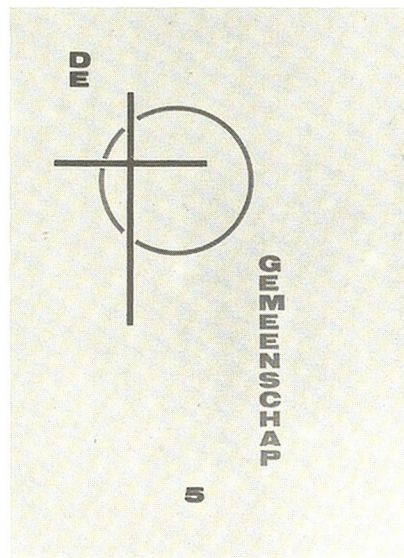
Naast de redactie van de eerste jaren waren inspiratoren: Louis Kuitenbrouwer (pseudoniem: Albert Kuyle) en C. Vos. Ook de meesterdrukker Charles Nypels speelde een grote rol, aangezien hij het drukwerk en de typografie verzorgde. De eerste twee jaren huisde De Gemeenschap aan de Lauwerecht te Utrecht; in 1927 betrekt men de eerste verdieping van het pand Oude Gracht 55, dat door Van Ravesteyn van meubilair wordt voorzien, en door Eyck met een wandschildering van een Christoforus. Hier vinden de bijeenkomsten en besprekingen plaats en worden naast de nummers van het blad, ook de uitgaven van boeken verzorgd: o.m. Albert Helms 'Zuid-Zuid-West', 'Mijn Aap Schreit', Marsmans 'Paradise Regained', het verzamelde werk van Van Ostayen. Verder het werk van Van Duinkerken ('Dichters der Contrareformatie'), Engelmans 'Torso', G. Wijdevelds 'Het Voorschot' etc. De polemische stellingname van het eerste jaar spreekt uit de 'verantwoording' in nr 1 van de eerste jaargang (1925). Het gevoel wezenlijk dienstbaar te willen zijn aan het

welzijn en het in harmonie brengen van de samenleving, die overeenkomt met de behoeften van de tijd, is samengevat in het 'program': 'nuttigheid voor het bereiken der eeuwige bestemming, nuttigheid voor het aardse leven der gemeenschap' (p.4). Op basis van het katholiek geloof wil men strijden tegen de vervallen samenleving waarin alles zichzelf ten doel maakt en tegen het heersende 'Rijke Roomse Leven'; 'omdat het zoo moeilijk groot en ruim leven is in katholiek Nederland' (p.5).

Niettemin ligt vaak meer de nadruk op kunst en schoonheid: 'wanneer de ingeschapen drang naar vergeestelijking nog in den menschenziel woont zal daar vanzelf, spontaan als de bloem in de lente, een nieuwe en stralende schoonheid verrijzen, die in het hart des volks woont' (p.3) dan op werkelijk maatschappelijke problemen. Ethische en esthetische kwesties worden met elkaar verward. Vooral in latere jaargangen neemt het strijdbare karakter af en worden alleen nog in de rubriek 'Kroniek', later 'Hagel', felle kritieken geuit aan het adres van Rooms-Katholiek Nederland.

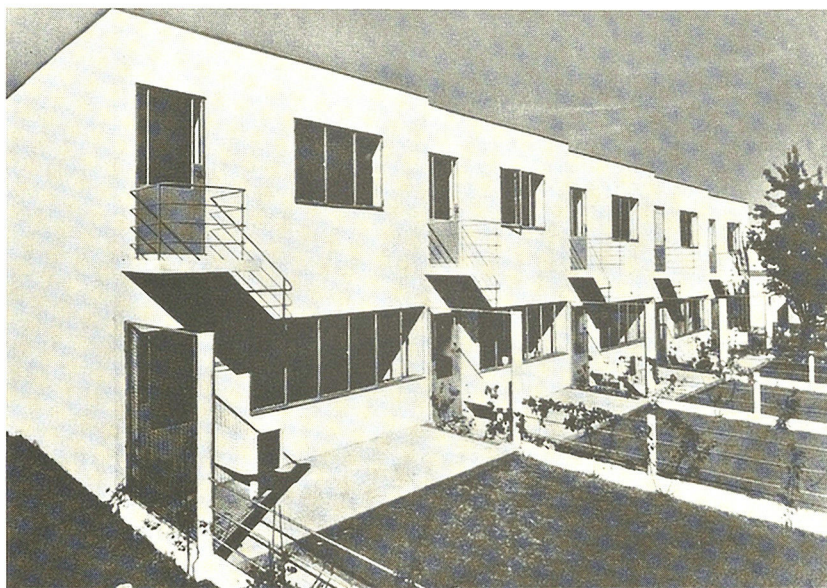
Met de intrede in 1929 in de redactie van Anton van Duinkerken (pseudoniem voor W.J.M.A. Asselbergs), beweegt de Gemeenschap zich meer naar de literaire en levensbeschouwelijke kant. Van Duinkerken herkent in de Gemeenschap niet alleen een reactie op het katholicisme, maar ook op de bestaande literaire traditie van de Tachtigers. Met hem doet een ruimere opstelling intrede t.a.v. literatuur en maatschappij. Niet alles kan beoordeeld worden naar op het katholicisme gegrondveste maatstaven. Daarmee wordt bijv. erkend dat niet alleen op basis van katholieke kunst vernieuwing kan ontstaan, maar op basis van de gehele nederlandse kunst.

In 1934 splitst een deel van de Gemeenschap zich wegens discussies over het fascisme af. De afsplitsing, die zich voor het fascisme uitspreekt, noemt zich dan de 'Nieuwe Gemeenschap'. De Gemeenschap zelf blijft tot 1941 onder leiding van Jan Engelman en Van Duinkerken bestaan; dan wordt zij door de Duitsers opgeheven.



35
Omslag voor 'De Gemeenschap' 2 (1926) nr 9.
Collage van portretten van medewerkers, met in het midden Jan Engelman; cat. nr 16
Bezit C. Meuleman, Amsterdam

36
Omslag voor 'De Gemeenschap' 1 (1925) nr 5; cat.nr 16
Bezit C. Meuleman, Amsterdam



37
J.J.P. Oud, Stuttgart,
exterieur huizen op de
Weissenhofsiedlung,
1927

Als lid van het bestuur van de Utrechtse Kunstkring (sinds 1920) raakt hij vanzelf thuis in de kunstenaarswereld²⁹ daar. Hij leert Rietveld kennen en ontmoet bij hem Lissitzky en Kurt Schwitters.

afb. 34

Vanaf 1925 begeeft hij zich ook op het schrijverspad (architectuurkritieken), aanvankelijk alleen in 'De Gemeenschap'. Zijn kennismaking met het katholieke milieu achter 'De Gemeenschap' heeft een grote invloed op zijn ideeën. De veelzijdigheid van de verschillende leden trekt hem aan: men bewoog zich niet alleen op literair gebied maar ook op dat van muziek, film, architectuur, schilder- en beeldhouwkunst. Jan Engelman was bijvoorbeeld naast dichter ook kunst- en architectuurcriticus. Daarbij kwam dat Van Ravesteyn sterk geboeid raakte door de katholieke cultuur en vooral door de ceremoniële rooms-katholieke eredienst. Hieruit is zijn levendige belangstelling voor Italië, met name voor Rome, voortgekomen.

afb. 35-36

Op zijn talloze reizen naar het buitenland (Frankrijk, Italië, Duitsland, Engeland) stelt Van Ravesteyn zich op de hoogte van de internationale moderne bouwkunst en legt hij veel contacten, waarvan sommige via J.J.P. Oud, die hij in 1925 leert kennen. In 1925 reist hij bijvoorbeeld naar de Parijse tentoonstelling voor decoratieve kunst (waar zijn slaapkamerameublement voor Radermacher Schorer staat). Hij treft in Parijs Mondriaan en Huszar en ook zoekt hij de 'art-déco' interieurontwerpster Eileen Gray op, aan wie kort tevoren een heel 'Wendingen' nummer gewijd was geweest.^{32,33} Op een reis naar Duitsland (1927) ontmoet hij in Berlijn Erich Mendelsohn en bezoekt hij de Weissenhofsiedlung³⁴ in Stuttgart en het Bauhaus in Dessau.

afb. 13-37

Zo ontstaat bij Van Ravesteyn een geestesgesteldheid die hij zelf typeert als 'zwei Seelen in einer Brust': aan de ene kant grote waardering voor het moderne technisch en economisch bouwen, aan de andere kant de hang naar 'geestelijke meerwaarde' en decoratieve schoonheid.

afb. 38-39

Als in 1934 een deel van 'De Gemeenschap' zich heeft afgesplitst om 'De Nieuwe Gemeenschap' te vormen voelt Van Ravesteyn zich er niet meer zo thuis; in 1935 verlaat hij ook 'De Gemeenschap'.

In datzelfde jaar en het jaar daarop (1936) vinden twee reizen³⁵ plaats naar Venetië en Rome.

Vooraf de drie weken durende reis naar Rome heeft een duidelijke versterking teweeg gebracht in zijn al bestaande ideeën over architectuur en de functie en de vorm die daaraan eigen is. De kennismaking met de monumentaliteit, ruimtelijkheid en silhouettering van de Barok en het Neo-klassicisme van de architectuur onder Mussolini zijn daar de aanleiding toe geweest.

De reden dat deze architectuur hem zo heeft aangetrokken, moet ook gezocht worden in Van Ravesteijns persoonlijkheid, zijn gevoel voor grandeur en autoriteit (hij is een Napoleonverreder), en in het feit dat hij zich, naar zijn zeggen, over het algemeen aangesproken voelt door de meer 'schwung'-volle levenswijze van Zuid-Duitsers en Italianen.

In 1937 en daarna, volgen dan ook binnen de 8 en Opbouw – de kring van Nieuwe Bouwers – discussies naar aanleiding van zijn 'nieuwe', ideeën, die hij in de vorm van een aantal stellingen poneerde op een weekend van de 8 en Opbouw in Avegoor in juni 1937. Hoewel hij zich blijft interesseren voor de architectuur van dit nieuwe bouwen, verlaat hij toch, wegens tegenstand, de 8 en Opbouw in 1938.

In dezelfde jaren krijgt hij veel particuliere opdrachten, waartoe hij in 1939 een eigen

Kunstenaars in Utrecht²⁹

Ook Klaarhamer, Van der Leek en Moesman wonen in Utrecht. Daarnaast had Willem van Leusden op de Gemeentelijke Avondschool voor Kunst Industrieel Onderwijs een groep experimentele jonge kunstenaars om zich heen (1922), waaronder o.a. Leo Brom, Jo en Stef Uiterwaal, Moesman, Douwe van der Zweep. Hun werk werd vooral beïnvloed door Lissitzky en Archipenko. Er moet onderling een vrij levendig contact hebben bestaan. Het duidelijkst treden deze Utrechtse kunstenaars naar buiten in 1931 in gebouw 'Voor de Kunst'. Zij houden daar een tentoonstelling die onder meer gericht was tegen het conservatieve Genootschap 'Kunstliefde'. Onder de naam 'Utrechtse Jongeren' exposeren: Rietveld, Van Ravesteyn, Jo en Stef Uiterwaal, Leo Brom, W.A. Maas, P.J.C. Klaarhamer, D. van Luyn, J. Sjollem, F.H. Abbing, W. van Leusden en H. Ykelenstam.

Brief aan Oud 23 oktober 1925³²

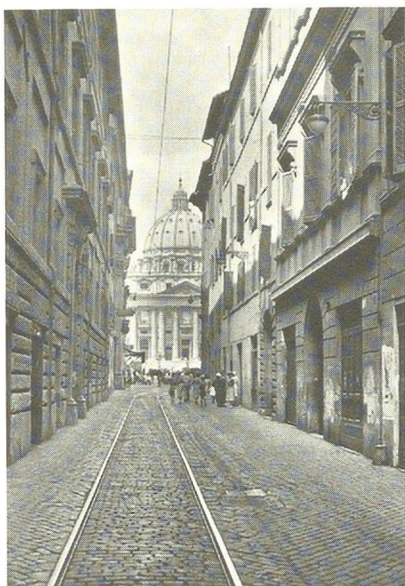
'Zaterdagmorgen bezocht ik Mondriaan; hij was niet op mijn komst gesteld en poeierde mij in het begin gedecideerd af; maar eindelijk maakte hij een afspraak voor de Rotonde, des avonds en daar was ook Huszar (-). Wij gingen naar Montmartre en juist naar de metro teruggaande ontmoette Mondriaan de dichters Roland Holst, Nijhoff en de correspondent Van Loon. Vrijdagavond zag ik een 'revue nègre'; de jazzband, het begeleidend orkest op een hoek van het toneel, en de acteurs en actrices voordurend in één geweldige opwindende en fanatiek zingend en dansend. Niet diepzinnig, maar wel echt en vitaal, en als zodanig boeiend en dus een genot. Heel Parijs spreekt er over.' (Brief Archief Oud, coll. N.D.B.)

Brief aan Oud over de Parijse tentoonstelling³³

'Ik heb de tentoonstelling 2 keer, altijd heel kort gezien; er zijn wel heel goede dingen en Rusland alleen vergoed het gemis van een alzijdige drang naar het nieuwe en fijnere. Het Hollandsche paviljoen is heel ontmoedigend, vooral omdat het veel moeilijker zal zijn dit te veranderen dan in andere landen, waar tenminste nog een spoor van fijnheid is overgebleven.' (Brief Archief Oud, d.d. 19 sept. 1925, coll. N.D.B.)

Weissenhofsiedlung³⁴

Een bewijs dat Van Ravesteyn waardering vindt in Duitse avantgardistische kringen is de opmerking van Paul Meller in een brief aan Oud (31-8-27), n.a.v. Van Ravesteijns interieur in een van de kamers van Ouds bijdrage aan de Weissenhofsiedlung: 'Unser Freund Van Ravesteyn könnte aber ihr Vorsitzer sein. Nickelmöbel mit schwarzem Samt und rotem 'baai'. Präcieuses Kunstgewerbe. Er hat den Geist ihres Hauses so weit erfasst wie-ich glaube die ganze Neuströmung überhaupt. Man sitzt leidlich.' (Brief Archief Oud, coll. N.D.B.). cat. nr 29,33-afb. 144.



38
Rome, St Pieter,
gezien door een van
de steegjes. Het
opschrift achter op
de foto luidt: 'Hier
kan men zien hoe
de rijkdom van de
kerk contrasteerde
met de sloppen. Nu
is dit contrast
verdwenen en is er
alleen de climax.'
De situatie in 1936

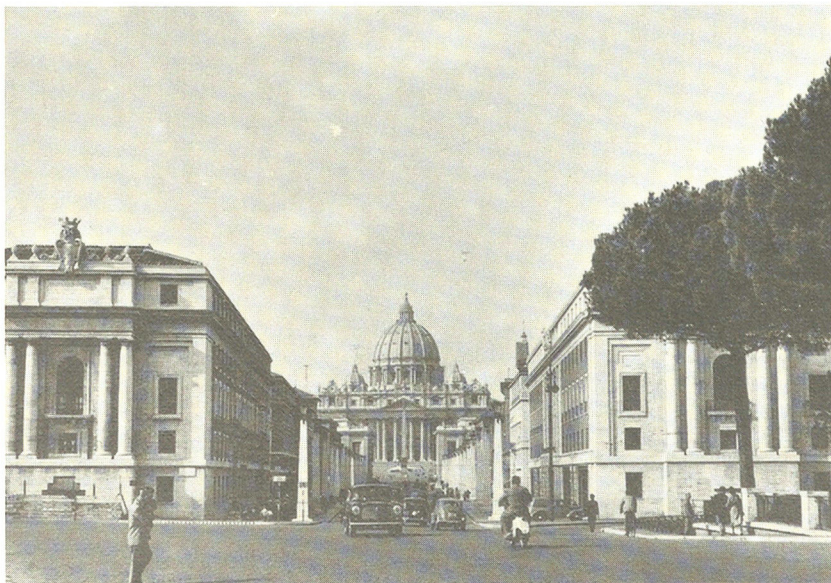
bureau in Rotterdam opricht, dat hij tot 1940-'41 aanhoudt: dan wordt het door oorlogsgeweld verwoest. Dat hij dit naast zijn werk voor de Spoorwegen kon doen, was mogelijk omdat de rang die men als architect bij de N.S. kon bereiken niet hoog was: men bleef namelijk onder een afdelingschef. Door het eigen bureau werd zijn status meer die van 'architect', in de zin van 'kunstenaar'. Zijn plaats in de jury voor de Amsterdamse Raadhuishuizenprijsvraag – in 1936 – brengt hem in contact met prof. ir Granpré Molière, in wiens – behoudende – koers hij na de Tweede Wereldoorlog meevaart. Tijdens de oorlog blijft hij lid van de B.N.A. (Bond van Nederlandse Architecten), die toen door de Cultuurkamer in stand werd gehouden.

Na 1946 worden de werkzaamheden voor de Spoorwegen voortgezet.

De activiteiten in de persoonlijke sfeer worden bepaald door de vele reizen; de bezoeken aan de diverse landen sluiten nauw aan bij de reeks van publicaties die met name na 1950 het licht zien. Deze artikelen zijn een neerslag van al voor de oorlog ontwikkelde interesses. Met name zijn te noemen zijn belangstelling voor de doorbraak naar de St. Pieter onder Mussolini (1952, Forum), de studie's over Italiaanse architectuur en stedenbouw (1958/1963), modernisering van Italiaanse en Duitse musea (1966), nieuwe stations in Italië (1951) en kunstbeschouwing (1950).

Over dezelfde onderwerpen houdt Van Ravesteyn diverse lezingen, ook in Rome.

Na zijn pensionering in februari 1952, gaat Van Ravesteyn over naar de Spoorwegopbouw, waar hij tot 1959 blijft ontwerpen. Pas in het begin van de zestiger jaren komt een einde aan zijn ontwerpactiviteit.



Reizen 1932–1958³⁵

Van 1932 tot 1958 maakt Van Ravesteyn de volgende reizen naar het buitenland. Doelwit is veelal de architectuur, theater- en museumbezoek.

De meeste reizen zijn van korte duur geweest: twee à drie dagen.

1932

Ascona

1935

juni, Venetië, idem in juli; Londen, oktober; december naar Parijs.

1936

april, Parijs; april, Londen; mei, Parijs; juni, Londen; augustus Rome; september Londen.

1937

april, mei, Parijs; juli, Keulen, Düsseldorf; september, München, Keulen; oktober, Londen; december, Rome.

1938

april, Parijs; juli, augustus Venetië/München; augustus Parijs; augustus München; november Parijs.

1939

januari, Londen; maart, Parijs; maart Freiburg, Ascona, Zürich, Bern, Genève; mei, Londen; juni, München; juli, augustus, Rome.

1947

augustus, Genève.

1948

mei Ascona/Zürich

1949

Studiereis langs moderne Italiaanse stations van na de oorlog (mei)

1950

augustus, Londen; juli, Frankrijk, Savoie; december, Rome.

1951

april, Parijs; mei, Italië, juli, Turijn, Rome; augustus, Londen.

1952

januari, Rome; oktober, Rome

1953

januari, Rome; april/mei Rome, Ascona; augustus, Würzburg, Ascona.

1954

januari, Rome; augustus, Londen; november, Milaan; december, Rome.

1955

april, Parijs, Versailles, Ascona; mei, Bayreuth, Würzburg; september, Spanje.

1956

januari, Rome, Milaan; maart Ascona; april, Parijs; juni, Parijs; juli, Ascona; augustus Parijs; december Rome.

1957

maart, Parijs; april, Würzburg/Keulen; mei, Parijs; juni, Spanje (Lissabon), Madrid, Sevilla, Cordoba; augustus Ascona; september, Parijs; november, Milaan, Turijn.

1958

mei, Londen; juni, Madrid/Toledo; juli, Brussel; juli, Keulen; september, Wenen; november, Parijs.

39

Rome, St Pieter,
gezien vanaf het
begin van de Via
della Conciliazione.
Foto genomen door
Van Ravesteyn, oct.
1952

Ideeën en architectuur 1925 - 1932

Over Van Ravesteijns ideeën over kunst en architectuur vóór 1925 is weinig bekend, omdat er uit deze tijd geen documentatie over is. Zelf zegt hij dat in deze periode Bremmers Maandblad 'Beeldende Kunst', indruk op hem heeft gemaakt. Bremmer benaderde de kunst vooral op formele wijze: de vorm (stijl) die door de kunstenaar gehanteerd wordt en de compositie (onderlinge verhoudingen) daarvan, zijn voor hem belangrijk, kleur minder.

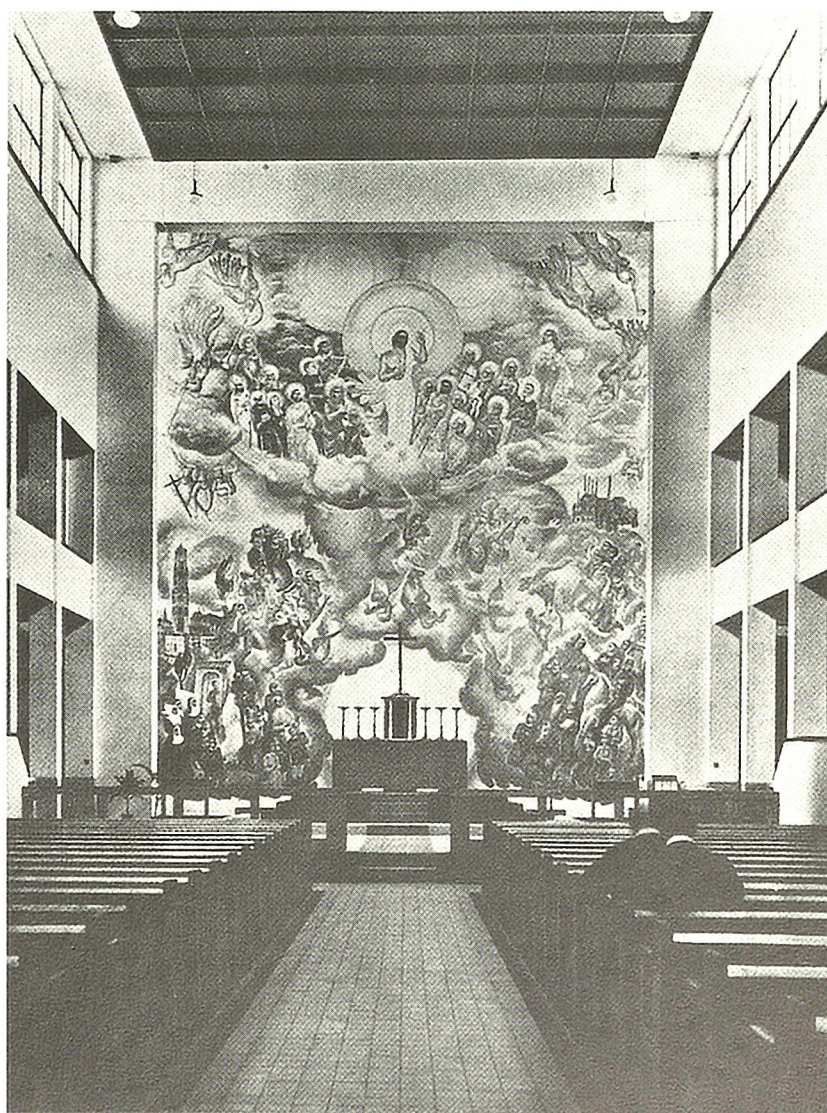
Voor Bremmer is de contour van hetgeen afgebeeld is, de drager van de betekenis, en de oorzaak van de schoonheid van het kunstwerk. Vooral dit laatste kan invloed uitgeoefend hebben op Van Ravesteijns denkbeelden, als hij in zijn werk belang gaat hechten aan het silhouet.

De vroege meubels van Van Ravesteijn verraden een tijdelijke belangstelling voor de Amsterdamse School en De Stijl. In latere ideeën is hier weinig van terug te vinden, hoewel de sterk plastische werken van de Amsterdamse School zijn eigen belangstelling voor vorm gewekt kunnen hebben.

Zijn contacten met Utrechtse kunstenaars, 'De Gemeenschap' en J.J.P. Oud hebben rond 1925 zijn interesse in de toenmalige moderne architectuur en naar vernieuwing strevende stromingen zeker gestimuleerd en hem aangezet tot eigen schrijfactiviteit. De eerste drie artikelen in 'De Gemeenschap' van 1925 tonen een duidelijk optimisme voor een nieuw (machine) tijdperk en een afzetten tegen een traditie, die aansluit bij de algemeen heersende na-oorlogse roes van toekomstverwachting en vernieuwingsdrang, die zowel in het literaire milieu van De Gemeenschap als in de wereld van de architectuur heerste.³⁶

Duidelijker omschreven ideeën, ook over het ontwerpproces zijn te vinden in het Bouwkundig Weekblad artikel van 1926: 'Naar aanleiding van de Parijse tentoonstelling'.

afb. 95-96



40
Charles Eyck
Zeist, kapel met
schildering
'aanbidding van
Christus door Hemel
en Aarde'.
1932 (verdwenen)

Jan Engelman en de architectuurkritiek, De Gemeenschap³⁶

In de eerste jaargang van de Gemeenschap (1925) verschijnt een zevental artikelen getiteld 'Gedachten over Architectuur'. Deze werden ondertekend door J.E. (Jan Engelman) en W.M. (Willem Maas). Dat deze voor het grootste gedeelte van de hand van Engelman zijn, blijkt uit het feit dat deze 'Gedachten' in 1930 worden herdrukt in Jan Engelmans 'Torso' (uitgave van 'De Gemeenschap'), samen met andere kunst-kritische artikelen uit 'Roeping', 'De Vrije Bladen', 'Opgang' en 'De Nieuwe Eeuw'. Aangezien Engelman als een van de oprichters en als redacteur van het blad met zijn ideeën een zekere reikwijdte heeft gehad – al was het alleen maar door discussies – volgt in het onderstaande een weergave van zijn beschouwingen. Engelman ziet in de moderne architectuur (met name het constructivisme en vooral het Russisch paviljoen op de Parijse tentoonstelling in 1925) een duidelijke vernieuwing, die analoog is aan wat De Gemeenschap nastreefde: 'De kentering der tijden vond noodzaak en macht op het juiste moment (...). Vandaar de ontdekking der waarde van het utiliteitswerk (...)' ('De Gemeenschap' nr 2/3, p.9). Hoewel hij ziet dat men 'in een periode van radicale materiaalzuivering is (...)' ook voor de 'christelijke bouwkunst', voegt hij daaraan toe: 'als het maar niet om de 'constructie' gaat, en ruimte laat, de vooruit; we zullen durven – romantiek van het constructivisme te zien.' (nr 4, p.136). Met deze 'romantiek' bedoelt hij toevoeging van het geestelijke en esthetische element. Om op het eerste in te gaan: 'Want hoewel het constructivisme zich bij zijn tijd aanpast, mag het de religieuze omstandigheden en behoeften daarbij niet uitschakelen' (nr 4, p.136-41). Hij beschrijft hoe in de voorafgaande culturen de architectuur van wezenlijk cultisch-religieuze oorsprong was. (hij verwijst met name naar de Middeleeuwen en de Barok) Men zou hier evengoed een associatie kunnen maken met de Neo-gothische ideologie van b.v. Kropholler, maar Engelman is daar nu juist tegen. Voor hem heeft het constructivisme 'voldoende macht over het nieuwe materiaal

en voldoende kracht van oeroud eeuwigheidsverlangen, om een nieuwe vergeestelijking, een 'nouvel analogue du beau' in het leven te roepen. Daarnaast moet men zich wel realiseren dat: 'het materiaal niet (ontkomt) aan de geestelijke verlangens van het subject. Want, zodra er echter een geestelijk element in de conceptie treedt dat niet onmiddellijk met de constructie heeft te maken (bij voorbeeld behoefte aan plastiek, aan schoonheid van verhouding), wordt de ingenieur kunstenaar, en groeit boven utiliteit uit.'

Volgens hem vergeet men deze toevoeging omdat van de utiliteit teveel een axioma wordt gemaakt, waarin voor persoonlijke beleving geen plaats meer is. In het werk van Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld en Van Ravesteyn (de opsomming is van Engelman) ziet hij namelijk ook het stellen van 'een esthetisch probleem, dat sinds menschenheugenis de kunstenaar zich stelt'. Het gaat hem namelijk om het gevoel voor verhoudingen: 'dit is de rechtstandige lyriek, waarin de constructie evenzeer afhankelijk is van het voldoen aan de plastische behoefte als dit bij de Gothiek, de Barok, en bij het werk van De Klerk het geval was. Want Van Doesburg weet zeer goed, waarom hij zijn ramen zoo plaatst en niet anders, waarom hij zijn luifels en balcon hier aanbrengt en niet elders.' (nr 4, p.136-141) In 1927 ('de Interieurs van Sybold van Ravesteyn', 'De Gemeenschap' 1929, nr 6) noemt hij deze lyriek 'het gebied der kunst, waar versieren, behagen op persoonlijke wijze – de 'delectation' van den wijzen Poussin – een even natuurlijke als noodzakelijke aandrift blijft'. (op dat moment voor hem belichaamd in de Weissenhofsiedlung te Stuttgart en in Le Corbusier).

Met zijn aandrang op toevoeging van het geestelijke element en erkenning van het esthetisch element, verwoordt Engelman het verlangen dat De Gemeenschap als geheel koesterde; namelijk 'het scheppen van dat zuivere en klare werk dat (...) aan een nieuw en diep heimwee van De Gemeenschap (bedoeld is de gemeenschap van mensen) zal uiting geven'. Bebeurt dit niet dan zal hij zich geheel tegen het moderne opstellen, 'want met een aller-individueelste

reconstructie moeten alle harten geloovend vervuld, moet alle liefde opnieuw ontstoken worden. Dit is de opperste hygiëne.' (nr 5, p.178-181)

Hoewel het constructivisme voor hem in beginsel al deze mogelijkheden inhoudt, schrijft hij in nr 6 van 'De Gemeenschap' (p.239-242), dat een werkelijk nieuwe religieuze stijl nog gevonden moet worden in schilder- en beeldhouwkunst en architectuur. 'dat ons, indien het geabstraheerd symbool van het onschendbaar theologisch begrip ons niet voldoet, de romantische realisten onder de schilders: Toorop (bedoeld is Charley Toorop), Nicolaas (i.e. Joep Nicolaas), Van Rees (...) ons in deze richting nog het meeste hebben te zeggen.'

Vandaar ook de ruime belangstelling voor deze kunstenaars in De Gemeenschap. Wat betreft Engelman's verlangen naar synthese moet de kapel van Willem Maas, die deze in Zeist bouwde als onderdeel van de R.K. Kweekschool voor Onderwijzers, St. Jozef (1932), een grote belofte hebben ingehouden: het samengaan van moderne (religieuze-) architectuur, met monumentale (religieuze) wandschilderkunst (een aanbidding van Christus door Hemel en Aarde van Charles Eyck in de absis) was daar verwezenlijkt (zie afb. 40). Resumerend: voor Engelman, die in de eerste plaats een lyrisch schrijver was, moet architectuur voldoen aan twee eisen: enerzijds moet ze doelmatig en materiaal-zuiverend zijn, anderzijds moet ze een geestelijke (i.e. religieuze) en een esthetische waarde bezitten om als gemeenschapskunst werkelijk betekenis te hebben. Met deze esthetische waarde, die hij omschrijft als 'plastisch', 'lyrisch', 'romantisch', 'delectation', kan men twee kanten op: deze ligt besloten in de architectuur (-onbewust, zoals in het geval van Van Doesburg), maar op grond van zijn verwijzing naar Gothiek en Barok, kan men dit ook interpreteren als plastiek in de zin van bouwmassa's en b.v. beeldhouwkunst (men denke hier vooral ook aan het religieuze element dat hij benadrukt). Engelman's visie omsluit dus de moderne constructieve architectuur mits zij van een geestelijke en werkelijk esthetische meerwaarde getuigt. Zo niet, dan keert hij zich er van af.

afb. 41-42

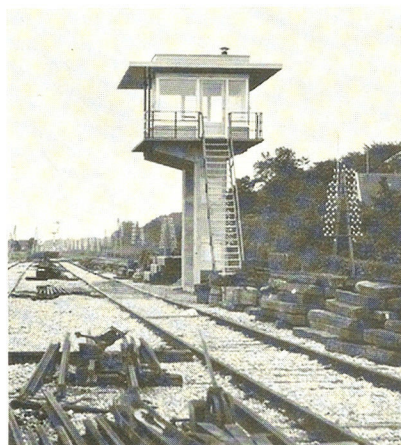
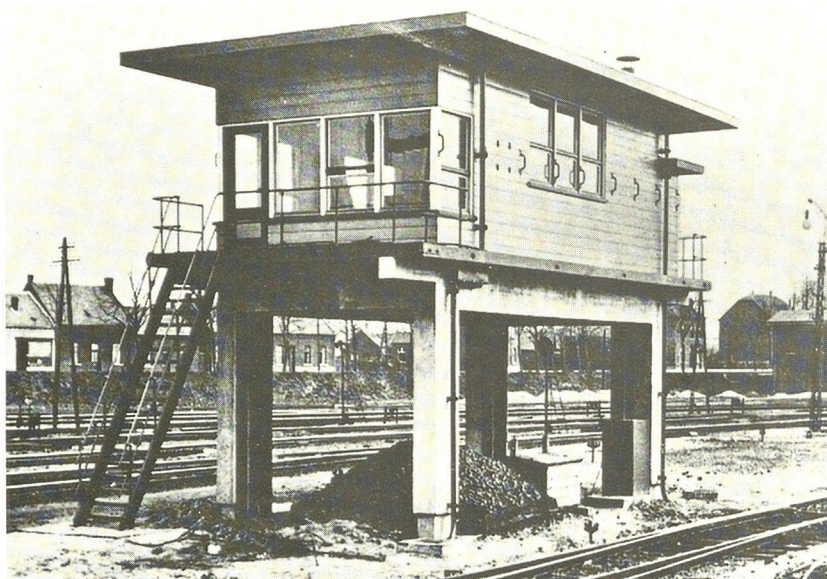
Daarin stelt hij dat er overal wordt gevochten ten gunste van de eenvoud en het minimum, maar ook spreekt hij van 'begrensdde vrijheid' van ontwerpen. Daaronder verstaat Van Ravesteyn dat zelfs als gestreefd wordt naar de grootst mogelijke economie er een marge van vrijheid in het ontwerpen van meubels en architectuur bestaat. Ook de machine kan geen absolute vorm dicteren: 'Fransche, Engelsche, Nederlandsche technische voorwerpen van gelijke soort, doelmatigheid en waarde zullen nooit hetzelfde zijn', zo schrijft hij.

Daarbij is het de kunstenaar – ter onderscheiding van de ingenieur/constructeur – die van die vrijheid gebruik maakt door met zijn intuïtie te werken en zo de idee van de tijd uitspreekt.

Deze vrijheid geldt voor het eierdopje en de gloeilamp maar ook voor de architectuur. Op dat laatste gebied zijn de eisen echter minder scherp omschreven, waardoor de vrijheid van vormgeven groter is. Als voorbeeld noemt Van Ravesteyn dat er meerdere manieren zijn om vertrekken van een woning te groeperen die allen als oplossing even economisch zijn.

'De openbare gebouwen bieden, méér dan de woning, duidelijk gedefiniëerde eischen; denk aan het operagebouw; maar hun ideëel belang voor ons ontstaat niet door de wijze waarop aan die technische eischen van te kunnen spelen en te kunnen zien werd voldaan, maar hoe de kunstenaar zijn vrijheid besteedde om de sfeer voor en van de bezoekers te beelden (-)' (dit is wat hij later 'symboolwaarde' zal noemen). De architect-kunstenaar geeft dus door de vrijheid te benutten die ieder ontwerp binnen de omschreven eisen in zich draagt, de betekenis (sfeer, gebruik) van het gebouw weer.

Deze mogelijkheid tot individuele oplossingen al naar gelang de opdracht dat toelaat, noemt hij ook wel 'lyriek' of 'overdrijving' ('De Gemeenschap' 1 (1925), nr. 5, p. 178).



41
Bergen op Zoom,
eerste seinhuis,
exterieur,
± 1925; cat.nr 13.
De beheersing van
de architectonische
mogelijkheden van
het gewapend beton
toont zich in de
opvolging van
de diverse seinhuizen

42
De Steeg, seinhuis,
exterieur 1927;
cat.nr 34

Beton bij de spoorwegen tot 1920

Een van de eerste fabrieken in Nederland die betonartikelen vervaardigde, de 'Amsterdamsche Fabrik van Cement, IJzerwerken, Wittenburg' (1889), had als technisch adviseur in dienst ir H.P. Maas Geesteranus, ingenieur van de H.I.J.S.M. Hieruit blijkt duidelijk hoe vroeg er al een relatie van de toenmalige spoorwegen bestond met de allereerste producenten van beton en het gebruik dat zij er van maakten, in vooral kleinere objecten, hoofdzakelijk ontworpen door ingenieurs. Zo wordt in 1894 door de 'Wittenburg' de 'Monier-Tunnel' uitgevoerd tussen Hoofdgebouw I en II van het Staats-Spoor in Utrecht. Deze onderdoorgang was het eerste 'beton' werk ten behoeve van de Spoorwegen.

O.a. door de toenemende bekendheid van het materiaal in binnen- en buitenland, volgden tal van andere, ook grotere projecten. Zo voert – als een van de eersten – ir A.C.C.J. van Hemert remises en centrales uit in Leidschendam (1903). Vooral de dakliggers van het ketelhuis baarden toen opzien. (Van Hemert was ook opzichter van de Hollandse Mij tot het Maken van Werken in Gewapend Beton). Staatsspoor maakte in deze tijd verplaatsbare wachtposten, geheel van beton vervaardigd (1901-1910). Vooral worden met beton uitgevoerd: onderdoorgangen, bruggen en viaducten. (1905 1e grote onderdoorgang Kruislaan Amsterdam (dr. ing. A. Sanders); 1905-1912 vier boogbruggen lijn Maastricht - Aken; 1909- Arnhem, boogbrug Zijpendaalse weg; 1914 boogbrug Veeweg, lijn Keulen-Valkenburg; 1914 - Weert, gewelfpoort met lichttramen (ir van Rijn).

Ir den Tex experimenteert in 1915 met spoorstaven en dwarsliggers die i.p.v. hout, op nieuwe wijze worden ondersteund door en verankerd aan platen ('voeten') van gewapend beton.

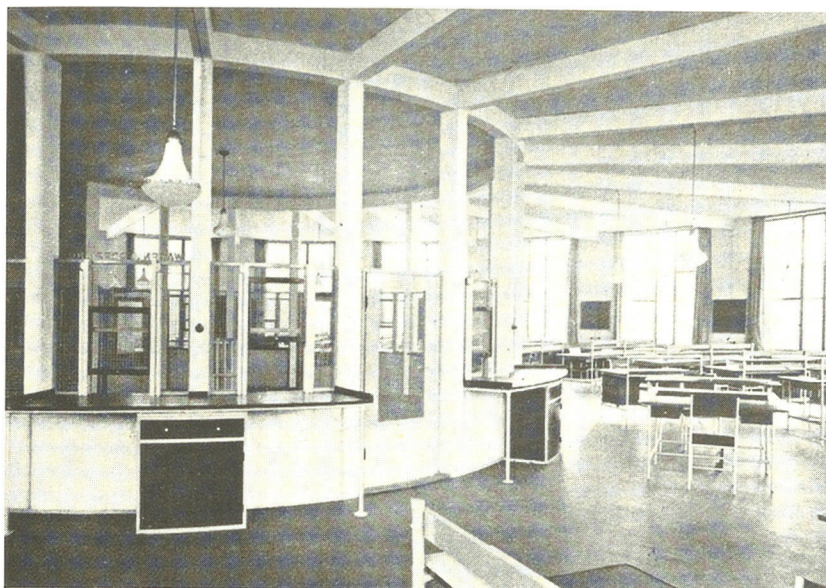
Na 1916 volgen bij de Spoorwegen grotere en meer architecturale toepassingen, ondermeer onder invloed van de algemene, toen moderne architectuur.

Ir. van Heukelom past betonconstructies toe in zijn station te Maastricht-bogen, vloeren, plafonds van de hal, vestibule, wachtkamer, schoorsteenkanalen etc. Hij wordt hier sterk beïnvloed door Berlage. Opmerkelijk zijn ook in Maastricht de perronoverkappingen, voor lange tijd standaardmodel, en de lichtmasten voor het station. Ir J. Cuypers past in zijn pakketpostgebouw te Amsterdam een betonskelet en stalen kapconstructie toe (1922). Ook al sluit de stijl geheel aan bij die van het Centraal Station, het is in de Spoorwegarchitectuur van deze dagen een van de eerste consequente constructieve toepassingen van beton.

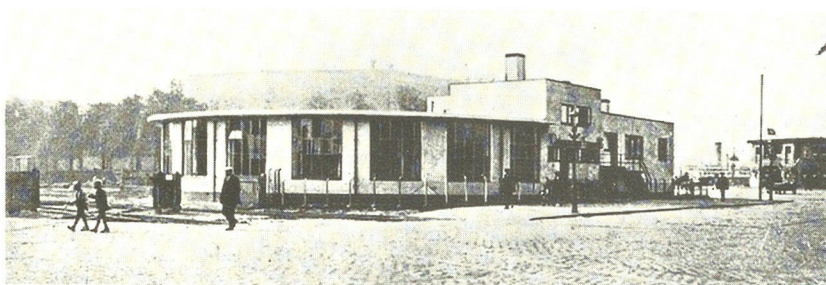
Beton was dus, toen Van Ravesteyn bij de Spoorwegen te werk werd gesteld, aldaar geen onbekend materiaal. Vanuit eigen interesse (Delft kreeg pas in 1918 de eerste hoogleraar gewapend beton: prof. ir J.A. Bakker) ontwikkelt Van Ravesteyn zijn kennis wat betreft een meer architecturale vormgeving van beton. Dat hij zich ook terdege van de (inter)nationale vorderingen op dit gebied op de hoogte heeft gesteld, blijkt uit de lezingen en artikelen over dit onderwerp. Zo noemt hij in 'Gewapend beton Architectuur' (1932) met name Le Corbusier, Freyssinet, Perret, Mies van der Rohe, Berg, Brinkman en Van der Vlugt.

zie o.m.: ir H.J. de Vries, toepassing van het gewapend beton bij de Spoorwegen in Nederland, deel I-V Cement XVI (1964) nr 9 en 10, XVII (1965) nr's 1, 4 en 12.

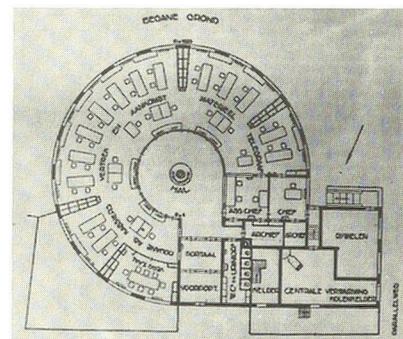
43
IJsselmonde, seinhuis,
exterieur 1927;
cat.nr 35



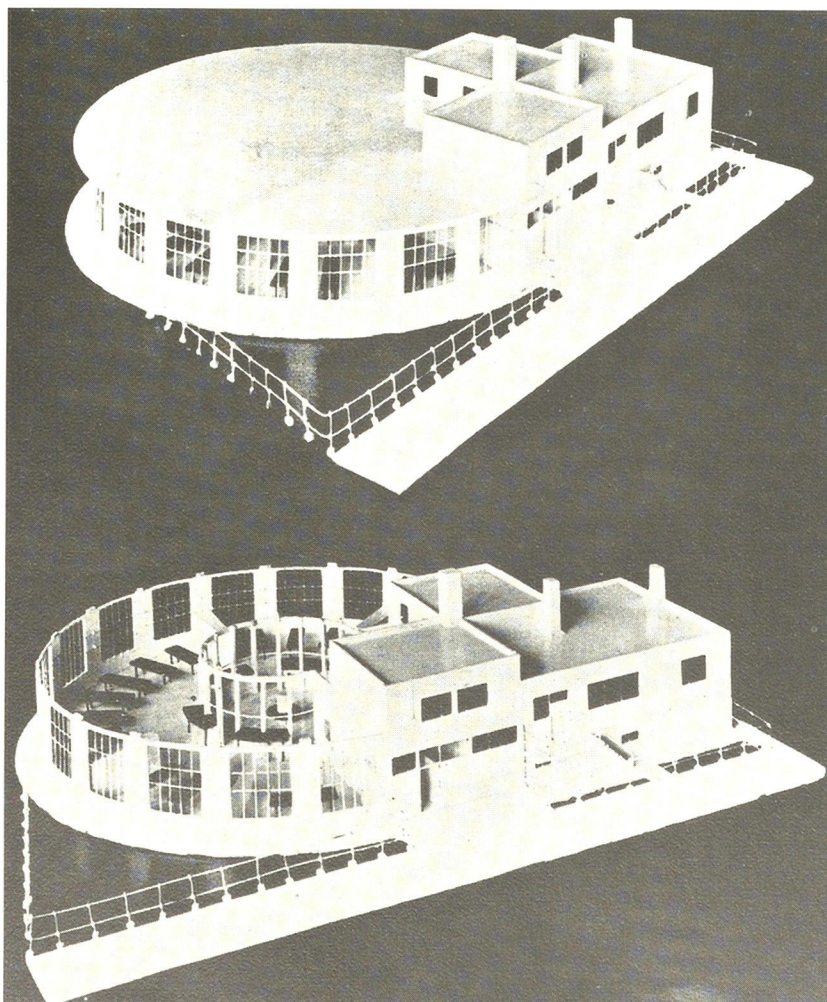
48
Goederenkantoor
Feijenoord,
interieur, 1927;
cat.nr 33



47
Rotterdam,
goederenkantoor
Feijenoord, exterieur,
1927; cat.nr 33



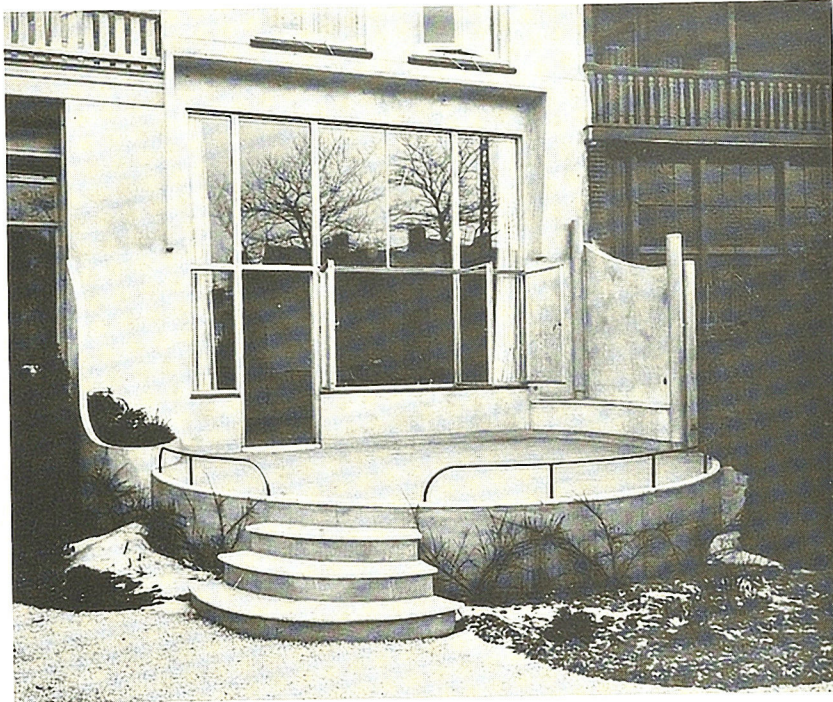
49
Goederenkantoor
Feijenoord,
plattegrond 1927
cat.nr 33



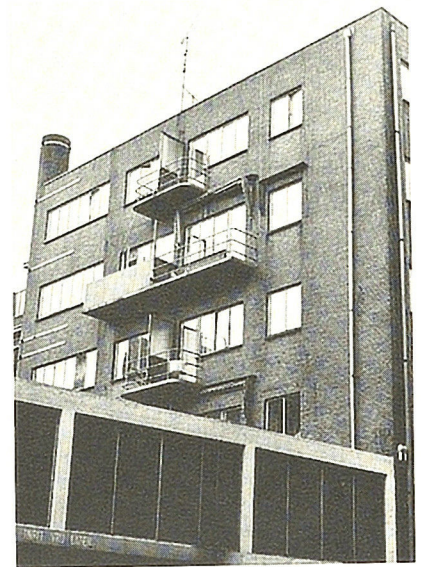
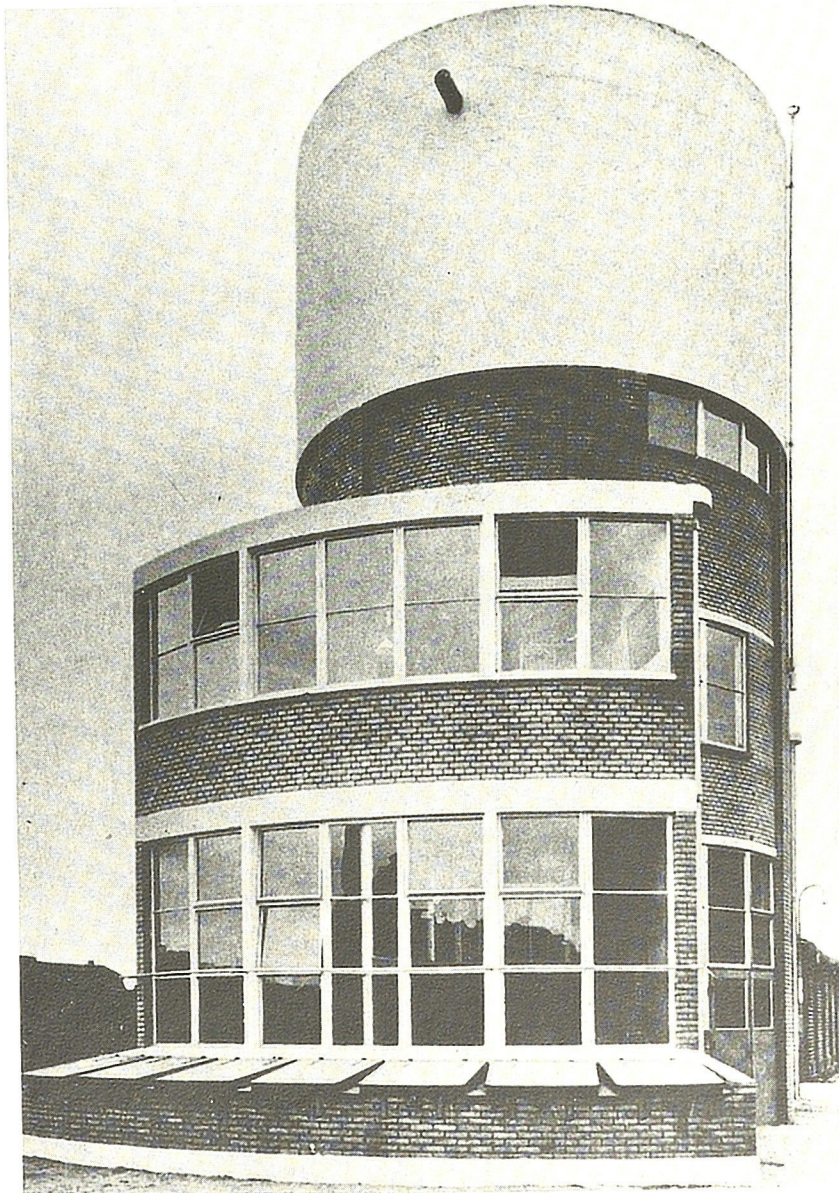
Feyenoord goederenkantoor

De opdracht werd bepaald door de driehoeksvorm van het aanwezige terrein, dat werd gevormd door de Wilhelminakade, de Parallelweg en twee toelopende sporen. Een eis was dat de ruimten in nauw verband met elkaar moesten blijven staan en door middel van loketten op een voor het publiek toegankelijke hal moesten uitkomen. Deze eisen verklaren de zo logische gevonden cirkelvorm. Men treedt binnen door een portaal in het rechthoekige gedeelte, waarin zich op de 1e verdieping tevens de chef-woning bevindt. De bank rond de zuil in de hal, biedt plaats aan wachtenden voor de straalsgewijs gegroepeerde loketten. De werkruimten worden door kasten in verschillende afdelingen verdeeld: ook het cirkelvormig looppad ontstond door opstelling van het meubilair. De horizontaliteit van het gebouw is te verklaren uit het feit dat het kantoor geen grote hoogteverschillen mocht vertonen omdat de grond te slecht was. Met het oog op verzakkingen moest overal een gelijke druk uitgeoefend worden. In dit geval betekende dat i.p.v. paalfunderingen volstaan werd met één betonnen plaat. Het dak (ook een betonnen plaat) rust op een betonskelet. Qua stijl vertoont het geheel overeenkomst met werk van J.J.P. Oud (afb. 6, 37). (interieur nu verbouwd)

50
Goederenkantoor
Feijenoord, maquette,
1927 cat.nr 33



46
Utrecht,
Wilhelminapark,
terras van het huis
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28
Uit deze eerste
particuliere opdracht
blijkt al de voorliefde
voor de 'gebogen'
lijn als esthetisch
middel tot
vormgeving; het
terras is uitgevoerd
in marmer met blauwe
tegels



51
Amsterdam, complex
voor de A.T.O.
busonderneming bij
de Weesperpoort,
1931
cat.nr 49

Architectuur 1925 - 1932

Van Ravesteyns werk uit dezelfde periode sluit nauw aan bij wat hij zelf karakteriseert als de 'drang naar het minimum. Een vrijwillig beperken dus van de reeds besproken vrijheid en interpreteren in die beperkte vrijheid bij den eisch van maximum economie'. Asymmetrie heeft hij daarbij als een belangrijk uitdrukkingsmiddel gezien omdat het meer mogelijkheden gaf de praktische eisen te eerbiedigen.

afb. 43

De opdrachten voor technische werken voor de Spoorwegen tonen dit duidelijk. De seinhuizen en watertorens gaven, juist door hun technische aard, geen aanleiding de minieme aanwezigheid van ontwerp-vrijheid uit te buiten.

afb. 44-45

Niettemin is bijvoorbeeld de trap van het exterieur van de watertoren te Roermond een goed voorbeeld van het toevoegen van 'lyriek'.

afb. 46

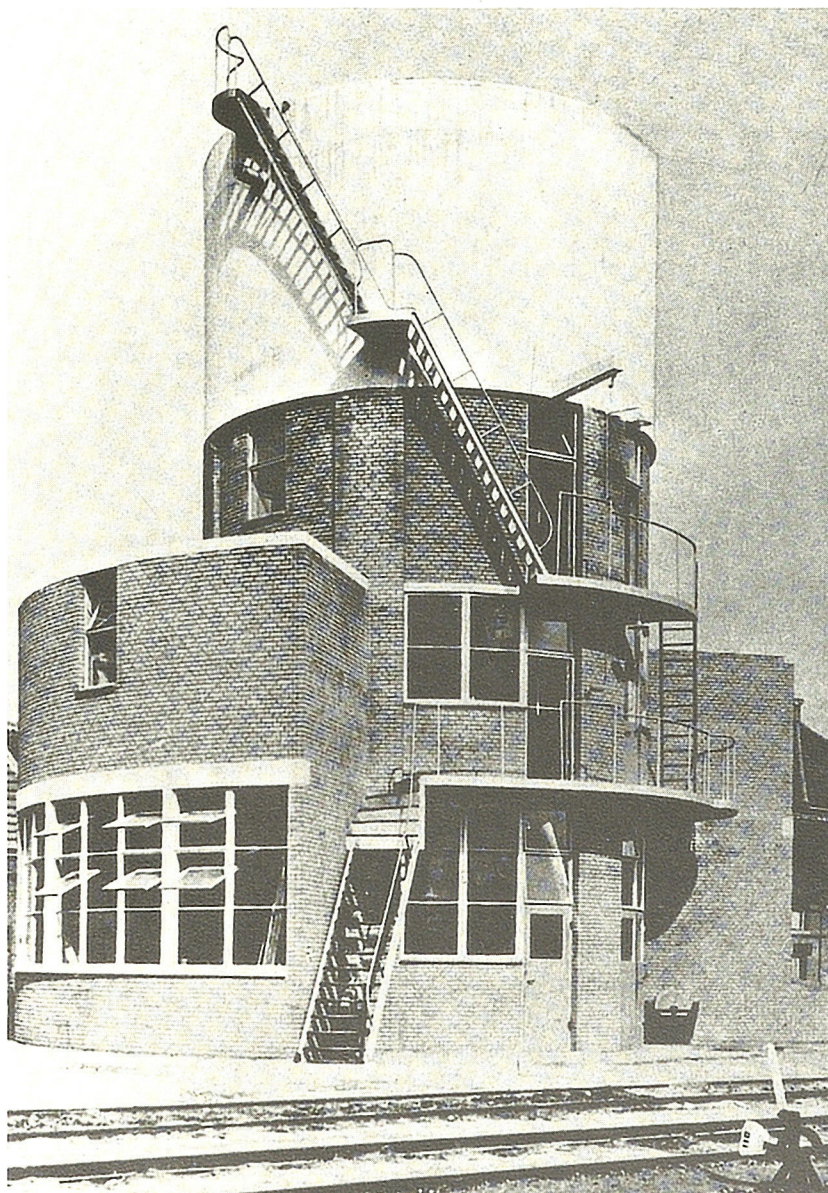
Opvallend is dat tegelijkertijd met dit functionele werk, een *particuliere* opdracht als de interieurverbouwing van M.R. Radermacher Schorer een geheel ander karakter draagt, terwijl het een uitwerking is van dezelfde ideeën op basis waarvan het goede-renkantoor Feijenoord tot stand kwam. Het esthetisch milieu van Radermacher Schorer heeft echter door zijn 'gesteldheid' van 'sfeer', aanleiding gegeven tot een intensiever gebruik van de genoemde vrijheid, ook omdat de eisen minder scherp omschreven waren.

afb. 47-48-
49-50

Architectonisch gezien, associeert Van Ravesteyn de vrijheid die binnen dergelijke particuliere opdrachten besloten ligt, al in 1925 met het gebruik van de gebogen lijn, die vooral na 1930 tot een voor hem kenmerkend stijl-element zal worden.

afb. 51-52-
53-54

Over het algemeen sluit Van Ravesteyn in deze periode geheel aan bij de (inter)nationale vernieuwingen op architectuurgebied. Zijn intensieve contacten met binnen- en buitenlandse collega's en reizen door Europa zijn daartoe een voortdurende stimulans en inspiratiebron geweest.



44/45
Roermond,
waterreservoir met
kantoren, exterieur
1928; cat.nr 38
Opvallend zijn de
naar voren
'uitwaaiende'
kolenbakken

Ideën 1932 - 1936

In de dertiger jaren treedt een verschuiving op in Van Ravesteijns opvattingen, als hij aan de praktische eisen voor architectuur, ideeën over esthetiek en symboolwaarde koppelt. De grondslag voor deze ontwikkeling in zijn denken ligt in zijn a-dogmatische visie op de mate van vrijheid die een vormgever heeft bij het ontwerpen: het ondergeschikt blijven aan de opdracht, het alleen rekening houden met functionele eisen is niet meer voldoende.

Hij kan in deze mening gesterkt zijn door Jan Engelman, die herhaaldelijk tegen dogmatisme waarschuwde en toevoeging van het geestelijk en lyrisch element aan de architectuur bepleitte.

In de inleiding werd er al op gewezen hoe ingewikkeld dit probleem van de esthetiek in de architectuur lag. Daarbij kan aangetekend worden dat Van Ravesteijn met zijn opleiding als civiel-ingenieur technische aspecten van het bouwen uitermate goed beheerste. Dit kan voor hem in zijn streven naar 'kunstenarschap' de aanleiding zijn geweest om esthetiek als meerwaarde bewust te gaan waarderen.

Dit in tegenstelling tot veel nieuw-zakelijke architecten die waren opgeleid in de Amsterdamse School-sfeer en hun weg terug moesten vinden naar het louter technische en constructieve. Niet voor niets had de architectengroep de '8' in haar manifest te kennen gegeven dat men tegen 'vormenwellust' was en daarmee 'A-AESTHETISCH' en 'A-DRAMATISCH'.

Men wilde werken voor een bouwwetenschap, niet zozeer voor een bouwkunst. Dat alles op maatschappelijke grondslag, wat wilde zeggen dat men zich wilde richten naar sociaal-economische eisen.

Bij Van Ravesteijn vinden we deze sociale instelling niet. In artikelen die hij van 1930 tot 1935 schrijft, streeft hij er met steeds meer vuur naar om binnen de Nieuwe Zakelijkheid het belang van het esthetische gevoel bij het ontwerpen erkend te krijgen. Ook eist hij erkenning van het feit dat de nieuw-zakelijke bouwkunst onbewust (of bewust – men spreekt het alleen niet uit –) 'esthetisch' vormgeeft: vormkeuzes komen niet louter op grond van economie tot stand.

Zijn standpunt in deze is in twee artikelen duidelijk verwoord. Zo schrijft hij in 'Balans'³⁷, 'Algemeen Jaarboek der Nederlandsche kunsten' een artikel 'Esthetiek?'. Hij betoogt daarin ondermeer dat het in de beginjaren van vernieuwing verstandig was om de esthetiek te ontkennen. Technische en materiële problemen moesten eerst verwerkt worden.

Schoonheid als een betreuenswaardige rest der burgerlijke maatschappij, Balans³⁷
'(...) mijn geloofsbelijdenis heb ik onlangs in Balans in een stukje getiteld 'Esthetiek?', zoo goed mogelijk trachten weer te geven. Als je dat eens wilt lezen, zul je begrijpen dat ik het ondiepe en schoolmeesterachtige geschrijf van Van Loghem, die de schoonheid als betreuenswaardige rest der burgerlijke maatschappij beschouwt, die in de communistische deelstaat verdwenen zal zijn, achterlijk, ergerlijk en vervelend vind (...).'

(Van Ravesteijn aan Oud, d.d. 16-3-1931, archief Oud, coll. N.D.B.)

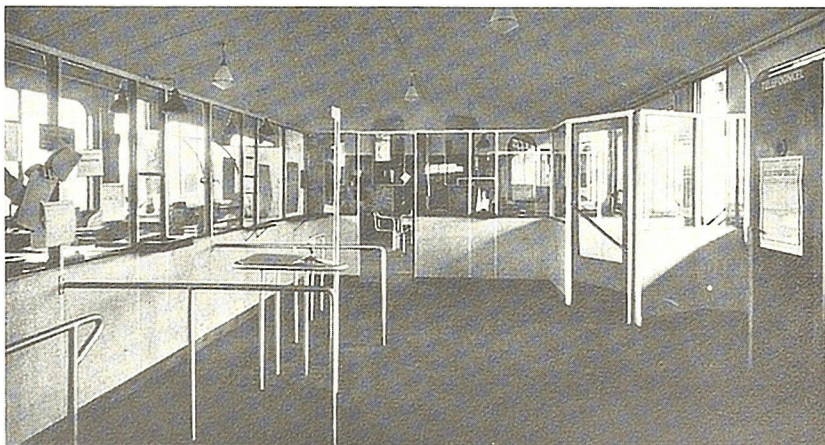
afb. 22



52/53

Lutterade, station,
perrongebouwen,
exterieur en interieur
1932; cat.nr 54

Met het oog op de verzakking van de nabijgelegen mijn Maurits, werd gekozen voor een beweeglijk constructiesysteem: wanden en vloeren werden gedragen door ijzeren liggers die met de stijve portalen vormden. Door opvijzeling van de liggers kon het gebouw – waar nodig – omhoog gebracht worden. Fundering en wanden bestonden uit gewapend beton platen, waarbij de ronde hoeken van de raamkozijnen als versterking dienden



'In de periode, toen wij begonnen en belemmerd werden door het giehelen over het nieuwe, nog onbekende uiterlijk, was het misschien verstandig de esthetiek te verdoemen en haar bestaan in goede architectuur te loochenen, hoewel de eenigen, die in deze pathetische verklaring geloofden, wijzelve waren en misschien eenige critici, onze slachtoffers. Er zich aan storen deed niemand, zelfs wij niet, tenminste in ons werk. Maar nu, na jaren, nu er zooveel resultaten staan, zelfs hier in Holland, mogen wij, een zeker soort moderne architecten, met onze tong en onze pen, niet treden uit deze ballingschap en bekennen, dat ook wij de esthetiek erkennen en liefhebben – ofschoon alleen de goede esthetiek? In alle levensverrichtingen, het leven zij mild of hardvochtig, speelt onze 'smaak' een grote rol – denk aan de liefde zoowel als aan de keus van onze kleding – en wij schamen ons daarover niet'. De bouwmethoden van de Nieuwe Zakelijkheid acht Van Ravesteyn esthetisch. Hij noemt het gebruik van glaswanden, die getuigen van een psychisch verlangen naar zon en licht, maar ook van de neiging naar een open en naar buiten gerichte levenshouding:

'Onze nieuwe gevels en ruimten drukken dus – o.a. door die ondoorbroke glaswanden – zonder dat wij dit kunnen ontgaan, behalve fysieke, ook geestelijke behoeften uit en krijgen daardoor esthetische functies. De geestelijke behoeften enthousiasmeeren den ontwerper, de architectonische elementen, vorm en kleur, worden getrokken in het gebied van de kunst – met al haar lief en leed – hun vaststelling wordt beïnvloed door symboolwaarden: het contact tusschen de architect en publiek wordt gelijksoortig aan dat van beoefenaren der vrije kunsten. Het eeuwig, onuitroeibaar dispuut is geboren. Mooi of leelijk'.

Van Ravesteyn blijft hier nog binnen de grenzen van de nieuw-zakelijke architectuur, waarmee hij, blijkens zijn werk, een grote affiniteit heeft. Het begrip symboolwaarde dat hij in bovenstaande passage hanteert, zal voor Van Ravesteyn een grote rol gaan spelen.

In zijn boekbespreking van Van Loghems 'Bouwen', stelt hij de problemen scherper. Van Loghems boek werd in 1932 algemeen gezien als de 'samenvatting' van de ideeën en inzichten van de nieuw-zakelijke architecten, maar de ideeën-associaties die Van Ravesteyn in zijn bespreking maakt, voeren hem als het ware buiten die Nieuwe Zakelijkheid. Hij houdt zijn betoog naar aanleiding van de afbeeldingen:

'De eerste afbeelding is gewijd aan Berlage. – waarom? – en dan volgt het gebouw 'Volharding' in Den Haag van Buys, met als onderschrift 'de architectuur is echter nog decoratief³⁸ en valt dus buiten het kader van dit boek'. Hieruit zou volgen, dat al het overige, dus goede werk, niet decoratief is. Ik geloof dit niet, ofschoon een groot deel van het andere werk wel beter is dan dat van Buys. Ik geloof, dat steeds opnieuw – en ook in de nieuwe zakelijkheid – onbewust gezocht wordt om het bouwwerk te doen uitstralen de wonderlijke charme van verhoudingen, vormen, materialen en kleuren, evengoed zooals dat geschiedde in voorgaande perioden.

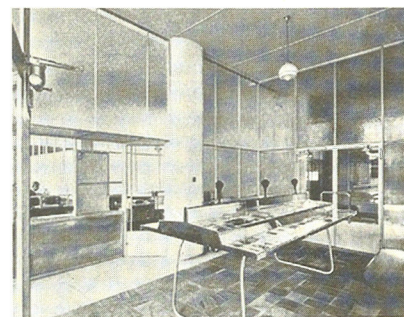
Echter in elken tijd op een andere basis, strevende naar de uitstraling van een andere levenshouding. In dit jeugd stadium zijn de technische en ruimtelijke problemen nog zoo moeilijk, eischt het wordingsproces zoozeer alle krachten, dan dat het decoratieve uit onzen harten arbeid zou kunnen opbloeien. Wie Charles Eycks muurschilderingen – de altaarachterwand en de Kruisweg op de zijmuren van Willem Maas' Kapel te Zeist heeft gezien, weet echter dat het decoratieve, op een nieuwe wijze, onafwijsbaar zijn plaats komt veroveren.'

Aan de hand van de Van Nelle fabrieken die hij als verwezenlijking van een esthetisch ideaal ziet, kenmerkt Van Ravesteyn de eis van functionalisme, die inhoudt dat de architect zich geheel richt naar de technische, economische eisen van het ontwerp, als verouderd.

Hij verbindt daarmee de idee dat men, nu het begin stadium voorbij is, vrijer, meer gedurfd moet gaan vormgeven.

Daarvoor hoeft men echter de geboekte winst niet achter te laten: zij dient juist als basis om verder te gaan, en langzamerhand meer te gaan omvatten dan alleen 'pure architectuur' door toevoeging van schilder- en beeldhouwkunst.

Dit, omdat de mens, als individu, behoefte heeft aan deze elementen om ontroerd te kunnen worden, door vormen en kleuren die van een symboolwaarde getuigen. Verschillende keren haalt hij de ontwikkelingen in de toen moderne Russische architectuur aan om uit te leggen wat hij met symboolwaarde bedoelt en hoe hij de behoeften van het individu ziet. (Rusland behoorde in het begin van de twintiger jaren met het constructivisme tot de lichtende voorbeelden voor architectuur en beeldende kunst. In de dertiger jaren is men er teruggekeerd naar een neo-classicistische stijl): 'De nieuwe zakelijkheid is hoofdzakelijk gericht door het collectieve denken en wordt beheerscht door eenheid in denken. Door die eenheid alleen kan op den duur een werkelijk belangrijke kunst tot ontplooiing komen', staat op blz. 9. Wij mogen dan bedenken dat een Rusland, waar die eenheid in denken – in tegenstelling met West-Europa, reeds bereikt is, die eenheid leidt, in de architectuur, tot een stijl limitatie, tot Palladio's zware monumentale vormen die symbool zijn van grootsche, heerschende macht, wel verklaarbaar, maar deze namaakkunst is toch niet de groote kunst. En wij

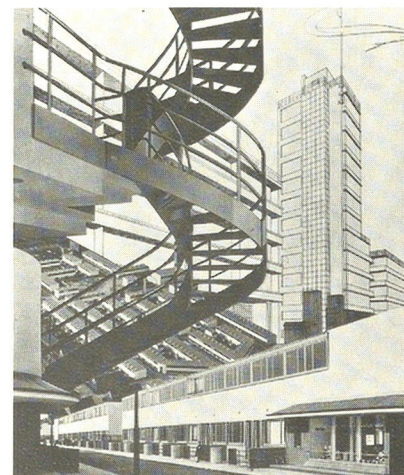


54
Utrecht, Drukkerij
Lumax, interieur,
1933; cat.nr 61

Decoratieve elementen³⁸

Als decoratieve elementen noemt Van Ravesteyn naar aanleiding van de montage van Paul Schuitema op p.5 in Van Loghem's boek:

'Wiebenga's hoogromantische school in Aalsmeer, decoratief goochelspel met glas, beton, ijzeren trapjes, luifels, vlaggestokken, maar frisch en inderdaad modern decoratief. In Van der Vlugts onvolprezen wenteltrap, in huis Van der Leeuw, in Rietvelds flonkerende bijou te Wesel, in Ellings fijne zachte lentelijk witte huizen, zoo prachtig passend in de natuur. De zwakken zijn hier Van Loghem, die niet ijlt is doch van een onuitroeibare zucht naar Amsterdamsche monumentaliteit. (p.92 ontwerp bebouwing oude stadskern Rotterdam) (...) (De Gemeenschap 8 (1932) nr 10-11, p.610-613).



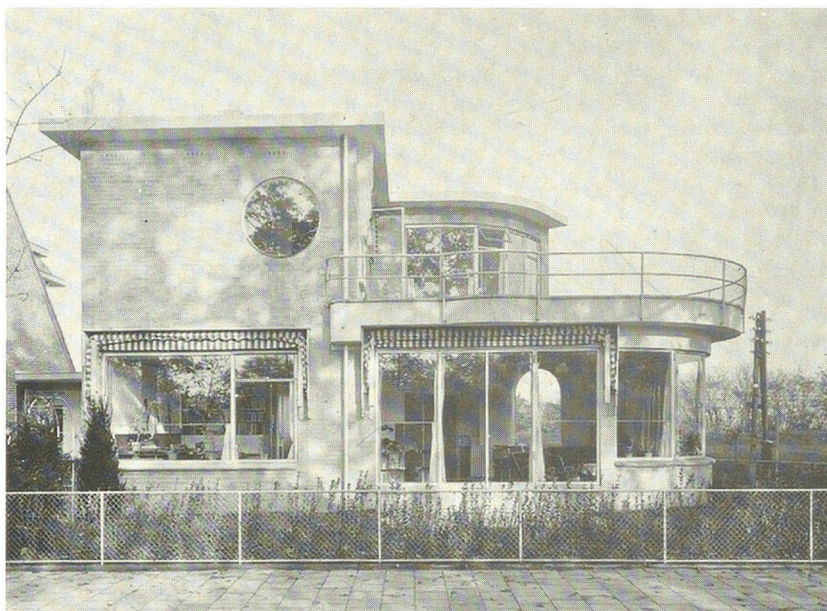
55
Montage van Paul
Schuitema in J.B.
van Loghem's boek
'Bouwen, Bauen,
Bâtir Building',
Amsterdam 1932

afb. 55

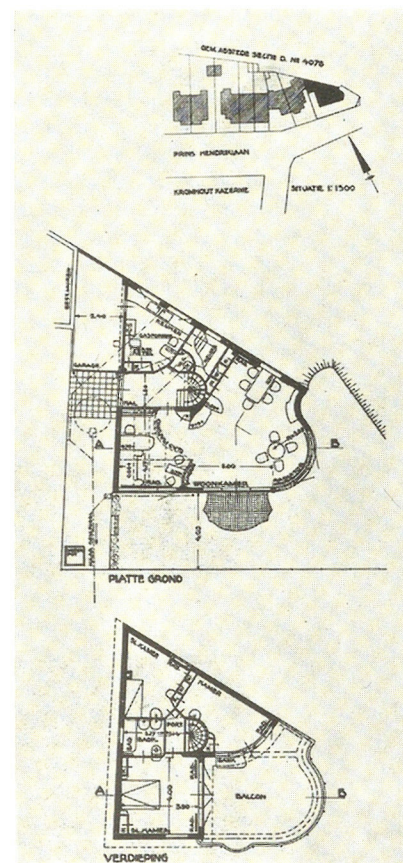
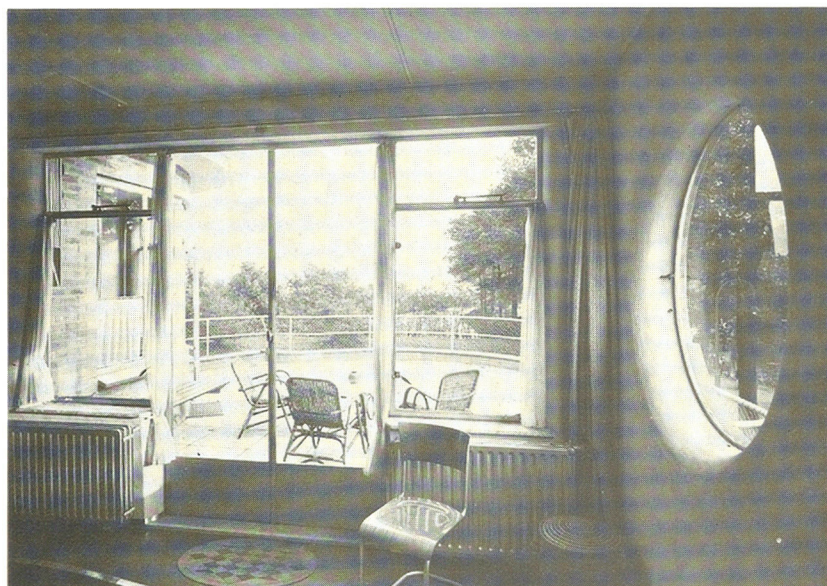
afb. 40

afb. 23

afb. 56-57-58



57
Utrecht, woonhuis
van de architect,
exterieur gezien
vanuit het zuiden,
1932; cat.nr 56



West-Europeërs 'verijlen', zowel de individualisten als zij, zoals Van Loghem, streven naar eenheid in denken. De 'werkelijk belangrijke kunst' is blijkbaar nogal wispelturig en ontstaat waarschijnlijk uit diepere oorzaken en dan niet zoo eenvoudige factoren als door den schrijver wordt betoogd. De nooden van het menschenhart, de ontroeringen en extasen van het individu blijven gelden, dieper nog dan socialisatiedrang en zullen blijven voeren – in elken anderen tijd getuigend van een andere levenshouding – tot kunst, ook in dezen verscheurenden tijd; de stelling dat nu 'de kunst als eenheid, als groote echte kunst heeft opgehouden te bestaan, en tot kunstjes is vervallen' (blz. 8) is daarom uitermate overdreven, voor wat het woord 'kunstje' betreft'. ('De Gemeenschap' 1932, 10, p. 10-11). Deze kritiek op de Nieuwe Zakelijkheid moet ook wel gezien worden in het licht van Van Ravesteijns persoonlijke houding ten opzichte van Van Loghem, die hij te dogmatisch vond.

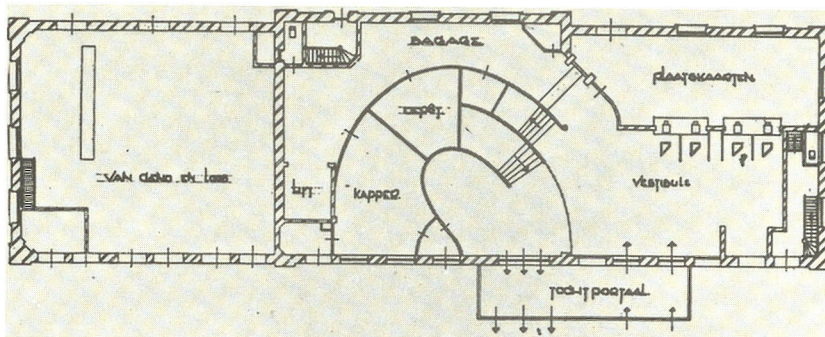
Een niet te onderschatten factor bij het ter discussie stellen van de esthetiek, is Van Ravesteijns oriëntatie geweest op het buitenlandse architectuurgebeuren. Er is elders in deze catalogus al gezegd hoe deze problemen in andere landen veel ruimer werden gesteld, zowel in theorie als in de praktijk.

Van Ravesteijn heeft zich daar bewust aan gespiegeld en zich herhaaldelijk afgezet tegen de starre 'hollandse' mentaliteit.

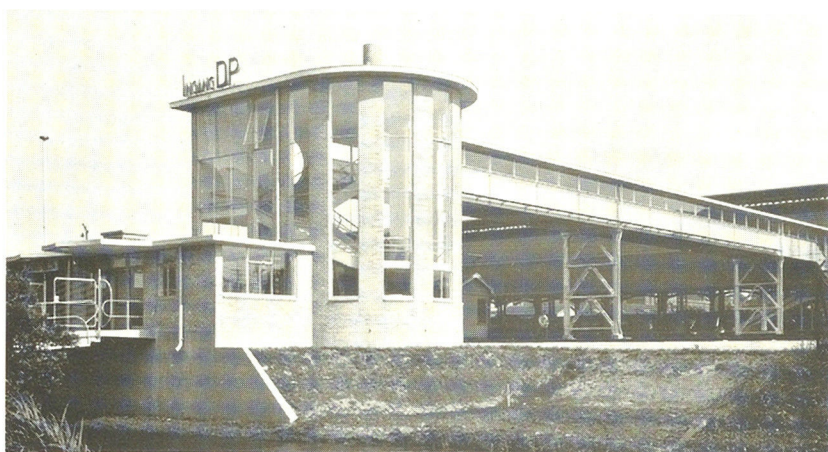
Als een lezing van Le Corbusier in het literaire tijdschrift 'De Gids' wordt afgekraakt, is dit voor Van Ravesteijn aanleiding om een stuk over Le Corbusier te schrijven, waaruit grote bewondering spreekt. ('De Gemeenschap', 1932, nr 3). Vooral Le Corbusiers schetsen, daktuinen, gevels en gebogen wanden hebben Van Ravesteijns interesse, kortom de fantasie van diens bouwen: 'Dat zulk een groot (...) figuur (...) naast warme belangstelling, van angst en kleingeestigheid getui-

58
Utrecht, woonhuis
van de architect,
1932, interieur,
gezien vanuit een
van de slaapkamers
naar het op het
oosten gelegen
dakterras, dat werd
ontworpen bij gebrek
aan een tuin. Het
ronde raam met de
afgeronde dakkanten
is een 'leitmotiv' in
het oeuvre van Van
Ravesteijn; cat.nr 56

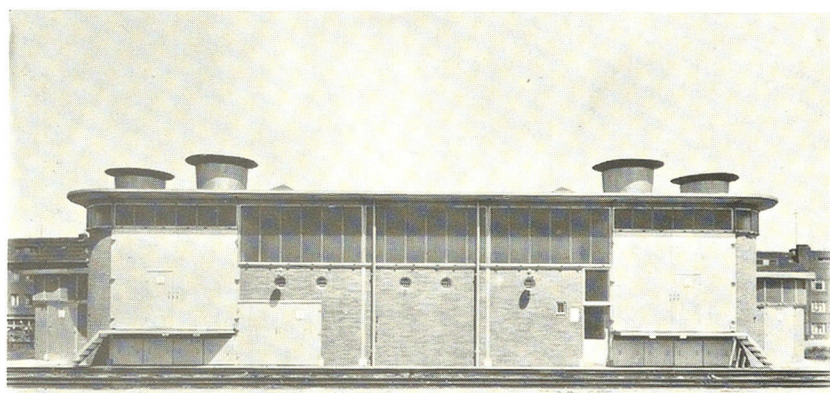
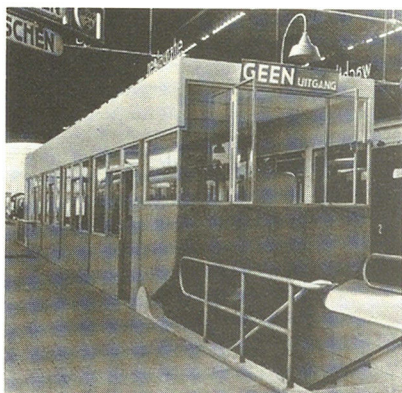
56
Utrecht, woonhuis
van de architect,
plattegrond,
1932; cat.nr 56



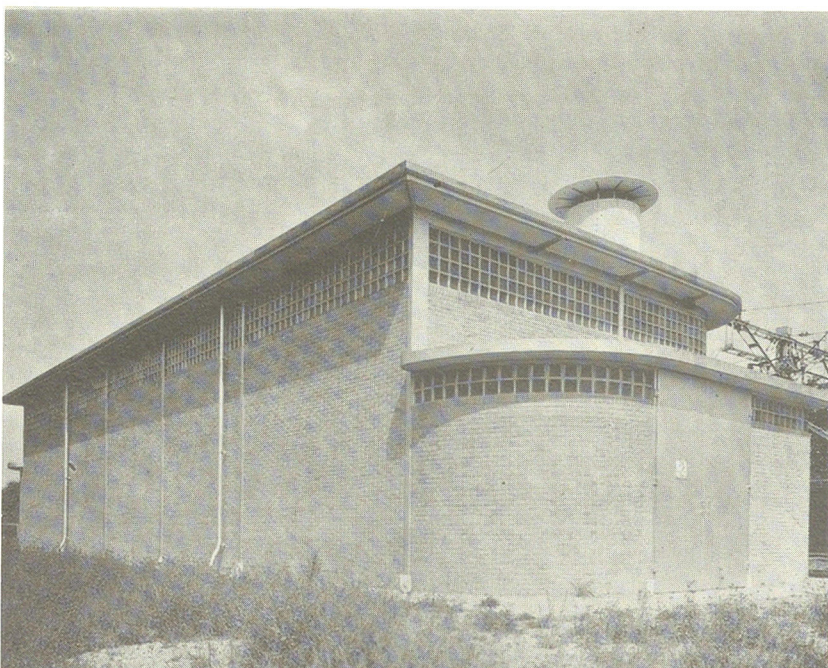
59
Rotterdam, Station
Beurs,
eerste verbouwing,
plattegrond 1934;
cat.nr 66



60
Rotterdam, station
Delftse Poort,
exterieur, ingang
met loopbrug;
cat.nr 65



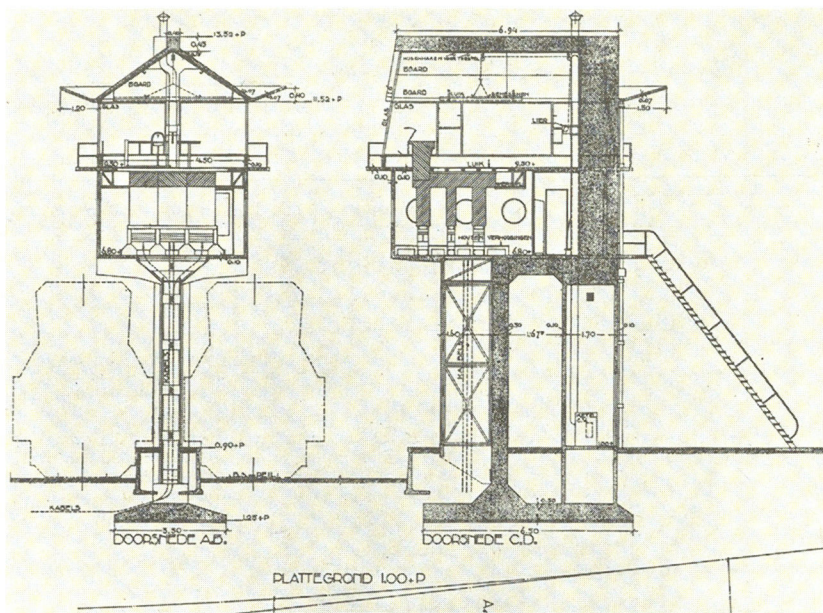
61
Rotterdam, station
D.P.,
één van de
restaurants op de
perrons 1934;
cat.nr 65
Een dergelijk
gebouwtje werd ook
geplaatst in Arnhem
(1937, cat.nr 78)



62
Schiedam,
onderstation voor
de electrificatie,
type vanaf 1934;
cat.nr 63
Deze onderstations,
waar draaistroom
van 25.000 V werd
getransformeerd en
gelijkgericht tot
1500 V, zijn alle in
hoofdzaak gelijk.
De gebouwtjes
werden op een
gewapend betonplaat
in eenheidssegmenten

als staalskelet
opgetrokken, in
grootte variërend al
naar gelang de
omvang van de
transformatoren. De
vakken tussen de
stijlen werden
gesloten door een
spouwmuur,
bestaande uit twee
halfsteenmuren:
de buitenste van
gele verblendsteen;
het ijzerwerk werd
aluminium geleverd

63
Maassluis,
onderstation voor
de electrificatie,
na 1934; cat.nr 63
Detail achterzijde



64
Maastricht, seinhuis,
doorsnede, 1932-
'33; cat.nr 58
Het donker
gestippelde in
doorsnede c.d. duidt
de betonconstructie
aan

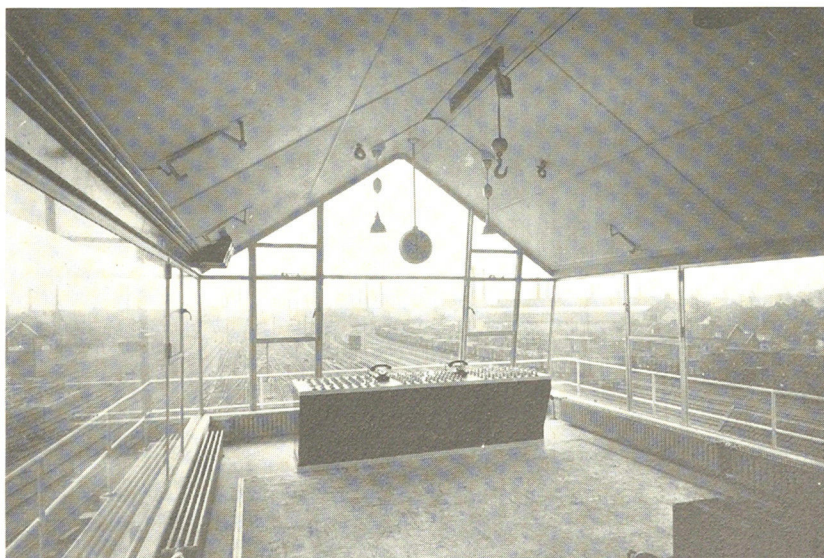
Maastricht, seinhuis

Voor dit seinhuis – het enige nog bestaande van Van Ravesteyn – was slechts een zeer klein driehoekig terrein tussen de sporen beschikbaar voor de draagconstructie: daarom is het op kolommen opgesteld, waarbij de 'bak' die het elektrische bedieningstoestel van 10.000 kilo bevat, boven de er onderdoor rijdende treinen moest worden ontworpen.

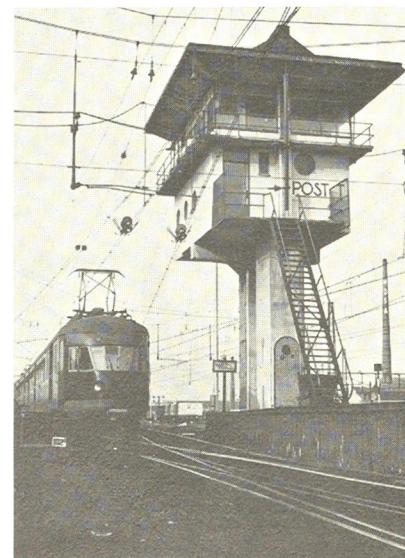
Van de twee kolommen is de zuidelijke hol en bevat de verwarmingsketel. De andere, massieve, kolom moest zo geplaatst worden dat het inhijsgat en de kabelkoker vrij bleven. Door de beperkte terreinruimte is deze naar achteren geplaatst en van voren door geen steunfunctie vervullende deurwanden afgeschermd. Het gevolg is geweest dat de bovenbouw een groot overstek kreeg, waardoor de kolommen 'ijl' lijken (echter verankerd in een zware funderingsplaat). Een langsint onder de vloer van de zwaar belaste contactkamer brengt de druk daarvan en van het dak over op de kolommen. De wens tot vrij uitzicht vanuit het bedieningslokaal leidde tot een ingenieuze constructie, waardoor de glaswand met stalen ramen slechts door één steunpunt wordt onderbroken. Daartoe is de zuidelijke draagkolom doorgevoerd, die het hele zadeldak draagt.

Deze enige 'penant' werd ook gebruikt om hijslier, expansievat en schoorsteenpijp tegen te bevestigen. De W-vormige doorsnede van het dak wordt gevormd door de aan beide zijden uitstekende luifels, aangevuld met zonneschermen langs oost- zuid- en westwand. Het grote glasvlak maakt deze voorziening noodzakelijk. Ter voorkoming van reflexen van kunstlicht van o.a. seinpalen, werden sommige ruiten hellend geplaatst, ook omdat de bedieningspersoon met de ogen naar de ruit toe is gericht. Het interieur toont hoe gering het gedeelte van het bedieningstoestel is dat door de vloer uitsteekt. Vóór de bedieningstafel is een luik ontworpen boven de contactkamer. Het met rubber beklede luik is ophijsbaar door middel van een draailier en kan aan haken in het plafond worden opgehangen.

65
Maastricht seinhuis,
interieur, 1932-
'33; gezien naar het
noorden
cat.nr 58



66
Maastricht, seinhuis,
exterieur, 1932-
'33; cat.nr 58



gende commentaren uitlokt, bewijst opnieuw, dat ons volk de waarde in een fantasie van nieuwe vormen slechts traag en schuw kan vatten en zéér geneigd is om met kleine middelen te trachten het groote daarin verdacht te maken en te ontkennen.' Le Corbusier is met name het voorbeeld van de kunstenaar wiens fantasie grote invloed op de realiteit uitoefent en daarmee, zo schrijft Van Ravesteyn 'hoe naïf, oneconomisch of anderzijds aanvechtbaar zijn voorbeelden ook mogen zijn, de oogen opent en aarzelingen wegvaagt'. (lezing over Gewapend Beton, 1932).

Van Ravesteyns uiteindelijke conclusie in de begripsverwarring over de estetik viel echter – in tegenstelling tot Le Corbusier – uit in het voordeel van het ornament: erkenning van het probleem was hem niet voldoende. Hoewel dit zich pas na 1936 heel duidelijk in zijn werk zal manifesteren, blijkt al uit een van zijn laatste artikelen in De Gemeenschap, hoe hij zich de plaats van decoratieve schilder- en beeldhouwkunst in de architectuur voorstelt. In lyrische bewoordingen schetst hij zijn gedachten in een toespraak, gehouden bij de opening van een tentoonstelling van het werk van Suzanne en Joep Nicolaas. ('De Gemeenschap' 11 (1935), nr 1.):

'De architectuur, die zich als hare laatste perioden van hecht wortelen in een algemeen verbreide cultuur, slechts kan herinneren die van het neo-classicisme – de ten onrechte veel gesmaade! – en die van Cuypers, vertoont de neiging hare sindsdien aan zwerftochten bestede jaren af te sluiten. Die zwerftochten, slechts af en toe onderbroken door een tijdelijk zich vestigen, hebben weliswaar hare krachten gestaald, haar inventievermogen ontwikkeld, doch als bij elk nomadenleven werd haar smaak verruwd, werd haar leven te primitief ingesteld, werd haar aandacht te zeer gewijd aan de slachtwijze van het vee in plaats van aan de versiering van het heft van het slachtmes. Zij vergat de samenleving, die doortrokken is van cultuur, zij vergat, dat cultuur gevormd wordt ook uit onuitroeibare behoeften, die daarin veredeld zich weer spiegelen, zij vergat de sierlijke gebogen lijn. Te denken, dat het natuurlijke het primitieve is, is de groote fout, waaraan wij ons schuldig maakten. (...) Dat de beeldende kunst voortaan zal spreken uit boeiender diepten, in vertrouwder en rijker vormtaal; dat de schilderkunst, de architectuur en de kunstzinnige technieken, die haar omringen, op vloeiender, natuurlijker en meer ongedwongen wijze zullen samengaan. En dan flitst even voor ons oog dat wonderbaarlijke tijdperk, dat paradijs, toen de architect zijn geniale ruimten als een goddelijke vlam deed branden en zijn hand en die van den schilder en van den beeldhouwer in het bouwwerk nauwelijks afzonderlijk waren te herkennen. Die tijd, waarvan het begrip hier te lande ontstellend volledig is verdwenen als van geen andere, kan ons leeren, wat wij hebben ontbeerd, en ook, wat wij kunnen gaan verwachten'.

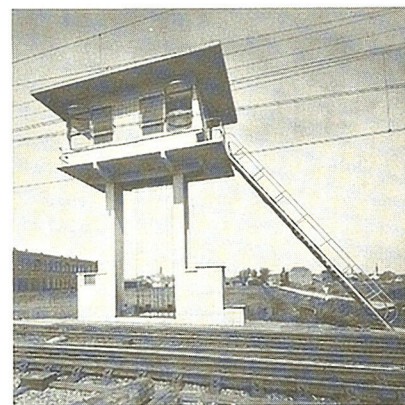
Opvallend is dat Van Ravesteyn opnieuw zijn overdenkingen afzette tegen wat hij vroeger al 'onzen volksaard' noemde, 'die zelden scherpzinnige aanleg voor het groote heeft getoond'. Als voorbeelden noemt hij Rafaël, Titiaan, Correggio, Tiepolo en Rubens als de schilders die de architectuur ongemerkt monumentaal verrijkten. Van de eigentijdse kunstenaars noemt hij Toorop, Konijnenburg, het werk van Charles Eyck in Zeist, ramen van Joep Nicolaas, schilderijen van Piet Worm ('De Gemeenschap' 11 (1935) nr 3).

'Zou eigenlijk ook niet elk der vertegenwoordigers van het fijschilderen, zooals () Koch, Willink, Ket, Hynckes en Fernhout genoemd worden, een schildering in een bouwwerk passend kunnen volbrengen?' (').

Architectuur 1932 - 1936

In de periode 1932 - 1936 komen voornamelijk puur functionele werken voor de Spoorwegen tot stand. Toch is het eigen huis (1932), het begin van een nieuwe fase. Het bewust esthetisch willen werken, wordt geassocieerd met het gebruik van de gebogen lijn. Daarmee zijn in dit werk de principes van het interieur Radermacher Schorer tot een volledig architectonische vorm gekomen. Deze elementen zullen, wat de andere particuliere opdrachten betreft, uitlopen in het gebruik van de 'krul' en de 'golfslag'.

In de verbouwingen van de stations Beurs en Delftse Poort valt het bewust sierlijk gebruik van de moderne materialen op, die zo gehanteerd zijn dat er een esthetische werking van uit moet gaan. Daardoor kregen deze verbouwingen juist het karakter waar Van Ravesteyn in deze tijd voor pleit: het erkennen van de onbewuste vormwil en het streven naar schoonheid. Toch zijn deze werken in vergelijking met het woonhuis, redelijk sober: ze tonen dat Van Ravesteyn het gebruik van de 'vormvrijheid', op twee verschillende manieren interpreteert. Het eigen huis stelde de psychologische eis van de bewoning door de architect, en moest dienovereenkomstig ontworpen worden. Seinhuizen, electrificaties en stationsgebouwen tonen een constructief gebruik van materiaal en uitgekende oplossingen voor technische gebruikseisen: Van Ravesteyn heeft deze opdrachten opgevat in hun dienende en utilitaire functie, waarbij van 'meerwaarde' geen sprake was, dus ook niet van vormen, die daarvan getuigen.



67
Delft, seinhuis,
1931 - '32; cat.nr 51



68
Rotterdam, halte
station Feijenoord,
1935 - 1937;
cat.nr 69

afb. 8

afb. 40

afb. 56-57-
58-119

afb. 111-113

afb. 59-60-
61-166-167-
168

afb. 41-42-
43-62-63-
169



69

Utrecht, interieur
van de kantoren van de

Brandwaarborgmaatschappij 'Tiel-Utrecht', 1931 en 1936; cat.nr 50, 73.

De naar achteren uitgebouwde glazen wand en het bovenlicht dateren uit 1931. Ook werden toen de tafels ontworpen: de bladen steunen op betonnen, met staal omklede palen waarop een met zand gevuld ijzeren raam, dat het houten bureauvlak draagt.

Op deze wijze werd een niet-trillend oppervlak verkregen, waaraan zowel getypt als geschreven kon worden. De cartouche rondom het bovenlicht dateert uit 1936

70 >

Utrecht, Centraal
Station exterieur
1938; cat.nr 80

71 >

Utrecht, Centraal
Station exterieur
1940; cat.nr 80
De beelden Veiligheid,
Phoenix en Snelheid
zijn van Mari
Andriessen

Ideën 1936 - 1946

afb. 69

Gedurende het begin van de jaren dertig is voor Van Ravesteyn de esthetiek als bewust onderdeel van het ontwerpproces een grote rol gaan spelen. Hij hecht veel belang aan de symboolwaarde van de architectuur, waartoe schilder- en beeldhouwkunst een bijdrage kunnen leveren. Hoewel hij de Nieuwe Zakelijkheid niet direct verloochent, verwijderd hij zich grotendeels van het strakke vormidroom van de functionalistische architectuur.

De reizen naar Venetië en Rome (1935 en 1936) zijn voor Van Ravesteys veranderinge opvattingen bepalend geweest. Zijn belangstelling voor de zuidelijke levenswijze, die hij al van vroegere reizen kende, en zijn voorliefde voor de grote bouwstijlen als Barok, Classicisme en Neo-classicisme, voeren hem telkens naar Italië; zijn interesse voor de katholieke cultuur in het algemeen was gewekt door zijn omgang met de leden van De Gemeenschap.

In 1936 bezocht Van Ravesteyn in Rome de tentoonstelling van de plannen van Piacentini en Spaccarelli voor de doorbraak naar de St Pieter; deze plannen werden door Mussolini ontwikkeld en hadden ten doel de St Pieter in haar barokke monumentaliteit open te leggen.

afb. 70-71

De indruk die de Barok op Van Ravesteyn heeft gemaakt tijdens dit bezoek (vervolgd in '38 en '39) heeft hij pas later verwoord in zijn lezing 'Over Barok' uit 1946. In de eerste plaats is deze stijl voor hem een uitdrukking van macht die zich kenmerkt door: 'een sterke blikvang, de mogelijkheid scheppend, om aanstonds de ruimte grotendeels te kennen, althans te bevroeden en tegelijk een zoo groote overmaat van boeiende plastische details te geven, groeiend uit het hoofdorganisme en haar onderdelen als vanzelfsprekend aan elkaar bindend dat – ik meen het niet beter te kunnen uitdrukken –: HET OOG GAAT WEIDEN. De blik gaat zich bewegen³⁹ en vindt overal op zijn weg uitermate boeiende, zich aan elkander rijgende plastische details. Men ziet van ver en nabij beelden, van elk ander standpunt doen zij zich weer anders voor; zij hebben ieder een eigen leven dat gekend wil worden en toch opgaat in het geheel; men ziet glansen en glimlichten, die zich mede verplaatsen; zelfs de vloer is door mo-

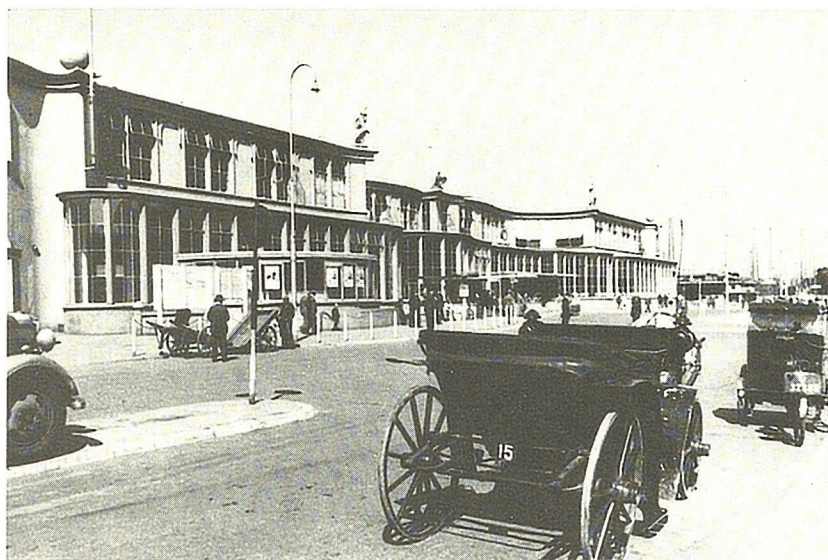
Statisch versus beweeglijk³⁹

De vergelijking van architectuur, beeldende kunst en muziek die Van Ravesteyn maakt, valt tot 1930 te traceren:

'Architectuur is een gebruiksartikel voor hedendaagsche mensen, voor hun lichaam en geest. Om dit laatste moeten wij gevoelig zijn voor de onredelijke schoonheid van een vorm, van het licht, van de stof, en van de kleur; het criterium 'nieuwe zakelijkheid' is onzinnig. Er is in de architectuur een vorm, ruimte en stof en kleurbekoring die niets te maken heeft met zakelijkheid en die haar overeen doet komen met de vrije kunsten'. ('De Gemeenschap' 1930, nr 6)

De vergelijking is hier nog globaal: in een lezing uit 1932 over 'De esthetiek van de moderne architectuur', treft men voor het eerst de vergelijking tussen statische en bewegende kunsten aan. Opvallend is dat de architectuur er in dit geval nog niet bij betrokken is. De parallel loopt hier alleen tussen de schilder- en beeldhouwkunst (statisch), en muziek, film, literatuur (beweeglijk).

Het boek 'Spätbarock' van Hans Rose (1922) moet van invloed zijn geweest op Van Ravesteys visie op de 'beweging' van de Barok. Met name het volgende fragment: 'Der malerische Stil ist ein bewegter Stil. Nicht in dem Sinne, dass er durchaus bewegte Themata abgesucht hätte – in der Architektur verbietet sich das von selbst – sondern insofern, als die malerische Komposition durch einen mehr oder weniger sinnfälligen Bewegungseindruck unterstützt oder



zaïekfiguren tot een meeslepend element gemaakt.

Blondel, de 17e eeuwse Franse architect en architectuur-chroniqueur, heeft dit aldus gekarakteriseerd: 'A peine est-on entré, que les beauté's qu'on y aperçoit ravissent l'esprit sans fixer les regards et que les yeux avides et incertains de leur choix courent de chef d'oeuvre en chef d'oeuvre et n'ont pas la liberté de s'y arrêter.'

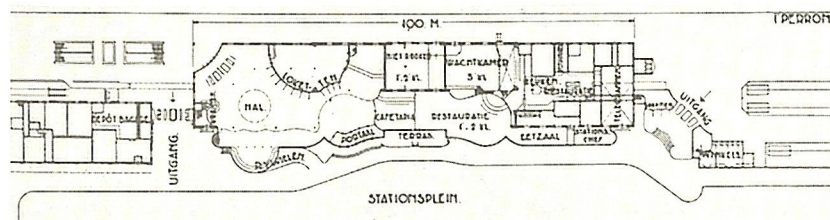
Aan de beweging, die hij als karakteristiek ziet, verbindt Van Ravesteyn een meer algemene beschouwing, waarin hij de verschillende vormen van kunst in twee groepen onderscheidt: de stilstaande kunsten (schilderkunst en beeldhouwkunst) en de bewegende (muziek, literatuur, toneel en film). Voor deze bewegende kunsten nu, zijn de mensen ontvankelijker dan voor de statische, en voor Van Ravesteyn behoort de Barok, als architectuur tot beide categorieën, omdat zij tot 'lezen' dwingt.

Beweging, het samentrekken van ruimten tot één geheel, het verwerken van schoonheid (schilder- en beeldhouwkunst) in een continu proces zonder onderbrekingen op zodanige wijze dat dit werkt op de gemoedstoestand (ontroering, extase) van de beschouwer, zijn barokke elementen die Van Ravesteyn het meest getroffen hebben, en wel in die mate, dat hij ook heeft geprobeerd ze in zijn werk na te streven.

Dat de reis naar Rome een definitieve wending aan Van Ravesteyns denken gegeven heeft, blijkt uit zijn kritiek op de nieuw-zakelijke architecten. Immers: 'De Nieuw Zakelijkheid mist beweging, waardoor zij niet kan boeien'. Een heel volledige vorm neemt zijn kritiek aan in zijn stellingen, eerst gepubliceerd in 'Binnenhuis en Buitenwereld' (november 1936, nr 11, p. 123-126, met commentaar van Paul Bromberg). Door de

ermoglicht wordt. Die Beweging kann sich auf Formen, Lichter und Farben erstrecken. Jedenfalls wird vom Auge des Beschauers eine gewisse Lebhaftigkeit gefordert, um die hereregen Elemente zu einer zwingenden Einheit des malerischen Gesamtbildes zusammenzufassen. Trotzdem bleibt die Bewegung, solange sie zu den Mitteln der malerischen Komposition gehört, auf das Einzelkunstwerk beschränkt. Sie läuft sich tot am Rahmen eines Bildes, im Umriss einer Statue und im Kontur des einzelnen Bauwerks. Erst im dekorativen Stil greift die Bewegung über das Einzelkunstwerk hinaus. Sie erfasst das Ensemble. Die Bewegung wird Totalbewegung. – Das malerische Kunstwerk hatte trotz seiner Bewegungsinhalte einen ruhenden, kontemplativen Beschauer zur Voraussetzung. Als individuelle Leistung verlangte es Sammlung und Ernst. Das dekorative Ensemble dagegen risst den Beschauer selbst in den Bewegungsstrom herein. Es verlangt keine kontemplative, sondern nur transitorische Erfassung. Der Blick wird von Form zu Form, von Gegenstand zu Gegenstand weitergedrängt. 'A peine est on entré que le beauté's, qu'on y aperçoit ravissent l'esprit sans fixer les regards et que les yeux avides et incertains de leur choix courent de chef d'oeuvre en chef d'oeuvre et n'ont pas la liberté de s'y arrêter.' (citaat uit: Hans Rose, 'Spätbarock', München 1922, p.6.). Van Ravesteyn putte zijn kennis over Barok tot 1936 voornamelijk uit boeken. Rose's boek was een van zijn bronnen. Het is niet onwaarschijnlijk dat Van Ravesteyn de Barok door Rose's ogen is gaan zien. Hans Rose zelf werd sterk beïnvloed door Wölfflin's 'Renaissance und Barock' uit 1888, waarvan hij in 1926 een bewerking verzorgde. Wölfflin ziet de Barok als een formeel, hoofdzakelijk architectonisch probleem. Kenmerken die hij noemt zijn: beweging, licht- en schaduwwerking doormiddel van bouwmassa's en onbegrensde contourlijnen van de gevels. Ornament ziet hij niet als onderdeel van een totaal-conceptie, maar eerder als een toevoeging aan de architectonische, bewegende wand. Ook bij Van Ravesteyn is sprake van dit 'opgelegde' ornament.

afb. 72-73-
183



72
Utrecht, Centraal
Station
plattegrond; cat.nr 80
De beweging van
de gevel is ook in
de hal te vinden: een
'natuurlijke' looplijn
voert de reiziger
door het portaal,

langs de loketten
naar de perrons (zie
ook afb. 4)

toelichtingen van Van Ravesteyn zelf zijn deze stellingen eigenlijk veelzeggender dan de stellingen uit 1937, omdat de invloed van de Italiaanse reis zich zeer sterk laat onderkennen.

De 8 en Opbouw⁴⁰ maakte op 30 januari 1937 een excursie naar Utrecht, waar men onder andere de 'Tiel-Utrecht' van Van Ravesteyn bezoekt en de bioscoop 'Vreeburg' van Rietveld. Van Ravesteyn legde op verzoek van zijn collega's een verklaring af over zijn gewijzigde ideeën met betrekking tot de architectuur. Naar aanleiding hiervan wordt op 5 en 6 juni een weekend van de 8 gehouden in Avegoor, bij Ellecom. Voor deze gelegenheid worden de ideeën van Van Ravesteyn, neergelegd in stellingen, rondgestuurd met als reactie daarop eveneens stellingen van Buys, Wiebenga, Rietveld, Van Loghem, Ida Valkenburg, Stam, Kloos en een brief van Oud. Deze stellingen zijn in het archief van Merkelbach bewaard gebleven (coll. N.D.B.). De stellingen zijn in de catalogus (blz. 92) in hun geheel opgenomen; zie ook hoofdstuk 'waardering'.

Architectuur 1936 - 1946

Het is moeilijk vast te stellen in welke mate de Barok en het (Neo-) Classicisme van invloed zijn geweest op het werk van Van Ravesteyn, omdat hij niet letterlijk gecopieerd heeft.

De verbouwing van de kantoren van de 'Tiel-Utrecht' (1935-36) zijn vanwege de 'taal-conceptie' die eruit spreekt en de vele golvende en krullende lijnen wel Neo-barok genoemd, maar in feite moet men deze ontwerpen zien als een gevolg van Van Ravesteysn's uitgesproken ideeën over ontwerp-vrijheid en zijn voorliefde voor de gebogen lijn in het algemeen, die evenals bepaalde visueel rijke materialen meer geschikt werden geacht om symboolwaarden uit te drukken. Het ontwerp voor de 'Tiel-Utrecht' dateert in zijn eerste stadium al uit 1935: de reis naar Rome heeft dus veel eerder katalyserend gewerkt voor de ontwerpen die na 1936 ontstaan. Van Ravesteysn's benadering van architectuur uit deze periode kan 'lijinig' of 'formalistisch' genoemd worden en dat geldt zelfs voor een 'functionalistisch' werk als het Utrechtse seinhuis. In zijn werk is de contour, de omtreklijn, duidelijk zichtbaar: het is alsof men de op papier getrokken nergens ophoudende lijn kan volgen. Deze 'oppervlakte' lijn, die resulteert in een 'oppervlakte' vorm en opgebrachte decoratie die geen relatie heeft tot de architectuur is een wezenlijk kenmerk van Van Ravesteysn's architectuur na 1936. Ze is duidelijk vormgericht. Een principe als 'beweging' waardoor het 'oog gaat weiden', wordt duidelijk gerealiseerd door de lijnvoering die zich zonder rustpunt aan de oppervlakte beweegt, waarbij een werkelijk verband met de daaronder liggende constructie ontbreekt.

De werkwijze op het N.S. kantoor en het particuliere bureau bestond veelal ook uit het aangeven van de contourvormen die door tekenaars werden uitgewerkt. (Van Van Ravesteyn zelf is geen enkele eigenhandige tekening bekend). Des te opvallender is, dat ondanks het gemis aan tekentalent, de verhoudingen en ruimtevorming van grote kwaliteit zijn, wat voortkomt uit het feit dat hij de moderne materialen als glas en beton blijft handhaven.

Zo goed als alle in de stellingen verwoorde elementen worden in de architectuur verwezenlijkt. Een strenge scheiding tussen functionele heldere werkruimten en de van decoraties voorziene directiekamers. In de 'Holland van 1859' krijgen ideeën als representativiteit en meerwaarde een monumentaal karakter omdat ze in de architectonische opbouw uitgedrukt konden worden, en het niet al aanwezige ruimten betrof die verbouwd moesten worden. Bij de 'Tiel-Utrecht' werd dit gebrek opgevangen door een grotere zwierige decoratie.

Ideeën 1946 - heden

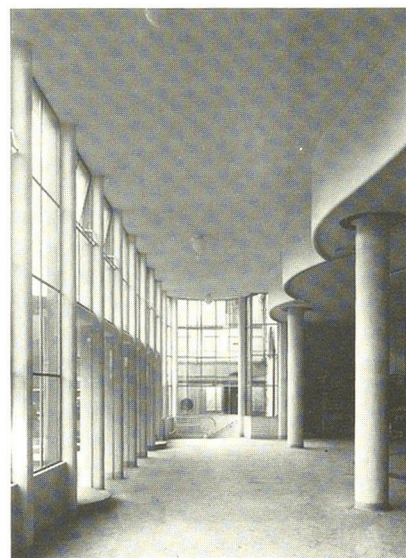
Van Ravesteysn's reizen vanaf 1946 getuigen van zijn blijvende interesse voor Italië, Duitsland en Frankrijk, waar hij veelal de barokarchitectuur gaat bekijken. Zijn artikel 'De Taal der Architectuur' (B.W. 1950) kan beschouwd worden als de uiteindelijke synthese van de ideeën die hij vanaf het begin van de dertiger jaren ontwikkelde. Voor de eerste keer noemt Van Ravesteyn naast de symboolwaarde het silhouet, maar dit gegeven moet hem al in 1936 geboeid hebben: getuige het beeldhouwwerk o.a. op Utrecht C.S. en in Blijddorp.

Aan het silhouet dat men volgens hem eerder waarneemt dan alle andere aspecten van een gebouw kent hij een grote betekenis toe:

'We kunnen ons er op oriënteren'.

Silhouet combineert hij met de beweging:

'Om een gecompliceerd bouwwerk in zich op te nemen, moet men zeker bewegend zien: men kan het complex slechts bewegend ondergaan en is dan bij voortduring geboeid door de zich ten opzichte van elkander telkens anders aftekenende bouw-massa's en silhouetten. Daarom is silhouettering ook zo zeer belangrijk en is er veel grotere belangstelling voor het uit vele onderling verschillende delen bestaande bouw-



73
Utrecht, Centraal
Station
hal, 1937 - 1940;
cat.nr 80

afb. 117-121-
141-142

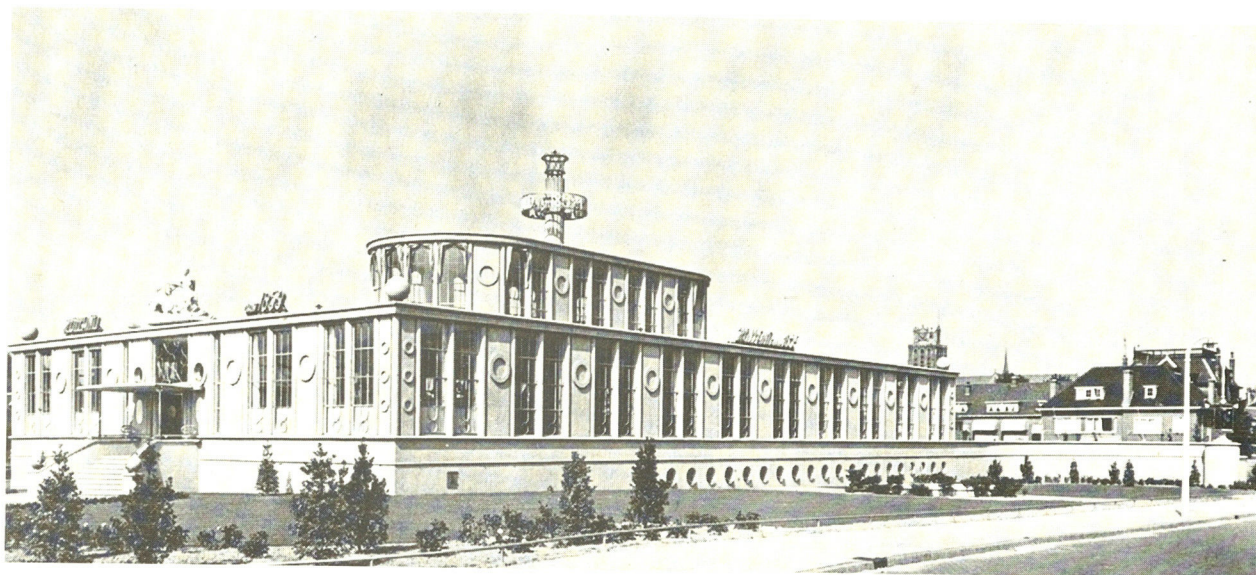
afb. 178-72-
183-189

afb. 74-75-
182

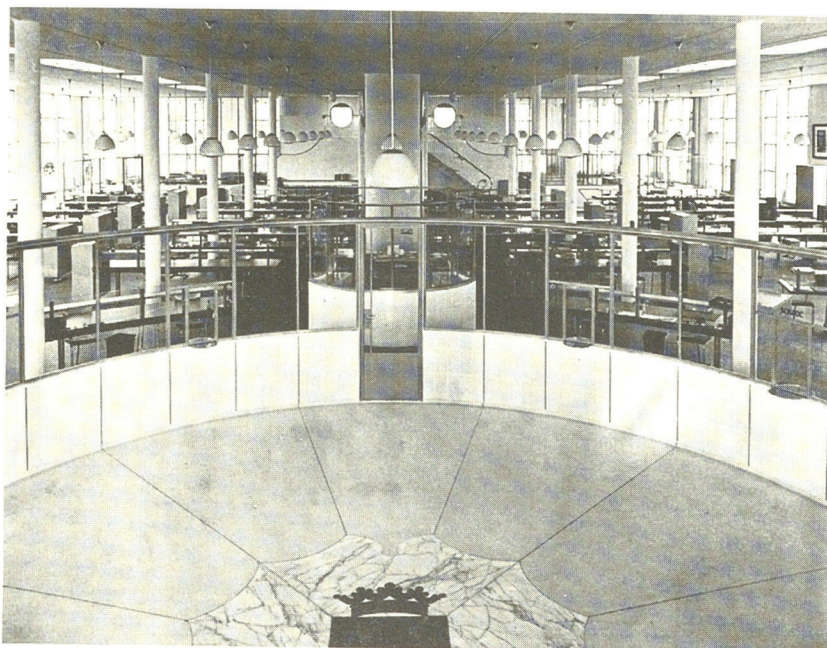
afb. 76-77-
181-182

Remmen los bij de 8 en Opbouw⁴⁰

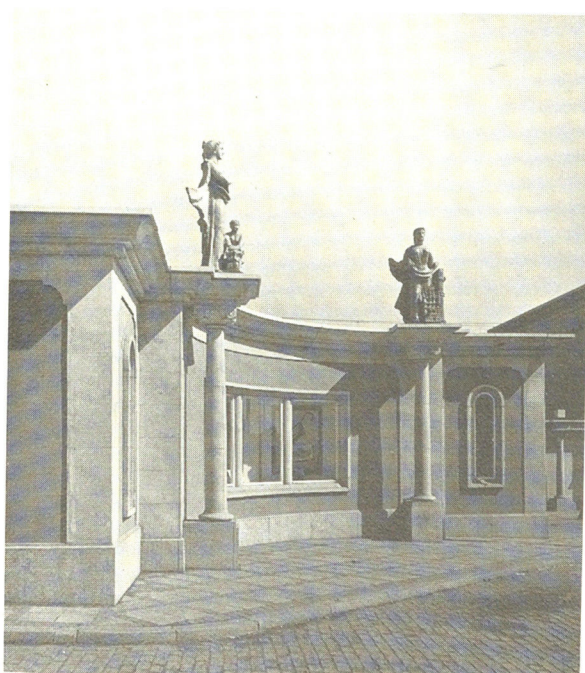
28/5/41 aan Iet Falkenberg-Liefink, secretaresse van de 8 en O;
'... omdat ik me altijd verwant voel aan de 8 en O, hoewel ik herhaaldelijk ernstige kritiek heb, vooral daar men zoo weinig verder komt en zoo hangen blijft aan opvattingen die ik als passé ben gaan beschouwen. Het bezwaar van vasthouden aan deze opvattingen vind ik dat ze de vrije uiting van de scheppingskracht zoo belemmeren en dat het plastische en feestelijke, dat de architectuur door alle tijden eigen is, er zoo door verloren gaat. (...) daardoor wordt bouwen zoo moeizaam. (...) Laat men al die theorie, al die reclame al dat cijferen en verantwoorden: kortom laat men al die remmen nu eens loslaten en gewoon doen. Laat men het nu maar eens 'lekker' doen. Een huis bouwen, eenvoudig weg, zoals men het plezierig zou vinden om in te wonen. Niet denken aan het goede gedrag als theoreticus en desnoods tegen het beginsel in, maar gewoon echt van binnen uit. Misschien valt het resultaat niet mee. Goed: dan weet men ook eindelijk eens wat er mankeert.'
(brief archief Merkelbach, coll. N.D.B.)



74
Dordrecht,
verzekeringsmij.
'De Holland van
1859' exterieur;
cat.nr 85



75
Dordrecht,
verzekeringsmij.
'De Holland van
1859' 1939; cat.nr 85
Gezicht op de
cirkelvormige hal
met loketten, de
kantoorruimten en
het trappenhuis

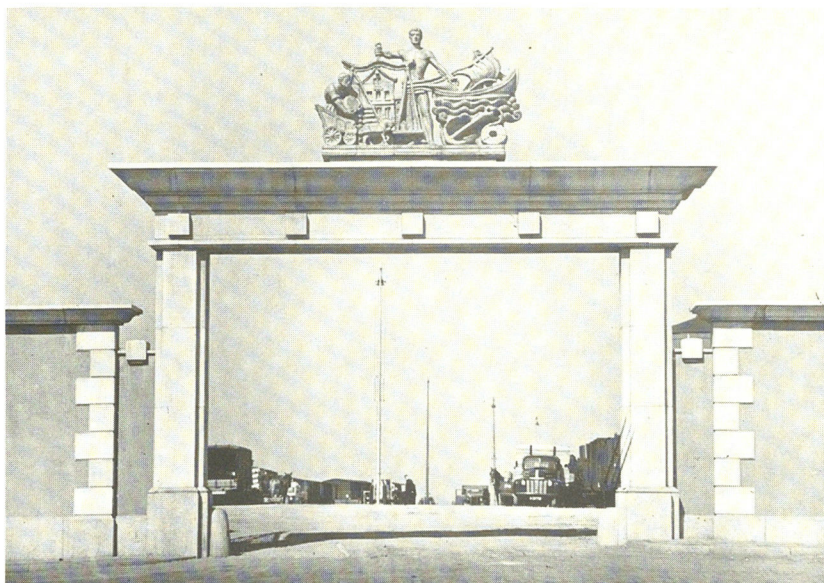


77
Gouda, Station,
exterieur 1949;
cat.nr 97.
Beelden van Jo
Uiterwaal

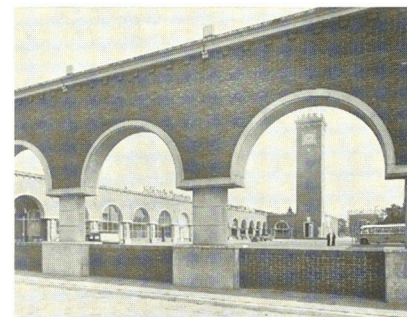


76
Utrecht, Centraal
Station exterieur
1937 - 1940;
cat.nr 80
Detail van de
voorgevel met het
beeld Veiligheid van
Mari Andriessen:
voorbeeld van
silhouetwerking

Voor de beelden
werden in competitie
ontwerpen gemaakt
door Andriessen,
W. van Kuilenburg
en W. Valk



78
Gouda, station,
inrijpoort naar de
losplaats,
1949; cat.nr 97



79
Nijmegen, station,
doorkijk vanaf de
zuidzijde van het
autobusstation,
1954; cat.nr 119

afb. 79

complex, dan voor een eenvoudige eenling. Hoe meer het zien tot bewegen noopt, des te boeiender is het bouwwerk, zo leert de ervaring. Vandaar de onverschilligheid voor de al te simpele, met één oogopslag waar te nemen vorm.'

Het silhouet valt eerder op dan de bestemming, de functie van het gebouw. De karakteristiek, de geestelijke waarde van architectuur, ligt dan ook in de symboolwaarde, die door het silhouet uitgedrukt kan worden.

'En tenslotte, nu bestemming en doelmatigheid nauwelijks in de kunstwaardering een rol spelen, mogen wij ook vrij daarvan ons oordeel over de schoonheid van een bouwwerk vellen, dat wij opmerken.

De ervaring bevestigt dat ieder mens, leek of geen leek, dit ook doet en wel à bout portant. Zonder kennis veelal van de bestemming, bijna altijd zonder kennis van de plattegrond of de doelmatigheid.

Ogenblikkelijk valt ons oordeel: mooi of lelijk en pas daarna gaan wij zoeken naar de aard en de bijzonderheden van het gebouw. Dat is gezond en dat is goed, zo gaat het altijd en zo zal het steeds blijven gaan. Daaraan ontleent het oordeel van the man in the street zijn betrekkelijke waarde.'

Architectuur 1946 - heden

Na de oorlog distantieert Van Ravesteyn zich van exuberante ontwerpen als het plan voor de Rotterdamse Schouwburg. Waar het werk voor de oorlog een uitgesproken eigen karakter draagt doordat traditionele begrippen op eigen wijze worden verwerkt, is de architectuur na de Tweede Wereldoorlog veeleer een imitatie van traditionele architectuur. De invloed van het Neo-classicisme wordt groter en verdringt de barokke inspiratie: station Gouda. Het element beweging maakt plaats voor silhouet. Italiaanse invloed is ook te bespeuren in de pleinvorming zoals Van Ravesteyn die tot stand trachtte te brengen bij de stations Gouda, Den Bosch, Nijmegen, Roosendaal en Rotterdam. Vooral wordt dit bewerkstelligd door het gebruik van aan het hoofdgebouw gekoppelde vleugels, al dan niet met beelden of zuilengaanaderij. Deze hebben louter de taak het plein af te bakenen en schaal te verlenen, maar vervullen behalve dat geen wezenlijke functie. Een 'coulisse'-achtig effect is onmiskenbaar. Naast Italiaanse invloeden zijn er overeenkomsten met de Delftse School van ir Granpré Molière, die eveneens reageerde op de functionalistische stroming, door een 'geestelijke meerwaarde' te bepleiten.

Met succes, want bij de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog gingen zo goed als alle opdrachten naar aanhangers van de Delftse School, terwijl het functionalistische kamp bijna zonder bleef.

Hoe sterk Van Ravesteyn zich bleef richten op het nationale architectengebeuren, en zich daardoor liet beïnvloeden, blijkt wanneer na 1953, de functionalistische stroming in Nederland een nieuwe impuls krijgt. In 1953, als Granpré Molière geen hoogleraar meer in Delft is, en daar Van de Broek, Bakema en Van Eesteren als hoogleraar hun intrede doen, gaat ook het werk van Van Ravesteyn weer meer en meer naar een 'zakelijke' benadering tenderen, waarmee hij de baksteen-architectuur verlaat.

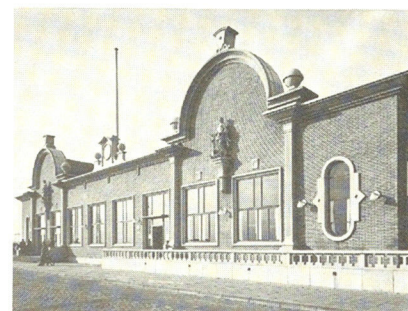
Overziet men Van Ravesteys ideeën en architectuur dan blijkt hij ten opzichte van de architectenkringen waarin hij zich bewoog (de 8 en Opbouw) een non-conformist. In zijn maatschappelijk denken echter heeft hij zich in feite geconformeerd aan de gevestigde orde. Deze merkwaardige paradox blijft als een rode draad door zijn werk lopen.

afb. 85

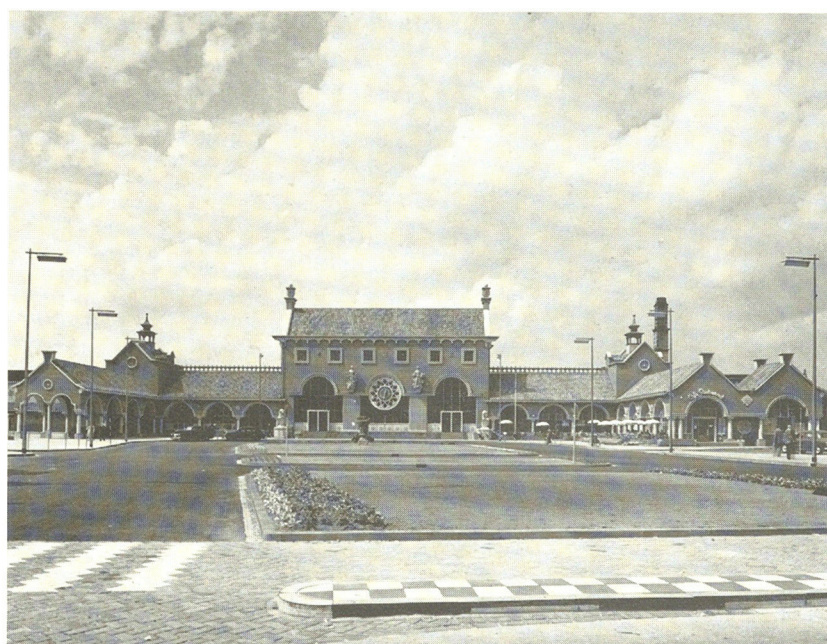
afb. 80-81-
79-82

afb. 83-84

afb. 86-87-
88-89-90-91-
92-93-94



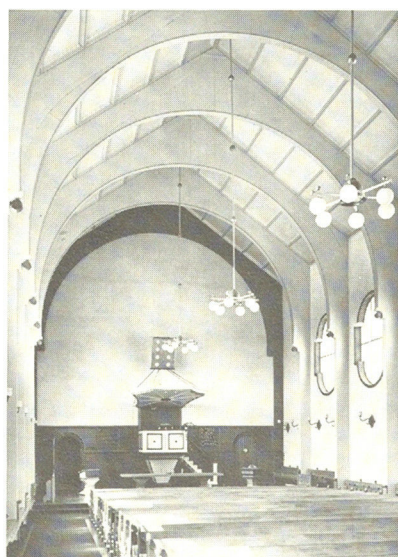
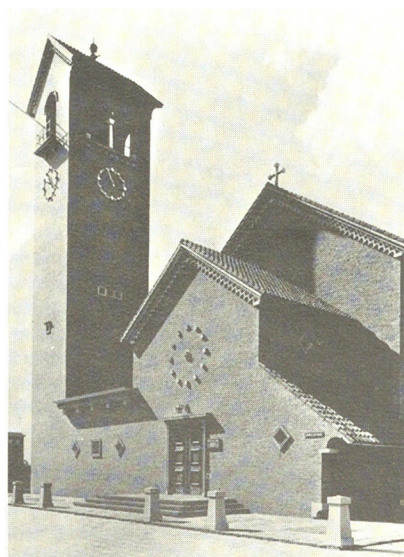
85
Vliissingen, Station,
exterieur; 1950
cat.nr 109
Beelden van Jo
Uiterwaal



80
Nijmegen, Station,
gevel 1954; cat.nr 119
De geleding van de
gevelwanden met
de kalkstenen
pilasters en
raamomlijstingen,
vertoont
overeenkomst met
de gevelwanden van
de Via della
Conciliazione in
Rome. Ook station
Hoek van Holland
wordt door dezelfde
karakteristiek
gekenmerkt

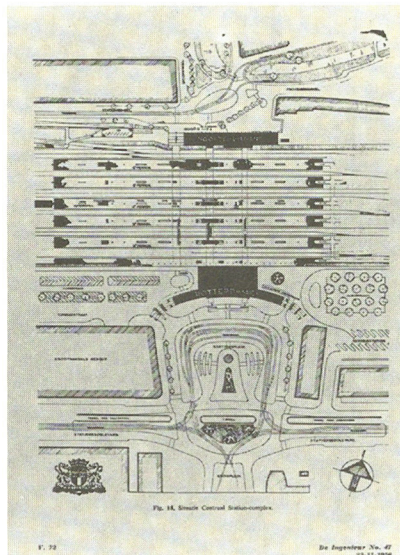
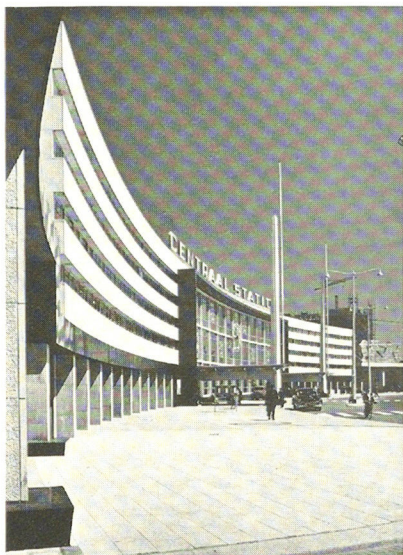
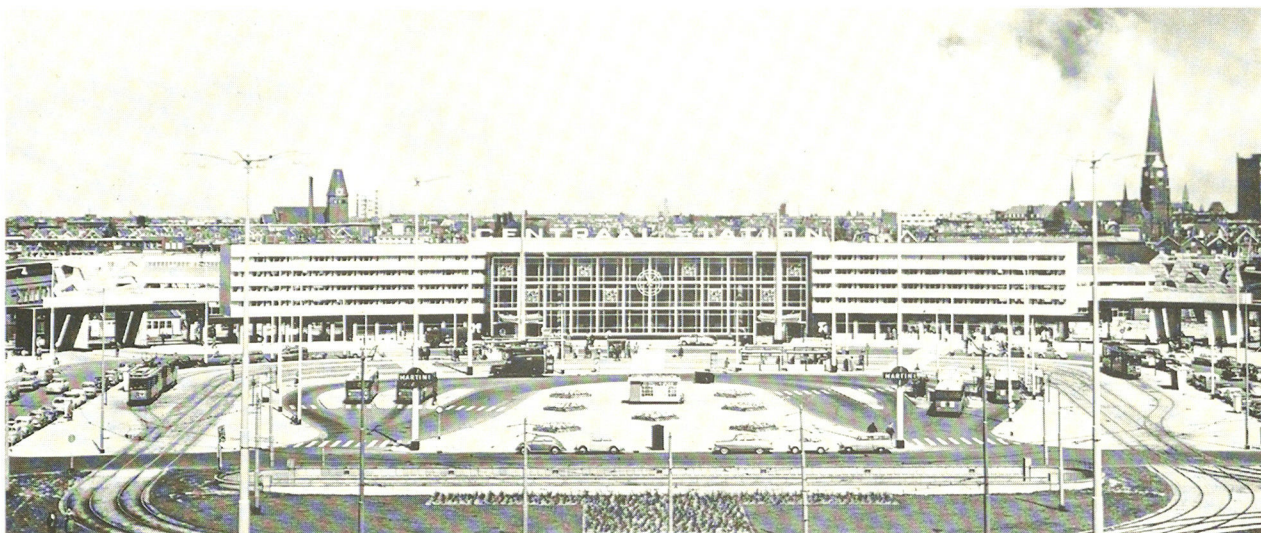
81
Piacentini,
Spaccarelli,
Rome, Via della
Conciliazione, een
der gevelwanden,
in 1936 begonnen.
Foto door Van
Ravesteyn genomen
in 1952

82
Den Bosch, Station,
exterieur, 1952;
cat.nr 112.
Gebouwd ter
vervanging van het
in Neo-rennaissance
stijl opgetrokken
station van Ed.
Cuypers



83
Emmeloord,
Nederlands
Hervormde Kerk,
exterieur in gele
baksteen
1952; cat.nr 111

84
Emmeloord,
Nederlands
Hervormde kerk,
1952; cat.nr 111
De voor een sacrale
ruimte ongewoon
grote ramen, werden
ook toegepast in de
hal van Station Den
Bosch
De spanten waren
oorspronkelijk
lichtblauw geveerd

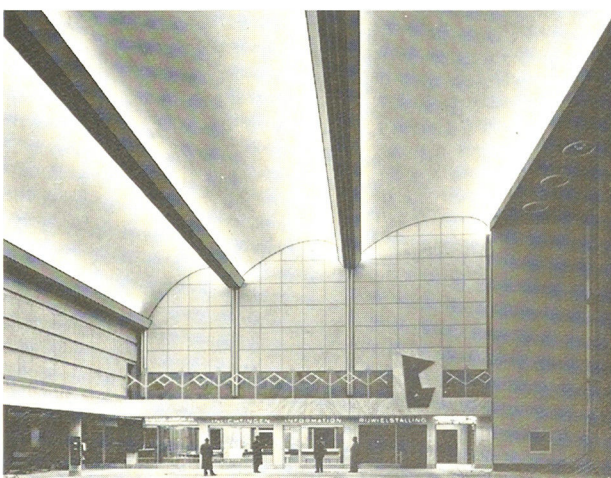


86
Rotterdam, Centraal
Station, gevel en
plein 1957; cat.nr 128

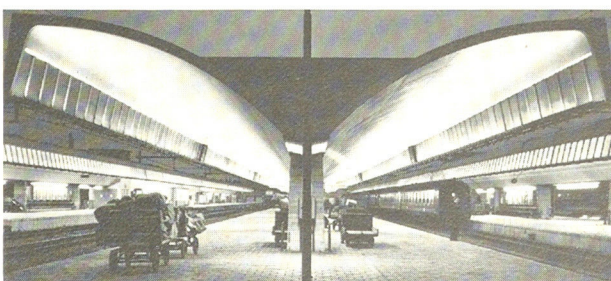
87
Rotterdam, C.S.
situatie 1957;
cat.nr 128

88
Rotterdam C.S. zicht
op de gevel vanuit
het westen; cat.nr 128
Het exterieur maakt
de indruk vier
verdiepingen hoog
te zijn, maar bestaat
in realiteit slechts
uit twee lagen: deze
gevel geleiding werd
ontleend aan station
Termini in Rome

89
Rotterdam, C.S. hal,
1957
Opvallend is het
'moderne' ornament.
De indirecte opstelling
van de lampen zorgt
voor een verlichting
die 's nachts geen
hinderlijke uitstraling
naar buiten geeft;
cat.nr 128

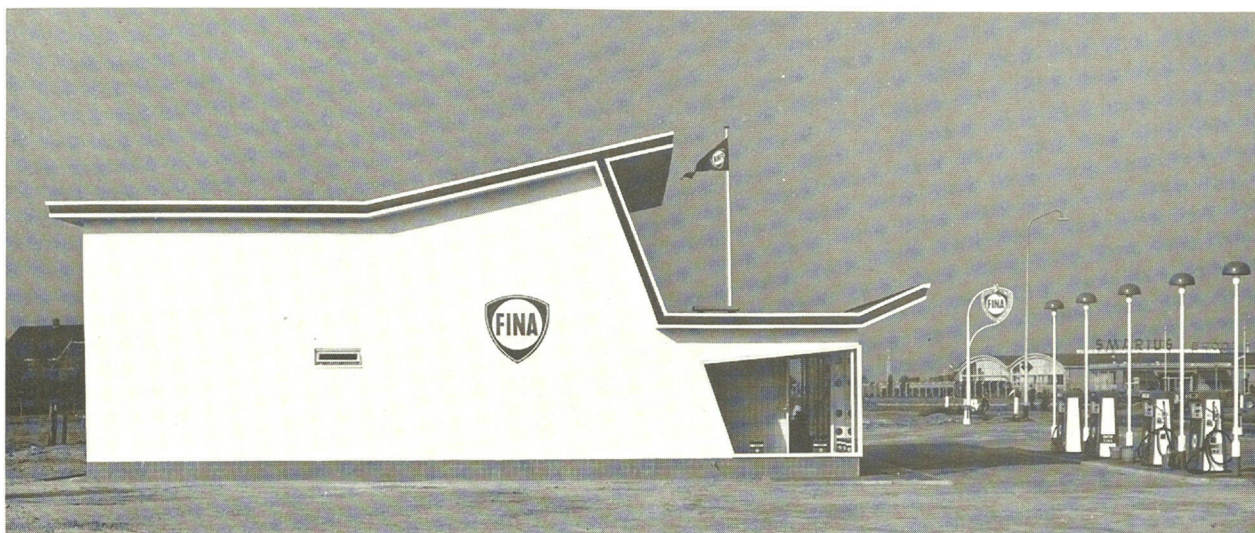


90
Rotterdam, C.S.
perronkappen, 1957;
cat.nr 128



Het eerste ontwerp voor C.S. Rotterdam, dateert uit 1941: toen werd de holgebogen gevel gepland. Van Ravensteijns eerste ontwerp (voor 1950) was een project grote stijl: een centrale hal die, geaccentueerd door drie pylonen, naar achteren insprong ten opzichte van de gebogen vleugels. Een hoge toren moest de vastgestelde hoogte van 18 m een dimensie meer geven t.o.v. de omliggende bebouwing. Dit ontwerp ontmoette grote kritiek van de stedelijke commissie van supervisors en de dienst voor stadsontwikkeling: door de wijkende hal zou de gevel een te laag aspect krijgen: representatie zou beter tot stand komen door de hal naar voren te plaatsen. Via een 'minimum' plan uit 1950, werd een compromis gevonden in de vorm van het huidige station: de naar voren geplaatste hal (alle activiteit speelt zich daar af op horizontaal niveau) maskeert de erachtergelegen perronoverkappingen. ('een station is een hal met sporen' N.S. directeur F.Q. Den Hollander, 1957).

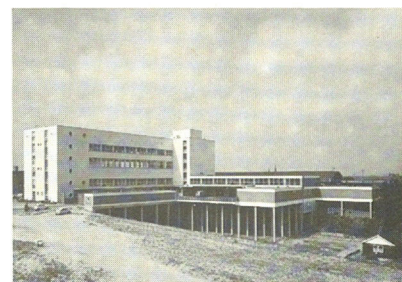
Coullisse effecten zijn behouden: de twee pylonen (vlaggemasten), de beelden op de doorrijpoorten en de belettering op het station (die met hun silhouet beelden als op b.v. Centraal Station Utrecht vervangen). De gevel werd uiteindelijk 120 m. lang en 14 m. hoog; de poortopeningen zijn ieder 20 m. lang en 5 m. hoog. Afmeting van het stationsplein: 150 m. diep en 165 m. lang. Zie voor technische details: Bouw, 12 (1957), nr 25.



92
Tilburg, Fina Station,
extérieur 1959;
cat.nr 133

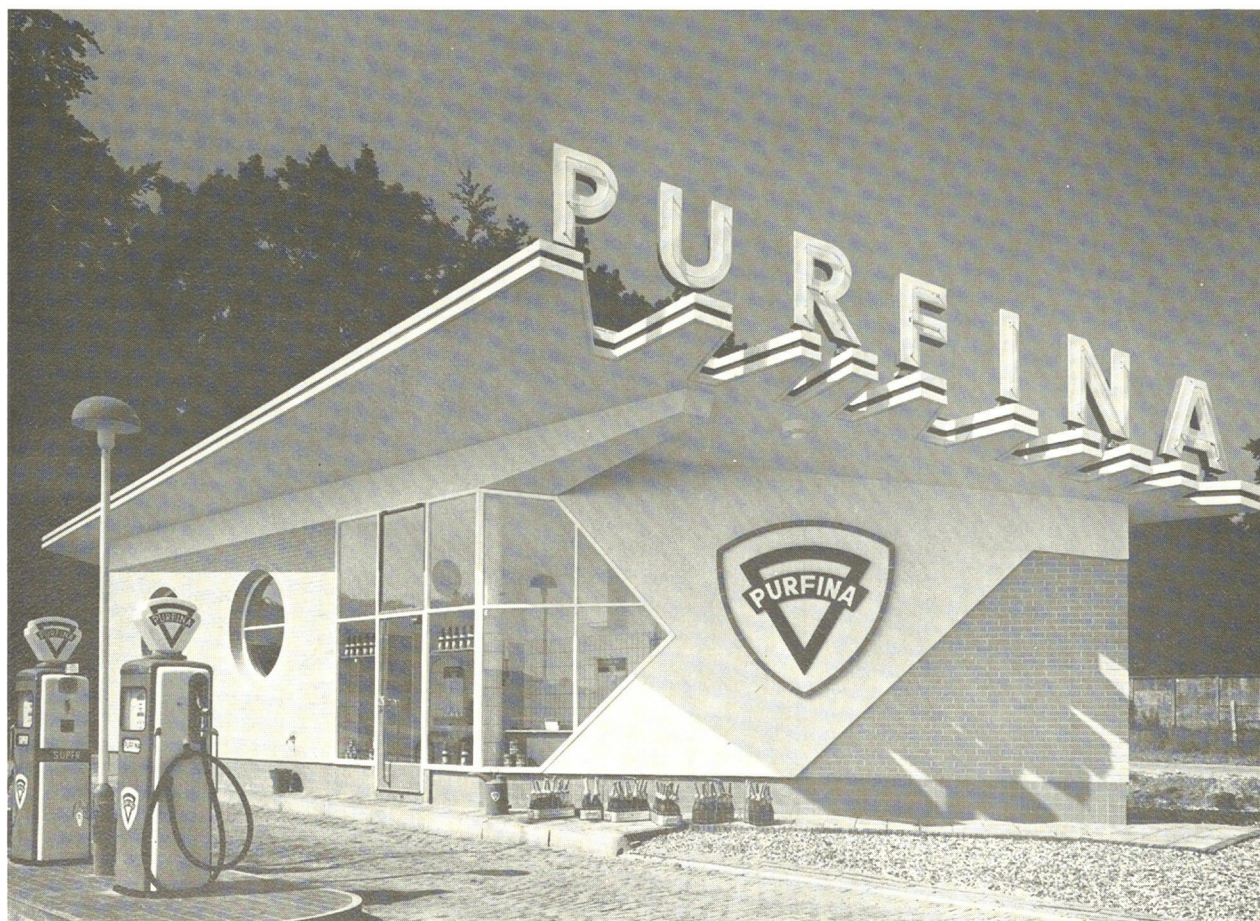


91
Arnhem, Purfina
station extérieur
1957; cat.nr 127
Nieuwe
momumentaliteit
door schuine vlakken
en lijnen



94
Nijmegen,
stationspostkantoor,
extérieur 1964
cat.nr 142

93
Wageningen,
restaurant N.B.M.,
extérieur
1962; cat.nr 138

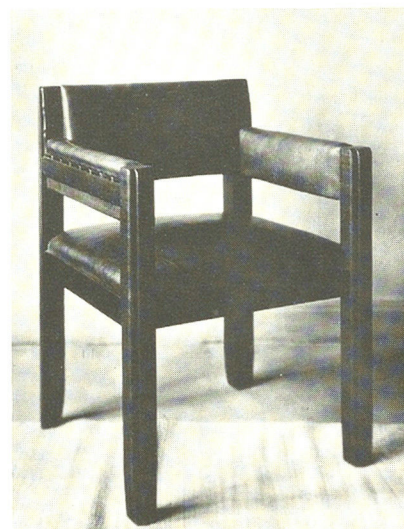
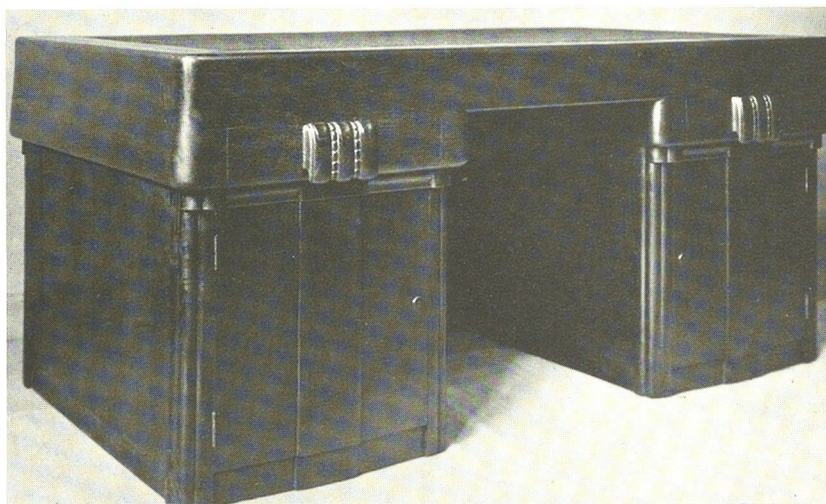


Van Ravesteysn toegepaste kunst

Meubels 1918-1927

Er zijn niet veel meubelmakers die overgaan tot het ontwerpen van huizen, meubelontwerpende architecten daarentegen komen vrij veel voor. Tot de eerste, uitzonderlijke categorie behoort in deze eeuw Rietveld, tot de tweede bijvoorbeeld Berlage, Henri van de Velde, Le Corbusier en ook Van Ravesteysn.

Toen Van Ravesteysn zijn eerste meubels ontwierp, werkte hij bij Van Heukelom. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zijn eerste producten op meubelgebied dicht bij die van zijn toenmalige chef staan. In 'Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst' van 1921 treft men een massief eiken bureau aan, dat Van Ravesteysn omstreeks 1918 ontwierp, in het deftige gezelschap van al even solide meubelen van Berlage, Kramer, Bromberg en Van Loghem. Als sluitstuk van de afdeling meubelen in dit boek staat, als een vreemde eend in de bijt, Rietvelds lattenstoel (het ongeschilderde prototype van zijn latere z.g. rood-blauwe stoel) uit 1918 afgebeeld. Dit tekent de situatie in de meubelkunst van dat moment: aan de ene kant ziet men de doorwerking van de massieve aanpak van de Amsterdamse School, aan de andere kant de uiterste consequentie van Berlage's 'eerlijke constructivisme', de stoel van Rietveld. Van Ravesteysn positie in deze was iets dichter bij de Amsterdamse School dan bij Rietveld, maar dat zou snel veranderen.



95
Bureau, 1919 cat.nr 4

96
Bureaustoel, 1919
cat.nr 4

Vanaf 1918 woont Van Ravesteysn in Utrecht en laat dan zijn meubelontwerpen uitvoeren in de meubelwerkplaats van Rietveld, die toen met zijn 'rood-blauwe stoel' bezig was. Hij komt dan in contact met Charley Toorop en wat later met Oud. Ook ontmoet hij Radermacher Schorer, die een belangrijk opdrachtgever van hem zou worden.

afb. 98-99

Als Van Ravesteysn in 1923 zijn eigen huis aan de Admiraal van Gentstraat verbouwt, maakt hij hiervoor een hele nieuwe inrichting, die als een duidelijke stap in de richting van De Stijl kan worden gezien: betimmeringen op deuren doen aan vermaterialiseerde versies van Huszars kleurvlakken op wanden denken, de meubels, nog wel opgevat als gesloten volumes, zijn afgezet met Rietveld-achtige latjes; lampjes – horizontaal of verticaal hangende lichtbuisjes – roepen herinneringen op aan Rietvelds constructies met buislampjes. Van Ravesteysn zoeken naar een eigen vorm werd dan ook om begrijpelijke redenen in bepaalde kringen opgevat als 'meeloperij'⁴¹.

Niettemin is het Van Ravesteysn, die in 1925 Nederland mede mag vertegenwoordigen op de Internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunst in Parijs, en niet ten onrechte.

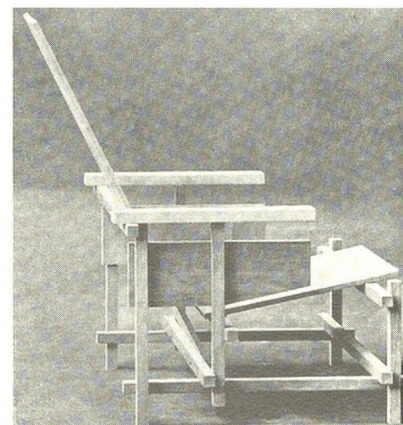
afb. 100-101-
102-103

Kort tevoren had hij voor Radermacher Schorer een slaapkamerameublement ontworpen, dat voor die tijd bijzonder genoemd mag worden. Kasten, tafel, stoelen en bed zijn opgebouwd uit rechthoekige volumes en vlakken, waarin accenten van lijnen en kleine vierkantjes (handgrepen, sleutelgaten e.d.) zijn aangebracht; dit alles in een contrasterend toegepast zwart en wit. Weer dringt zich de vergelijking met De Stijl op, vooral met het interieur van Rietvelds Schröderhuis, maar eerlijkheidshalve moet hier met nadruk vermeld worden dat dit interieur niet aan Van Ravesteysn's ameublement voorafging.

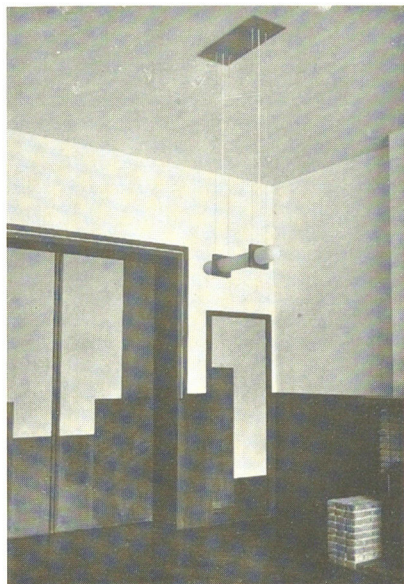
Het is met dit slaapkamerameublement dat Van Ravesteysn op voornoemde Parijse tentoonstelling vertegenwoordigd was; verder waren daar meubels te zien van o.a.

Imitator, Mondriaan⁴¹

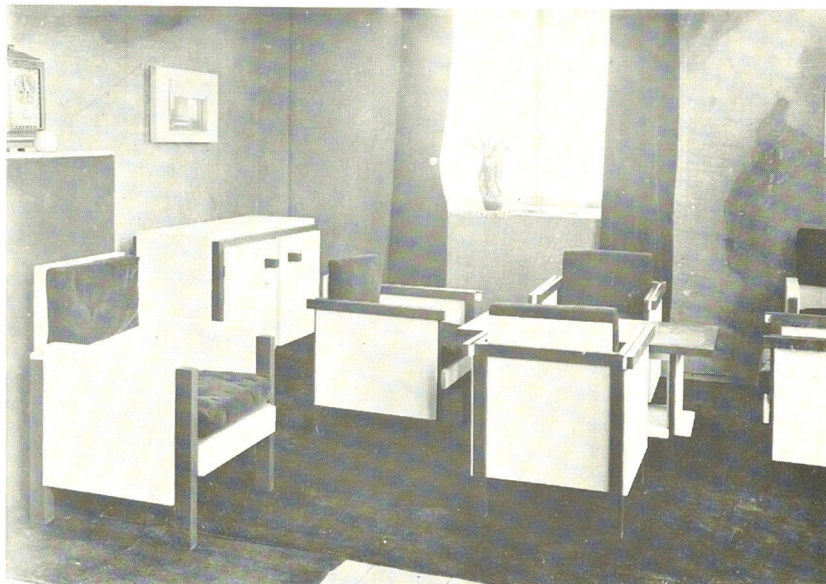
In 1925 schrijft Oud aan Mondriaan, die toen in Parijs woonde, een brief waarin hij deze verzoekt om Van Ravesteysn te willen ontvangen. Mondriaan antwoordt hierop dat hij daartoe wel bereid is, hoewel hij indertijd hoorde dat Van Ravesteysn een imitator was. Het is vrij waarschijnlijk dat Mondriaans bron in deze Van Doesburg is geweest.



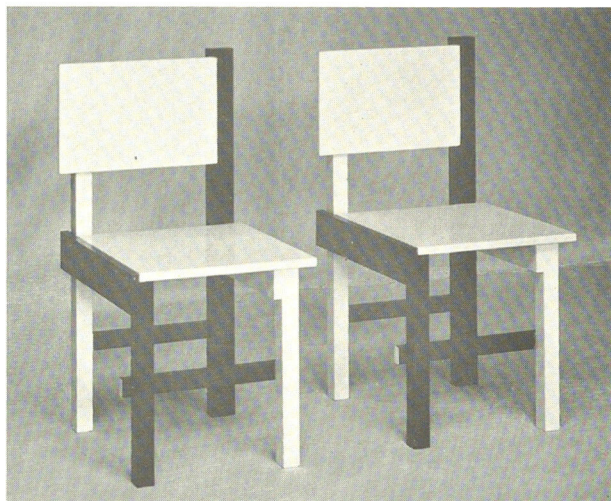
97
G. Rietveld
Ongeverfde
lattenstoel, 1918



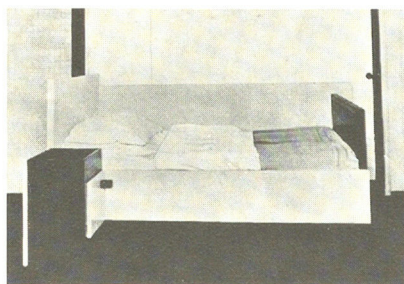
98
Hal eigen huis, 1923;
cat.nr 9



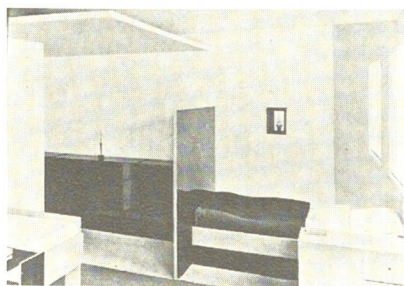
99
Woonkamer eigen
huis, 1923; cat.nr 9



100
Slaapkamerstoelen
voor Radermacher
Schorer, 1924
cat.nr 10

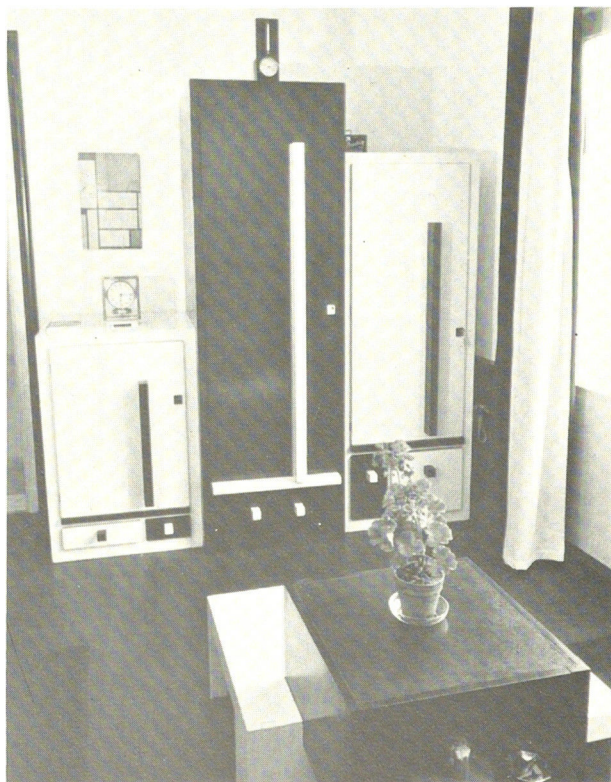


101
Bed voor
Radermacher
Schorer, 1924; cat.nr
10

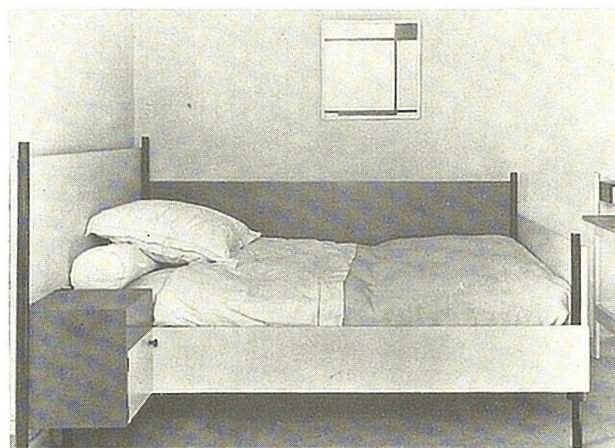


102
G. Rietveld
Slaapkamer in het
Schröderhuis, 1924;
(Het schilderijtje
boven het bed is van
Jacob Bendien)

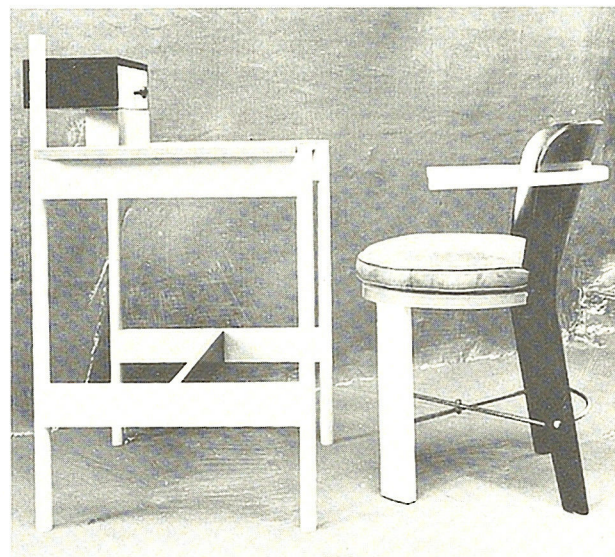
103 >
Kasten voor
Radermacher
Schorer, 1924;
cat.nr 10
De associatie met
De Stijl werd blijkbaar
ook gemaakt door
de Heer Radermacher
Schorer want boven
Van Ravesteyns kast
hing hij een litho
naar een schilderij
van Mondriaan



104
Bed voor de Vicomte de Noailles, 1926; cat.nr 23
 In 1927 ziet Mondriaan deze foto in 'Vouloir' staan en schrijft dan aan Oud dat hij verbaasd is het daar aan te treffen, omdat hij het naar Duitsland verkocht had. Ook de Vicomte vond een Mondriaan blijkbaar goed bij zijn Van Ravesteyn-ameublement passen

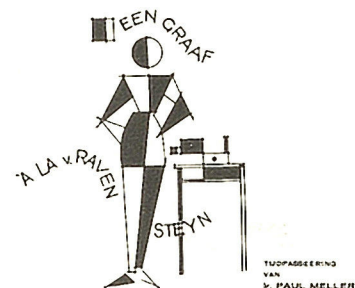


105
Kaptafel en stoel voor de Vicomte de Noailles, 1926; cat.nr 23



Berlagebrij, Van Doesburg⁴²

In Van Doesburg's kritiek, die 'Het Fiasco van Holland op de expositie te Parijs in 1925' getiteld is, leest men onder andere het volgende: 'Ijverzuchtig door het succes aan de Stijlexposities, in 1923 en 1924 te Parijs gehouden, te beurt gevallen, heeft het 'kunstzinnige, intellectuele Holland', zich menen te moeten wreken, door middel eener absurde 'Wendingen-vertegenwoordiging' ... Ook Frankrijk zou het Hollandsche menu, bestaande uit Berlagebrij, Rolandholstmarmelade met Konijnenburgsaus, zoo smakelijk mogelijk opgediend, worden voorgezet. De Stijldeed zou slechts door, uit onbegrip ontstane imitaties, of in buitenlandsche paviljoens (clandestien) op de '1925' vertegenwoordigd zijn. Een nabootser als Van Ravesteyn kan men zonder gevaar een interieur toevertrouwen. Ook voor de medewerking van den twijfelarchitect Oud behoefde men niet meer te vrezen.' (*De Stijl* VI, 10/11, 1925).



106
Een 'Tijdpasseering' van ir. P. Meller in 10, 8/9, 1927



107
Fauteuiltje voor de Vicomte de Noailles, 1926; cat.nr 23

Oud, Kramer, Berlage, De Bazel, Wouda, Lauweriks en De Klerk. Van Ravesteysn werk viel hiertussen bepaald wel op als het meest 'moderne'.

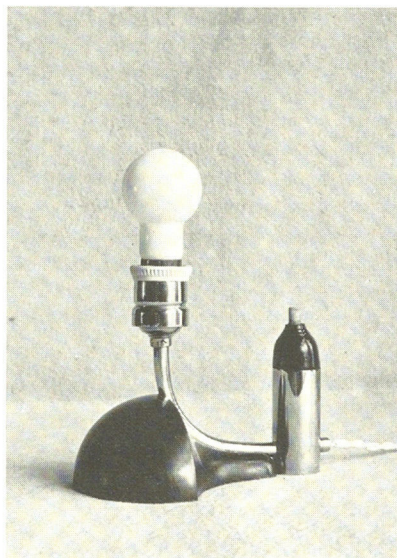
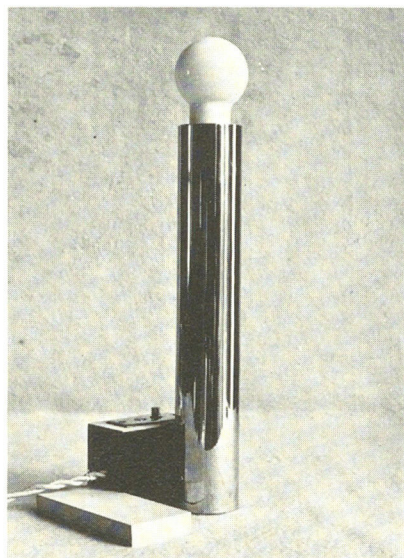
De Nederlandse inzending omvatte ook nog een paviljoen van J.F. Staal⁴³ dat om zijn oubolligheid de heilige woede van Van Doesburg⁴² wekte. Zijn kritiek in *De Stijl*, op de hele Nederlandse inzending is niet mals en ook Van Ravesteysn moet het ontgelden. Mondriaan vond Van Ravesteysn's inzending – zo schrijft hij in het najaar van 1925 aan Oud – ook al niet zo best, maar gelukkig waren er anderen die dat wél vonden. Een van hen was de Vicomte de Noailles uit Hyères, die op de tentoonstelling zó enthousiast raakte over Van Ravesteysn's werk, dat hij deze verzocht om ook voor hem een dergelijk slaapkamerameublement te maken.

In de meubels die Van Ravesteysn dan voor de Vicomte ontwerpt is voor het eerst de onmiskenbare eigenzinnigheid te bespeuren, die zijn latere werk gaat kenmerken. Niet gehinderd door principiële uitgangspunten van een beweging als *De Stijl*, verlaat hij de rechte lijn weer met even veel gemak als hij hem adopteerde en past hij rondingen toe waar het hem constructief uitkomt of waar het zitgemak in het geding is. Een

De eerste kritiek, Van Ravesteysn⁴³

Van Ravesteysn's eerste bijdrage aan *De Gemeenschap*, een kritiek op de Parijse tentoonstelling van 1925, toont direct dat hij als schrijver begaafd en als criticus ongenadig is. Ook hij heeft, evenals Van Doesburg, geen goed woord over voor het paviljoen van J.F. Staal, noch voor een groot deel van de Nederlandse inzending: 'De Hollandsche inzending, in Grand Palais en Esplanade, behoort bijna geheel tot de groep, volgend op de prullen. Het paviljoen van Staal is zelfs niet eerbiedwekkend, architectuur zonder doel en dus zinloos;' (*De Gemeenschap* 7, juli 1925).

afb. 104-105-
106-107



108
Lampje, ca 1926;
cat.nr 21

109
Lampje, ca 1926;
cat.nr 21

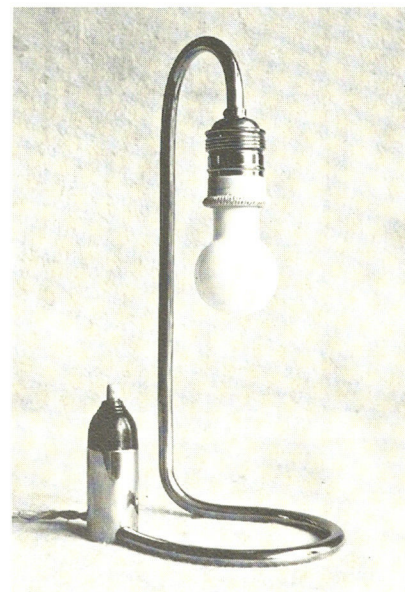
afb. 146

fauteuiltje, op een metalen verbindingselement tussen de poten na helemaal van hout, is in feite al een prototype van de stalen leunstoelen die Van Ravesteysn in 1927 zou ontwerpen.

afb. 108-109-
110

Rond 1926 moet bij Van Ravesteysn het besef gegroeid zijn dat de 'De Stijl'-benadering, die spreekt uit de slaapkamerameublementen, hem in feite niet eigen was. Bij sommige meubels voor De Noailles begint hij al af te wijken van deze norm, evenals in de lampjes die hij rond 1926-1927 ontwerpt. Deze lampjes zijn bijna brutaal in hun eenvoud en naaktheid; in Nederland vindt men op dat moment geen ontwerpers die zó ver gaan en zelfs bij het Bauhaus zijn maar sporadisch vergelijkbare constructies aan te wijzen. Maar tegelijkertijd hebben deze lampjes het karakter van sculptuurtjes door het toch zeer beeldend toepassen van cubische en cilindrische vormen. Voorzichtig begint Van Ravesteysn in 1926 het zakelijke – in de zin van een letterlijk rechtlijnig functionalisme – te critiseren door te wijzen op de vrijheid van de ontwerper, die binnen bepaalde grenzen, wel degelijk bestaat. In het *Bouwkundig Weekblad* schrijft hij dan: 'Nemen wij als voorbeeld een stoel: door alle eeuwen heen moest hij het menselijk lichaam kunnen steunen; dit schept eischen, maar geen absoluut scherp bepaalde eischen; zoo kan b.v. zonder dat dit invloed heeft op het gemakkelijk zitten, de zitting vierkant, of rond, of gedeeltelijk rond zijn, er bestaat een begrensde speling in de verhouding tusschen lengte en breedte, in de hoogte, het gebogen zijn, in de schuinite van de rugleuning, kortom er bestaat een zekere begrensde vrijheid. Het materiaal en de bewerkingswijze, die dit eischt beheerschen verder de vorm, maar ook alweer onder toelating van een begrensde vrijheid, zelfs als men de eisch stelt der grootst mogelijke economie; bovendien ontstaat vrijheid bij het kleuren (of niet kleuren) en afwerken.'

Dit is tegelijkertijd een aanzet tot latere, veel meer uitgesproken beschuldigingen aan het adres van de nieuw-zakelijken dat ze zich net zo goed met esthetiek bezig houden (omdat dit per definitie onvermijdelijk is), als een rechtvaardiging van zijn eigen eerste 'afwijkingen', zoals die te vinden zijn in het fauteuiltje van de Vicomte de Noailles.



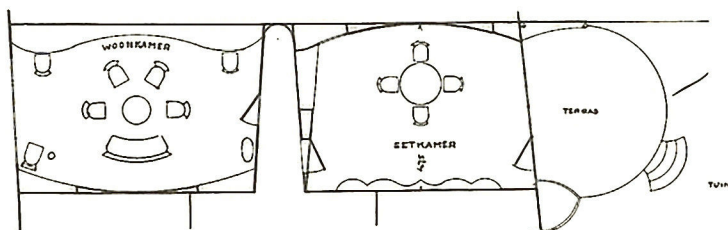
110
Lampje, ca 1926;
cat.nr 21

Interieurs 1927 - 1941

Met de interieurs die hij tussen 1927 en 1941 ontwierp heeft Van Ravesteyn zichzelf tenslotte vrijwel helemaal buiten de Nieuwe Zakelijkheid geplaatst. Hij wordt dan ook in de Nederlandse architectuur en interieurkunst om zijn 'afwijkende' vormgeving als een eenling gezien, die zich los van het gebeuren om hem heen ontwikkelde. Dat beeld verandert wanneer men hem bekijkt tegen de achtergrond van de internationale architectuur en interieurkunst. Men is in de architectuur- en kunsthistorie geneigd om de kopstukken onderling te vergelijken en te vergeten dat ze het topje van een ijsberg vormen, die onder de 'kwaliteitslijn' heel wat groter is dan erboven. Zo'n horizontale vergelijking levert bij Van Ravesteyn weinig op; veeleer moet men het in verband met zijn werk in verticale richting zoeken: aan de ene kant verwerkt hij door hem bewonderde kenmerken van 'hogere architectuur' met name Barok en Classicisme, aan de andere kant is hij gevoelig geweest voor invloeden van de toenmalige 'trends' in de minder officiële regionen – deze twee dingen samen maken Van Ravesteyn tussen 1927 en 1941 de meest karakteristieke art déco architect die Nederland gekend heeft.

Het resultaat van Van Ravesteys eerste grote interieuropdracht (Radermacher Schorer)* is in feite een perfecte demonstratie van het hierboven beweerde. In de twintiger en dertiger jaren waren er in de decoratieve kunsten twee richtingen, die niet altijd gescheiden figureerden: de modernistische richting tendeerde naar eenvoudige, vaak geometrische vormen en het gebruik van visueel rijke materialen; daarnaast bestond de richting die teruggreep op historische vormen (laat 18de eeuwse, ook wel Victoriaanse), die al dan niet van ornament voorzien op een vrije manier werden verwerkt – in beide gevallen is vaak nog de invloed van de Jugendstil merkbaar, die toch ook een ornamentale decoratie en een meer geometrische richting (Wenen) gekend had. In het interieur van Radermacher Schorer is van alle genoemde richtingen iets aanwezig, terwijl het als totaal een volkomen eigen sfeer heeft en dat is nu juist zo typerend voor de Art Déco (ook maar een achteraf gegeven verzamelnaam).

* Bij de datering van het interieur Radermacher Schorer is vanwege de importantie uitgegaan van 1927 als ontwerpjaraar. De realisering van het ontwerp kwam in 1928 tot stand.



111
Plattegrond
woonetage van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28

112 >
Gangetje tussen de
woon- en eetkamer
in het huis van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28

afb. 111-112-
113-114-115

Van Ravesteyn maakte in het huis van Radermacher Schorer van de kamers en suite twee aparte ruimtes, een woon- en een eetkamer, gescheiden door een smal gangetje met een tongewelf en een gebogen uiteinde. In beide kamers werd één van de lange wanden licht gebogen, terwijl de tegenoverliggende wanden voorzien werden van lange smalle tafelbladen van een gewelfde vorm. De deuropeningen en een doorkijk tussen het gangetje en de eetkamer waren bovenaan half rond. In deze, op de foto's zeer ruimtelijke en naakt aandoende kamers (ze bestaan niet meer in die vorm), werden stalen meubels gezet, de tafelbladen hadden een glanzend oppervlak of waren van glas en deuren en spiegels waren met metalen strip afgewerkt. De verlichting bestond uit een enkele, druppelvormige lamp in het midden van het plafond. De enige 'warme' elementen in de kamers waren de vloerbedekking en de bekleding van de stoelen, die van zacht materiaal waren: handgeweven tapijt en fluweel. De kleuren die Van Ravesteyn toepaste waren: purper en naturel voor de vloeren, lichtgeel en lichtgroen voor de deuren, zwart, oudroze en oudblauw voor de stoelen.

afb. 116-149

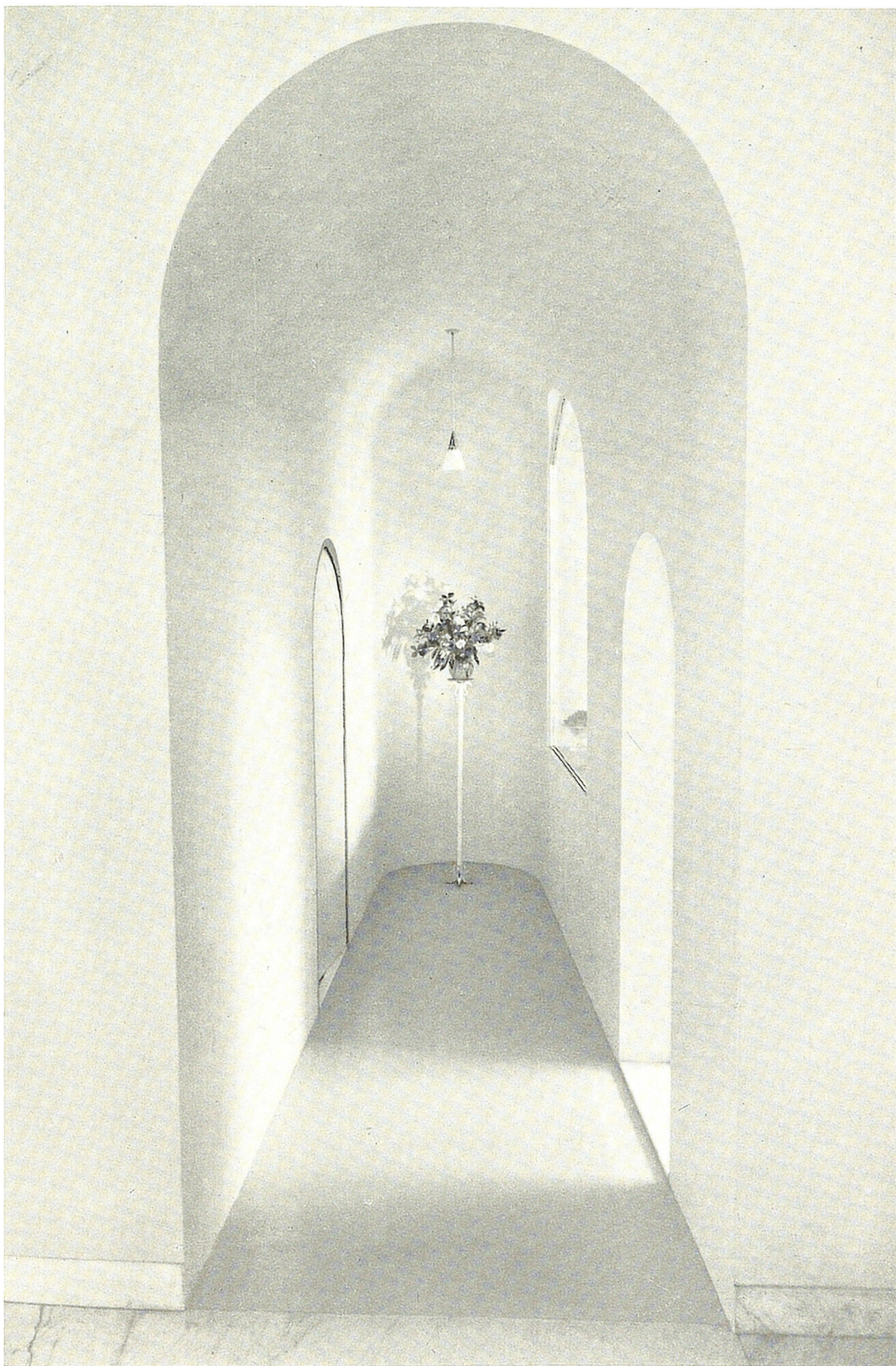
De kamers met de gebogen wanden hebben het ijle en ruimtelijke van bepaalde scheppingen uit de rococotijd, maar missen het drukke ornament daarvan. Het theetafeltje in de woonkamer roept met zijn naar binnen gebogen pootjes onmiskenbare herinneringen aan de Art Nouveau (Henri van de Velde vooral) op. De gebogen driezits bank en de overige meubels vertonen die wat stugge, weinig comfortabele elegantie, die veel laat 18de eeuwse meubels kenmerkt, maar ook hier helemaal geen ornament. De kleuren kunnen rechtstreeks op de Barok geïnspireerd zijn, maar tevens reflecteren ze de 'modekleuren' van het moment, van veel van de stofontwerpen b.v. die op de Parijse tentoonstelling in 1925 te zien waren. Al met al is het interieur van Radermacher Schorer, met de verwerkingen van eigentijdse en oudere vormen en de toepassing van luxueuze materialen een typisch art déco product, al zal Van Ravesteyn dit toen niet zo gevoeld of bedoeld hebben. In de navolgende jaren gaat de gebogen lijn⁴⁴ in de ontwerpen van Van Ravesteyn in toenemende mate een rol spelen, ook als decoratief element. Zijn steeds grotere behoefte aan het decoratieve en ornamentale loopt parallel met dezelfde neigingen bij talloze decoratieve

afb. 117-118

nacher
gegaan
g van

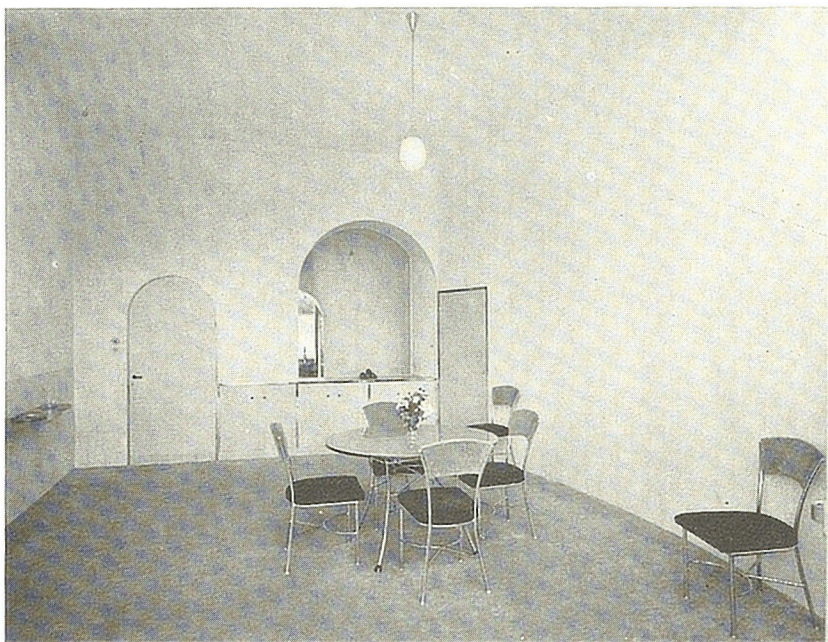
ten de
tkamer
n

;

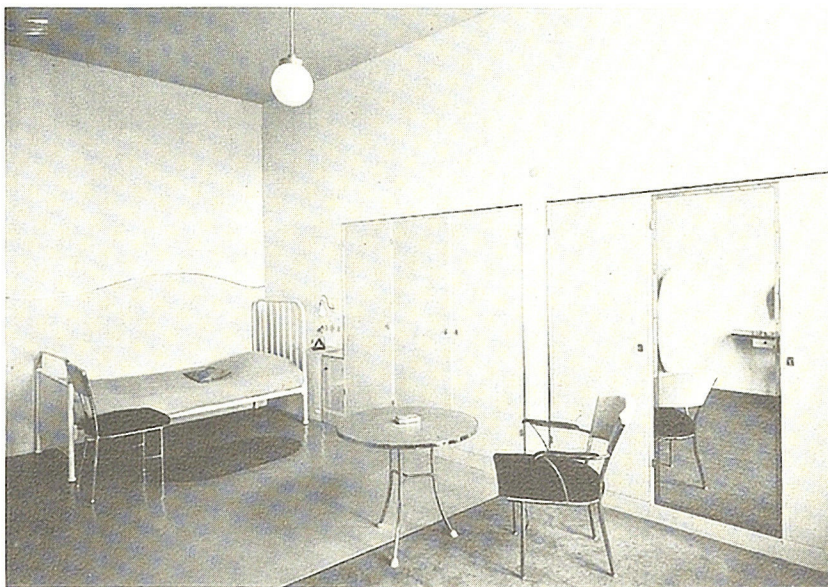




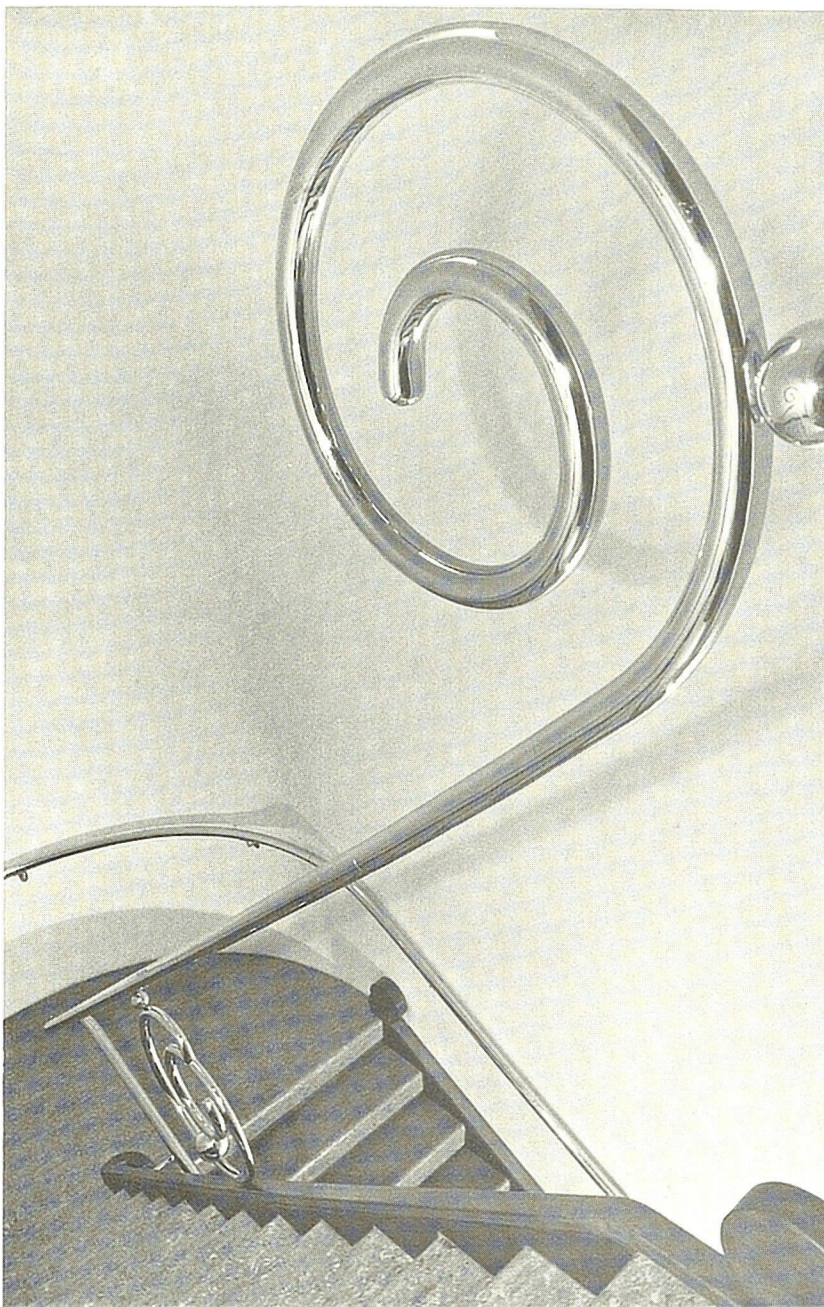
113
Woonkamer van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28



114
Eetkamer van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28

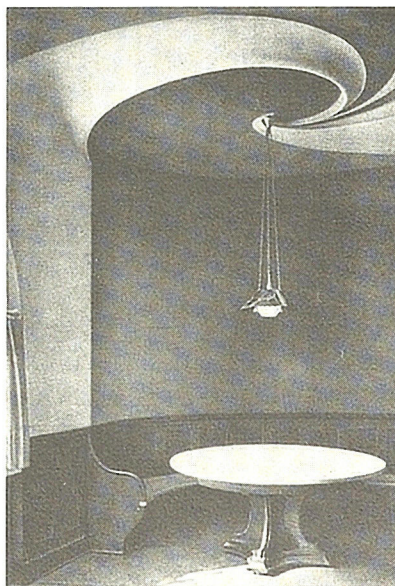


115
Slaapkamer van
mevr. Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28



117
*Trapleuning in de
 'Tiel',
 Utrecht 1936;
 cat.nr 73*

118
*Bruno Taut en Franz
 Mutzenbecher
 Clubkamer voor
 vrijgezellen,
 Schöneberg
 1919 - 20.*



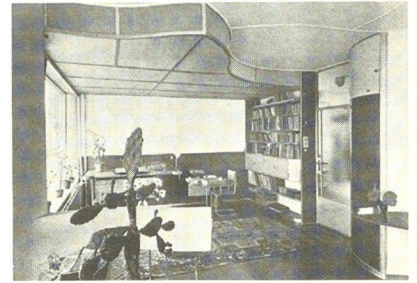
De gebogen lijn⁴⁴

De dichtsbijzijnde periode, waarin men eveneens de neiging gehad heeft om (ook in de architectuur en de toegepaste kunst) aan de lijn een hoge mate van uitdrukingskracht toe te kennen is die van de Art Nouveau geweest. De uitspraak van Henri van de Velde 'de kracht van een lijn zit in de persoon die hem zet' slaat uiteraard niet op het zetten van een lijn langs een lineaal.

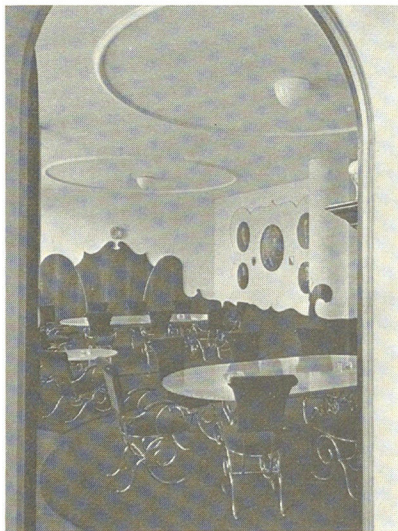
Als onderstroom is deze aandacht voor de expressieve lijn (en ook voor het silhouet, de lijn van de contour) wel degelijk aanwezig gebleven: expressionisten als Mendelsohn en Taut, maar ook figuren als Scharoun, Aalto en zelfs Le Corbusier hebben de mogelijkheden van de gebogen lijn in de architectuur steeds onderkend en benut.



119
Woonkamer eigen
huis,
1932; cat.nr 56

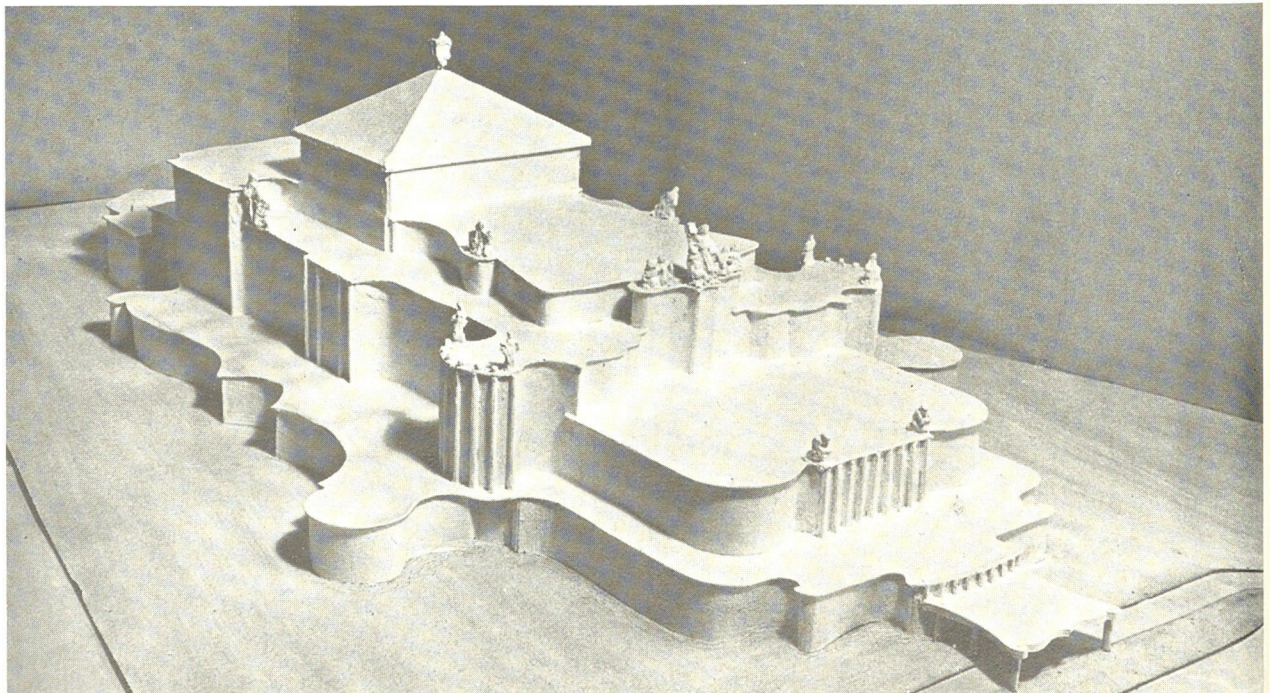


120
Werkhoek eigen
huis, 1932; cat.nr 56



121
Vergaderkamer in
de 'Tiel-Utrecht',
1936; cat.nr 73

122
Maquette voor een
schouwburg,
1941 - 46; cat.nr 89



kunstenaars, vooral in Frankrijk en Engeland. Het feit dat de Nieuwe Zakelijkheid, hoe goed bedoeld ook, door het grote publiek niet bepaald met gejuich begroet werd, zal zeker tot deze ontwikkelingen hebben bijgedragen en moet ook voor Van Ravesteyn een rol gespeeld hebben, vooral na 1936.

afb. 119-120

Maar voor het zover is, moet eerst aandacht besteed worden aan het nieuwe huis dat Van Ravesteyn in 1932 voor zichzelf bouwde aan de Prins Hendriklaan in Utrecht. Interieur en exterieur zijn hier uiteraard nauw verbonden, aangezien de buitenvorm ook de binnenvorm bepaalt. De situatie van het huis was, toen het gebouwd werd in 1932, ongeveer gelijk aan die van het Schröderhuis een kleine tien jaar eerder: het laatste huis aan de Prins Hendriklaan, grenzend aan de weilanden. Ook Van Ravesteyn richtte de open kant van zijn huis naar de natuur, en hoewel hij totaal andere vormen koos dan Rietveld heeft hij hier met evenveel succes gelijksoortige doeleinden nagestreefd: efficiënt en gezond wonen^{45, 46}. De begane grond van het huis wordt bijna helemaal in beslag genomen door een enorme woonruimte, die tegelijkertijd ook eetkamer en werkruimte is. Het zitgedeelte bevindt zich in het halfronde deel van het huis, dat in plaats van een bovenverdieping een groot dakterras heeft. Achterin de kamer, bij een bovenaan halfrond raam zit een eethoek, waarvan de tafel vast is ingebouwd. Elders bevinden zich nog meer vast aangebrachte tafelbladen en kastjes en in het rechthoekige deel van de ruimte is een werkhoek gemaakt. Een van de opmerkelijkste details van dit interieur is het verlaagde melkglazen plafond, dat boven de werkhoek één grote lichtbak vormt. Van Ravesteyns eigen interieur heeft veel minder een art déco karakter dan dat van Radermacher Schorer, hetgeen met name veroorzaakt wordt door een ander mate-

De moderne architect, Jan Engelman⁴⁵

Jan Engelman bejubelt in 1929 in De Gemeenschap het interieur van Radermacher Schorer en merkt met tevredenheid op dat zich binnen het 'Constructivisme' individuele handen beginnen af te tekenen. Hij wijst dan ook op de gebouwen van de Weissenhofsiedlung in Stuttgart, waarbij ook al rekening gehouden zou zijn met 'geestelijke behoeften'. De moderne architect, die zijn taak begrijpt – zegt hij – is niet meer de purist die zijn geluk bedreigd acht als er dingen worden ingevoerd, die het strikt noodzakelijke te buiten en ver te boven gaan. (De Gemeenschap, Juni 1929).

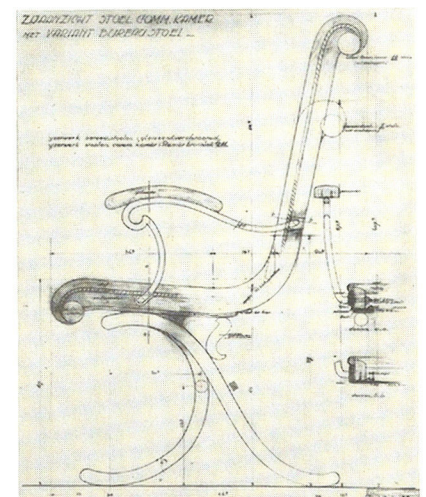
Een reis naar het buitenland⁴⁶

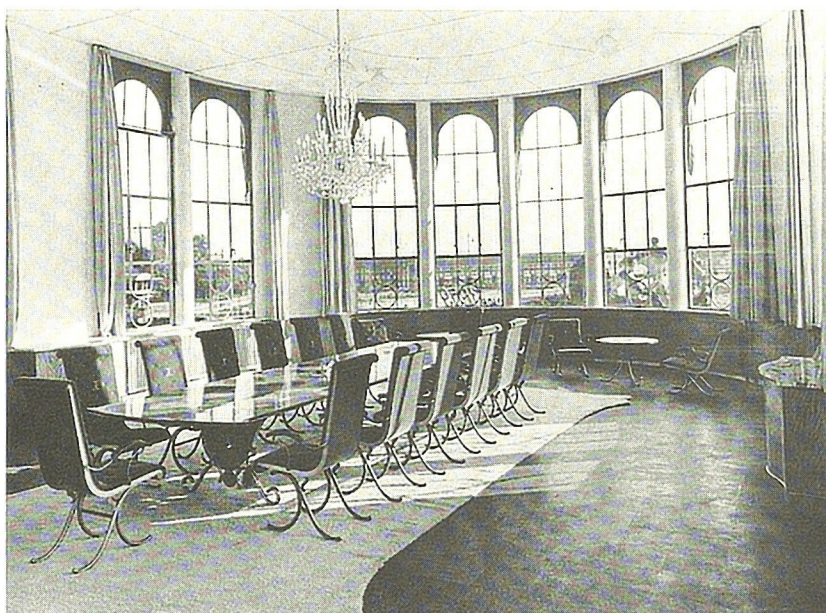
In 1927 heeft Van Ravesteyn een reis naar Duitsland gemaakt. In Berlijn ontmoette hij Mendelsohn en Adolf Behne en ook bezocht hij in Stuttgart de Weissenhofsiedlung. Het lijkt erop dat hij een deel van zijn nieuwe vormtaal tijdens deze reis opdeed; zijn eigen huis aan de Prins Hendriklaan roept bijvoorbeeld associaties op met het huis dat Scharoun op de Weissenhofsiedlung bouwde.



124
Gang in de 'Tiel-
Utrecht', 1936;
cat.nr 73

123
Ontwerp stoel voor de
commissarissenkamer
van de 'Holland',
Dordrecht, 1939;
cat.nr 85; coll. N.D.B.





126
Commissarissenka-
mer van de 'Holland',
Dordrecht 1939;
cat.nr 85

afb. 121-122-
123-129-130

riaalgebruik (hout/parket) en door het feit dat hij er geen meubels voor ontwierp. De stoelen die er staan zijn van Thonet (1931, ontwerp Mart Stam).
Uit de interieurs (en exterieurs) die hierna volgen blijkt steeds duidelijker dat Van Ravesteyn onderscheid wenst te maken tussen werkruimtes en ruimtes met een meer representatief of recreatief karakter. De werkruimtes (kantoren, ruimtes in stations waar het publiek niet komt) blijven zakelijk-esthetisch, directiekamers, wachtkamers, stationshallen, schouwburgen e.d. worden decoratief, soms zelfs 'glamorous'; hierin wordt de gebogen lijn tot krul, het materiaal tot ornament. Golvende en gekartelde vormen overheersen zowel in plattegronden als in opstanden – trapleuningen, lambrizeringen en stucwerk. Men krijgt sterk het gevoel dat Van Ravesteyn in deze tijd vanuit het platte vlak ontwierp; dat hij, wanneer hij de vormen voor de plattegronden eenmaal op papier had, hij als het ware niets anders meer hoefde te doen dan de zaak rechtop te zetten om ook de vormen voor de opstaande onderdelen te vinden. Ook het meubilair blijkt dan meer te zijn ontstaan vanuit een lineaire conceptie, dan vanuit een idee van driedimensionaliteit. Dit is heel verklaarbaar vanuit Van Ravesteijns toenemende belangstelling voor de elegante lijn, de interessante contour.

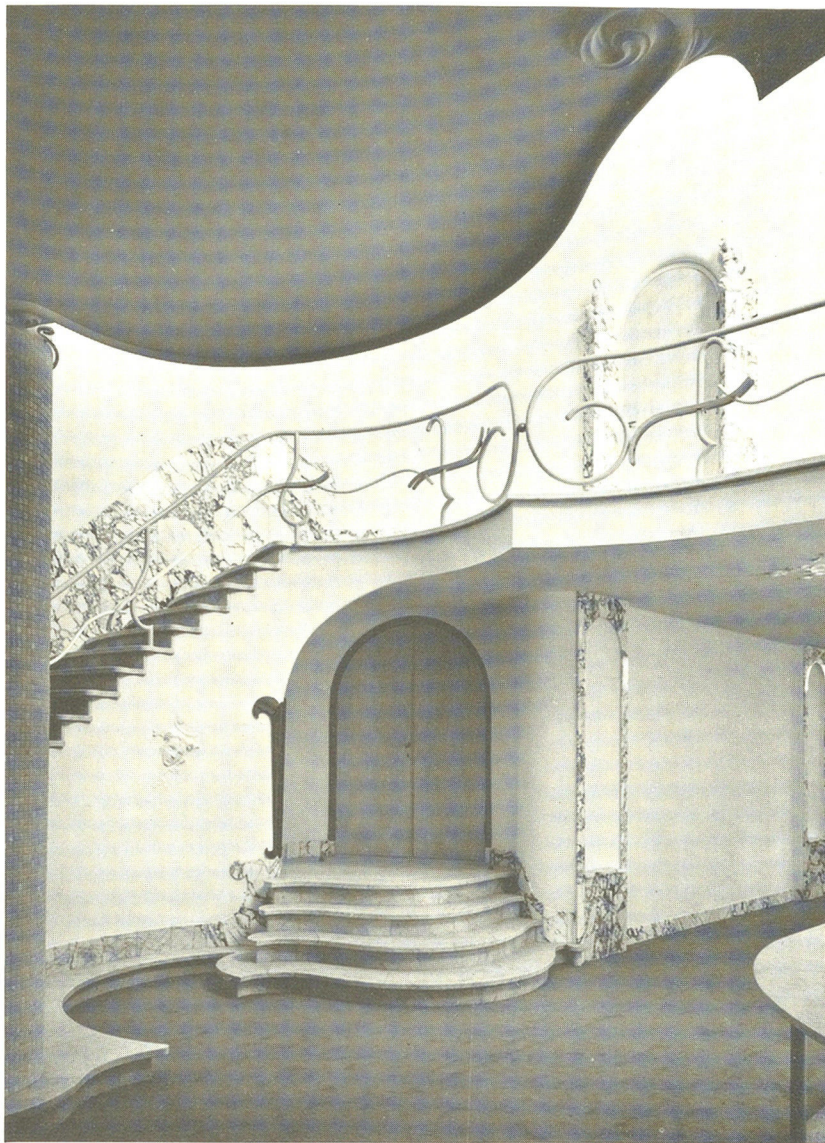
afb. 124-125-
126-127

Bij een vergelijking van het interieur van Radermacher Schorer (1927) met de latere van 'De Tiel' en Kunstmin bijvoorbeeld, valt in de laatstgenoemde interieurs een verheving in beweging van het lijnenspel direct op, zowel in de meubels als in meer bouwkundige onderdelen als lambrizeringen, trapleuningen en ook in de plattegronden. De bescheiden gebogen lijnen van het eerste interieur hebben plaats gemaakt voor echte krullen en barokke in- en uitstulpingen. Dergelijke exuberante vormen heeft Van Ravesteyn, zoals eerder gezegd, vooral toegepast op plaatsen waar publiek verondersteld wordt te komen; kantoorruimten blijven zakelijk. Waar representatieve eisen gesteld worden, zoals bijvoorbeeld in directiekamers, zorgt hij voor gepaste indrukwekkendheid. Hoewel zijn tegenstanders dit niet graag zouden hebben toegegeven, is het op deze manier rekening houden met de gebruiksfuncties van de ruimtes heel wel aan te merken als een hogere vorm van functionalisme. Iemand als Rietveld, die zich zeer interesseerde voor de nuttige functie die het Nieuwe Bouwen zou kunnen hebben bij het bewerkstelligen van geestelijk welzijn van de mensen, moet dit zo gevoeld hebben: hij heeft Van Ravesteijns werk tot het uiterste verdedigd tegenover andersdenkenden bij de 8 en Opbouw.

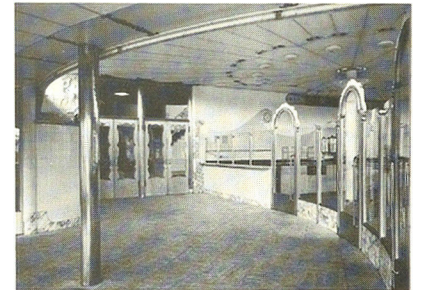
afb. 127-128-
129-130

Kan Van Ravesteijns interieurkunst naar aanleiding van het interieur van Radermacher Schorer door Jan Engelman nog 'feminijn' genoemd worden, bij de laatste vooroorlogse interieurs mag men gerust spreken van 'behaagziek'. Op een aantal plaatsen, maar vooral in Theater Kunstmin, heeft hij door weelderige vormen en veel rijke materialen een coulisse-achtige sfeer van luxe en glamour geschapen, die ook tot de verbeelding van een groot publiek zou kunnen spreken. Dat hij hiermee vervaarlijk in de buurt van een zekere 'kapsalon-esthetiek' kwam heeft Van Ravesteyn blijkbaar nooit verontrust. Hij deinsde, als het erop aankwam, zelfs niet terug om de grens naar kitscherigheid te overschrijden, zoals blijkt uit zijn werk op de wereldtentoonstelling in Parijs (1937), en een V.V.V.caravan, die hij in 1942 ontwierp. Hoewel hij zich in 1925 nog afzet tegen de smaak van de bourgeois^{47, 48}, weet hij er meer

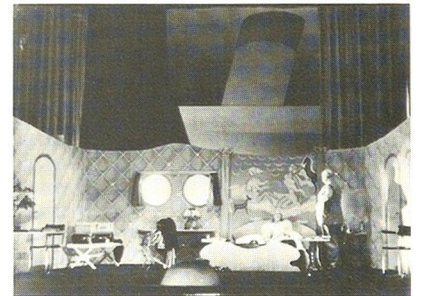
afb. 131-132-
133-134



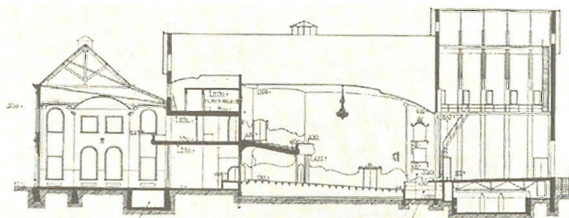
127
Trappenhuis van
theater Kunstmin,
Dordrecht, 1940;
cat.nr 86



125
Hal van theater
Kunstmin, Dordrecht,
1940; cat.nr 86

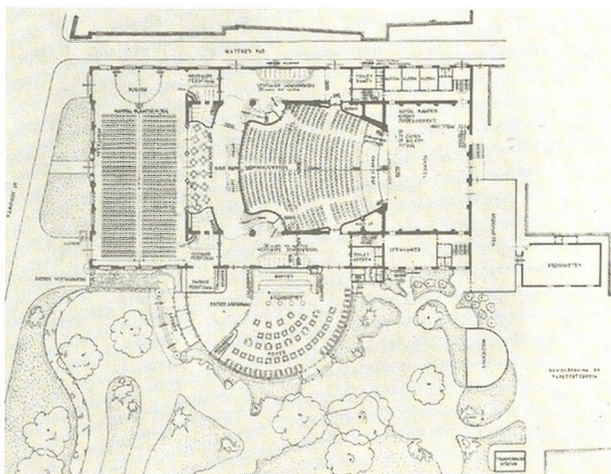


128
Koen Limperg
décor voor 'Duet in
Floodlight' van J.B.
Priestly, uitgevoerd
door het
Nederlandsch Toneel
in 1939



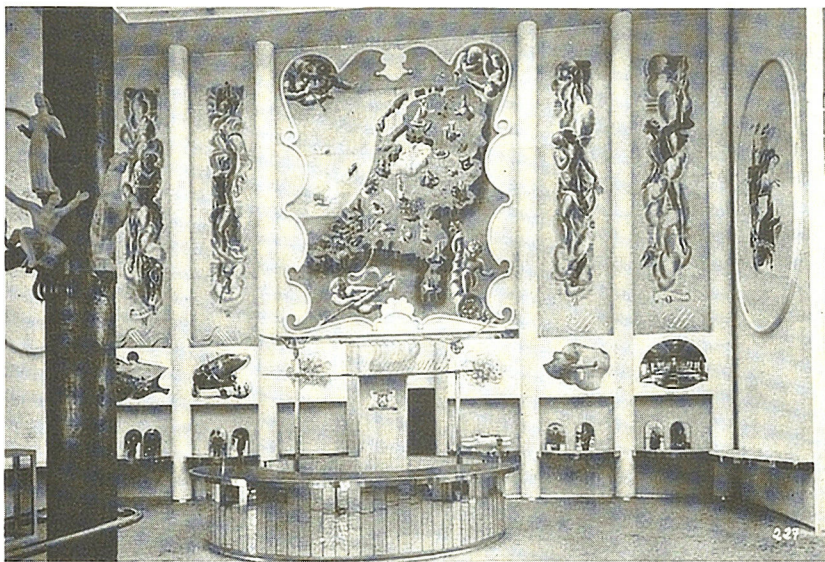
LENGTE DOORSNEDE OP SCHAAL 1 : 500

129
Doorsnede van de
grote zaal van theater
Kunstmin, Dordrecht,
1939; cat.nr 86



130
Plattegrond van
theater Kunstmin,
Dordrecht 1939;
cat.nr 86
Van Ravesteyn
deelde de
oorspronkelijke
enorme zaal in
tweeën: een
schouwburgzaal
met een oplopende
vloer en een feestzaal
met een gewone
vloer, waarin diverse
activiteiten plaats
kunnen vinden. Hij
moest hiervoor de
entrée naar de zijkant
van het gebouw
verplaatsen, waar

hij een halfronde
aanbouw maakte
met een entreehal
en een foyer.
Vervolgens werd
ook de tuin aan de
nieuwe binnen-
en buitenvormen
aangepast. Een
vergelijking van de
plattegrond en de
doorsnede van de
schouwburgzaal
toont dat Van
Ravesteyn ook hier
vooral bezig is
geweest met een
'bewegelijk lijnenspel'
in het platte vlak



131
Nederlands paviljoen
voor Verkeer en
Techniek op de
wereldtentoonstelling
in Parijs, 1937
De wandschilderingen
zijn van J. Sjollema;
cat.nr 76

dan tien jaar later uitstekend op in te spelen. Het feit dat Van Ravesteyns interieur-kunst uit de periode 1928-1940 als geheel toch een kwaliteit heeft die uitsteekt boven 'kapsalon-estiek' is te danken aan zijn persoonlijke vermogen om met de door hem gekozen vormtaal om te gaan. De consequente doorvoering ervan in alle aspecten van interieurs of hele gebouwen heeft tot gevolg dat de 'krullen en golven' meer als een mentaliteit dan als loze versierlust ervaren worden.

Na de oorlog is de 'barokke' vorm, het beweeglijke spel van golvende lijnen ook in de beste, oorspronkelijk nieuw-zakelijke kringen geen taboe meer; men gaat niet over tot het toevoegen van decoratieve elementen in de vorm van 'aangeplakte' ornamentiek, maar bij speciale (representatieve) gelegenheden krijgen expressieve bouwvormen een decoratieve functie. Een voorbeeld hiervan is het Guggenheimmuseum, dat Frank Lloyd Wright in New York bouwde. In diezelfde tijd is Van Ravesteyn alweer over zijn 'barokke' periode heen, en bouwt hij tamelijk rechtlijnig in een stijl die het midden houdt tussen een italianiserend Neo-classicisme en de Delftse School.

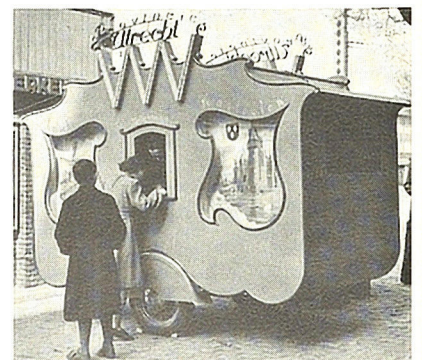
Meubels 1927 - 1940

De meubels van Van Ravesteyn zijn altijd voor een bepaald doel in een bepaald aantal gemaakt en diensgevolge nooit gewoon in de handel geweest. Vandaar dat ze vrij zeldzaam zijn en moeilijk te achterhalen. Veel van de meubels in stations en kantoren werden in de loop van de tijd vervangen; de afdankers werden door employees meegenomen of verdwenen op andere wijze. Af en toe duiken op de Utrechtse rommelmarkt nog wel eens een paar stoelen op, bijvoorbeeld uit 'De Tiel'. Toch zijn er ook nog wel wat meubels uit privébezit en kantoren in musea terecht gekomen. Aan de hand van foto's en overgebleven stukken is het heel wel mogelijk om de ontwikkelingen in de meubelontwerpen van Van Ravesteyn vanaf de eerste stalen stoel te volgen tot het laatste stalen ameublement, dat nog helemaal intact is in het koninklijk jacht Piet Hein.

Vanaf 1927 maakte Van Ravesteyn alleen nog maar stalen stoelen. Tot 1926 waren stalen stoelen voor huiselijk gebruik een uitzondering. In het midden van de 19de eeuw was wel door Michael Thonet een methode ontwikkeld om hout in vrijwel elke gewenste ronding te buigen en de Thonet-modellen werden over heel Europa in grote getale verspreid. Het lag natuurlijk voor de hand dat er ook geëxperimenteerd zou gaan worden met buigzaam metaal en dat gebeurde ook al heel vroeg, zij het met band en niet met buis. Mart Stam en Mies van der Rohe zijn verantwoordelijk voor de creatie van de 'stalenbuisstoel', die na 1926 in talloze varianten verschijnt. Het buigen van metalen buis leverde grote moeilijkheden en Mart Stams eerste buis-stoel was dan ook, evenals Van Ravesteyns eerste metalen stoelen voor station Feyenoord, gemaakt van gasbuis met kniestukjes. Mies van der Rohe ontwikkelde uit dit ontwerp de verende 'sleestoel' zonder achterpoten. Vrijwel gelijktijdig werkten ook Marcel Breuer en iets later Le Corbusier aan metalen-buismodellen, waarbij de fiets als inspiratiebron gediend schijnt te hebben. Om begrijpelijke redenen wendden Mies van der Rohe, Marcel Breuer en Le Corbusier zich voor het produceren van hun buismodellen tot de firma die het meeste ervaring had in het buigen, Thonet. Bovendien waren de eenvoudiger Thonet-modellen erg geliefd bij de moderne architecten om hun 'zakelijk' karakter; Le Corbusier gebruikte vaak Thonetstoelen om door hem ontworpen ruimtes te meubileren.

De bourgeois, Van Ravesteyn⁴⁷

'De bourgeois, altijd van kunst datgene willende bezitten, dat ongevaarlijk en niet lastig is voor zijn geestelijk loome, geestelijk genotzuchtige levenshouding, wil daarom nu minder dan ooit de architectuur aanraken en beperkt zich hoogstens tot de vrije kunst, die op elk gewenscht oogenblik door hem kan worden uitgeschakeld (hij kan zich aan een schilderij onttrekken door er niet naar te zien - maar aan een geheel interieur kan men op die wijze niet ontkomen) ... de bourgeois wil altijd zelf de 'persoonlijke noot' aan zijn woning geven in plaats van te trachten te verwerkelijken het sublieme van de gemeenschappelijke idee.' (De Gemeenschap 10, 1925).

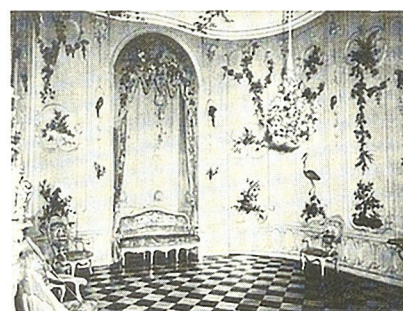
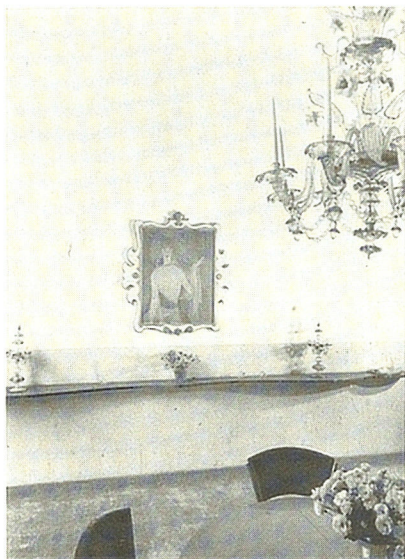


132
Propagandawagen
voor de V.V.V. Utrecht,
1942; cat.nr 90

afb. 135-136

afb. 77-78-
79-80

afb. 137-138-
139

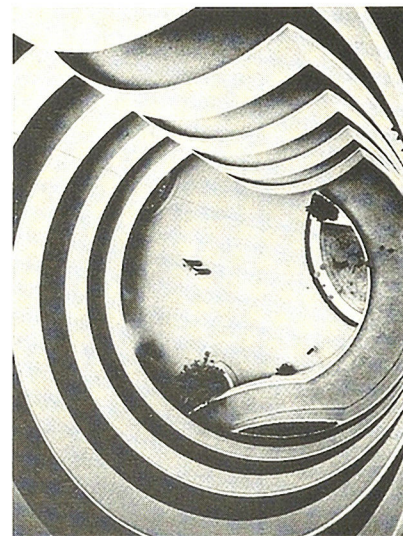
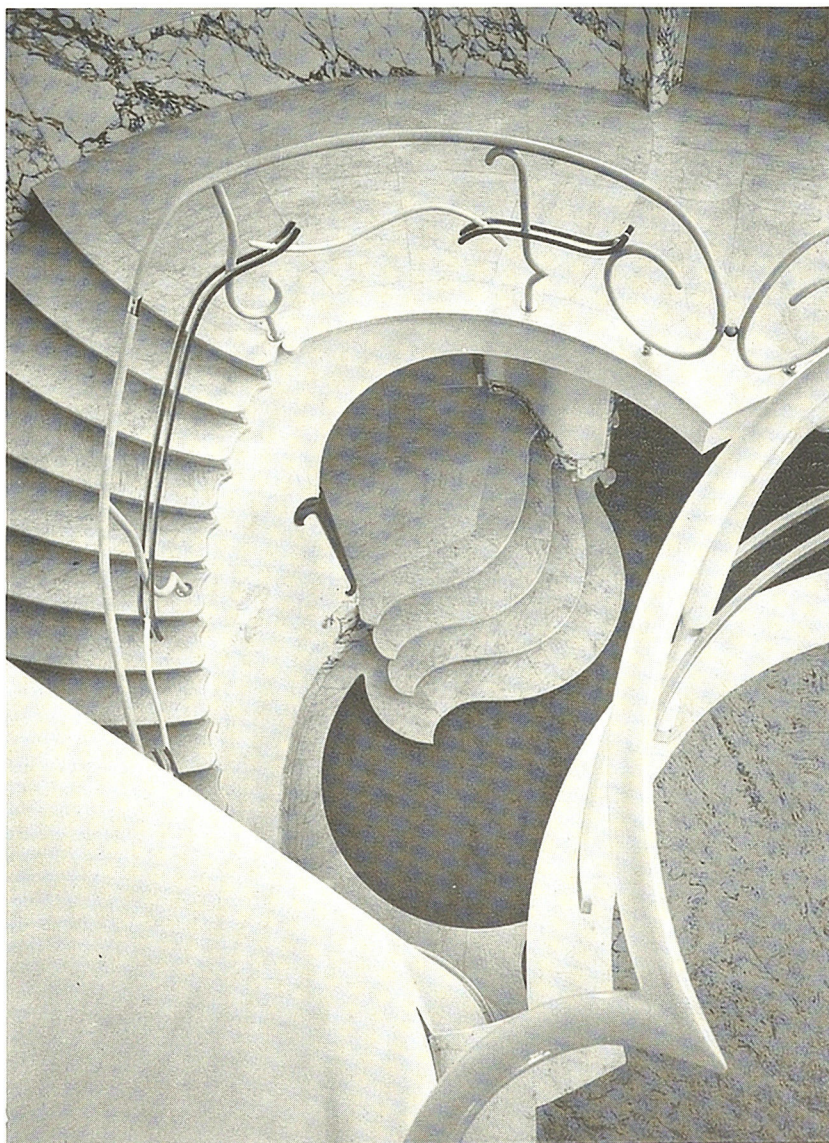


134
Eetkamer van
Radermacher Schorer
met kristallen luchter
uit 1936; cat.nr 28
De lijst om het
schilderij van Marie
Laurencin werd in
1936 door Van
Ravesteyn ontworpen

133
Woonkamer van
Radermacher Schorer
met kristallen luchter,
die er in 1936 werd
opgehangen;
cat.nr 28

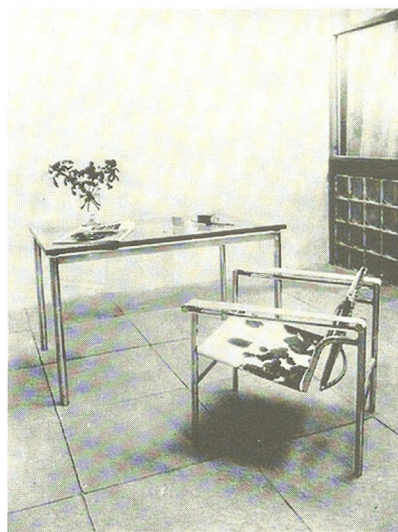
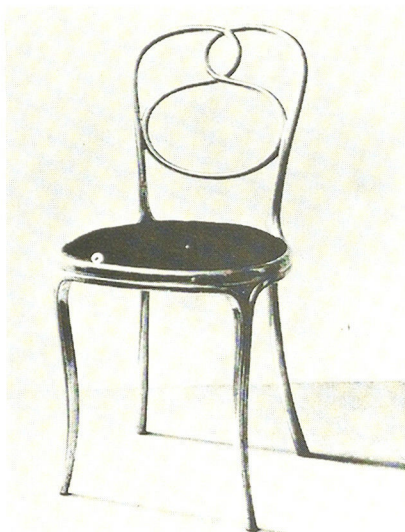
134a
Joh. Chr.
Hoppenhaupt d.J.
'Blummenkammer',
Sanssouci, Potsdam,
1752 - 53

Kristallen luchters⁴⁸
Hoe 'gevoelig' Van Ravesteyn's interieur voor Radermacher Schorer is, hoe afhankelijk ook de estetik is van een complete doorvoering van de mentaliteit van de ontwerper, komt aan het licht als deze door een andere mentaliteit doorkruist wordt: op het moment dat de peervormige lampen vervangen worden door kristallen luchters ontstaat de 'kapsalon-estetik'. Van Ravesteyn zelf heeft, merkwaardig genoeg, nooit bezwaar gemaakt tegen de luchters, integendeel, hij zocht ze zelf uit.



136
Frank Lloyd Wright
Interieur
Guggenheimmuseum,
New York, van
bovenaf gezien,
1943 - 1959

135
Trappenhuis in
theater Kunstmin,
Dordrecht, van
bovenaf gezien,
1940; cat.nr 86



137
Michael Thonet
Stoeltje voor het
Liechtensteinpaleis,
Wenen, ca 1845

139
Le Corbusier
Tafel en stoel, 1928
(uitv. Thonet)

afb. 144

afb. 140-141-
142-143

Van Ravesteyn was met zijn metalen-buisstoelen een van de eersten in Nederland (1927); aanvankelijk zijn zijn modellen heel eenvoudig en nog niet verchroomd, maar met aluminiumverf beschilderd (Feijenoord). Later worden de buizen wel verchroomd, waardoor ze een feestelijke glans krijgen; dit was van belang, zowel voor Van Ravesteyn als voor andere ontwerpers als Le Corbusier, Mies, Breuer en Gropius. Verchroomde buis wordt een veel gehanteerd materiaal⁴⁹ in de modernistische richting van de Art Déco omdat het visueel aantrekkelijk en 'rijk' is, evenals glas, fluweel en leer. Zelfs bij betrekkelijk eenvoudig gehouden vormen leveren deze materialen al een decoratieve en luxe sfeer op. Voor Van Ravesteyn voldeden de eenvoudige vormen op den duur niet. Zijn occupatie met de gebogen lijn en het aspect 'beweeglijkheid' van de Barok, bracht hem ertoe om steeds 'barokker', gekrulde vormen te gaan gebruiken, die inderdaad een grotere rijkdom aan glimlichtjes⁵⁰ op de chromen buizen opleverden. Het is niet ondenkbaar dat Van Ravesteyn bij het ontwerpen van de latere meubels ('Tiel', 'Piet Hein') de meer ingewikkelde houten modellen van Thonet in gedachten gehad heeft, de enige voorbeelden van zo sterk gebogen materiaal (hout) die er waren.

afb. 144-
144a-145

De eerste stalen-buisstoelen die Van Ravesteyn maakte waren voor station Feijenoord, voor een interieur in Enschede, voor het huis van Radermacher Schorer en dat van prof. Kaag in Tilburg (1927/28).

afb. 146-107

De Feijenoord-stoelen zijn vrijwel helemaal opgebouwd uit rechte buizen; ook een paar tafeltjes en bureaux, die gelijktijdig ontstonden, zijn eigenlijk varianten in een nieuw materiaal op de eerdere houten meubels voor Radermacher Schorer en de Vicomte de Noailles. Een type stoel, namelijk dat van het interieur te Enschede, laat zien hoe Van Ravesteyn het idee van een fauteuiltje met gebogen vormen voor de Vicomte verder uitwerkt in staal: het metalen deel van het houten fauteuiltje (tussen de poten) is bij de stalen stoel als het ware omhoog geschoven tot direct onder de zitting; bij de overgang van de armleuningen naar de voorpoten is de buigbaarheid van het metaal benut, verder zijn de vormen vrijwel gelijk. De buigbaarheid van stalen buis is door Van Ravesteyn op de meest sublieme wijze gebruikt in een staande lamp, die ook uit die tijd stamt: een buis is bovenaan gebogen, zodat een naakt peertje aan het eind ervan schuin naar beneden wijst, en loopt aan de onderkant uit in een krul op de vloer, ongeveer zoals een spaghetti's liert zich neervlijt als men die op een tafel laat zakken.

afb. 147

afb. 148-149-
150-151

Met de meubels voor het huis van Radermacher Schorer breekt een nieuwe fase in Van Ravesteys ontwikkeling op dit gebied aan. De buigbaarheid van stalen buis wordt niet meer gehanteerd als praktisch gegeven, maar als mogelijkheid tot esthetische vormgeving; ook de glans van het chroom gaat nu een rol spelen. De sierlijke vorm in combinatie met feestelijk materiaal als glimmend staal, voornamelijk fluweel en handweefsel, bezitten voor Van Ravesteyn de 'symboolwaarden' waaraan de mensen volgens hem behoefte hebben. In het meubilair voor Radermacher Schorer is de gebogen lijn zeer beheerst toegepast, waardoor dezelfde bescheiden sierlijkheid ontstaat, die ook de architectonische oplossingen in het interieur kenmerkt.

afb. 152
54

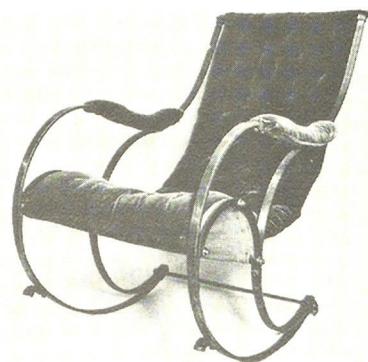
In de laatste fase van Van Ravesteys meubelkunst, die samenvalt met de meest 'barokke' fase van zijn architectuur, zijn de stalen-buisstoelen tot ornamenten in de interieurs geworden, net als andere, architectonische details. De buizen aan de meubels van 'De Tiel' en de 'Piet Hein' bijvoorbeeld maken niet-functionele omwegen en

Kostbaar materiaal als ornament, Hans Poelzig⁴⁹

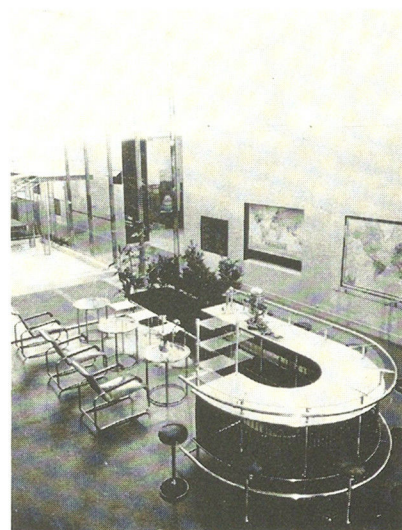
'Het spelen met ornament, oppervlakte en decoraties in de zin zoals dat vroeger gebeurde is tegenwoordig bij wijze van spreken verboden. Maar is het werkelijk helemaal opgehouden? In plaats van handgemaakte of zelfs machinale ornamenten, zien we nu het gebruik van kostbare materialen: lak, glas, metaal, natuursteen. Het samenspel van deze verschillende oppervlaktekwaliteiten vervangt nu het samenspel van ornamenten...' (Hans Poelzig, *Der Architekt, Bauwelt* 24, 1931).

Een elementaire factor van het kunstgenot, Van Ravesteyn⁵⁰

Veel later schrijft Van Ravesteyn: 'Stel iemand laat U kiezen uit twee knikkertjes: één van gewoon wit aardewerk, het andere van glas met zo'n wit blauw rose spiraaltje erin. Ieder, van Tarzan tot Einstein, kiest het glazen knikkertje, maar waarom weet niemand. Hier geldt een elementaire factor van het kunstgenot; het glanzende, het kleurige, heeft symboolwaarde en wekt associaties op. De negers zijn blij met een glinsterende knoop of met een spiegeltje; wij cultuurmensen ondergaan datzelfde element, echter opgenomen in een veel gecompliceerder geheel.' (S. v. Ravesteyn, *De taal der architectuur*, B.W. 68 (1950) nr 19, p.304-307).

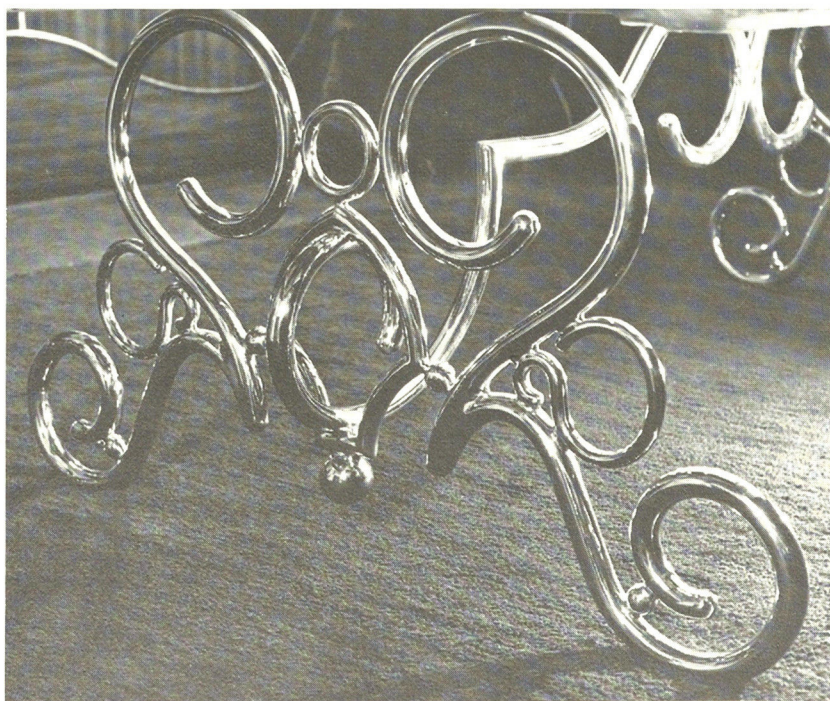


138
Winfield, Birmingham
Metalen leunstoel,
1862

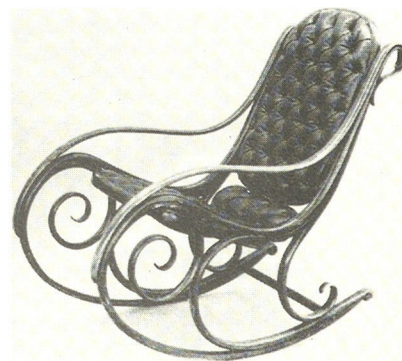


140
Walter Gropius
Bar voor een
Werkbundtentoon-
stelling, Berlijn, 1931

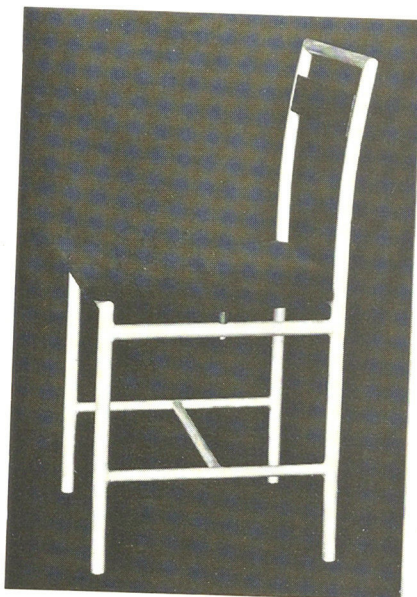
142
Stoel voor de 'Tiel-
Utrecht', 1936;
cat.nr 73



141
Tafelonderstel voor
de 'Tiel-Utrecht',
1936; cat.nr 73

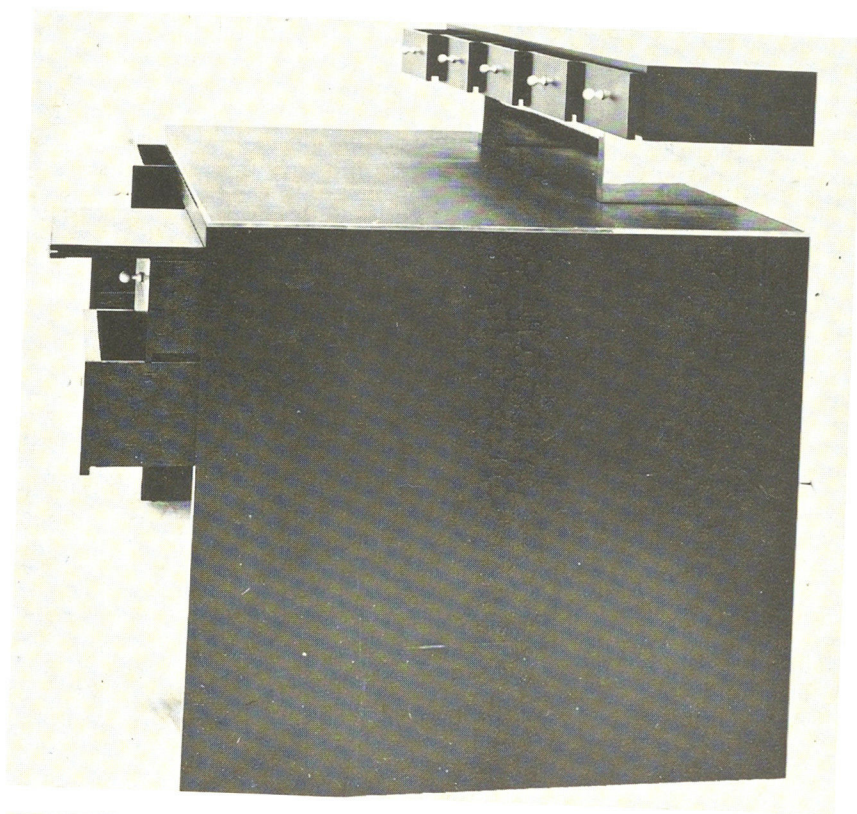
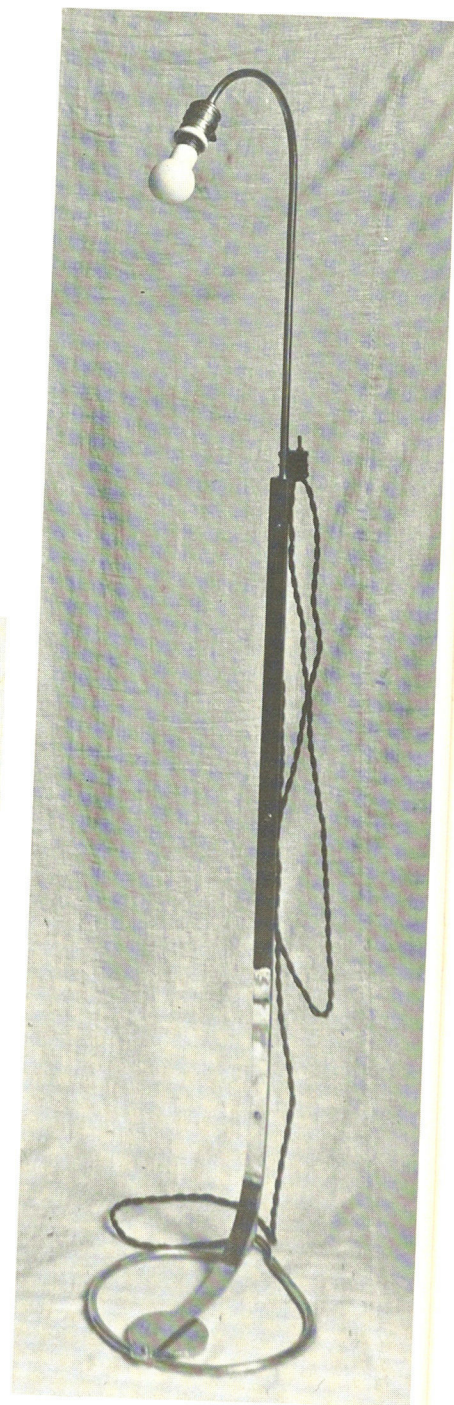


143
Michael Thonet
Schommelstoel,
vanaf 1860



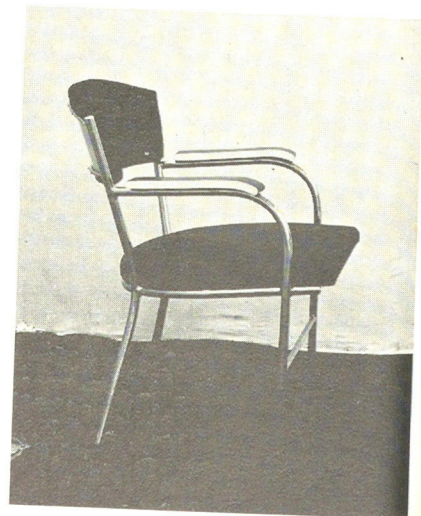
144
Stoel voor
goederenkantoor
Feijenoord, 1927;
cat.nr 33

147
Staande lamp, ca
1926; cat.nr 21

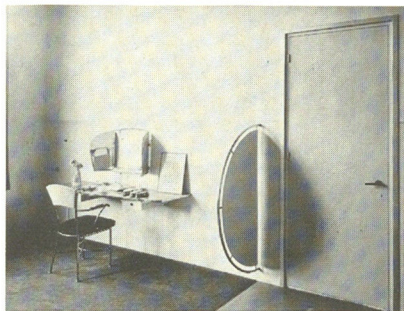


145
Notehouten bureau,
1926; cat.nr 24

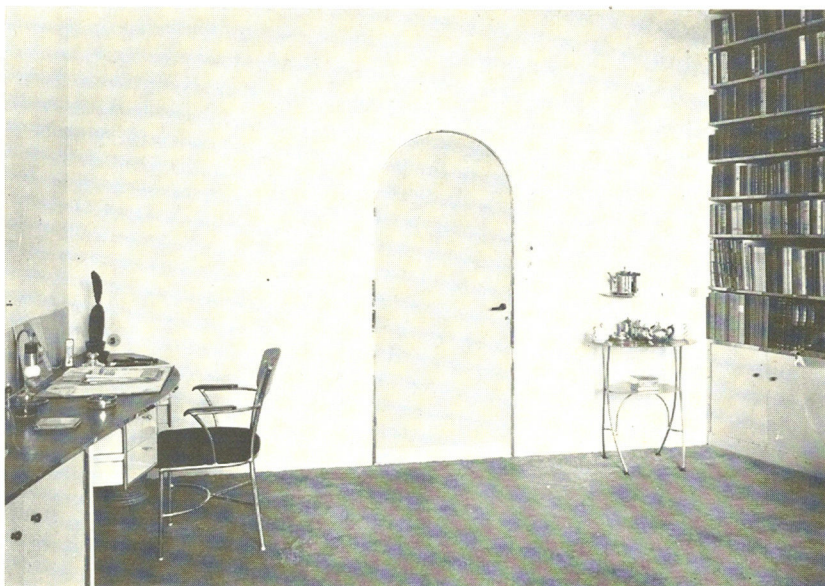
146
Stoel voor het
interieur te Enschede
(hier op de A.S.B.
tentoonstelling 1929),
1927; cat.nr 31, 42



144 a
Stoel voor
goederenkantoor
Feijenoord, 1927;
cat.nr 33

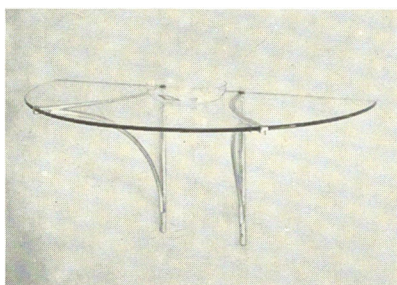


148
Toilettafel en stoel
van mevr.
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28

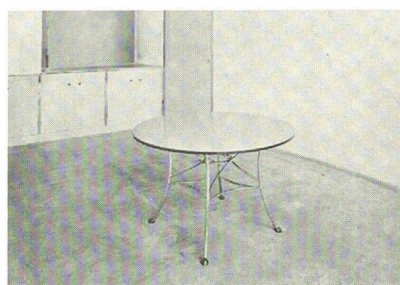


149
Theettafel en
schrijfhoek met
lampje en stoel in
de woonkamer van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28

150
Glazen wandtafeltje
in de hal van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28



151
Eettafel van
Radermacher
Schorer, 1927;
cat.nr 28



152
Salon in het
koninklijke jacht
Piet Hein, 1937;
cat.nr 75



blijven, nadat ze het punt van dragen of steunen gepasseerd zijn, nog lang 'na-krullen'.⁵¹

Deze ontwerpen moesten dan ook wel schamper commentaar uitlokken van andersdenkenden als bijvoorbeeld Mart Stam, die er ongetwijfeld de 'vormenwellust' in herkende, waar ze zo tegen waren. Voor Van Ravesteyn is de verheugde vormtaal in zijn meubelontwerpen een consequentie van zijn toenmalige ideeën over architectuur en de toepassing van ornament, waarin het 'bewegende' van bijvoorbeeld de Barok verre de voorkeur kreeg boven het 'statische' van de functionaristen.

Beeldende kunst

Met beeldende kunst⁵² heeft Van Ravesteyn zich nooit uitgebreid bezig gehouden. Hij beweert dat hij helemaal niet kan tekenen en er zijn zelfs geen eigenhandige architectuurontwerpen of meubelontwerpen van hem over. Ieder krabbeltje op dit gebied verdween direct na gebruik weer in de prullebak. Het weinige dat aan grafische ontwerpen van hem bekend is, is gemaakt met behulp van passer en lineaal, uitgezonderd de komma-achtige vignettes die hij voor de Letterkundige Almanak van 1929 maakte en enkele latere cartouches.

Van Ravesteys vroegste grafische ontwerpen sluiten aan bij zijn toenmalige voorkeuren op het gebied van de beeldende kunst. Deze zijn op te maken uit zijn keuze van kunstwerken, die hij op tentoonstellingen bij zijn meubels hing. In 1925 wordt in Rotterdam een interieur van een arbeiderswoning tentoongesteld; op de foto's hiervan is aan de wand constructivistische grafiek te onderscheiden, waarvan een werk duidelijk te herkennen is als een Lissitzky uit de Proun-map; verder hangt hier de foto van een beeldje – een geknielde vrouwtje, van de toen in Parijs wonende cubistische beeldhouwer Csaky. In een andere situatie, in 1928, treft men weer een litho uit de Proun-map aan en op een tentoonstelling in datzelfde jaar hangt boven zijn meubels een constructivistische tekening van Jacob Bendien, die deze rond 1921 gemaakt had. Hieruit blijkt een voorliefde voor het Constructivisme, ook in de beeldende kunst, hetgeen behalve in zijn meubelontwerpen van dat moment ook tot uitdrukking komt in zijn grafische werk. Omslagen en vignettes die hij in 1925 voor De Gemeenschap maakte en ook een omslag voor Albert Helman's Zuid-Zuid-West sluiten direct aan bij het Constructivisme van Lissitzky en vele anderen en zijn heel fraai. Ook maakt hij voor De Gemeenschap van juli 1925 een Christusfiguur⁵³, die opgebouwd is uit een aantal rechte lijnen en een blauwe cirkel, die tegelijkertijd hangend hoofd en aureool is. Dit was een gewaagde benadering van een Christusfiguur, vooral als men bedenkt dat De Gemeenschap een katholiek blad was; toch achtte de redactie de tekening goed en serieus genoeg om hem te plaatsen. Heel veel later zegt Van Ravesteyn hierover dat dit een bewijs is dat het abstracte voor velen toch gevoelens kan vertolken en overbrengen ('De beeldende kunst in de De Gemeenschap', 1975).

In 1928 maakt Van Ravesteyn zijn laatste zuiver beeldende product, een wandplastiek voor Lou Lichtveld (Albert Helman), die behalve romanschrijver ook muziekcriticus voor de Telegraaf was. De plastiek bestond uit een doorzichtige schijf, die tegen de wand rustte, met daarop een constructie van rondhouten staafjes en een ovale vorm. Het lijkt een geheel abstracte constructivistische compositie, maar er zijn verwijzingen: met behulp van de titel – La musique – en een beetje goede wil kan men er een muzikant en dirigent te herkennen. Van Ravesteys smaak op gebied van beeldende kunst zou zich in de periode daarna in de richting van het figuratieve gaan ontwikkelen.

Het einde van zijn constructivistische periode betekende voor Van Ravesteyn ook het einde van zijn activiteiten op het gebied van de beeldende kunst. Het feit dat hij niet kan tekenen zal hierbij ongetwijfeld een rol gespeeld hebben, want hoe minder men abstraheert, hoe minder men gebruik kan maken van hulpmiddelen als passers en linealen.

Naarmate de ideeën over architectuur zich bij Van Ravesteyn wijzigden, veranderden ook zijn opvattingen over ornament en kreeg hij behoefte aan toevoegingen van beeldende kunstenaars aan zijn architectuur. Aangezien het hem vooral te doen was om de bijdrage die deze kunstenaars konden leveren in het verhogen van de plastische werking van de muurvlakken en het markeren van silhouetten op dakranden bijvoorbeeld, werkte hij altijd met beeldhouwers. Hij kiest dan voor figuratief werkende beeldhouwers, die de 'symboolwaarde' van zijn architectonische vormen nog eens expliciet kunnen maken in de symboliek van hun beeldhouwwerken. In, op en aan Van Ravesteys gebouwen verschijnen veelal mythologische figuren, gemaakt door o.a. Jo Uiterwaal (Kunstmin en onder andere de stations Gouda, Den Bosch, Nijmegen), Mari Andriessen, Charles Eyck en Gerrit van der Veen (Station Utrecht – alleen de beeldengroep van Van der Veen staat nog op de Leidse Veertunnel) en Kuilenburg en Bolle (Blijdorp).

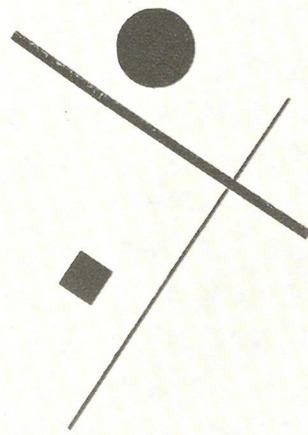
Als in de tweede helft van de vijftiger jaren Van Ravesteyn afstapt van zijn na-oorlogse

Nieuwe krulletjes, Mart Stam⁵¹

In een stuk, getiteld 'Nieuwe stoelen', schrijft Mart Stam: 'Nieuwe vormpjes, hoekjes, krulletjes en profielletjes zijn wel belangrijk voor de fabrikanten en de handelaar, die ieder seizoen zijn klanten een nieuwe "mode" wenscht aan te praten. Voor ons wordt het interessant wanneer een andere nieuwe wijze van gebruiken, wanneer nieuwe eischen aanleiding zijn tot een nieuw meubel, tot een nieuwe vorm en een nieuwe constructie' (*8 en Opbouw*, 1938, p.139).

Schilderen met materialen, H. Buys⁵²

Gemakshalve wordt hier onderscheid gemaakt tussen architectuur en beeldende kunst, maar de grens is in Van Ravesteys geval vaag, zoals ook werd opgemerkt door H. Buys: 'Men is geneigd te zeggen, dat zoals de romantische bouwmeesters feitelijk schilderden met romantische bouwmaterialen – handvormstenen, rieten kappen, luiken ruw in de carbolineum – Van Ravesteyn schildert met de 'nieuwe' – of misschien opnieuw ontdekte? – materialen: met glas, staal en fortolite. Dat hij schildert impliceert reeds dat hij beeldend is, beeldend niet echter op de wijze van de Haagsche School, maar op een eigen, waardoor moeilijk te definiëren wijze, echter in ieder geval op een wijze, die tot sublieme uitingen blijkt te kunnen leiden'. (*Het Landhuis*, 24 april 1935).



154
Vignet voor de
Gemeenschap, 1925;
cat.nr 16

afb. 153

afb. 154-155

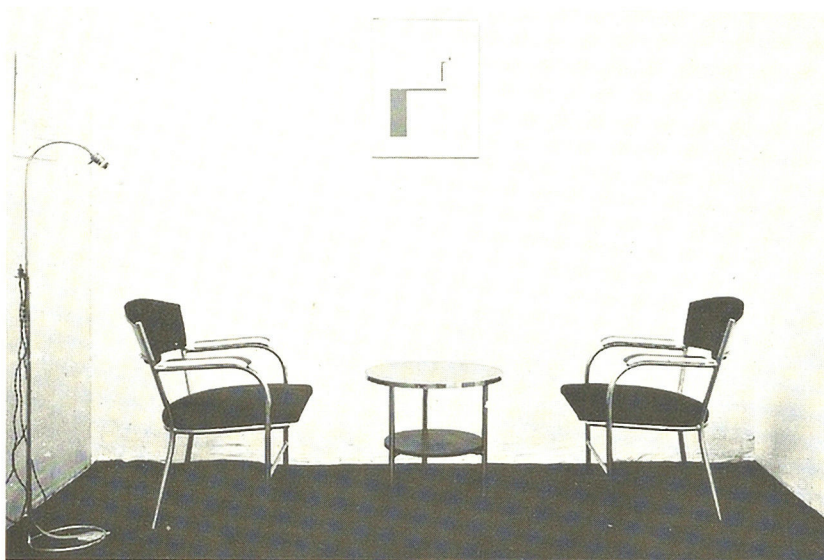
afb. 156

afb. 157

afb. 158-159-
160-161

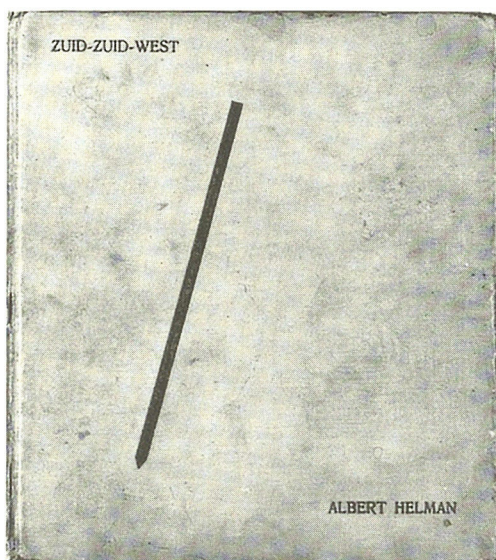
afb. 153

afb. 165



Chaos en logos, Jan Engelman⁵³

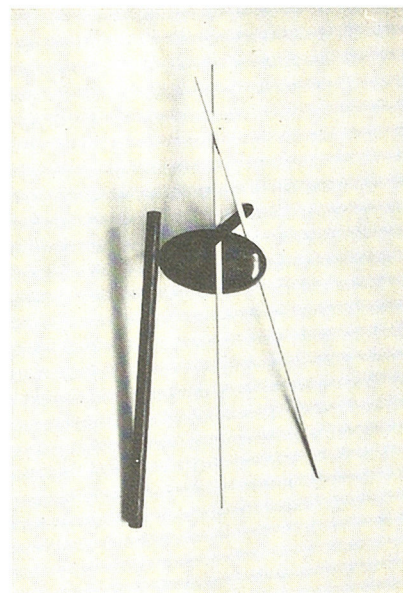
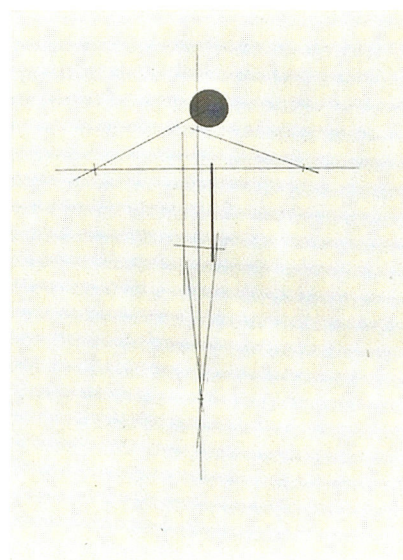
Jan Engelman schrijft over de Christusfiguur: 'Van Ravesteyn ondernam het, door zich zeer scherp in te stellen op een geestelijke wezenlijkheid, met niets dan dunnere en zwaardere lijnen en een cirkel, een Christusverbeelding te scheppen: het resultaat ziet men op de bijlage. Men kan er slechts van zeggen, dat het zonder weerga 'zuiver' is en verbijsterend van onstoffelijkheid: als aan de regelmaat van de cosmos ontkiemd. Het is chaos en logos, een einde en een begin, wiskundige mystiek, een zo sober mogelijke aanduiding van een abstract 'begrip', op niets dan strenge harmonie van verhoudingen aangewezen (neem er een lijn uit en de compositie valt uiteen)'. (*De Gemeenschap*, nr 10, 1925).



153
Ameublement op de
A.S.B. tentoonstelling
in het Stedelijk
Museum te
Amsterdam, 1929;
cat.nr 31
Aan de wand hangt
een tekening van
Jacob Bendien, 1921

155
Omslag voor Albert
Helmans Zuid-Zuid-
West, 1926; cat.nr 22

156
Christusfiguur voor
de Gemeenschap,
1925; cat.nr 17



157
Wandplastiek 'La
Musique' voor Lou
Lichtveld (Albert
Helman), 1928;
cat.nr 36

italianiserende neo-classicistische bouwtrant om over te gaan op een meer eigen-
tijdse (Rotterdam C.S. 1957), past hij de keuze van kunstwerken daarbij aan: de hal
van Rotterdam Centraal wordt opgesierd door een semi-abstract werk van
Umberto Mastroianni, dat herinneringen oproept aan Boccioni's futuristische beelden.
Aan weerszijden van het station bevinden zich rechthoekige poorten over de straat,
waarop abstracte plastieken staan, opgebouwd uit grote rechthoekige betonblokken,
ontworpen door een tekenaar van Van Ravesteyn; blijkbaar is zijn vertrouwen in de
uitdrukkingskracht van abstracte vormen in de beeldende kunst dan weer terugge-
keerd.

Slot

Na de oorlog heeft Van Ravesteyn geen meubels meer gemaakt en op het gebied van
andere toegepaste kunsten zijn alleen nog de lampen voor station Rotterdam Centraal
te vermelden. Directe invloed op het Nederlandse interieur heeft hij niet gehad. Tegen-
woordig is er een hernieuwde waardering voor de meubels van Van Ravesteyn opge-
komen, zodat ze nu echte 'collector's items' geworden zijn; dit past in het kader van
de algehele nostalgie naar een steeds dichterbij verleden. Dat een dergelijke nostalgie
Van Ravesteyn vreemd was bewijst een puntige kritiek die hij in januari 1935 in *De
Gemeenschap* schreef op een tentoonstelling 'De stoel gedurende de laatste 40 jaar':

'Deze tentoonstelling 'De Stoel'

Gaf aan Uw chroniqueur helaas een droef gevoel

Nog ongeacht het veelal onbehaaglijk zitten

Het weed gemis van in fauteuils te kunnen zitten pitten

Nog ongeacht dat zelfs de pennen in de gaten

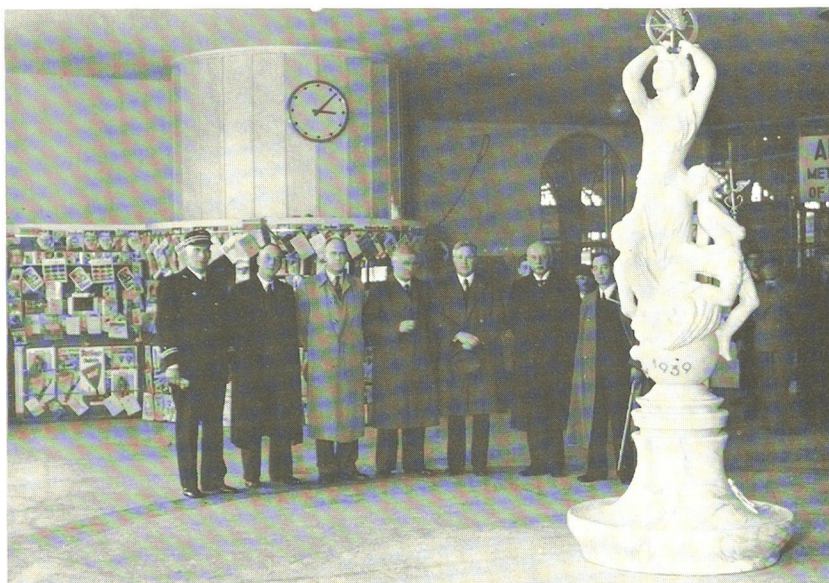
Van Berlage's en Bazel's stoelen losjes zaten

Nog erger is, dat bei mijn ogen schier vergeefs de schoonheid zochten

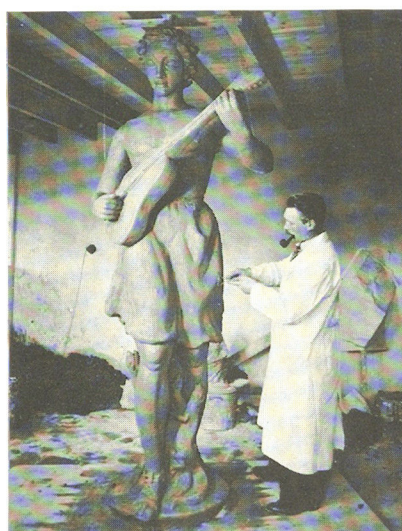
Dies klaag ik droef, o 40 jaar, wat waart gij zwaar gesjochten!'

afb. 162

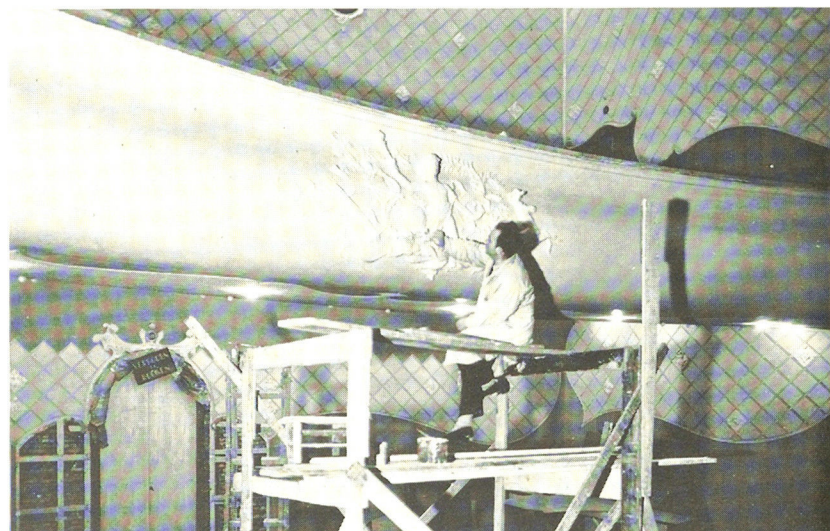
afb. 163-164-
165



158
De onthulling van
Louis Andriessens
beeld in de hal van
Centraal Station
Utrecht, oct. 1940;
cat.nr 80



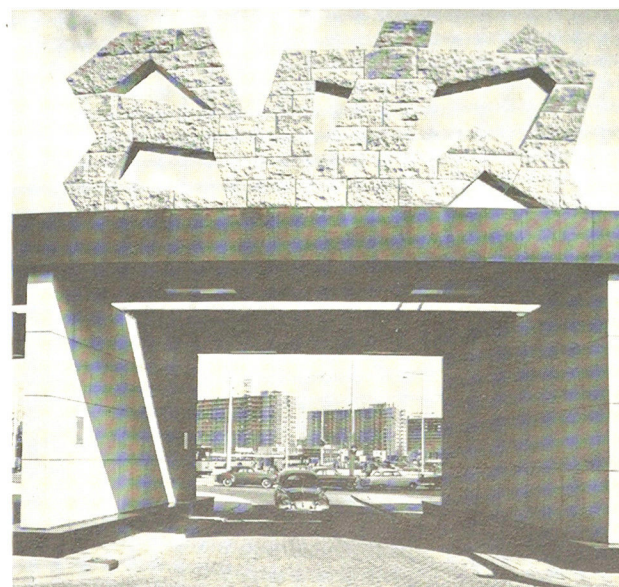
159
De beeldhouwer W.
Kuilenburg aan het
werk voor Blijdorp,
Rotterdam, 1940;
cat.nr 81



160
De beeldhouwer Jo
Uiterwaal aan het
werk in Kunstmin,
Dordrecht, 1940;
cat.nr 86



161
Plastieken van G.
Bolle op de zuilen
bij de hoofdingang
van Blijdorp,
Rotterdam, 1940;
cat.nr 81



162
Plastiek op de
zijvleugel van
Rotterdam Centraal
Station, ontworpen
door J.H. Baas,
tekenaar op het
bureau van Van
Ravesteijn 1957;
cat.nr 128
Eigenlijk was het
Van Ravesteijns
bedoeling dat op dit
station
beeldhouwwerken
van Henri Moore
zouden komen; hij
heeft hem om die
reden zelfs in
Engeland bezocht.
Toen zijn plan
financieel niet
haalbaar bleek liet
hij zijn tekenaar
'iets in die geest'
ontwerpen

1 'De groote inzinking van het architectonisch gevoel na Cuypers, valt samen met verandering van de sociale structuur.

Het contrast tusschen Cuypers en Berlage is een contrast in vormovertuiging. Cuypers kende de twijfel niet, welke bij Berlage aanleiding werd tot de behoefte van den grond af aan iets nieuws te beginnen. Nu wij objectief kunnen zien, komen wij tot inzicht, dat dit 'nieuwe' geenszins nieuw is geweest, maar evengoed in het verleden vast zat (Romaansch). Slechts schijnbaar is door Berlage een volledig nieuwe weg betreden. Het bewust verlaten van oude banen geschiedde feitelijk door betreden van veel oudere banen. De harmonie in het werk van Cuypers blijven wij nog heden herkennen; zij stamt uit een periode van andere sociale structuur. Toen in den wereldoorlog even een periode van (schijn)-rijkdom optrad, bracht de architectuur plotseling een exaltatie naar voren, de eenige opflakkering na de verlamming die na Cuypers is ingetreden. De nieuwe klasse (van arbeiders) op iets hooger levensniveau, begreep niets van de oude cultuur; er kon niets verder gebouwd worden, het bleef zoeken.

2 Steeds geringer wordende mogelijkheden om tot machtspositie te geraken hebben het beeldend vermogen geschaad.

De perspectieven van onze samenleving gaan niet uit naar nieuwe machtsverhouding. (Met machtsverhouding wordt bedoeld den invloed als opdrachtgever van een machtige kaste, klasse of persoon). Het ontbreken van 'indrukwekkende' opdrachten maakt, dat ook de grootsche allure ontbreekt. De vraag is tegenwoordig de eenvoudige omgevingen, waarin wij leven, behagelijk te maken. Meer verlangen wij niet. Bij de vroegere religieuze architectuur was ook soms sprake van 'eenvoud' (wij denken b.v. aan de kloostercel), maar die eenvoud sprak toch van de grootsche macht van God.

In de Romeinsche kunst voelen wij de macht van den heerscher, in de Renaissance macht van den machtigen mensch (vorsten). Al waren die vorsten soms minderwaardige lieden (Borgia's), toch ging van hen als kunstzinnig en machtig opdrachtgever een geweldige invloed op kunstgebied uit. In den Napoleontischen tijd werd in tien jaar een stijl bereikt, die misschien niet tot de verhevenste gerekend mag worden, maar die toch een cultuurwaarde had, waarop wij tegenwoordig jaloersch kunnen zijn. Wij hebben inderdaad niets bereikt in veertig jaar. Na het Empire hebben wij nog een uiting gezien van een machtspositie, die het beeldend vermogen heeft versterkt. Wij bedoelen het 'Biedermeier'. De burgerklasse was tot aanzien gekomen en het gevoel van tot de 'groote burgers' te behoren deed een stijl ontstaan. In Italië en Rusland beleven wij thans iets dergelijks. De sterke overtuiging, de nieuwe machtspositie, leidt tot versterking van het beeldend vermogen. Plastieken en fresco's rijzen in Italië weer op; men heeft behoefte aan uitingen van beeldende kunst. Een gedeelte van de bouwsom van ieder gebouw moet besteed worden aan opdrachten voor toegepaste kunst.

3 Onmacht tot architectonisch scheppen, heeft geleid tot overdreven roemen van nieuwe materialen en heeft ons de houding doen aannemen als waren wij pasgeboren.

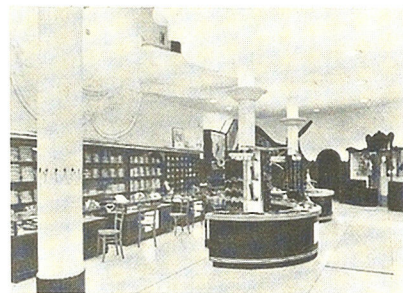
Ontegenzeggelijk is de Nieuwe Zakelijkheid een onmisbaar element geweest. Maar wij hebben te lang verwijld bij haar architectonische basis; zakelijkheid is geen schoonheidsdrang. In vroeger tijd zijn eveneens nieuwe materialen te voorschijn gekomen. Nu blijven wij tien jaar stil staan om nieuwe materialen te toonen. De constructieve moeilijkheden beheerschen wij reeds lang, er gebeurt echter niets van verder opbouwen. De eerlijkheid in architectuur bestaat, maar het geeft de architectuur geen inhoud. Het is trouwens nergens door te voeren. Er zijn in Berlage's gebouwen heel wat details aan te wijzen, die niet als 'eerlijk' kunnen doorgaan.

4 Dezelfde oorzaak bracht dus faute de mieux het ideaal van het puriteinsche, het sociale en de nieuwe zakelijkheid in de architectuur.

Onze tijd toont een gemis aan architectonische overtuiging en architectonisch gevoel. Wij zijn te lang gebleven bij de simpelheid. Jaren lang gold iedere gebogen lijn als onsympathiek. Le Corbusier is van den aanvang der Nieuwe Zakelijkheid af, steeds veel soepeler en vlotter gebleven dan de Hollandsche aanhangers. De idealen maskeerden het onvermogen.

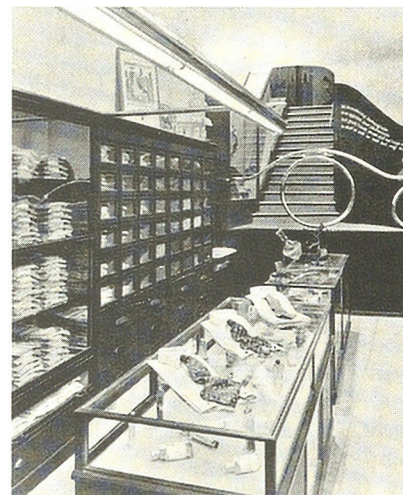
5 Hoofdzak is niet om goed en gezond te wonen, maar om 'leuk' te wonen.

Geenszins is het de bedoeling afbreuk te doen aan de waarde van doelmatigheid bij het wonen, maar het aesthetische moment blijft eveneens belangrijk. Standaardmeubelen, standaard-kleuren, standaard-vazen, -beeldjes en -lampen kunnen noodzakelijk zijn uit economische overwegingen; toch moeten wij ook inzien, dat deze standaardisering tot onbevrediging zal leiden.

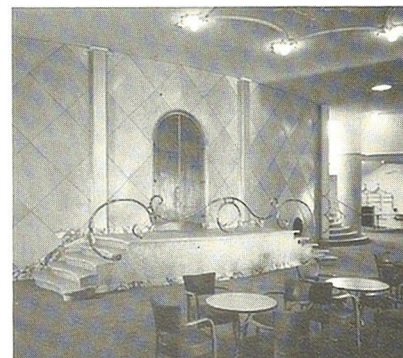


163
A. Bakker
Interieur van een
herenmodemagazijn,
Dordrecht, 1942
Eén navolger heeft
Van Ravesteyn in
elk geval gehad, dat
is duidelijk.

Overigens is dit niet
zo verbazend, want
de vader van A.
Bakker, H.D. Bakker,
werkte ten tijde van
de bouw van Blijdorp
en Kunstmin op het
Rotterdamse bureau
van Van Ravesteyn.



164
A. Bakker
Interieur van een
herenmodemagazijn,
Dordrecht, 1942



165
Detail van theater
Kunstmin, Dordrecht,
1940; cat.nr 86

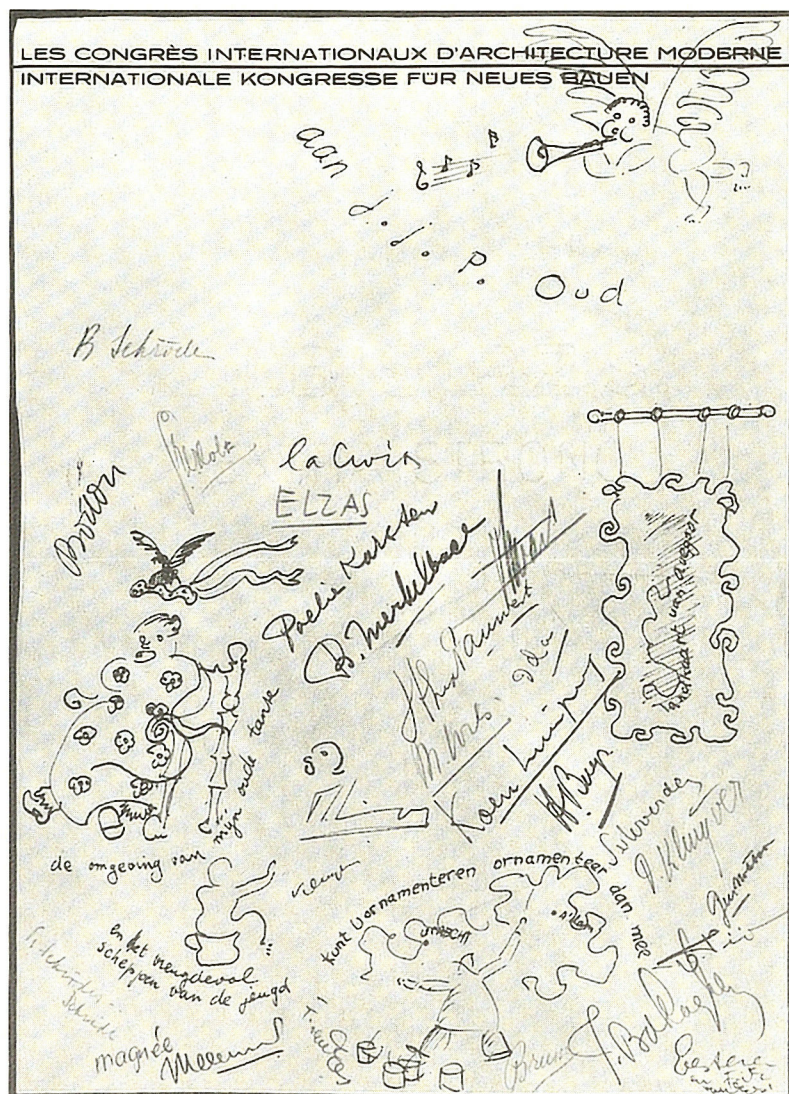
afb. 38-39

afb. 12

Het cubisme is te nadrukkelijk geweest, het had een onbeholpen schaal. In een kunstwerk hebben wij een zekere geleding noodig; wat daar tegen zondigt, hindert ons. Ornament is niet met symbool te verwarren. Het hakenkruis is in oude tijden een symbool geweest, het wordt echter niet tot ornament thans. In het straatbeeld 'valt het er uit'. In Italië is de pijlenbundel wel degelijk verwerkt als ornament. De functie van het ornament is soms ook zeer concreet. Ornament aan een gebouw kan het afstemmen en de overgang naar het stadsbeeld mogelijk maken; het lost het gebouw op. Bij een wenteltrap b.v. is het ornament in de Rococo een noodzakelijk ding geweest om de trapbalusters op te lossen. De eerlijkheid is een achtenswaardig sentiment, maar het kan nooit de functie van het ornament overnemen.

De banvloek uitgesproken over het ornament door de Nieuwe Zakelijkheid is een poging geweest om te verbloemen dat geestelijke armoede de oorzaak is geweest van het ornamentlooze.¹

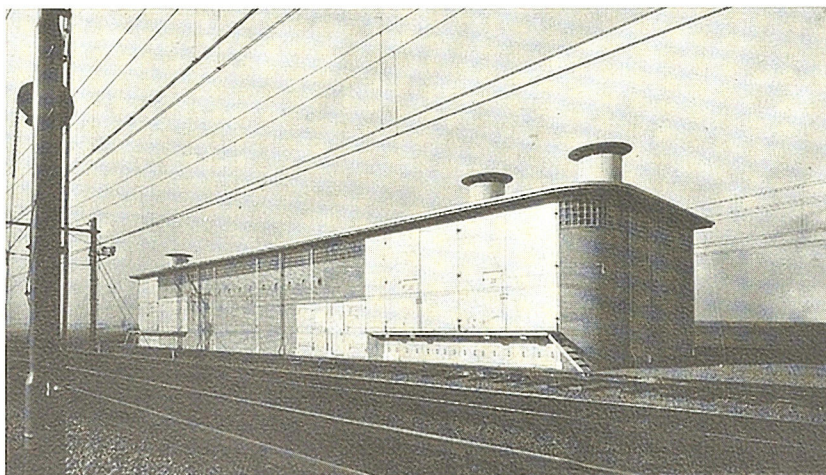
(Binnenhuis, 1936, nr 11, p. 123-126)



171
Antwoord aan J.J.P.
Oud, gestuurd door
de aanwezigen in
Avegoor als reactie
op zijn brief. (archief
Oud, coll. N.D.B.)

- 1 'De doelmatigheid, de constructieve, economische of sociale problemen zijn richtlijnen. Nooit echter het wezen der architectuur, die een kunstvak is als andere kunsten: muziek, schilderkunst, beeldhouwkunst, enz. waar de meeste der eerstgenoemde eischen zelfs geen invloed kunnen uitoefenen.
- 2 De mensch vraagt van de architectuur nu, evenzeer als vroeger, visueele schoonheid.
- 3 Deze schoonheid is verstandelijk of redelijk niet volledig te verklaren en het feit dat zij de architectuur karakteriseert is bewijs dat zij het wezen der architectuur is.
Bewijs: San Marco en St. Pieter zijn beiden voor hun doel even doelmatig, maken echter een heel verschillende indruk.
Blijkbaar worden zij dus niet door doelmatigheid doch door schoonheidselementen gekarakteriseerd.
- 4 Uit het voorgaande volgt dat de architect kunstenaar moet zijn, die uiteraard evenals zijn tijdgenoot op het gebied der schilderkunst vormverlangens, kleurverlangens wil verwezenlijken, die los van het gebruiksdoel zijn; immers de analoge verlangens der schilders kunnen zeker niet door een gebruiksdoel beheerscht worden.
- 5 In een gezonde bloeiende architectuur moeten de vormverlangens en kleurverlangens door de normale, d.i. zeer veelsoortige en natuurlijke middelen worden geuit. De Nieuwe Zakelijkheid heeft zich zelve zoo beperkte middelen toegestaan, dat zij het volle, natuurlijke leven en daardoor de schoonheid slechts zeer onvolkomen kon bereiken.
- 6 Doordat de Nieuwe Zakelijkheid in de laatste tien jaar in woord en geschrift het woord schoonheid heeft gemeden en uitsluitend gerept heeft van sociale, economische of constructieve eischen is het gevaar ontstaan dat aanwezigheid van begrip op deze laatste gebieden, gepaard met afwezigheid van kunstenaarschap, leelijke bouwwerken voortbrengt, die wel het verstand, doch niet de zinnen bevredigen en die geen architectuur zijn.
- 7 De sterke neiging van de Hollanders tot het uiterst eenvoudige, puriteinsche maakt het mogelijk, dat deze drijfveren gebruikt worden als dekmantel voor gebrek aan fantasie, kunstenaarschap of vormvermogen.
- 8 Het feit dat de laatste tientallen jaren de architectuur van zichzelf beweert dat zij in de kinderschoenen staat en zich daarbij neerlegt is ongewoon en onmannelijk. De schilderkunst heeft in dit opzicht meer gevoel van eigenwaarde en meer ondernemingsgeest getoond en heeft ook inderdaad rijpheid bereikt (Willink, Schumacher, Hynckes).
- 9 Door de verkeerde invloed van ideologieën op sociaal, constructief en dergelijk gebied, die zoals hiervoor betoogd, nooit het wezen der architectuur raken, op de architecten, zijn deze de onvervulbare eischen gaan stellen, dat hun werk volkomen oorspronkelijk moet zijn en van een volkomen nog nooit gegeven vorm, kleur en schoonheid.
- 10 De onvervulbaarheid dier eischen heeft hen zoo verlamd en bedremmeld gemaakt, dat zij nauwelijks meer vorm durven maken en zij tot de pathologische toestand der 'kinderschoenen' geraakten en zich o.a. verschuilen achter de constructieve moeilijkheden der nieuwe materialen. Opgemerkt zij dat de architectuur veel te langzaam en te weinig kwiek de nieuwe materialen heeft leeren toepassen.
- 11 Uit het voorgaande volgt dat de Nieuwe Zakelijkheid haar onarchitectonische boeien moet verbreken en vrijmoedig vorm moet gaan geven met de normale middelen ter bereiking van schoonheid en normale, menselijke, visueele behoeften.'

afb. 38-39



169
Moordrecht,
onderstation voor
de electrificatie
exterieur, na 1934;
cat.nr 63

1935 – 1937

In de inleiding werd vermeld hoe in 1932 de twee architectengroepen 'De 8' en 'Opbouw' tot samenwerking kwamen op basis van hun gelijkgerichte ideeën over architectuur: in theorie was vorm minder belangrijk dan de functie en de gestelde eisen van techniek en economie. Op internationaal niveau droeg men dit standpunt uit op de CIAM congressen. De daar behandelde thema's geven inzicht in de interessesfeer van de architecten: op het eerste in 1928 te La Sarraz (Zwitserland) gehouden congres volgt in 1929 de in Frankfurt georganiseerde bijeenkomst over de sociale woningbouw. In Brussel (1930) was het thema de hoog-, middel- en laagbouw, terwijl het vierde congres in 1933 zich bezig hield met de functionele stad.

Nieuwe manifesten worden door de 8 en Opbouw in de periode na 1932 niet gemaakt, men onderschrijft nog steeds de in 1927 door 'de 8' opgestelde regels. Het is echter waarschijnlijk dat, ondanks het onderschrijven van een gemeenschappelijk standpunt, in realiteit ideeën over architectuur en de plaats van de esthetiek verschilden. Het gerealiseerde werk, het nieuwe levensgevoel, vormde hoofdzakelijk de samenbindende factor, gestimuleerd door 'voormannen' als Duiker en Van der Vlugt. Vanaf het begin werd te weinig rekening gehouden met de persoonlijke uitwerking van ideeën en uitgangspunten zoals die gezamenlijk in het manifest waren vastgelegd. In Van Ravesteyns geval betekent dit dat deze architect al gedurende geruime tijd gedachten kon ontwikkelen, die in principe afweken van de 'pure' theorie van het nederlandse Nieuwe Bouwen. Deels werden zijn inzichten gevoed door het contact met De Gemeenschap, deels door zijn voorliefde voor buitenlandse architectuur en door de kritiek die hij op grond daarvan uitoefende op de functionalistische architectuur in zijn eigen land.

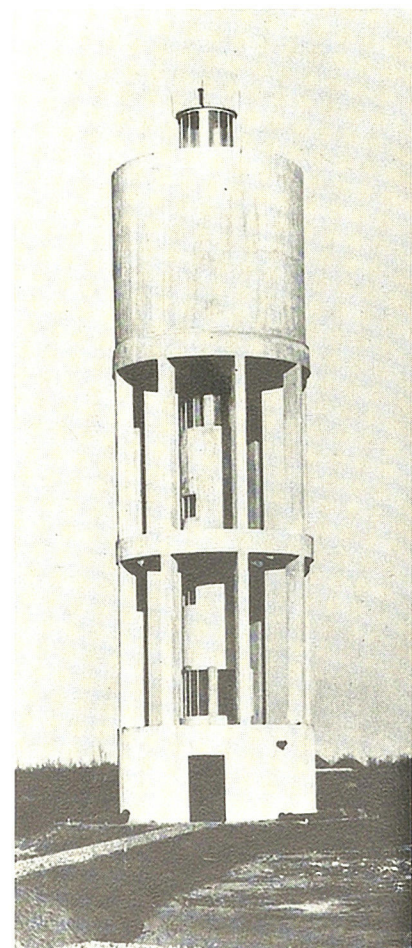
Van Ravesteyns inzichten leidden pas in 1936-37 tot diepgaande consequenties voor zijn vormtaal. Het werk van voor die datum daarentegen wordt door zijn collega's hogelijk gewaardeerd, immers, vanaf het begin was Van Ravesteyn, behorend tot de oudere generatie van bouwers, betrokken geweest bij de 8 en Opbouw. Op basis van zijn vroege werk – de seinhuisen, de watertorens, het goederenkantoor Feyenoord – beschouwde men hem als een van de voorvechters van het Nieuwe Bouwen, juist omdat hij de verbinding architect-ingenieur in zijn werk tot stand bracht. De waardering voor het werk van Van Ravesteyn vóór 1936 is het duidelijkst verwoord in Merkelbach's artikel 'Rotterdamsche Stationsbouw' (De Groene 21-9-1935). Een gelijksoortig stuk verscheen ook in de 8 en Opbouw nr 25, 1935. De artikelen gaan over de verbouwingen van de stations Delftse Poort en Beurs, beide uit 1934.

Merkelbach bewondert de manier waarop in de verbouwingen het verkeer op logische wijze tot uitdrukking is gebracht, en hoe op simpele wijze 'duffe wachtkamers' in menselijke ruimten zijn veranderd. Van de restauratiegebouwtjes te Delftse Poort valt Merkelbach vooral het maximale comfort in de minimum oppervlakte op, waarbij niettegenstaande een goede ruimtewerking tot stand kwam. 'Over mensen van het formaat van Van Ravesteyn beschikken wij in Holland niet zo veelvuldig. En juist de Spoorwegen zouden voort te gaan om er zorg voor te dragen dat al hun bouwwerken steeds een zuivere afspiegeling zijn van de tijd, waarin zij ontstaan.' Naast Merkelbach was Van Loghem enthousiast: ook hij bewondert de menselijke ruimte die door dit bouwen met moderne middelen ontstond. Men ging dus zonder kritiek accoord met Van Ravesteyns duidelijk 'esthetische' visie. In Beurs had hij die visie verwezenlijkt in de sierlijk gebogen trap en in Delftse Poort door onder meer in het trappenhuis in de looprichtingen naar boven tussen de ramen een soort van golfslag op de muren aan te brengen. In beide gevallen bewoog hij zich nog binnen zakelijke gegevens. Het was ook deze kant van Van Ravesteyns visie die voor Merkelbach en Van Loghem gold: door uitdrukking te geven aan de functie op moderne wijze met moderne materialen ontstaat – als vanzelfsprekend – een 'nieuwe schoonheid' die zich in de ruimtewerking manifesteert.

'Denken wij aan het station Delftsche Poort en het Beursstation, beide te Rotterdam, in den toestand, voordat ir Van Ravesteyn de wijzigingen maakte, en komen we nu terug na de wijzigingen, dan is het opvallend hoe daar enkele typische zakelijke elementen, die gewoon door en in de oude gebouwen zijn gesteld, het geheel een zoodanige blijheid en goede ruimtelijke bruikbaarheid gekregen heeft, dat wij met verwondering ons afvragen, hoe met zoo weinig middelen die verandering mogelijk is geworden. Het is hier de werkelijk moderne kunstenaar, die een dergelijke metamorphose heeft tot stand gebracht.' (Van Loghem, 'Nieuwe Bouwinzichten', De Groene, 19-10-1935).

Des te meer was men verwonderd, om na dit werk in de verbouwingen van de Tiel-Utrecht een geheel andere opvatting in vormgeving te zien, en kennis te nemen van de al door Van Ravesteyn sinds 1932 ontwikkelde ideeën daarachter, die hij in '36 in zijn stellingen definitief verwoordde.

170
Breda, Watertoren,
1927; cat.nr 32
De toelichting bij de
publicatie in de IIO
1 (1927) 8-9, luidde:
'watertoren van
gewapend beton te
Breda – "industriële"
watertoren, niet
bepaald mooi, doch
eigen van karakter
en niemand hinderend
behalve
Heemschutters'



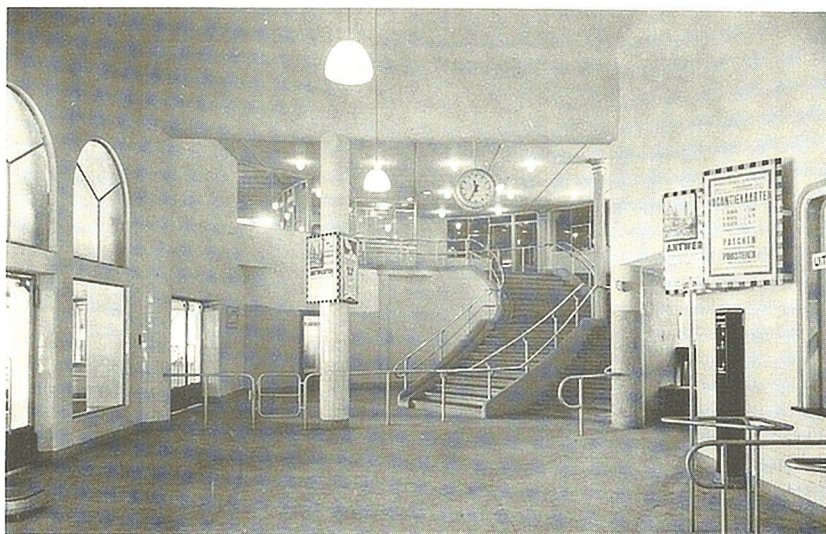
afb. 42-43-
44-45-47-
169-170

afb. 59-60-
61-166-167-
168

afb. 166

afb. 168

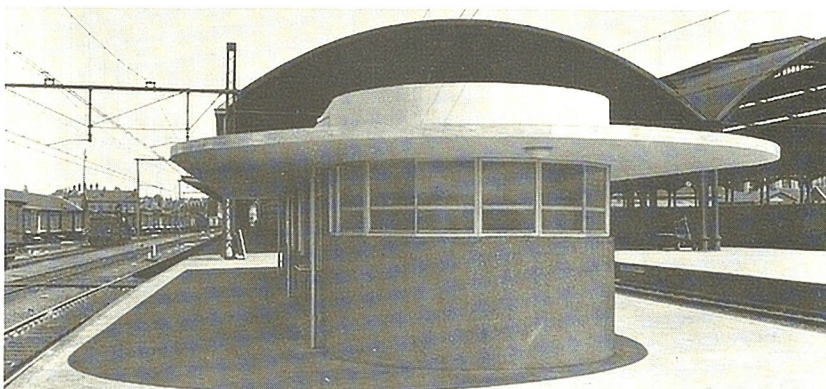
afb. 121-124-
141-174-
175-177



166

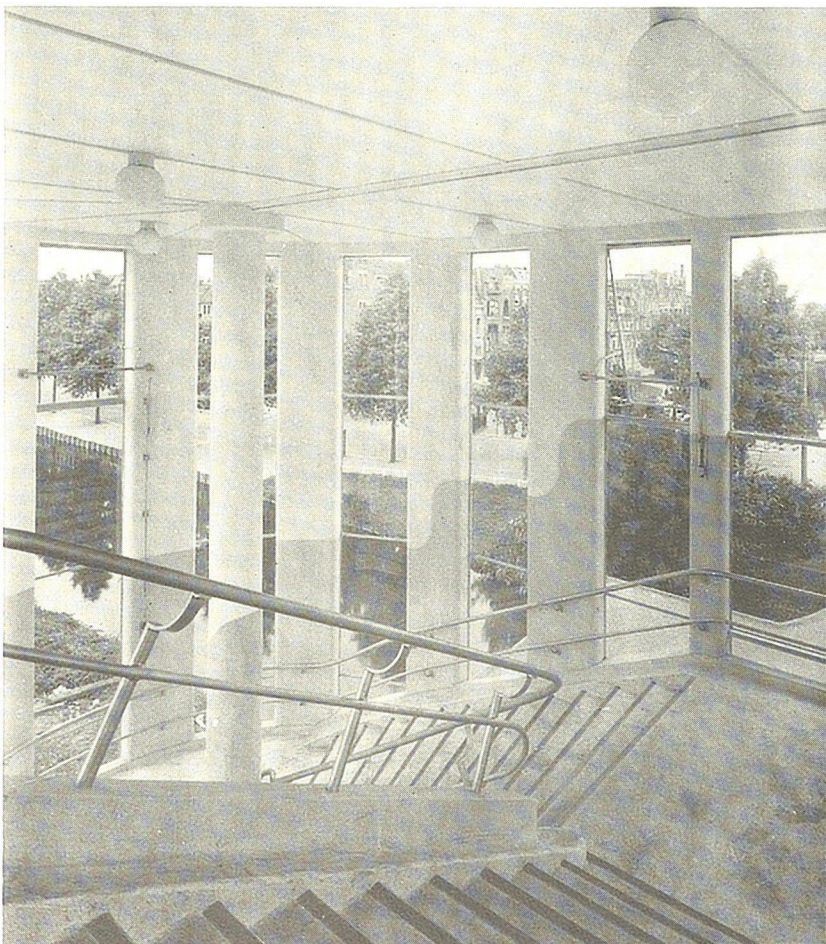
Rotterdam,
verbouwing station
Beurs, hal, 1934;
cat.nr 66
Bij de verbouwing
werden enkele van
de neoclassicistische
ijzeren kolommen
gespaard.
'het oog wordt
bekoord en de beenen
worden langs den
kortsten en
gerieflijksten weg
naar de perrons
geleid. Want vloeiend
en gemakkelijk is
de breede
halfcirkelvormige
trap en deze gebogen
looplijn is heel wat
gemakkelijker dan
de oude houten trap

met haar hoeken.
Daarom noodig ik
u uit om een heildronk
te wijden aan de
gebogen lijn, want
met een variatie op
het bekende gezegde:
de graaf is niet dood,
hij leeft, kunt gij met
nog meer recht
zeggen de moderne
architectuur is niet
vierkant, zij leeft,
en gij helpt dan
terzelfdertijd mede
de moderne
architectuur van een
waan en een
impopulariteit te
bevrijden.'
(ir S. van Ravesteyn,
zie lit. nr 47). Zie
ook afb. 15



167

Rotterdam, D.P.
station, één van de
wachtkamers op de
perrons, 1934;
cat.nr 65



168

Rotterdam, D.P.
station, interieur
trappenhuis, 1934;
cat.nr 65

De bijeenkomst in Avegoor 5/6 juni 1937

Op verzoek van zijn collega's stelde Van Ravesteyn zijn veranderde inzichten over esthetiek en decoratie, die hij hun tijdens de excursie naar Utrecht in januari 1937 had medegedeeld, op papier. Naar aanleiding van deze stellingen en het inmiddels verschenen artikel van Arthur Staal in de 8 en Opbouw over de Tiel-Utrecht, werd het weekend in Avegoor gehouden. Diverse andere leden, waaronder Rietveld, Wiebenga, Van Loghem, Ida Falkenburg, Lotte en Mart Stam en Kloos, zetten eveneens hun ideeën over de relatie esthetiek/architectuur op papier. Kloos en Brusse schreven een verslag van de gevoerde discussies.

Het zou interessant zijn de in deze stellingen naar voren gebrachte ideeën te plaatsen in het geheel van de theorie over het Nieuwe Bouwen, waardoor meer duidelijk zou worden over de relaties van de architecten onderling. Hier is jammer genoeg slechts plaats voor een algemene opmerking.

Van Tijen, Stam en Van Eesteren vertegenwoordigen het meest de sociaal/maatschappelijke en functionele richting terwijl Van Loghem opvalt door een meer filosofische benadering. Kloos en Wiebenga onderscheiden zich doordat ze Van Ravesteyn in zoverre gelijk geven dat de Nieuwe Zakelijkheid een eigen esthetiek bezit, maar dat dit nooit geuit werd. Ze wijzen echter wel het gebruik van traditionele (decoratief/esthetische) vormen af, waarmee ze aansluiten bij het theoretisch manifest uit 1927: doelmatigheid, sociale en economische eisen zijn de basis voor de architectuur – deze bepalen de vorm.

Kenmerkend zijn in de stellingen en de discussie begrippen als 'het geluk van de mensen' of 'van de mensheid'. Daaruit blijkt een idealistische houding die samengaat met begrippen als 'blijheid' en 'het levensgevoel van een tijd'. J.J.P. Oud⁵⁴ noemde deze begrippen al in zijn 'Holländische Architektur' uit 1926. Vaak wordt dit voor de nieuw-zakelijke belangrijke concept gebruikt bij het waarderen of bekritisieren van de architectonische ruimte, waarin dit levensgevoel zich uitdrukt, en de ruimte 'blij' maakt. Levensgevoel en blijheid associëren zich met het tijdsbegrip dat ook telkens naar voren komt: het zich gebonden voelen aan de tijd waarin men leeft. Deze tijd stelt eisen die onontkoombaar zijn, en opgelost moeten worden. Deze gedachte speelt met name een rol bij de kritiek op Van Ravesteyn, omdat alleen wanneer deze maatschappelijke problemen zijn opgelost en aan functionele eisen voldaan is, er mogelijkheden zullen ontstaan voor ruimere benaderingswijzen, waar men nu nog niet aan toe is. De eisen van techniek en maatschappij zijn nu urgent.

Deze discussie is door Luning Prak in zijn artikel in de catalogus 'Bouwen 20-40' weinig gericht genoemd, waardoor ze volgens hem ook geen conclusies kon opleveren.

De probleemstelling: 'hoe ligt de waarde van de esthetiek' zal echter ook in deze dagen tot weinig eensluidende conclusies leiden. De bijeenkomst is in andere opzichten belangrijk: ze geeft inzicht in de ideeënwereld van een groot aantal nieuw-zakelijke architecten in dit stadium van ontwikkeling van het Nieuwe Bouwen. De in het archief Merkelbach bewaarde stellingen en het verslag, hier in een bijlage opgenomen, zijn, naast brieven, de enige directe bron voor de gedachten van deze architectengroep in onderlinge samenhang. In hun directheid zijn ze juist daarom waardevol omdat ze iets weergeven van de levendige discussies zoals die tussen de architecten zullen zijn gevoerd. Er werd hier uitgesproken wat veelal stilzwijgend werd voorondersteld, en wat men verzuimd had duidelijk, en ieder voor zich schriftelijk naar voren te brengen. Problemen als de door Van Ravesteyn gestelde werden wel degelijk overdacht. Daarnaast komen persoonlijke verhoudingen en inzichten aan het licht, waaruit blijkt dat de 8 en Opbouw niet zo'n hecht gestructureerde groep was als wij nu wel denken. Vandaar ook dat pas met het gereed komen van de 'Tiel-Utrecht' opschudding ontstaat, terwijl Van Ravesteys ideeën al veel eerder een andere wending hadden genomen. Dat de gehele samenkomst zich afspeelde in een sfeer van optimisme over wat ook wel Van Ravesteys 'tijdelijke bekoring' werd genoemd, berust voornamelijk op diens positie binnen de 8 en Opbouw daarvoor. Hierdoor is de discussie niet zo heftig geworden, dat het tussen de architecten onderling tot een breuk leidde. Men heeft deze uitwisseling zelfs als vruchtbaar ervaren. Suggesties werden gedaan om op gezette tijden dergelijke weekends te organiseren. Zo werd op negen en tien oktober een bijeenkomst gehouden te Oostvoorne 'nadat de bijeenkomst te Avegoor goed geslaagd was'. (zie het jaarverslag 1937 – archief Merkelbach).

Van Van Loghem is een manuscript bewaard gebleven over Avegoor (archief Merkelbach, map 66): 'Het leven vloeit, wat vandaag vloeibaar is kan morgen gestold zijn, wat vandaag vast is, heeft kans morgen vloeiend te worden. Groepen van gelijkgezinden blijken soms meer amorf dan ze schijnen. Soms blijkt de amorfte schijn in wezen sterk levende gebondenheid. Het doel van ons congres was te zoeken of schijnbare amorfte uitingen en daden van enkele leden, in werkelijkheid toch de innerlijke kracht van een sterk groepsverband bezaten. Het congres vond aldus zijn bekroning in het besef van saamhorigheid, niet alleen op het gebied van het bouwen in beperkten zin, maar in den meest algemeen menschenlijken zin. Zoo werd het mogelijk

J.J.P. Oud en de 8 en Opbouw⁵⁴

Voor het weekend in Avegoor werden naast H. Buys ook als gasten uitgenodigd: de architect J.J.P. Oud, Mr. Huyts, schrijver van een recent boek over de USSR en de marxistische historicus Jan Romein. Alle drie waren verhinderd aanwezig te zijn.

Oud uitte zijn kritiek op de eventuele aanwezigheid van Huyts en Romein, 'waarvan bekend is, dat zij zich sterk op sociologisch terrein bewegen en dat zij tamelijk uitgesproken voor een bepaalde ideologie opkomen. Dit vind ik jammer.

Ik erken het groote belang van de maatschappelijke ontwikkeling voor de bouwkunst, maar men vereenzelvigd al te veel de maatschappelijke ontwikkeling met de politieke ontwikkeling, terwijl deze laatste slechts een deel van de eerste is. Door nu als gasten personen te hebben, die zich door hun politieke instelling reeds bij voorbaat min of meer begrensd moeten voelen in hun maatschappelijk uitzicht, ontnemt men den breeden basis aan het debat. Bovendien wordt door de wat eenzijdige keuze van deze soort gasten impliciet een politiek verband gelegd, dat in het belang van de ontwikkeling der bouwkunst naar mijn mening veel beter weg ware gebleven.

U gelieve mij te verontschuldigen, dat ik als buitenstaander deze opmerkingen maakt. Ik doe het slechts in het belang van de ontwikkeling van ons werk.'

(brief aan W. la Croix, secretaris van de '8'; d.d. 2-6-1937, archief Merkelbach, coll.NDB). Oud had om dezelfde redenen in 1927 geweigerd om mederedacteur van de 10 te worden: hij wilde niet mede verantwoordelijk zijn voor eventuele politieke stellingnames binnen dat blad. Wel wilde hij de verantwoording dragen voor alleen de architectuurrubriek. (zie brieven van Oud aan Müller-Lehning, Oud-archief coll. NDB). Dat Oud uitgenodigd werd voor de discussie in Avegoor was te danken aan zijn betekenis voor de nieuw-zakelijke stroming in Nederland. Men zag in hem de theoretische onderbouw vanuit De Stijl tot dan toe.

Oud schreef in de derde jaargang van de 8 en Opbouw een artikel waarin hij het begrip Nieuwe Zakelijkheid naar eigen inzicht weergaf (8 en Opbouw, 1932, p. 224 e.v.).

Hij ziet deze als grotendeels voortgekomen uit de schilderkunst waardoor haar uitgangspunt aanvankelijk meer op het esthetisch, dan op het zakelijke terrein lag: zakelijkheid werd soms opgeofferd aan de esthetische vormgeving. (Hij zinspeelt hier op De Stijl).

Deze – voor de ontwikkeling in haar geheel – wel belangrijke 'excessen' verdwenen om plaats te maken voor de tendens die alleen het 'zakelijke' als maatstaf nam.

Voor Oud betekent dit een nieuwe eenzijdigheid 'omdat anders doel wordt, wat uitgangspunt dient te zijn'.

In de praktijk ziet hij echter perspectief, omdat: 'Elk gegeven, dat 'speel-ruimte' laat in de vormgeving (en welke doet dit niet? zelfs het zakelijkste ingenieurswerk laat tot op zekere hoogte deze speelruimte toe) verplicht tot een boven het zuiver zakelijke uitgaande, min of meer persoonlijke vormgeving.'

Hij benadrukt de esthetische waarde, die boven het zakelijke uit bestaat, wijzend op de recente ontwikkelingen in de Russische bouwkunst. Oud ziet goede bouwkunst ontstaan wanneer men problemen zuiver stelt: hogere waarden krijgen dan vanzelf vorm. Bouwkunst is voor alles 'gebruikskunst' die 'normale menschenlijke normale verlangens te bevredigen heeft. Dit te doen in esthetische vorm is haar verstrekkend doel.'

De architect bouwt niet vanuit eigen persoonlijke vormwil, maar werkt terwille van de opdracht:

afb. 22

afb. 171

op menselijke wijze elkaars werk te bespreken en te beoordelen, waardoor onze winst in ruimeren zin nog werd aangevuld door direct tastbare winst, ontstaan door de verkregen eenheid, die het mogelijk maakte, dat kleine gevoeligheden werden overvleugeld door gezamenlijke kritiek, die door Van Tijen werd ingeleid. Van Avegoor kan bij goeden wil een victorie uitgaan.'

Dat een dergelijke woordenwisseling toch een negatieve invloed uitoefende blijkt uit de ledenvergadering van de '8' op 22 september 1937. Er worden diverse redenen aangegeven voor de verslechterde situatie die omschreven wordt als 'noodtoestand': zo loopt het blad slecht en is de samenwerking met Opbouw niet als verwacht. Ook zijn er te weinig actieve leden waardoor alles 'sukkel't; zelfs wordt de suggestie gedaan de vereniging binnen korte tijd op te heffen.

Met name worden verschillende stromingen en de tendens naar veranderende ideeën besproken. Merkelbach merkte daarover op: 'Ik kan mij voorstellen dat iemand zich zeer op de sociale kant van ons vak gericht voelt, maar ook een andere richting kan opkomen. De '8' moet geen star standpunt innemen. Onze taak is het ook vrij baan maken voor een nieuwere richting in de architectuur. Ik verzoek de leden openhartig te spreken evenals het bestuur dit heeft gedaan en vooral te zeggen wanneer iemand het niet eens is met de houding van de groep.'

Rietveld en Van Eesteren zeggen daarna dat de leden te weinig actief zijn, en de jongeren niet genoeg van zich doen spreken. Stam vindt dat er onvoldoende onderling contact is, waarop Boelen en Zanstra naar voren brengen dat de problemen van thans moeilijk te formuleren zijn, en dit wellicht alleen in het werk mogelijk is. Lotte Beese raakt met haar opmerkingen het meest de kern van de zaak: de sprong van de oudere generatie was groot en revolutionair.

Op het moment is het meer een kwestie van gestaag doorwerken. Waarschijnlijk heeft zij bedoeld dat de jongere generatie (waaronder groep '32) niet meer het 'élan vital' bezat, waarmee de ouderen waren gestart; daarin lag de oorzaak van verandering en beweging. Hieraan kan toegevoegd worden dat met de dood van Duiker in 1935 en Van der Vlugt in 1936, het Nieuwe Bouwen een gevoelig verlies leed. Stellig zal het heengaan van deze twee pioniers zijn weerslag gehad hebben op de praktische en ideeële ondersteuning van het streven van de Nederlandse nieuw-zakelijken.

Medestanders van Van Ravesteyn: Arthur Staal⁵⁵ en Paul Bromberg

De kritiek zoals die in Avegoor op Van Ravesteyn werd geformuleerd was nog niet werkelijk afbrekend, maar ook niet goedkeurend. Een van de weinige echte medestanders van Van Ravesteyn was Arthur Staal.

Staal had in het maartnummer van de 8 en Opbouw (1937, nr 6) een impressie gegeven van zijn Prix de Rome-reis die hem in 1936 had gevoerd naar Spanje, Noord-Afrika, Griekenland en Italië. In de korte inleiding op het reisverslag schrijft hij onder meer dat de tijd gelukkig voorbij is dat men met koffers vol tekeningen van ornamenten en kapitelen terugkeerde. Wel bracht het zien van de oude traditionele architectuur hem tot het besef dat 'een volmaakt "functionele" woning (de voordelen voor het vak en het gebruik niet geringschattend) nog geen architectuur-oefening beteekent.'

Dat standpunt werkt hij uit in zijn twee artikelen getiteld 'une maison, un palais', (de titel is ontleend aan een gelijknamig boek van Le Corbusier - de 8 en Opbouw, 1937, nrs 9/10), waarin hij onder meer reageert op een artikel van Stam over kantoor-gebouwen. Mart Stam schreef dit naar aanleiding van discussies over Van Tijens kantoorgebouw voor de firma Reesink in Zutphen. Zo beschrijft hij de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de kantoorgebouwen van Behrens, Berlage, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Le Corbusier en Brinkman en Van der Vlugt, die allen als voorbeelden van de functionalistische traditie genoemd worden. Stam komt tot de slotsom: 'ruimte behoeft niet 'rijk' aan te doen, ze behoeft niet opgedirkt te worden en het personeel behoeft hem ook niet zoo erg mooi te vinden; belangrijk is dat ze de mensen prettig stemt en tot werken in staat doet zijn.' In Stams ogen is de door hem geschetste lijn van Behrens tot Van Tijen de enige juiste. Staal bestrijdt met zijn artikelen deze visie, die functie stelt boven ornament en schaal, en vergelijkt Van Tijens kantoor met Van Ravesteys interieurs voor de 'Tiel-Utecht'. Beide ziet hij als belangrijk voor de 'nieuwere architectuur', maar hij tast de dogmatiek van het functionalisme aan:

'De tijd, waarin wij na de kater van het lif-laf genotene, doodziek van een bedorven room-soezen-kunst, gretig en opgelucht in de zure augurk beten van het ingenieurs-bouwen is voorbij.

De architectuur is weer klaar wakker, en wij weten drommels goed dat het uiterste van constructieve- en bedrijfseconomie, heelemaal niet automatisch het summum van architectuur beteekent, maar slechts een nogal vanzelfsprekend uitgangspunt!' In het beginstadium werden deze uitgangspunten volgens Staal, als enige belangrijke toegepast op juist die projecten, die de minste speling leverden tussen zuivere doelmatigheid en 'het niet vast te bepalene'. Dit leidde tot de woning als object waarin normen als streven naar het minimum en zin voor het sociale uitgedrukt konden wor-

'De Nieuwe Zakelijkheid wil volkomen daadwerkelijk den menschen brengen: licht, lucht, zon, kleur, groen, enz.; direct-weg: blijheid. Zij wil openheid en ruimte scheppen in onze dagelijksche omgeving. Dit alles wil ze doen in een vorm, die vanuit de gegevens zelf tot schoonheid geworden zal zijn'. In dit artikel van Oud herkent men een aantal standpunten, die ook binnen de '8' heersten: al sprak men zich over een esthetische houding niet duidelijk uit. Dat men Oud belangrijk achtte, blijkt ook uit de extra aandacht die hij krijgt met het nummer over zijn meubels in nr 3, 1937 van de 8 en Opbouw. Van Ravesteyn, die tot 1932 goede contacten met Oud onderhield kan door hem beïnvloed zijn: men vergelijke hun ideeën over vormvrijheid en estetik. Van Ravesteys uiteindelijke conclusies zijn natuurlijk anders, alhoewel ook Oud in zijn BIM gebouw van 1938 ornamenten toepaste. (Zie voor een kritiek van J. Duiker op de uitspraken van Oud, de 8 en Opbouw 1932, p. 236-237.).

Groep '32⁵⁶

Arthur Staal (1907) behoorde tot de zgn. groep '32. Deze ontstond door associatie van een aantal jonge architecten die probeerden het Genootschap Architectura et Amicitia (A. et A.), de spreekbuis van de Amsterdamse School te hervormen.

Staal trachtte in 1931 vernieuwingen door te voeren in het orgaan Wendingen, door de redactie aan te sporen daarin artikelen op te nemen over Le Corbusier, fotografie en schepen. Zijn verlangen naar een moderne aanpak blijkt uit de verzorging van nummers over landschap, Dudok, Willink en Pyke Koch. In 1932 treden de volgende leden toe tot het Genootschap: H. Elte, A. Elzas, A. Komter, Willy La Croix, H. Mastenbroek, J. Pot, K. Sijmons, G. Waal, P. Zanstra en W. Zweedijk. (B.W. 6/7 febr. 1932); vrijwel allen traden toe op voorspraak van Staal.

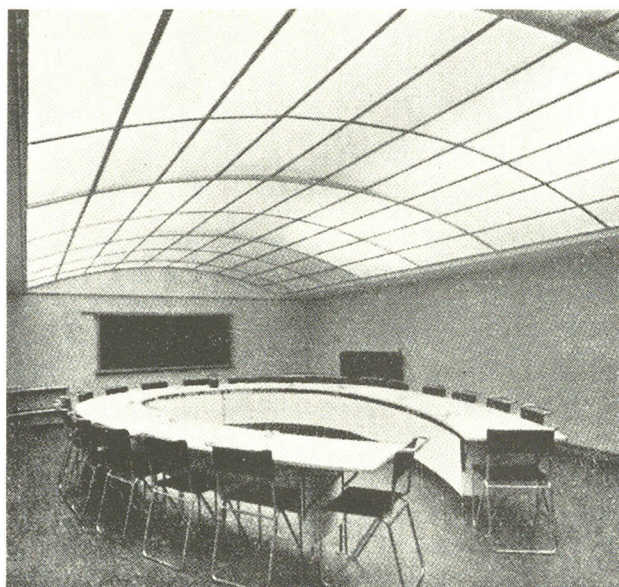
De notulen van de bestuursvergadering op 25 april '32 vermelden het verzet van deze jongste leden op de ledenvergadering. Boeken had daar ondermeer de 'frissche geest van de 8 en Opbouw' gesteld tegenover het Bouwkundig Weekblad Architectura. Het Genootschap noemde hij bij deze gelegenheid 'een doodenhuis'.

Alles wat de laatste tien jaar op architectonisch gebied is gebeurd ging buiten A. et A. om: zo weigerde het Bouwkundig Weekblad Architectura opname van het manifest van de '8' en liet men voordrachten van Ernst May, Stam en Le Corbusier voorbij gaan.

De spanning loopt zo hoog op dat de jonge leden zich tot de groep '32 formeren en aansluiting zoeken bij de 8 en Opbouw. Staal speelt een nogal dubbelzinnige rol omdat hij bestuurslid is van het Genootschap A. et A. De werkelijke breuk voltrekt zich wanneer er in nr 5 van het Bouwkundig Weekblad 1934 een artikel wordt geplaatst met kritiek op het Hoger Bouwkunst Onderwijs (H.B.O.), ondertekend door Mastenbroek, Staal en La

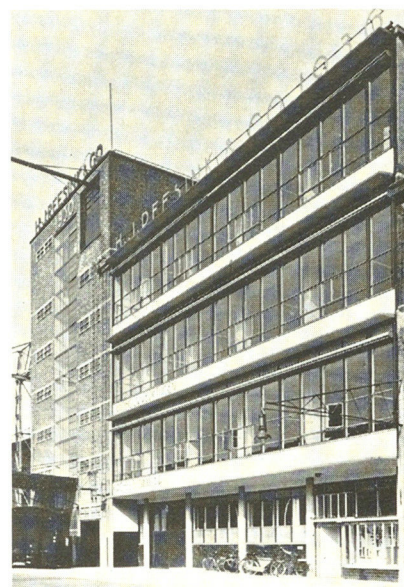
afb. 23-25

afb. 172



172 >
W. van Tijen, met
J.H. van den Broek
Zutphen, exterieur
van het
kantoorgebouw voor
Reesink en Co.
(verdwenen) 1936
– 1937
Het gebouw werd
in de nieuw-zakelijke
kringen gewaardeerd
omdat het zich
onopvallend voegt
de als 'moot' in de
rij en daardoor 'onaf'
was, dus voor
eenvoudige
uitbreiding vatbaar

173
W. van Tijen met
J.H. van den Broek,
Zutphen, kantoor
Reesink en Co.
interieur vergaderzaal,
1936 – 1937



den. Wat ook gevaar opleverde, omdat men begon 'door die liefde voor normen, de arbeiderswoning en daaromtrent eenzijdig en te langdurig als dé architectuur te zien, en door deze bril heen, ook alle andere bouwwerken te ontwerpen en te waarderen! Het standpunt is misschien niet onpractisch of ongezonder, en is zeker vele ronden vóór op alle andere architectuur die dat mist, maar men moet oppassen geen maniaken voor een soort huis-, tuin-, of keukenarchitectuur te kweeken, en eerlijk gesproken, het lijkt er in de 8 en Opbouw soms drommels veel op!

Met Van Ravesteyn was Staal van mening dat architectuur meer is dan functionaliteit: dit is voor de architecten wel belangrijk, maar voor het publiek telt alleen de uitkomst. Monumentaliteit en ornament⁵⁶ zijn ook van wezenlijk belang.

afb. 172-173 Staal verwoordt de opvatting duidelijk als hij het heeft over Van Tijens vergaderkamer voor Reesink: 'directiekamer en vergaderzaaltje zijn niet mooi; in deze ruimten is zeker niet bewezen dat men met eenvoudige middelen schoons kan bereiken, hetgeen ik hier in hoofdzaak aan kleuren en verhoudingen wijt.'

In zijn tweede artikel zegt Staal dat in de 'goede werken der nieuw-zakelijkheid toch geen duimbreed van het esthetische terrein aan dat van het praktische (wordt) geofferd.'

afb. 25

Met name heeft hij toen waarschijnlijk gedacht – evenals Kloos dat in zijn stellingen deed – aan Duikers Gooiland. Dit kwam in 1936 postuum gereed. Toch is wat hij hier estiek noemt iets anders dan wat hij er later mee gelijkstelt: ornament en monumentaliteit. Evenals voor Van Ravesteyn valt voor Staal de uiteindelijke conclusie in het vraagstuk over de estiek in het voordeel uit van het ornament: de erkenning van het 'zakelijk-esthetische' is hun niet voldoende.

Ze ontkennen niet dat het zuivere plan met zijn economie en discipline, orde en klaarheid het onbetwistbare terrein van de Nieuwe-Zakelijkheid is. De groep van Granpré Molière bezit dat ook naar hun idee niet, maar daar is het voordeel dat de architecten zich kunnen handhaven op wat door Staal 'een rest, een schijn van monumentaliteit en van ornament' genoemd wordt.

Deze 'hogere waarden' had men in het manifest van de 8 in 1927 afgezworen, wat Staal de uitspraak ontlokt dat men daarmee het publiek wilde laten geloven dat architectuur slechts 'een kwestie van toepassing van enige intellectuele theorieën zou zijn'.

afb. 174-177-
121-124-141
177-123-124-
141-177-175

Dat Staals opvattingen niet precies omschreven zijn, zelfs verwarrend, blijkt uit zijn beschrijving van de Tiel-Utrecht. Hij zegt weliswaar dat de niet nuttige toevoegingen 'de ijle van deze mooie ruimten' stimuleren, maar in zijn volgende opmerking bewondert hij met name de afgeronde dagkanten van de ramen en het hooggesneden deurgat: dus vooral waar Van Ravesteyn in architectonische zin vrij met nieuw-zakelijke materialen vorm gaf. Over de decoratieve lambrizeringen in de commissarissenkamer is hij veel minder enthousiast. Toch staan Staal en Van Ravesteyn in hun opvattingen naast elkaar. Dit blijkt eens te meer uit Staals artikel in de Groene, 'De weg der Nieuwe Zakelijkheid' (27/7/37) een maand na Avegoor geschreven. Futurisme, dadaïsme, cubisme en surrealisme hebben zeker hun reinigende werking gehad, maar Staal wijst iedere associatie met dit werk van de hand. 'De jongeren der Nieuwe Zakelijkheid zoeken naar een natuurlijke harmonie (als b.v. de Grieken)'. Tekenen van een nieuwe stijl anno 1937, hetzelfde verlangen tot een tot verantwoording geneigde cultuur, hetzelfde geestelijke, gedisciplineerde niveau, dezelfde schoonheidsontroering, vindt hij in dichters van De Gemeenschap en in schilders als Pijke Koch, Fernhout, Willink, Ket, Schumacher en Hynckes.

vanuit A. et A. was opgericht en door A. et A. werd bestuurd, alle vroegere esthetische opvattingen te laten varen.

'Wil de leiding van het H.B.O. de zaak van het bouwen van deze tijd dienen, dan zal de gehele regeling van het onderwijs in het karakter der lessen van deze geest doordrongen moeten zijn. (...) Of geloof men dat b.v. het Nieuwe Bouwen slechts een vormkwestie is.

Door de thans aangenomen houding van de leiding hebben wij sterk de indruk gekregen, dat men het Nieuwe Bouwen inderdaad als zodanig beschouwt. Door overname van alleen het uiterlijke probeert men de illusie te wekken van een geleidelijke ontwikkeling en van met zijn tijd mede te gaan. Maar het Nieuwe Bouwen is onmogelijk te ontwikkelen door de geest waaruit het H.B.O. is samengesteld.' In november 1934 treden de leden van groep '32 uit en zoeken definitief aansluiting bij de 8 en Opbouw (zie het fusie nummer, nr 26, 1934).

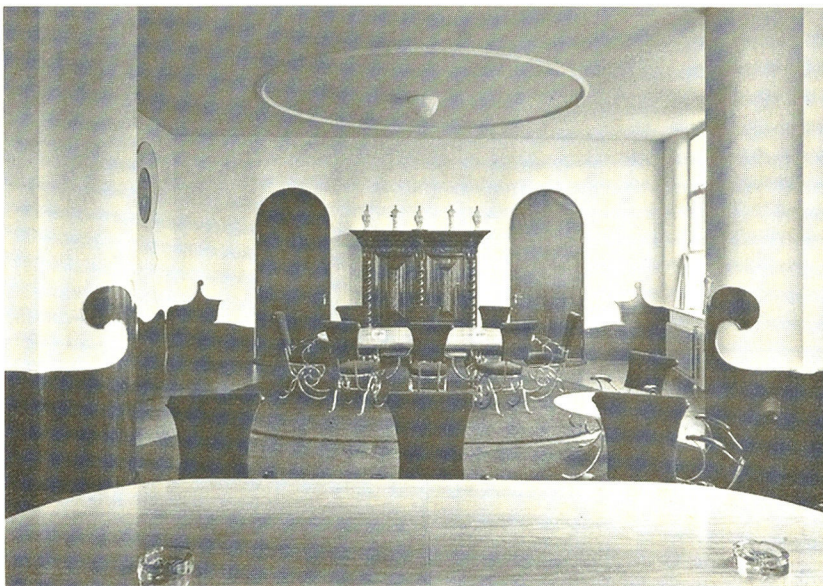
Deze jongere generatie kenmerkt zich door hun belangstelling voor Le Corbusier, en met name de meer irrationele en fantasievolle elementen in diens werk (zie het artikel van A. Elzas in nr 2, 1934 in de 8 en O over Le Corbusier).

Het ontwerp waarmee Staal de Prix de Rome won vertoont een duidelijke invloed van Le Corbusier.

Peter Meyer over Ornament⁵⁶

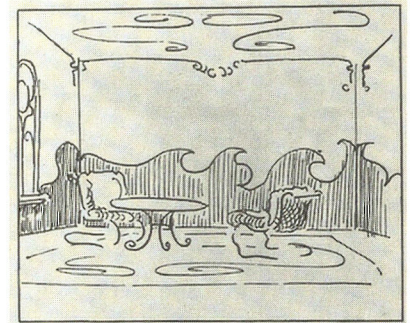
In nr 23 van de 8 en O, 1937, publiceert Van Woerden (lid van groep '32) een vertaling van enkele passages uit een artikel van Peter Meyer over ornament-surrealisme dat verscheen in *Das Werk* van februari 1937. Meyer's artikel hoort thuis in een hele reeks van beschouwingen.

De publicatie hiervan binnen de 8 en O is op zich al treffend. Staal in zijn 'Une maison, un palais', verwijst herhaaldelijk naar Meyer. Evenals Van Ravesteyn bewonderde Staal de magisch realisten als Koch en Willink, aan wie een zeker surrealisme niet vreemd is. Enkele passages uit Van Woerden's vertaling: 'Elke abstractie leidt tot het onmenselijke, want het absolute heeft nu eenmaal heen nuancen, het is eens en voor altijd onveranderlijk, omdat het door iedere nuanceering meer relatief zou worden. Het ornament bevat dus zelfs een element



174
Utrecht, kantoren
voor de 'Tiel-Utrecht',
1936; cat.nr 73
Interieur van de
vergaderzaal

175
Karikatuur uit het 1
april nummer van
de 8 en Opbouw
1937, p.58



polymeriet betimmeringen en accousti-polymeriet
plafond. Zeeziekte-kliniek, Hôpital Maritime, Le
Havre. arch. Le Corbeau.

van bescheidenheid, het weet afstand te bewaren ten opzichte van het absolute, het beweegt zich slechts in den sfeer ervan, zonder zich aan te matigen de definitieve en eenig mogelijke oplossing te zijn. (...) Wij houden tegenwoordig van ornamentloze normen in edel materiaal, omdat we juist dit materiaal zelf ornamentale kwaliteiten zijn gaan toeschrijven. (...) Als men het ornament alleen maar als een lastig, of aangenaam toevoegsel tot het eigenlijke der architectuur beschouwt, komt men er nooit mee in 't reine. Men moest veel meer letten op de schaalgevende functie, die het ornament heeft in de architectuur. Door het ornament te verwijderen heeft de architectuur weer haar primaire praktische functie kunnen uitoefenen, maar loopt aan den anderen kant het gevaar elk menselijk contact te verliezen dat het ornament in betere tijden legde. (...) Op 't oogenblik schijnt de architectuur op een bezieling van de kant der schilderkunst te wachten, sinds de slagwoorden constructivisme en functionalisme in hun armelijke tekortkomingen zijn voorzien, en de binnenhuiskunst in eenheidsbeige en chroom-nikkel met 'ach so blonden sperrholz' vastgelopen is. (...) Op een goeden dag zal men zelfs de surrealistische en abstracte kant der klassieke architectuurvormen ontdekken, als eerst eenmaal de afkeer tegen deze vormen is overwonnen, die als tegengif tegen het historicisme noodzakelijk was (het zou mij niet verwonderen indien ook dit van Le Corbusier, de meest beweeglijke geest onder de hedendaagse architecten zou uitgaan), niet in den zin van een teruggrijpen naar historische vormen, maar een meer algemeene boven alle engere groepeerings uitgroeiende moderniteit'.

Ornament en binnenhuis, Bromberg⁵⁷

In het nummer dat aan de publicatie van Van Ravesteys stellingen vooraf ging, schreef Bromberg een artikel 'Terug naar het Ornament' (Binnenhuis 18(1936) nr 10, p.120). Hij betoogt daarin dat 'terug' niet gezien moet worden als een herhaling van wat geweest is: 'de opgelegde straf was verdiend, want inderdaad had de kunstnijverheid het ornament tot een akelig maaksel gemaakt'. Terug is wel: terugkeer van de zin tot versieren. De 'kale naakte vormen van den zakelijken stijl' hebben hun zin gehad, maar mogelijkheden tot persoonlijke vormgeving liepen vast. 'De Nieuwzakelijkheid werd een dekmantel voor onmacht'. 'Meubelen ontwerpen werd een maniertje. Het ontbreken van opdrachten voor de buiten-architecten maakte, dat zij allen zich zetten aan het meubelontwerpen ... en zonder veel inspanning gelukte het hun in de kistenontwerpindustrie een plaatsje te vinden. Kunstenaars als b.v. Van Ravesteyn hebben nooit den bewogen vorm verloochend. Zelfs onder de dienaren van de roode krakeling (i.e. de 8!) vonden wij bij tijd en wijle een uitbarsting van barokke vormwil. Wij denken aan de plafond ornamentiek van den bloemenwinkel van Ivy (Giesen en Zanstra) en b.v. aan het grillig barokke venster in het décor van 'Happy' (Koen Limperg). 'Het nieuwe ornament, dat wij verwachten, zal pas tot bloei kunnen komen als werkelijke eenvoud door werkelijke beheersching een uiting wordt van grote bewogenheid, spanning en kunnen.'

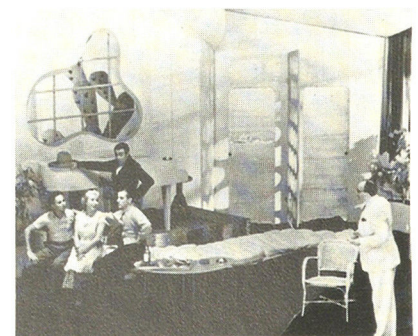
Bromberg schreef ondermeer 'Het Hollandsche Interieur' (Amsterdam 1931), 'Praktische woninginrichting - een handleiding voor iedereen' (Amsterdam, 1933), 'De kleine praktische woning' (Amsterdam, z.j.). Dat men in de jaren '36 en '37 ornament op prijs stelde, blijkt ondermeer uit een immens project als de 'Nieuw Amsterdam'. De inrichting van dit schip werd ondermeer verzorgd door H.Th. Wijdeveld, F.A. Eschauzier, J.F. Semey, C.J. Engelen, J.J.P. Oud, ir S. Van Ravesteyn. Deze keus is op zich al betekenisvol: geen dogmatische nieuw-zakelijken. Van de grote hoeveelheid schilders, beeldhouwers en glazeniers kunnen worden genoemd: Adriaan Lubben, Joan Colette, Nel Klassen, Chr. de Meer, Jaap Gidding, A. Copier, John Rådecker, Cor Alons, Ch. Eyck, J. Cantré, F. van Hall, L. Bolle, Lambert Simon.

M. Stam en J. Niegeman schreven een niet erg juichende kritiek op dit geheel; zie de 8 en Opbouw, 1938 nr 13/14 p. 119-120.

Niegeman voert aan dat elementen als schilderijen en beeldhouwwerk in het algemeen niet verworpen behoeven te worden, als de nadruk maar ligt op de functie, door de ruimte en haar werking doelmatig gestalte te geven.

'En daar waar het ter bereiking van dit doel noodig is, zal wel degelijk een zich in karakter, materiaal, en wezen aanpassend accent, gebogen lijn of vlak, een schildering of beeldhouwwerk kunnen zijn'.

Deze functionele eisen gelden ook voor een schip. In het geval van de Nieuw Amsterdam had men beter ontwerpers kunnen kiezen 'van wie men weet, dat zij in een modern schip geen arke Noach of hemelsgondel zien, maar een vervoersmiddel, hetwelk aan de eischen van snelheid, zekerheid, gerieflijkheid, ten deele zelfs luxe, moet voldoen'.



180
K. Limperg, décor
'Happy' (boy meets
girl) sept. 1936

Staal ziet stijl op de manier zoals De Gemeenschap maar ook de Nieuwe Zakelijkheid het formuleerde: 'als het gemeenschappelijk spontane in de nieuwe kunst, als uitdrukking van het nieuwe levensgevoel (-)'. Maar met dit verschil dat voor de zakelijken via de techniek vanzelf een nieuwe wereld en een nieuwe schoonheid zou ontstaan, en dat voor Staal er met die nieuwe techniek nu iets gedaan moet worden, zodat 'ook weer het onnutte ornament de architect terzijde staat, om haar ook van deze zijde, en niet alleen door lucht, licht en zon, open bebouwingen, groenstroken en modelkeukens 'menselijk' te maken'.

Niet alleen bij architecten vond Van Ravesteyn weerklank. Paul Bromberg publiceerde in zijn 'Binnenhuis' als eerste Van Ravesteijns stellingen.

Uit deze sympathie uit de wereld van binnenhuis- en interieurontwerpers blijkt dat men in die kringen niet onverdeeld gelukkig was met de ontwikkelingen van de nieuw-zakelijke architectuur. Dat veranderde visies daar welkom waren, kwam natuurlijk ook voort uit een gevoel van zelfbehoud en door de nieuwe mogelijkheden voor het eigen vak, als het ornament weer werd geaccepteerd. Bromberg⁵⁷ meent in zijn toelichting op Van Ravesteijns stellingen dat de zakelijkheid zelfs ornament nodig heeft zowel uit praktische als meer ideële overwegingen. Niet voor niets noemt hij de interieurs van de 'Tiel-Utrecht' 'een nieuwe fase in de ontwikkeling van het interieur.' Hij geeft aan dat Van Ravesteyn bij het Nieuwe Bouwen altijd steun vond voor zijn opvattingen, en dat men hem er vanwege zijn werk graag als een van hun collega's naar voren bracht. Met een vooruitziende blik schrijft hij naar aanleiding van de 'Tiel': 'Hoe zal het echter nu gaan? Accepteert men daar de vrijmoedigheid om utiliteitsbouw en woningbouw als aparte dingen te beschouwen? Want daar komt het feitelijk op neer. Niemand zal tegen de principes van het "nieuwe bouwen" opkomen zolang het uitsluitend den utiliteitsbouw betreft. Men heeft echter juist verschil van mening met den linksche groep over het fabrieksuiteerlijk, dat men aan woonhuizen geeft. Getransponeerd op ons terrein komt het er op neer dat men in deze zich links noemende groepen ook de scheiding aanvaardt tusschen utiliteits- en luxe woninginrichting. Of dus de hygiënische stijl teruggedrongen wordt tot badkamers en keukens en of de decoratieve ontplooiing⁵⁸ in de woonvertrekken getolereerd zal worden. In het parlement der Nieuwe Bouwers zal de kwestie Van Ravesteyn misschien tot een regeringscrisis leiden'. Merkwaardig genoeg heerst ook bij Bromberg verwarring over nieuw-zakelijke esthetiek en ornament: zo vindt hij een analogie in de vloeiende ruimte-uitbeelding van Rietvelds bioscoop 'Vreeburg' en het fantasievolle ornament van de 'Tiel-Utrecht'-interieurs. 'Bij beide kunstenaars heeft de geknechte verheerlijking zich vrij gemaakt en heeft de drang in schoonheid vorm te geven overwonnen. De ontwikkeling is niet meer tegen te houden; het decoratieverbod, dat alle fantasie neermaait, is opgeheven!' Wel merkt hij op dat de richting, waarin Van Ravesteyn zich begeeft veel slachtoffers kan maken, wanneer men over minder talent beschikt.

Reactie: Victor Semper en Mart Stam

Een reactie op de bewoordingen van Staal kon natuurlijk niet uitblijven. In nr 22 (jrg. '37) kan men een ingezonden stuk lezen van een 'buitenlandsch architect', ondertekend door de redactie. Dezelfde architect duikt enkele jaren later nog eens op in nr 7, jaargang 1939, nu als 'Victor Semper'.

Beide artikelen hebben iets mystificerends, omdat iemand van deze naam niet te traceren valt. Het feit dat deze 'brieven' zo duidelijk tegen de afwijkende opvattingen gericht zijn, mag de naam van de ondertekenaar verklaren: Victor Semper – Altijd Overwinnaar. Misschien kan Van Loghem aangewezen worden als auteur, die op deze – dan toch wel merkwaardige wijze – iets van het getij trachtte te keren.

Van Loghem vestigde er in een brief aan zijn collega's (19 oktober '37) al de aandacht op dat het tijdschrift hoe langer hoe meer een prentenboek werd, waardoor het gelijkennis ging vertonen met het orgaan van de B.N.A., het Bouwkundig Weekblad.

Van Loghem schreef: 'Principiële (hij bedoelt: beschouwend theoretische⁵⁹) artikelen komen niet meer voor, menschen met een gezicht blijven weg en bemoeien zich er niet meer mee (.) voor een levend tijdschrift is vóór alles noodig karakter en vertrouwen in elkaar, zoodat uit elk de spontane kracht kan blijven komen. Als iemand iets geschreven heeft met ernst en karakter, dan moet dit behoudens enkele markante opmerkingen aanvaard worden.'

Een dergelijke instelling spreekt ook uit het 'Semper' artikel: Staals meningen worden als betekenisloos gezien, omdat de inzichten op het gebied van de moderne wetenschappen als techniek, economie en sociologie nu pas beginnen door te werken.

Samen met psychologische en biologische elementen zal het zakelijke bepaald worden. Ornament, zoals Staal het bedoelt, wijst hij af – niet de artistieke instelling:

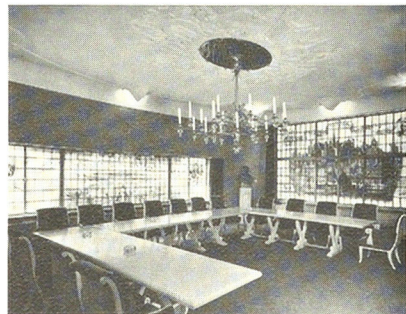
'Het menselijk leven tot een waardige, klare, artistieke verwezenlijking te brengen, behoort steeds tot de grondbeginselen van de nieuwe architectuur, zooals overigens iedere echte architectuur. Wij weten, dat de bouwwerken van Van Tijen, Duiker, Brinkman, Van der Vlugt enz. – om slechts eenige Hollandsche namen te noemen – artistieke werken zijn.

De Nieuwe Zakelijkheid heeft ornament nodig, Bromberg⁵⁸

'Een effen karpert is ondoelmatig, een effen behang kan alleen in zeer goede kwaliteit gebruikt worden zonder dat alle oneffenheden van den ondergrond zichtbaar worden. Welnu, het is dus doelmatig aan het behang een werking te geven, die dit euvel verhelpt, het is dus eveneens doelmatig het effen karpert meerkleurig te maken, opdat de besmettelijkheid minder wordt. De meerkleurigheid includeert niet persé een ornament, men zou naar een tekening kunnen laten weven waar verschillende kleuren willekeurig opgespoten zijn. Dan komen wij echter tot het verschil tusschen kunst en natuur. Pas als de geest de natuur heeft verwerkt (vervormd) is sprake van kunst. Kunst eischt dus dat b.v. een meerkleurigheid verwerkt is door den geest en geen kwestie van toeval. Daarmee is het ornament als onmisbaar in haar functie hersteld, een functie die niets anders is dan uitdrukingsmiddel van ons beeldend vermogen.'

Dat ook de industrieën inderdaad pleitten voor meer gebruik van ornament blijkt uit een advertentie die een verantwoordigd 8 en Opbouw lid knipte uit het blad van de behangsel industrie. Het opschrift – door de vinder van een extra sierlijke krul voorzien – luidt:

'Terugkeer van het ornament is beter voor de branche. Met behulp van den handel kan die terugkeer bespoedigd worden.'



176

W. Maas
Hilversum,
bestuurskamer
K.R.O. studio, 1938
Dit ontwerp kwam
gelijktijdig met Van
Ravesteijns
decoratieve periode
tot stand. Deze ruimte
– waar aan
meewerkten Jo
Uiterwaal (plafond),
de gebr. Brom
(luchter), C. Eijck

(linkerraam) en J.
Evers (rechterraam)
– is een voorbeeld
van wat men in
katholieke kringen
als 'Gesamt-
kunstwerk' zag.
Uiterwaal maakte
voor deze opdracht
een reis naar
Versailles om de
oude stuccotechniek
te bestuderen.
foto: KRO



177
Utrecht, kantoor
voor de 'Tiel-Utrecht',
1936; cat.nr 73
interieur hal; het
bovenlicht boven de
ingangsdeur en de
deur zelf zijn oud,
dat boven de glazen
deur ontwerp Van
Ravesteyn

Als over deze kunst niet veel gesproken wordt, dan is het toch slechts om niet met die verkeerd begrepen 'kunst' der decorateurs geïdentificeerd te worden.' Staal- en betonbouw, zo vervolgt 'Semper', 'beloven ons ruime, open, gezonde en vrolijke steden, die goed geordend zijn en ons met artistieke harmonie vervullen. Zij zullen een natuurlijke 'monumentaliteit' geven, die in de vrijheid en grootheid van het leven wortelt.' Kortom: als men op de ingeslagen weg voortgaat zal men vanzelf tot schoonheid komen.

In het door Van Ravesteyn gebruikte ornament ziet 'Semper' echter geen teruggang. Hij is er van overtuigd dat Van Ravesteyn eerlijk een weg zoekt, ook al kan schoonheidsdrang aanleiding tot misvattingen geven. Uit de slotzin spreekt dezelfde positieve benadering die ook te vinden is in Van Loghems beschouwingen over het weekend in Avegoor. 'We zullen (-) in de zuiverheid van Van Ravesteys kunstzin moeten vertrouwen.'

Het pleiten voor toevoeging van schoonheid in de zin van decoratieve schilder- en beeldhouwkunst, ging niet geheel aan de aandacht van Van Ravesteys collega's voorbij, ook al wordt ze binnen nieuw-zakelijke grenzen geïnterpreteerd.

Mart Stam, in Avegoor een van Van Ravesteys heftigste tegenstanders,⁶⁰ brengt in zijn artikel 'Mogelijke en onmogelijke krullen op de Expo 1937' (8 en O, 1937, p. 169 e.v.) een aantal gedachten naar voren die men op het eerste gezicht niet van hem zou verwachten.

Na te hebben toegegeven dat zowel in binnen- en buitenland, de moderne architecten de opvatting deden ontstaan dat ze slechts 'kale-kisten architectuur' zouden appreciëren, meent hij dat er een steeds sterkere drang is om tegemoet te komen aan menselijke behoeften. Niet alleen materieel, ook psychologisch.

Stam stelt zich op tegen diegenen die de 'zakelijke' architectuur ervan beschuldigen alleen maar aan dagelijkse en materiële eisen te willen voldoen door op te merken dat 'er bij ons groote belangstelling bestaat voor de mogelijkheden en de wegen die de beeldhouwkunst en de schilderkunst bieden om een werkelijk modern bouwwerk in zijn volkomenheid te versterken.'

Hij verduidelijkt dit aan de hand van de Parijse tentoonstelling; muurschildering en beeldhouwwerk moeten de voortzetting zijn van de architectuur en mogen niet een te zelfstandig karakter dragen. Met name fotomontages, in de muur ingekraste voorstellingen, eenvoudige heldere kleuren zijn geschikt. Stam gebruikt herhaaldelijk trefwoorden als 'vrolijk', 'luchtig', 'frisch', die overeenkomen met het criterium 'blijheid' voor de architectonische ruimte. De muurschilderingen in het Hollands paviljoen voor Verkeer en Tourisme dat Van Ravesteyn verzorgde, ontlokten aan de redactie van de 8 en Opbouw echter het commentaar: 'Ook daar een landkaart maar opgedirkt, gefriseerd. Ook daar meerdere schilderijen naast elkaar; een heele aaneenschakeling. Misschien zijn ze op zichzelf niet zo slecht; maar ze vloeken tegen elkaar, ze maken de grootste ruzie. Maar boven alles, waarom zoo pathetisch?'

Aesthetiek Ja, Aesthetiek Neen⁶⁰

Aan typografie, meubelkunst, stoffen, theaterdecors, tentoonstellingsstands werd binnen de 8 en Opbouw over het algemeen weinig werkelijke theoretische aandacht besteed: men hield zich voornamelijk bezig met de architectuur. Voor typografie zie o.a. L. Stam-Beese, 'Aesthetiek Ja, Aesthetiek Neen', en P.C. van der Poel, 'Beeldstatistiek en fotografische voorstelling', beide in 1937, p.226, e.v.

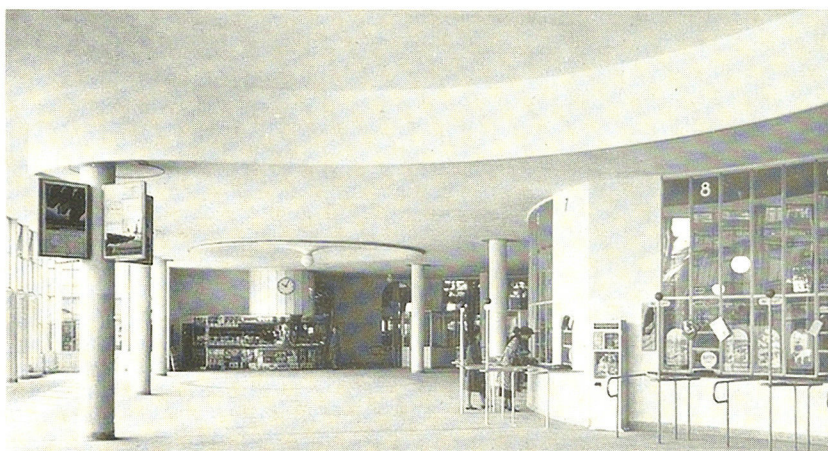
Twee artikelen laten verschillende ideeën over de typografie zien: in de nummers 13 en 15 van 1939 speelt zich een polemie af tussen de oudere generatie van Zwart, Driessen en Schultema (lid van de Rotterdamse Opbouw), en de jongere generatie van Elffers en Brusse, uit Amsterdam en beide geen lid. Opvallend is dat met name in de theaterdecors en tentoonstellingsinrichtingen van onder andere Limperg veelvuldig gebruik gemaakt werd van golvende lijnen en decoraties. Natuurlijk volgt dit gedeeltelijk uit specifieke gebruikseisen. Limperg echter, koesterde zeker veel belangstelling voor versiering: zie zijn artikel over de muurschilderingen van G. Hordijk in de Foyer van de Amsterdamse Schouwburg in de 8 en Opbouw, nr 14, p.143-145, 1939. H. Buys leverde daar heftige kritiek op in nummer 22 van datzelfde jaar. De bestudering van de onderlinge relaties tussen architectuur, en elementen als decors, tentoonstellingsstands, feestverlichting, typografie en toegepaste kunsten plus de ideeën daarover kunnen interessante gegevens opleveren over de waardering en de plaats van deze richtingen in de nieuw-zakelijke stroming als geheel.

'Vermenschelijke zakelijkheid'.⁶⁰

Van Ravesteys werk na 1936 mag in nieuw-zakelijke kringen weinig gewaardeerd zijn, de reacties in de pers waren positief. Herhaaldelijk wordt hij beschreven als de begaafde architect die de 'stroefheid' van de Nieuw Zakelijkheid veraangenaamt. Het eigen huis van de architect ontlokte een criticus al de uitspraak: 'Meer bloemrijke bouwkunst: een nieuw-zakelijk architect heeft de stijl opvattingen verlaten'. Kunstmin en de Tiel-Utrecht, dacht men, waren wegwijzers naar een nieuwe ornamentstijl, waarin utiliteit aan schoonheid zou worden gepaard. Zo worden de 'Holland van 1859' en Blijdorp beschreven als 'vermenschelijke nieuwe zakelijkheid' en 'romantisch idealisme'.

Dergelijke uitspraken geven tevens aan hoe voor 'het publiek' de nieuwe-zakelijke architectuur koel en onmenselijk scheen; het begrip 'zakelijk' heeft daarbij voortdurend verwarrend gewerkt.

Van Ravesteyn speelde bewust op deze vrij negatieve waardering in, waardoor hij een tussenpositie in is gaan nemen tussen de kleine avant-garde van de nieuw-zakelijken en de grotere stroming van nog steeds aanwezige stijlimitatie en bourgeois kunst.



afb. 181

Herformulering van uitgangspunten 1938

De tegenstellingen⁶¹ binnen de groep, zoals die zich sinds Avegoor steeds sterker gingen aftekenen, waren al enkele jaren eerder – in 1935 – door Van Loghem gezien. Een jaar na de fusie met Groep '32, betoogt hij: 'Het belangrijkste van ons werk zal in de naaste toekomst moeten zijn de strijd tegen onze vrienden. Want merkwaardig-gerwijs is er een soort apenliefde voor het nieuwe bouwen ontstaan die dreigt gevaarlijker te worden dan de felste tegenstand. Tot nu toe hebben wij bijna zonder uitzondering en bijna zonder kritiek alle uitingen gastvrijheid verleend, die getuigden van een verlangen naar innerlijke vernieuwing op basis van het 'nieuwe bouwen'. Deze houding is niet meer mogelijk. De kritiek zal haar intrede moeten doen.'

(8 en O, 1935, nr 1).

Deze opmerking van Van Loghem geeft aan hoezeer de 8 en Opbouw – vaak kritiekloos – uitingen opnam, zonder zeker te weten in hoeverre men inderdaad de principes van het Nieuwe Bouwen onderschreef. Daarvoor was toch onvoldoende onderlinge uitwisseling en stelde de kritiek die men gaf vaak op een ongegrond optimisme.

Echo's van Van Loghems beweringen vinden we in 1938, als Stam in nr 3 van de 8 en Opbouw zijn 'aan de architecten' schrijft. Stam tracht hierin vast te stellen hoezeer de situatie nu verscherpt is en herbezinning noodzakelijk is 'omdat het vervloekte meedoen dreigt'. Maar uit deze regels spreekt toch ook een vasthouden aan optimisme en het geloof dat men 'tijdelijke bekoringen' als de uitingen van Staal en Van Ravesteyn nog kan tegengaan: 'Dat er binnen onze kringen een zoeken en tasten gaande is, dat juist om zijn intensiteit hoopvol moet stemmen.

Ze kunnen zeker zijn, dat in onze groep de grondgedachte 'dat er een echtere en een diepere bouwkunst moet komen en dat we juist daar een opgave te vervullen hebben, allen verenigt, dat allen het decoratieve facade-gedoe (hetgeen ze met de paplepel ingevoerd werd) verwerpen.' De 8 en Opbouw lijkt, zo zegt Stam, voor de buitenwacht een groep met volkomen gelijke ideeën maar dan realiseert men zich niet dat 'het echter vaak juist de totaal verschillende aanleg is die het mogelijk maakt, dat dit samengaan stimulerend werkt.' De enige werkelijk effectieve manier om uitgangspunten te overdenken is het nummer over abstracte kunst geweest dat Stam en Van Loghem schreven naar aanleiding van een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam (8 en Opbouw, nr 8, 1938). Beide zien in de abstracte kunst van De Stijl (Van Doesburg met name) de bron voor de uitgangspunten van het eigen bouwen. 'Nu ook in onze groep barokke uitingen, animale gezindheid en surrealistische tendenties zich vertoonen, acht ik het van groot belang de blijvende waarde van de zuivere kunst, de abstracte kunst naar voren te brengen.'

Van Loghem, wiens taal en ideeën filosofischer zijn getint dan die van de meer realistische Stam had in zijn boek 'Bouwen' uit 1932 al gesproken van de 'reinigende invloed' die van De Stijl was uitgegaan. In abstracte kunst wordt, zo zegt hij, 'de zuivere verhouding, de harmonie tusschen het universele en het tijdelijke, tot zelfstandige uitdrukking van de waarheid op de wijze van de schoonheid, zonder deelen van de voorhanden natuur als uitdrukkingsmiddel aan te wenden'. Geen enkele vorm van barok kan daarom volgens hem ooit een werkelijk grote kunstuiting zijn omdat daar het toevallige (het tijdelijke) overheerst.

Stam, die in Avegoor ook op de abstracten als 'bron' wees, stelt zich echter realistischer op. Hij erkent dat de door de nieuw-zakelijke gebouwde architectuur niet 'abstract' is, en dat de uitgangspunten van De Stijl en het Nieuwe Bouwen in vorm en theorie verschillen: met name wat betreft de realiteit met haar eisen en technische mogelijkheden. Niettemin was het de abstracte kunst die, door terug te grijpen naar het elementaire, kleur, vorm, vlak en volume hun eigen waarde en schoonheid gaf; daarmee schiep ze essentiële voorwaarden voor een bouwkunst die moest voldoen aan de eisen van de huidige samenleving.

181
Utrecht, Centraal
Station
hal, 1937 – 1940;
cat.nr 80

Reacties op het Utrechts Centraal Station, 1938⁶¹

Dat men binnen de 8 en Opbouw nog steeds vertrouwen had in Van Ravesteyns 'kunstzin' blijkt uit het redactioneel artikel uit nr 6 (1938, p. 5, 'Centraal Station te Utrecht in Brand'): 'De verbouwing van het station, waarbij op begane grond ingrijpende veranderingen tot stand kwamen, terwijl de verdieping vrijwel ongewijzigd moest blijven, heeft velen niet bevredigd. Wij twijfelen er dan ook niet aan, of ir Van Ravesteyn zelf zou liever een grotere eenheid in het uiteindelijke resultaat hebben willen bereiken.

De Spoorwegen hebben hier echter blijkbaar de middelen niet voor kunnen beschikbaar stellen.'

Van Ravesteyn was er echter in geslaagd met deze beperkingen een architectonische oplossing te verkrijgen, die van ruimtewerking verrassend was.

'De groote entreehall behoort tot de beste voortbrengselen der moderne architectuur'. Rietveld schreef aan Van Ravesteyn:

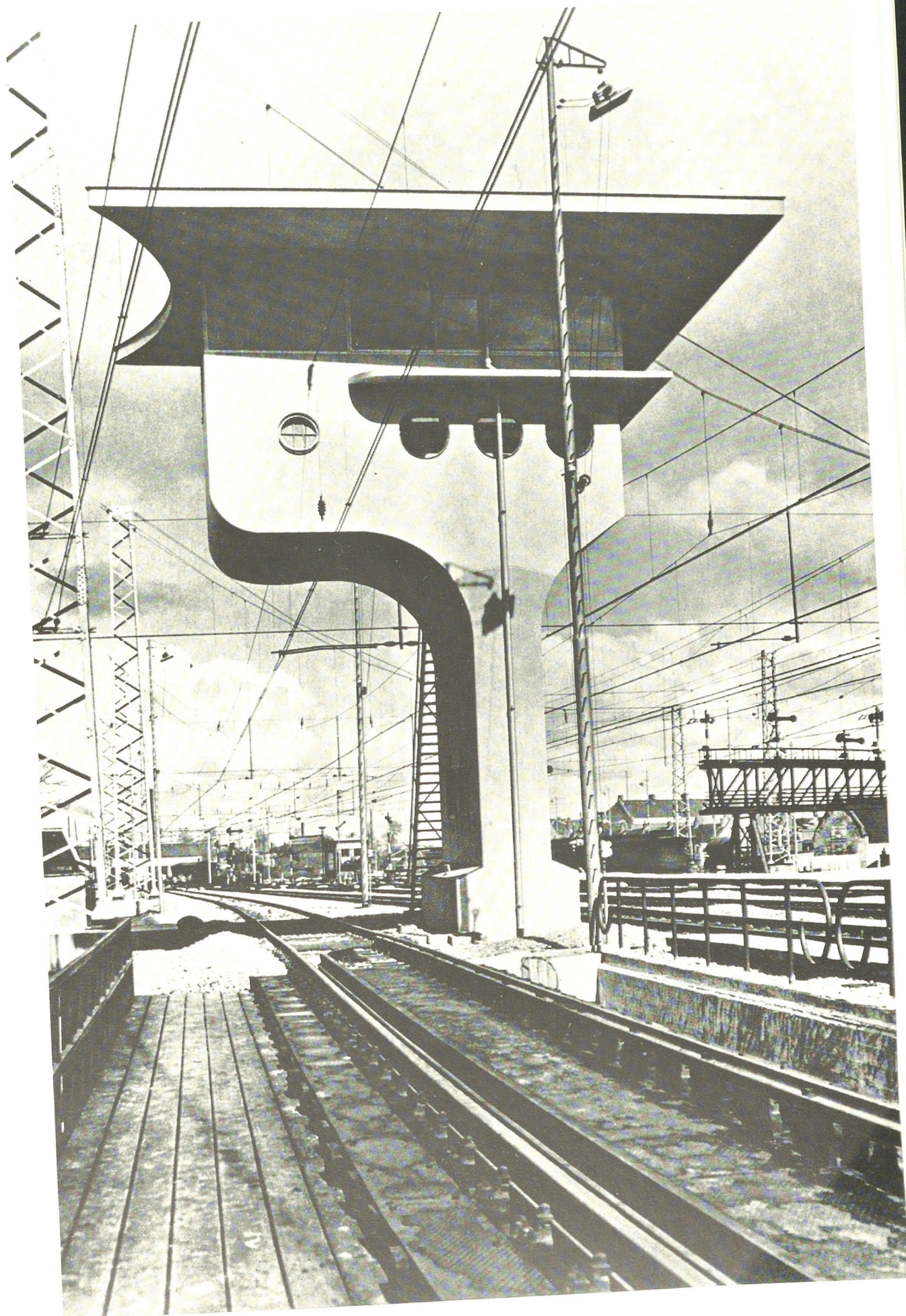
'Beste Van Ravesteyn, even moet ik je laten weten hoe verrast ik was, toen ik gistermorgen vroeg het station binnenliep.

Heel Utrecht is er door verhelderd. (...) Wat een succes ook voor de Spoorwegen! Vriendelijke groet. Hoogachtend, Rietveld' (d.d. dec. 37; archief Van Ravesteyn).

178 >

Utrecht, seinhuis,
exterieur, 1938;
cat.nr 83
'Hierin staat het
nieuw systeem
bedieningstoestel
waarvan slechts de
kleine bedieningsstafel
in de z.g.
bedieningsruimte
komt, terwijl onder
deze zich het grootste
deel van het 8000
kg wegende toestel
bevindt. Vandaar
dat een betrekkelijk
hooge, gesloten bak
rust op een – wegens
de aan weerszijden
lopende sporen –
slechts dunne steel,

die benut wordt om
de kabels omhoog
te voeren. Gekozen
is als materiaal
gewapend beton,
dat eindigt met de
borstwering der
bedieningsruimte,
toegepast als
doosconstructie met
wanden van 0.10 m.
dikte; (f) Op de
borstwering werd,
terwijl de sporen
reeds in gebruik
genomen waren,
het staalskelet
opgericht en
afgewerkt.'
(B.W.A. 2-7-1938,
p. 230)



Stam onderscheidt in de architectuur van de laatste tien jaar drie groepen: zij die het gehele proces van vernieuwing in volle heftigheid hadden meebeleefd en nog beleefden en van experiment tot een zekere voortgang kwamen (de oude generatie). Een tweede groep volgde de ontwikkelingen op een afstand, waardeerden de uiterlijke kenmerken en namen die over, zonder vergroeid te zijn met het 'nieuwe levensgevoel' (de jongere generatie). Een derde groep leeft in een heel andere wereld. 'Zij dromen van een schoonheid die niet van deze wereld is' (de traditionalisten).

Daarmee geeft hij een juiste karakteristiek van de situatie van het Nederlandse bouwen in haar geheel: in deze jaren toont onder meer ook de prijsvraag voor het Amsterdamse Raadhuis deze 'doorsnede' aan stromingen. Stams eigen ontwerp hiervoor draagt duidelijk zijn standpunt over in de door hem in het artikel opgeworpen vraag: 'Wat hebben WIJ met de abstracte kunst te maken? WIJ architecten? Velen van ons alles, velen van ons niets'.

Het spreekt vanzelf dat er een reactie volgde: Staal publiceerde in het volgende nummer zijn kritiek waarin hij naar voren brengt dat slechts een deel van de 8 en Opbouw in 'dit soort kunst' gelooft. De abstracte kunst met haar vierkanten is volgens hem onmenselijk en zonder schaal: ze heeft haar waarde gehad maar er moet een doorgaande lijn naar positievere en menselijker waarden zijn. Ornament – en daarmee schaal – moet weer haar intrede doen; hij noemt de schilderijen van Le Corbusier als voorbeeld:

'En dat zou tenminste voor de nieuw-zakelijke bouwers, die alleen maar door Bruynzeel-deuren schaal denken te mogen geven, een aansporing kunnen zijn, om dit belangrijke deel van ons vak te ontdekken, te kweken en te veredelen met plastisch ruimtelijke tegenstellingen, met profiel en ornament'.

De breuk: het ontwerp van Staal en Van Woerden voor Huizen.

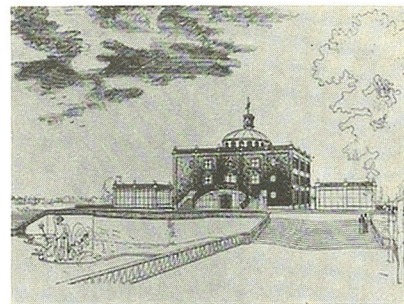
Uit opmerkingen als die van Staal blijkt wel dat van een 'tijdelijke bekoring' geen sprake was.

Van Ravesteyn had in 1937 het interieur van de Piet Hein ontworpen (in augustus in gebruik genomen) en had ook de opdracht voor de Diergaarde Blijdorp ontvangen, waarvoor de eerste ontwerpen in 1938 tot stand kwamen. Tegelijkertijd werkte hij aan het Utrechtse Centraal Station waaraan hij vanwege de brand in december 1938 extra aandacht moest geven. De realisering van al deze projecten voerde hem in mentaliteit definitief weg van de fundamentele uitgangspunten van de 8 en Opbouw. Van Ravesteyn heeft dit zelf ook ingezien en hij bedankt op 6 augustus 1938. Het verslag van de ledenvergadering vermeldt daarover:

'Ir S. van Ravesteyn heeft bedankt voor onze vereeniging. Merkelbach heeft hem een bezoek gebracht. Ir van Ravesteyn zegt dat hij zich niet langer thuis voelt in onze groep. Hij voelt er ook niet meer voor om te reageren wanneer hij het niet eens is met het een en ander. De vergadering besluit alsnog Merkelbach en Van Eesteren op te dragen een brief te schrijven aan ir S. van Ravesteyn om hem mee te delen dat de vergadering zijn bedanken buitengewoon betreurt'.

Ook Staal had intussen niet stil gezeten: zijn ontwerp voor een raadhuis in Huizen was geheel in de traditie van een 18e eeuwse buiten aan de Vecht, met trappen en een tuin met geschoren heggen. Profiel en ornament waren in de architectuur de hoofdkenmerken. Op dit ontwerp werd door de leden van de 8 en Opbouw uitermate negatief gereageerd.

Van Ravesteyn nam door zijn dubbelzinnigheid een positie in waarvoor men nog waardering en althans vertrouwen kon opbrengen. Staal en Van Woerden overschreden de grens van het acceptabele. Het jaarverslag van de 8 vermeldt op 5 oktober de bespreking van het plan Huizen, naar aanleiding waarvan op 18 oktober officieel vergaderd werd: 'Deze vergadering had een stormachtig karakter'. (jaarverslag 1938, archief Merkelbach, coll. N.D.B.) Op 26 oktober werd, op verzoek van Komter en Bodon, opnieuw de vraag besproken of men een openlijk standpunt moest innemen. Men besloot toen een ledenvergadering voor 7 december uit te schrijven 'waar zoo noodig het ontbinden van de vereeniging zou worden behandeld'. Op 6 december traden echter Boeken, Staal, Van Woerden, Zanstra, Giesen en Symons uit de vereniging. Het jaarverslag vermeldt: 'Een dag daarop hielden wij een ledenvergadering waar het eenigste agendapunt het opheffen van de groep van de agenda werd afgevoerd, waarna wij begonnen met de bespreking van het verdere werk'. De hevige kritiek op en de afwijzing van het plan Staal kwam met name van de kant van het driemanschap Stam, Van Eesteren en Van Tijen. Rietveld en Van Loghem zagen veel minder reden tot conflict. In het algemeen zal de groep het betreurd hebben dat op een dergelijke wijze intern het streven naar een eigentijdse architectuur werd aangetast. Staal, als lid van de jongere generatie, had Van Ravesteyn aangemerkt als degene die de 'knpuppel in het Merkelbachse hoenderhok' had geworpen, hoewel men in hem als lid van de oudere generatie een medestander had gezien. In nr 26 van de 8 en Opbouw wordt het 'aan de lezers' gepubliceerd, waarin het standpunt van de vereniging over de in stroomversnelling geraakte gebeurtenissen uiteen wordt gezet.

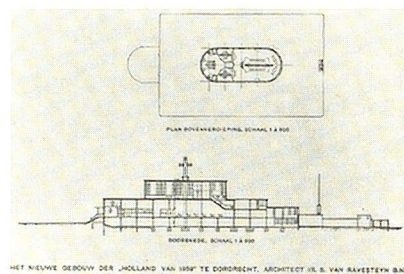


179
A. Staal, met S. van Woerden
Ontwerp voor een raadhuis te Huizen, 1938

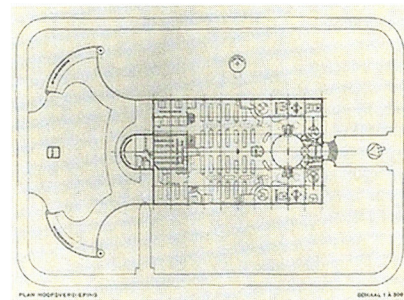
'Want is het niet teveel gevraagd van een architect, dat hij een raadhuis ontwerpt, dat als een fabriek alsmat uitgebreid kan worden?'
(A. Staal in: 8 en 0 12 (1939) nr 2)

afb. 152
183-184-
185-186-
187-188-181

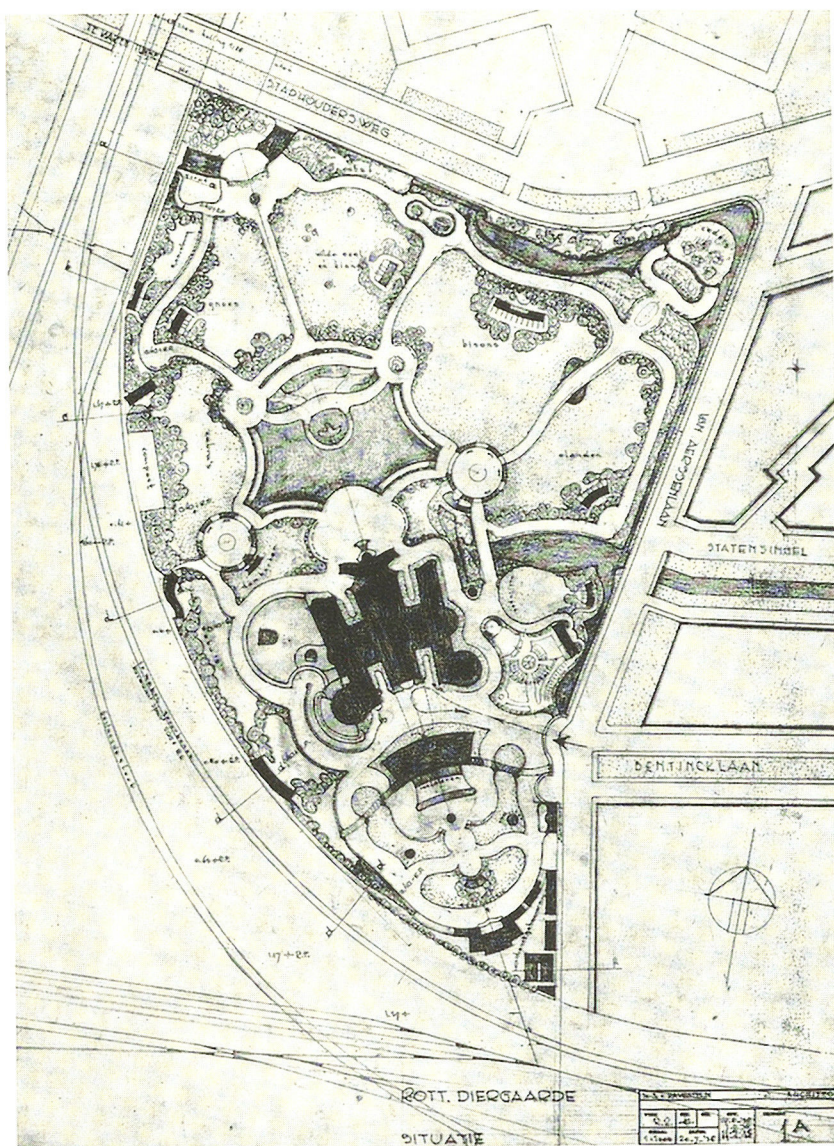
afb. 179



HET NIEUWE GEBOUW DER 'HOLLAND VAN 1859' TE DORDRECHT. ARCHITECT J.B.S. VAN RAVESTEYN. B.N.V. 382



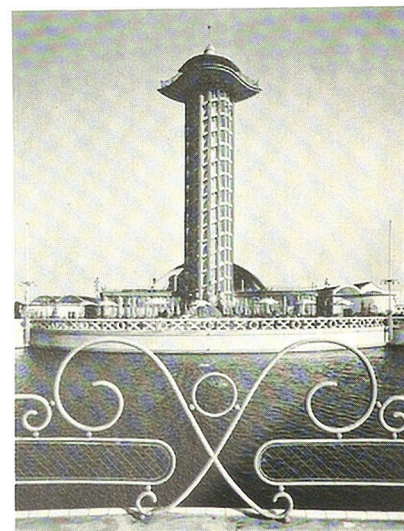
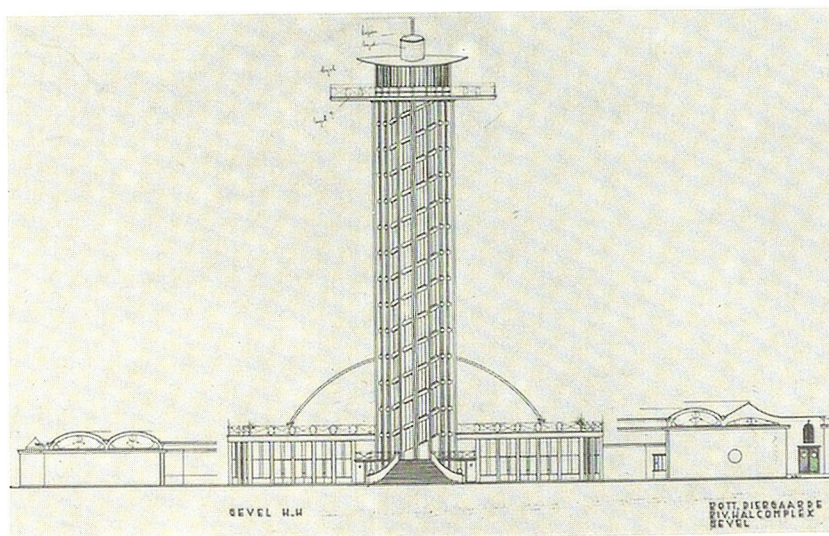
182
Dordrecht, 'Holland van 1859', doorsnede en plattegrond, 1939; cat.nr 85
Duidelijk is het aangebrachte onderscheid te zien tussen kantoorruimten en directiekamers (aan de voorkant) plus de vergaderkamer van de commissarissen; niet alleen in de architectonische opbouw, ook in de interieurs. (zie afb. 123, 126)

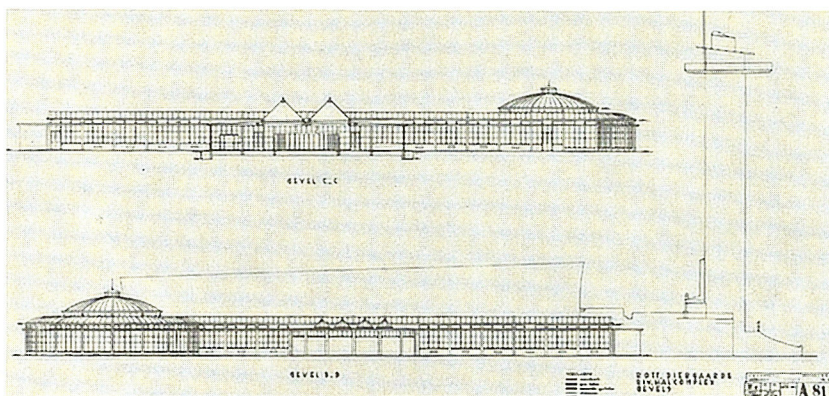


183
 Rotterdam,
 Diergaarde Blijdorp,
 plattegrond, 2e
 ontwerp 1933; cat.nr
 81
 Over het beschikbare
 terrein werd een as
 getrokken, op basis
 waarvan een zo
 goed als symmetrisch
 ontwerp tot stand
 kwam, met in het
 midden de Rivierahal.
 Tot het gebruik van
 greppels als
 afscheiding en het
 samenvoegen van
 de verschillende
 onderdelen tot één
 geheel besloot Van
 Ravesteijn, na
 bezoeken aan de
 dierentuinen
 Hellabrunn te
 München en de
 London Zoo.
 Het 2e ontwerp werd
 op de indeling van
 de onderste perken
 na, zo uitgevoerd.
 De eerste opening
 van het noordelijke
 gedeelte op 13 juli
 1940, trok tot de
 tweede opening
 op 5-6 december
 114000 bezoekers.
 tek. coll. Diergaarde
 Blijdorp

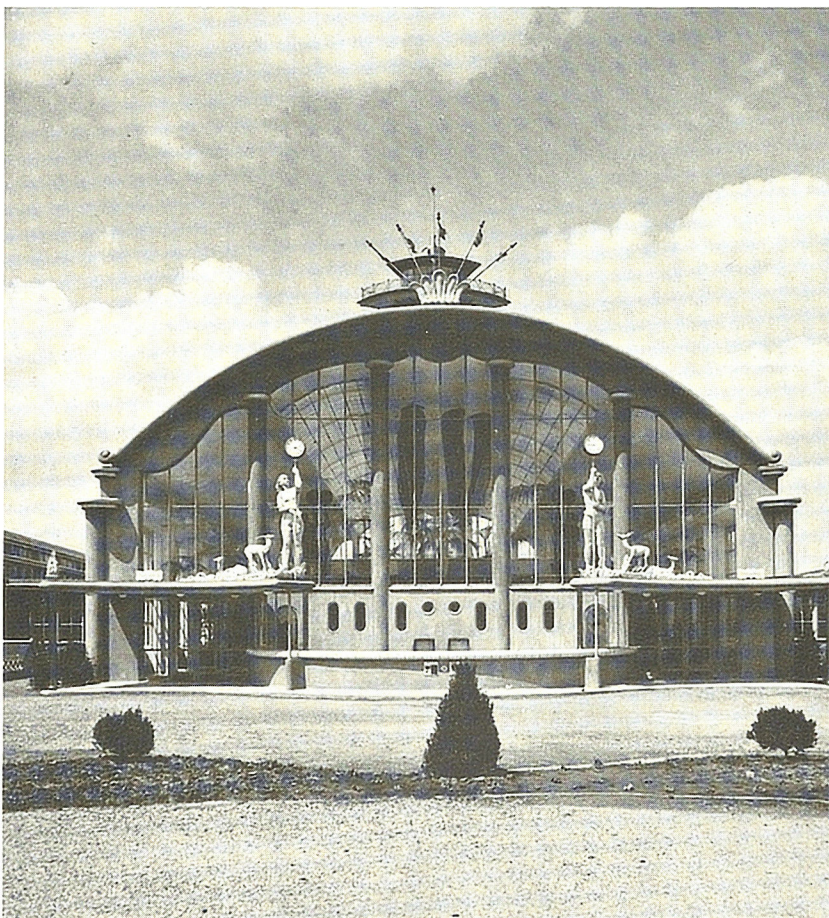
184
 Rotterdam,
 Diergaarde Blijdorp,
 1937 - 1941, cat.nr
 81
 Aanzicht van de
 Rivierahal en de
 uitkijktoren vanuit
 het Noorden. In de
 ingenieuze, in
 gewapend beton
 uitgevoerde toren,
 waren twee
 onafhankelijke
 trappen ontworpen,
 de een met
 looprichting naar
 boven, de andere
 afdalend. De toren
 is inmiddels
 afgebroken

185
 als nr 184
 tek. Diergaarde
 Blijdorp

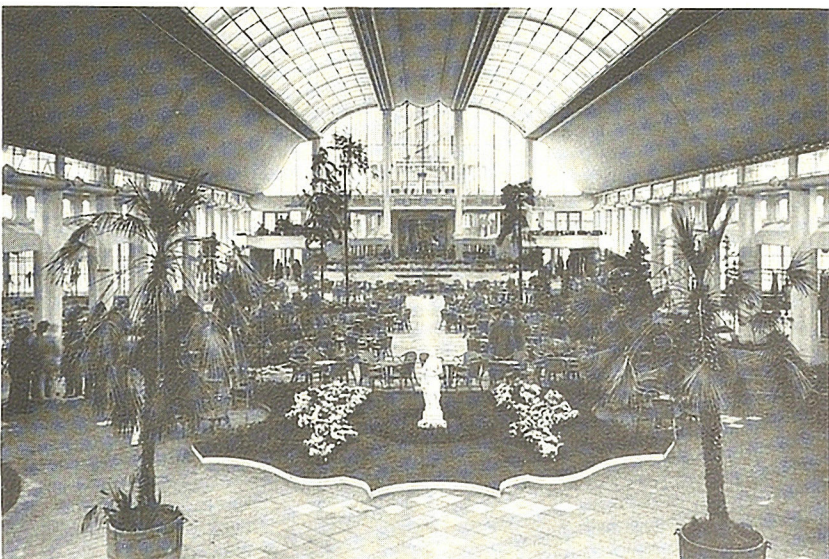




186
Rotterdam,
Diergaarde Blijdorp,
1937 - 1941
boven: aanzicht van
de oostelijke vleugel
van de Rivierahal
met de Victoria-Regia
kas, gezien vanuit
de centrale hal.
onder: zij aanzicht
van de Rivierahal,
met links de Victoria-
Regia kas, gezien
vanuit het oosten.
Het geheel lijkt
geïnspireerd op staal-
en glasarchitectuur
zoals die te vinden
is in o.a. de kassen
van de Kew-gardens,
Londen; cat.nr 81
tek. coll. Diergaarde



187
Rotterdam,
Diergaarde Blijdorp,
1937 - 1941
Aanzicht van de
Rivierahal vanuit
het zuiden met
plastieken van L.
Bolle; cat.nr 81



188
Rotterdam,
Diergaarde Blijdorp,
1937 - 1941
Interieur Rivierahal,
gezien naar de
noordwand; cat.nr 81

Merkelbach, van wie het 'aan de lezers' in concept afkomstig was, formuleerde de kritiek op het ontwerp Huizen als volgt: 'Dit ontwerp is het symptoom van een levenshouding en een uitgangspunt, dat afwijkt van het gemeenschappelijk inzicht over de grondslagen der architectuur en stedenbouw en de ontwikkeling daarvan, dat bij de leden van 'de 8' wordt verondersteld'

Als Nederlandsche groep van de Internationale Congressen voor het Nieuwe Bouwen vormt het element, dat de leden samenbindt, o.m. de beginselverklaring, welke destijds te La Sarraz werd opgesteld, waarin o.a. het volgende voorkomt: 'Het is daarom de taak der architecten zich volkomen op de hoogte te stellen van de groote maatschappelijke vraagstukken en zich in te werken in het gebeuren van hun tijd, en dienovereenkomstig hun arbeid te verrichten. Ten gevolge hiervan zien zij er van af vormprincipes uit vroegere periodes en vergane maatschappelijke stelsels op hun werk over te dragen, doch zij eischen een waarlijk nieuwe opvatting der bouwopgave en een scheppende verwerkelijking van alle zakelijke en geestelijke eischen. Dit wil natuurlijk geenszins zeggen, dat het werk van alle leden 'gelijkvormig' zal zijn, maar alle verschillende interpretaties van de idee van het Nieuwe Bouwen zullen zich, zooals de ontwikkeling van het Nieuwe Bouwen bewijst, binnen zekere grenzen bewegen'. (De 8 en Opbouw, nr 26, 1938).

Het verschil in levenshouding vormt voor Merkelbach een destructieve factor: in die levensverhouding lag tevens de visie op de architectuur besloten. Dat niet iedereen het daarmee eens was blijkt uit het feit dat men als groep de beslissing tot afwijzing nam: 'hoewel er leden waren, die meenden dat werk als dit wel binnen het kader van de '8' mogelijk moest zijn, heeft tenslotte toch de overgrote meerderheid der leden zich uitgesproken voor een voortbestaan van 'de 8' op dezelfde gemeenschappelijke basis, welke steeds het uitgangspunt heeft gevormd'.

Men had daarbij echter niet kunnen voorzien dat zoveel leden tot uittreden zouden overgaan, en eigenlijk is men deze slag nooit te boven gekomen.

Over het uittreden⁶² van leden van wie men dit allerm minst verwachtte wordt nog opgemerkt dat degenen die hun lidmaatschap hebben opgezegd, 'hoewel zij zich niet moreel verbonden voelden met het laatste werk van Staal/Van Woerden', altijd weer tot de 8 kunnen terugkeren.

Staal en Van Woerden, die Merkelbach geen toestemming gaven om het plan Huizen te publiceren, doen dit zelf in nr 2, jaargang 1939, met een artikel 'Waarom wij uit de 8 gingen'.

Van Ravesteyn wordt daarin geschetst als degene die de deining veroorzaakte; 'toen hij, populair gezegd, de 'krul' weer introduceerde en dat velen tot bezinning bracht: 'is de architectuur soms méér, dan dat waarover in de Acht en Opbouw geschreven wordt?'

Beide schrijvers zien de positieve prestatie van de 8 voor de moderne bouwkunst, maar menen dat de groep in dogmatisme dreigt te zullen bevriezen.

Staal deelt dus met Van Ravesteyn de idee dat architectuur van een meerwaarde, in de zin van ornament, monumentaliteit, en dat wat 'de mensen' verlangen aan ontroering, moet getuigen.

Staal werd hierbij ook geïnspireerd door de modernere Italiaanse architectuur, die hij tijdens zijn Prix de Rome-reis had leren kennen. Luning Prak heeft al gesuggereerd dat hij zo in het vaarwater kwam van de fascistische activiteiten als Munzio en Piacentini in Italië, Troost en Speer in Duitsland.

Ook Van Ravesteyn koesterde bewondering voor de toenmalige architectuur in Italië, onder meer van Spaccarelli. Zijn belangstelling ging vooral uit naar de monumentaliteit en de op de klassieke geïnspireerde helderheid en ornamentiek.

In zijn vooroorlogse architectuur inspireerde Van Ravesteyn zich niet rechtstreeks op deze architectuur, wel streefde hij met Staal naar een bouwkunst die niet zozeer in de vorm als wel in de idee aansloot bij de bedoelingen van de vroegere en eigentijdse bouwstijlen waarin representativiteit, grandeur en hiërarchie tot uitdrukking gebracht waren. (Barok, Classicisme, Italiaans Neo-classicisme onder Mussolini.) De houding van deze beide architecten betekende een terugkeer naar bepaalde traditionele waarden en stijlkenmerken, waar de 8 en Opbouw zo tegen gestreden hadden. Dat dit zich binnen de eigen groep aftekende kwam nog harder aan, omdat de Amsterdamse School nog vers in het geheugen lag en de ideeën van Granpré Molière steeds meer aan invloed begonnen te winnen. Ook daar werd de – geestelijke – meerwaarde van architectuur bepleit.

Waardering van Neter, Rietveld en Buys; 1939 en daarna

Naarmate Van Ravesteys werk aan het einde van de dertiger jaren een steeds invloedrijker ornament begint te vertonen en hij in het gebouw 'de Holland van 1859' duidelijk de hiërarchie van personeel en bestuur in de architectonische vorm laat weerspiegelen, raakt hij steeds verder van de 8 en Opbouw verwijderd, en ontstaat daar verdeeldheid over de kwaliteit van zijn werk. Het optimisme en het geloof in zijn artistieke kunnen verdwijnt langzamerhand. Veelal is sprake van gedeeltelijke waar-

Sticht de 8 verwarring?⁶²

'In 'de 8' en in 'Opbouw' beseffen de ouderen, dat alleen stage, rustige arbeid in dezen tijd waarde heeft. De jongeren willen te snel de synthese. Deze haast bij hen is begrijpelijk, want zij hebben de jaren niet meegemaakt, waarin geloof kan worden aan een nieuwe eenheid. Zij hebben daardoor ook niet de loutering ondergaan, die de tegenslag van de verloren illusie ons reeds vroeger gebracht heeft. Zij moeten opnieuw door de ervaring gelouterd worden. Wederom moet een generatie leren, dat de tijd der synthese nog niet is gekomen, dat derhalve slechts een fel levend realisme doeltreffend kan zijn en elke symboliek voorbarig en daardoor fraze. Vooral voor den architect geldt deze waarheid. De filosoof, de dichter, kan zich in zijn woord boven den tijd stellen, maar zijn tijdgenooten zullen hem niet verstaan in tijden van wording, als het dynamisme slechts tot de harten doordringt.'

(...) '... bij dit bepalen van de plaats, die de kunstenaar moet innemen bij gratie van zijn kunstenaarschap, heb ik getracht zijn realistische zending in dezen tijd aan te duiden. Wanneer 'de 8' en 'Opbouw' zich die realistische zending bewust zijn, sluit dit niet uit, dat elk lid afzonderlijk zijn werk verfijnt en veredelt in verband met de functie, die het bouwwerk naar zijn aard in onze samenleving behoort te bezitten. Maar als leden van hun groepen hebben zij een gemeenschappelijke taak, die duidelijk in de beginselverklaring van 'de congressen' is omschreven. Natuurlijk zal die beginselverklaring te wijzigen zijn, en ook zonder die verandering blijft de gemeenschappelijke arbeid gericht op de zich wijzigende maatschappelijk-economische, psychische en structuur-technische verschijnselen in onze samenleving. Maar een willekeurige individualistische oriëntering buiten het maatschappelijk verband is voor een groep onaanvaardbaar, al zal die groep open moeten blijven staan voor hen, die uit welken grond ook, maar waarschijnlijk ter vervolmaking van hun kunstenaarschap, de persoonlijke vrijheid verlangen om te experimenteren, hetzij dan in het modieuze of in het symbolische.

Dat hun persoonlijk optreden in de maatschappij eenig verwarring sticht is niet belangrijk, wanneer zij zelf daardoor aan kracht en inzicht winnen. 'De Acht' en 'Opbouw' als groepen moeten zich echter keeren tegen meeningen, waarin individuele daden opgeblazen worden tot kunstschepende en cultuur versterkende. Cultuurkracht voor dezen tijd kan slechts de realistische kunst bezitten, daar slechts uit haar door thans nog onkenbare krachten, een nieuwe groote, symbolische monumentale kunst kan groeien.' (Van Loghem in de 8 en Opbouw, 1939, nr 2, p.17-20)

afb. 38-39

afb. 12-38-39

afb. 182

dering: het gebruik van ornament wordt afgekeurd, terwijl de ruimtewerking bijzonder wordt genoemd, dus juist dat deel, dat het meest 'nieuw-zakelijk' is. Van Ravesteys architectuur heeft ook dat twee-ledige karakter dat niet zozeer een dualisme is, (al noemt men het zo) maar een verschillend verwerken van dezelfde opvattingen. Ruimtes worden 'overeenkomstig' hun doel geordend en ingericht: de werkruimtes systematisch en duidelijk, de bestuurskamers representatief met ornament en een zekere monumentaliteit, die beslist 'anti-zakelijk' zijn.

Hoewel Van Ravesteyn na 1938 geen lid meer is van de 8 en Opbouw, vindt men er toch nog een enkele keer kritiek en waardering naar aanleiding van zijn werk. In zijn algemene beschouwing over 'Beeldende kunst en Maatschappij' (8 en Opbouw 10 (1939) nr 26) schetst S.D. Neter de situatie in de moderne architectuur. Evenals Stam eerder, ziet hij drie verschillende stromingen. Als eerste noemt hij de Nieuwe Zakelijkheid.

Merkwaardig genoeg maakt hij de opmerking dat een zekere verstarring van deze richting niet kon uitblijven: 'Het maatschappelijk en menselijk element is voor iedere bloei onontbeerlijk'. De kritiek van Van Ravesteyn en Staal schijnt hij ter harte genomen te hebben als hij schrijft: 'De periode van het 'nieuw-zakelijk' constructivisme ligt achter ons: de architecten van het nieuwe bouwen staan voor de moeilijke taak het abstracte werk van de nieuw-zakelijke pioniers met nieuwe menselijke waarden een geestelijke inhoud te geven. Dit wordt meer of minder vaag door hen gevoeld, meestal niet scherp geanalyseerd.

Men voelt dat er 'iets' ontbreekt, maar wat? Tastend en zoekend tracht elk dit probleem op te lossen.'

In tegenstelling tot Van Ravesteyn en Staal is dit 'iets' voor hem niet het ornament of de monumentaliteit. De basis voor het toekomstig bouwen zou moeten worden gevormd door wat hij 'nieuw-humanisme' noemt, dat op zijn beurt voortkomt uit de tegengestelde beweging van de oorlog enerzijds en een dieper groeiend respect voor de mens anderzijds. In geen van de twee andere stromingen is hiervan sprake: noch in Van Ravesteys werk, noch in de Delftse school (waartegen hij en de redactie al eerder fulmineerden in twee artikelen, 'de oorzaak der reactie' en 'de heersende reactie in de bouwkunst' naar aanleiding van de bekroning van Berghoef en Vegters ontwerp voor het raadhuis in Amsterdam (8 en O, 10 (1939) p. 151).

afb. 28

afb. 74-75-
123-126-182

In Van Ravesteyn ziet Neter een beweging vertegenwoordigd 'die de maatschappij met min of meer grote zuiverheid weerspiegelt zoals ze is.' Als voorbeeld geeft hij de 'Holland van 1859' in Dordrecht.

'Dit gebouw weerspiegelt niet de mensch, doch de élite, d.w.z. een hautaine minachting voor de groote massa der geteisterde menschheid, waarvoor juist thans een groote liefde ontwaakt. Het imponeert door de knapheid en de zwier waarmee het is uitgevoerd, doch stoot af door zijn maatschappelijke inhoud. Het is geen kunst die het meest vooruitstrevende van onze tijd weergeeft doch juist het reactionaire.'

'De opdracht - de bouw van een zetel voor een van onze grote verzekeringmaatschappijen - leende zich bij uitstek voor een uitbeelding van een van de meest typeerende verschijnselen van deze eeuw: de groote macht, de overdadige luxe, doch tevens het verval van een kleine élite. Dit alles wordt door Van Ravesteyn in dit gebouw weerspiegeld.'

Niet iedereen was even gelukkig met deze karakteristiek. Rietveld schrijft op 20 januari 1940 in een brief aan de redactie: 'Nu ik bedankt heb als lid van de 8 en het congres, voelde ik me eigenwijs en dom, dat ik ging breken met vrienden waarmee ik me toch altijd het meest van al verwant gevoeld heb. Ik kan er niets aan doen, maar de wijze waarop hierin de kunst behandeld wordt vind ik erg (.)

In de '8' van 23 december doet Van Loghem de grootste moeite om het ziekenhuis van Brinkman en Van de Broek te waarderen, wat ik erg aardig van hem vind, hoewel ik van eenige kunstzinnigheid niets kan bespeuren. Aan het eind van het nummer tracht Neter een waarlijk kunstzinnig werk van Van Ravesteyn af te maken.'

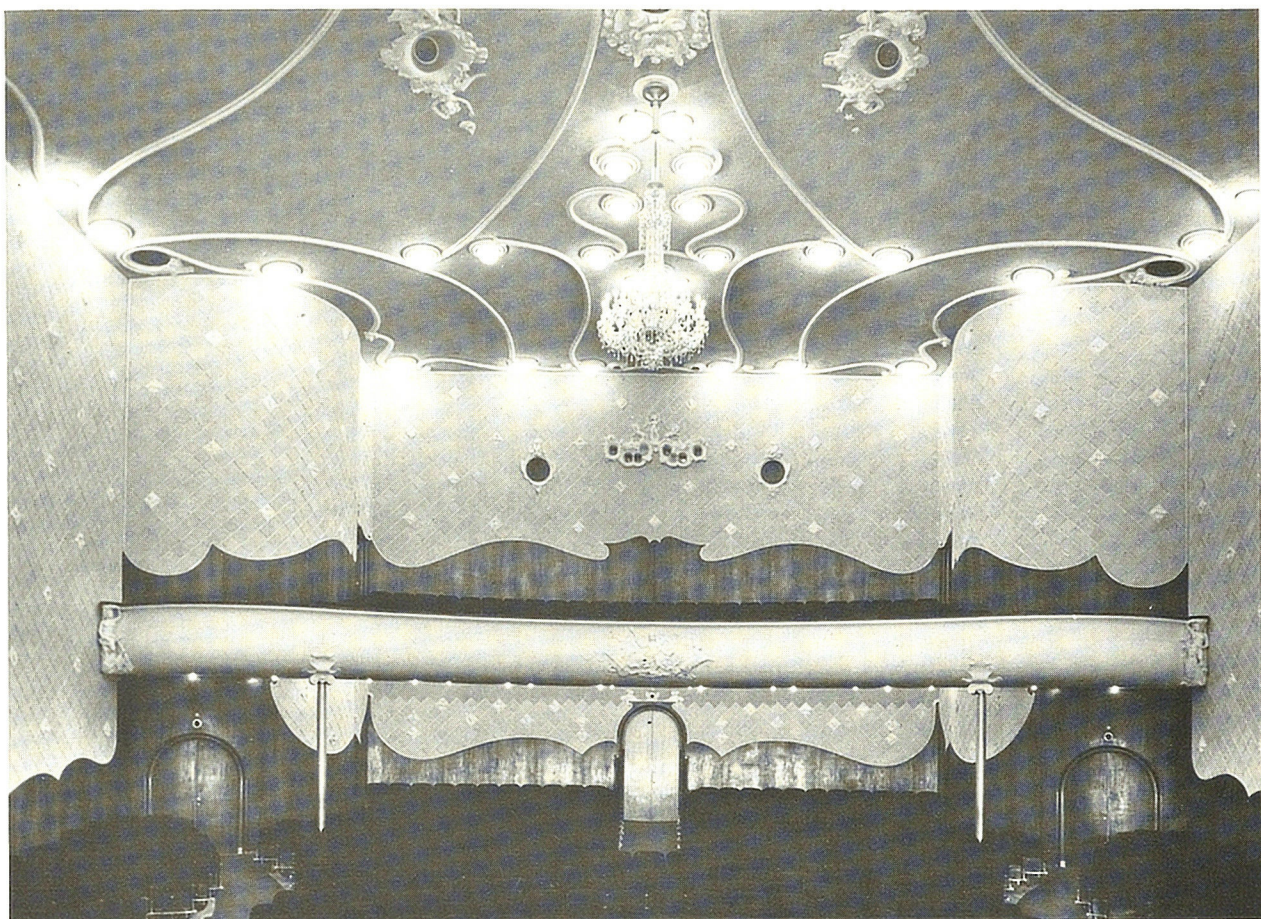
Rietvelds brief, waarin hij verder als kenmerk van kunst het tijdloze aanvoert, veroorzaakte binnen de 8 enige opschudding, vooral ook omdat Rietveld zijn standpunt gepubliceerd wilde zien. Ida Falkenberg in een brief aan (waarschijnlijk) Merkelbach: 'ingesloten de brief die wij gisteren van Rietveld ontvingen (-).

Ik zelf ben er een beetje van geschrokken. Dit had ik toch niet verwacht, na zijn verzuchting dat hij graag op een eiland wilde zitten. Er is tamelijk over gediscussieerd, (Holt en Groenewegen waren er verrukt van, de rest echter niet), ook over het feit van opnemen of niet in het blad.

afb. 125-127-
129-130-
135-165-
189-190

Mij dunkt we willen Rietveld niet weigeren als hij er zelf op staat, maar we zullen hemzelf er geen dienst mee doen, dunkt me.

En zonder inleidend woord geeft zoiets groote verwarring bij de lezers.' (brief dd 23-1-1940, archief Merkelbach, coll. NDB) Rietveld zorgde nogmaals voor opschudding met zijn bespreking van 'Kunstmin' (8 + O, 12 (1941) nr 5). Menigeen heeft zich toen over de bewondering van Rietveld verbaasd, en met name over zijn inleidende zin:



'Het werk van ir S. van Ravesteyn is een vervolg op de in ons blad genoemde functionele architectuur.'

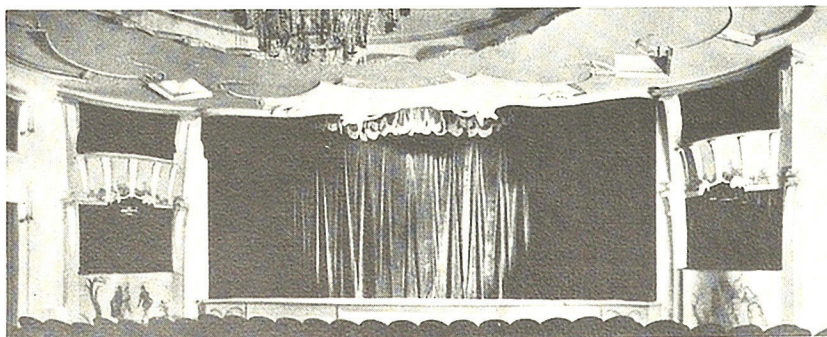
Rietveld ziet een algemeen geldende eis voor alle architectuur van alle tijden 'die belangrijker is dan alle veranderde sociale, constructieve en functionele eischen, die aan architectuur gesteld zijn en nog gesteld kunnen worden. Die ééne eisch is: een stuk van de menselijke werkelijkheid te zijn; en dit betekent voor de architectuur: een niet in zichzelf verdeelde, een niet in onderdeelen tegensprekende ruimtebegrenzing te zijn, maar een zich door alle afmetingen bestendigende, een als klare werkelijkheid te beleven ruimte'. Het is juist dit ruimtebegrip dat hij in Kunstmin verwerkelijk ziet, zoals hij ook de ruimte van de Utrechtse stationshal positief waardeerde.

'We hebben hier te doen met een zéér kunstzinnige architectuurruiting die, hoewel jeugdiger dan de nog altijd nieuwe zakelijkheid, toch eerder dan deze het primaire verlaat om een schoonheid te bereiken, natuurlijk en elegant'.

Elegantie vooral van de trappen naar het balkon 'die zonder verdere overweging een lust voor het oog zijn'. Rietveld heeft zelf begrepen dat een dergelijke waardering binnen de '8' niet met gejuich zou worden begroet omdat hij zelf, samen met Oud en Duiker als een van de voorstanders van het moderne bouwen werd gezien. Hij merkt dan ook op dat een op woningbouw ingestelde architect, die te kampen heeft met puur functionalistische eisen, op die gronden best eens moeilijk appreciatie op zou kunnen brengen voor deze 'zinnelijke' kant van zijn collega.

Dat Rietveld Van Ravesteyn bewonderde is mede te verklaren uit het feit dat

189
Dordrecht,
schouwburg
Kunstmin, grote
zaal, 1940; cat.nr 86
Het lijnenspel in
Kunstmin vertoont
veel overeenkomst
met Duitse
architectuur uit de
jaren twintig, o.a.
van Oskar Kaufmann



190
Oskar Kaufmann
Berlijn, theater 'Die
Komödie', 1924.
Deze manier van
bouwen wordt ook
wel 'konditorei' stijl
genoemd

Van Ravesteyn in 1940 de enige is die Rietveld steunde bij zijn poging om als lid van de Bond van Nederlandse Architecten te worden toegelaten.

Aan deze, voor de 8 en Opbouw, wonderlijke uitlating van Rietveld, wordt door Maaskant in een artikel dat direct achter dat van Rietveld werd geplaatst, tegenwicht gegeven. Ook al heeft hij bewondering voor Van Ravesteijns kleur en ruimte, toch ontkomt hij niet aan de indruk dat het een modeverschijnsel is, dat tijdelijk bekoort maar daarmee haar taak beëindigt. Denkend aan het Beursstation in Rotterdam merkt Maaskant op:

'Maar misschien wordt Van Ravesteyn nog eens verzadigd van zijn blanke schoonheid en al gelooven wij niet, dat het richtinggevende woord reeds door hem gesproken is, wij zijn er toch wel van overtuigd, dat hij, met zijn genialiteit, tot resultaten kan komen, die in grootschheid de tegenwoordige verre overtreffen.'

Waaruit opnieuw blijkt dat men met Van Ravesteyn tot het laatste toe niet goed raad heeft geweten. Dit wordt nog eens bevestigd door een brief die Van Tijen aan Rietveld schreef naar aanleiding van zijn bespreking van 'Kunstmin' 'Beste Rietveld, ik weet niet of je het artikel van Buys in het Bouwkundig Weekblad gelezen hebt, zoo ja, dan zul je gezien hebben, dat het voornamelijk over jouw bespreking van Kunstmin in de 8 en 0 gaat. Is het niet verstandig, om in ons tijdschriftje nog eens op de kwestie terug te komen. De eerste zin van je bespreking is ook voor velen niet zonder meer begrijpelijk geweest. Je weet hoezeer ik altijd van het werk van Van Ravesteyn geniet en uit je verdere artikel is mij ook wel duidelijk geworden, dat de ruimtevorming bij Van Ravesteyn voor jou terecht belangrijker is dan alle details (-). Maar is het toch niet de moeite waard om nog eens na te gaan hoe Van Ravesteyn nu eigenlijk tegenover de Nieuwe Zakelijkheid staat. Anders komt daar, geloof ik, verwarring over. Denk eens na of jij nog iets te zeggen hebt.' [brief dd 17.11.1941, archief Merkelbach, coll. NDB].

Het artikel van H. Buys⁶³, waarvan sprake is, wordt getypeerd door het volgende fragment:

'Er klopt iets niet in de chronologie. In iedere cultuur kon worden waargenomen, dat de overgang van het plastische naar het schilderachtige het begin van den baroktijd was en een algemeene intensivering en expansiviteit van het leven met zich bracht. De primitieve, eenvoudige tijd ging steeds samen met het abstracte, meest asketische en eenvoudige architectuur – de ontwikkelde rijpe tijd met de steeds zinnelijke, genuanceerde schilderkunst. Hoe schilderachtiger de tijd wordt, des te rijker aan ornament wordt de architectuur. Nu zien wij echter plotseling een architectuur opkomen, die wars van den asketischen eenvoud van iedere opbouwperiode in de prille lente de rijpe herfstvruchten poogt te oogsten. De neo-barok 1941 een exponent in de culturele, in de stijlontwikkeling? Wie het zoo wil voorstellen, faalt te goeder trouw of speelt mede in een stuk uit vroegere eeuwen in een nieuwe bezetting'. (B.W., 8 november 1941)

Met andere woorden: Van Ravesteijns architectuur komt niet overeen met het 'nieuwe levensgevoel', een concept dat herhaaldelijk als elementair werd benadrukt.

Ook speelt hier weer de gedachte dat men nog niet toe was aan een dergelijke 'rijpe' fase: men bevond zich nog in het beginstadium. Ideeën als door Van Ravesteyn verwezenlijkt, kwamen te vroeg – of te laat? zoals Buys aangeeft; het toenmalige ontwikkelingsstadium was moeilijk genoeg. Want 'welk soort confectie moet de twintigste eeuw van den derden rang in den Schouwburg Kunstmin dragen?'

Het uiteenlopen van de meningen binnen de 8 en Opbouw, en het niet meer in staat zijn een gemeenschappelijke ondergrond te vinden, waren de uiteindelijke redenen tot ontbinden. Daarbij speelde de uitgebroken oorlogscrisis een rol. Toch was de vereniging stuk gelopen op de tegenstellingen in de gedachten over architectuur, die in het begin gelijk hadden geleken omdat ze door het tastbare werk werden ondersteund. Dat gemeenschappelijke theorieën en uitgangspunten in de praktijk tot een individualistische uitwerking, vooral in de vormgeving, zou kunnen leiden, waarbij overwegingen tenslotte in het voordeel van ornament konden uitvallen, had men in het aanvankelijk idealisme niet beseft. In 1942, als er al sinds oktober 1941 moeilijkheden zijn met het verkrijgen van papier voor het blad, wordt er een convocatie rondgestuurd voor een ledenvergadering op 17 december met ad 1: 'Ontbinding der vereniging op grond van het feit dat de verhoudingen tusschen de architecten onderling sinds de oprichting van de 8 dusdanig zijn gewijzigd, dat het bestaansrecht van de 8 als afzonderlijke vereniging is komen te vervallen.'

Ritme en kunstontwikkeling, H. Buys⁶³

De visie van H. Buys op een dergelijk verloop van kunst en cultuur in haar historische ontwikkeling, zoals hij die in zijn artikel 'Neo-Barok' hanteert, berust grotendeels op geschriften van de hongaarse architect en kunst/cultuur historicus Paul Ligeti. Deze schreef in 1926 zijn 'Der Weg aus dem Chaos; eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung', waarin hij zijn idee over het golvenritme in kunst en cultuur uiteenzet.

H. Buys behoorde tot de kring van sympatisanten van de 8 en Opbouw. Evenals o.a. Jan Romein, volgden zij de ontwikkelingen op de voet. Buys schrijft herhaaldelijk stukken van theoretische aard in het blad van de 8 en Opbouw. Hoe groot deze groep geweest is, en wat precies haar karakter en invloed was, is nog niet uitgezocht.

De jongere generatie, Mart Stam⁶⁴

'Allen – en niet in het minst de jongere generatie – hebben in het huidige tijdsgevoel zeer moeilijke jaren door te maken. Het is dan ook begrijpelijk, wanneer men zo heel dikwijls ondervindt, hoe weinig werkelijk levendige belangstelling er voor de culturele zijde van het architectenvak, voor de bouwkunst, over blijft.

Het is alsof ons slechts een architecten-zakenman is gebleven, die vlug en vlot, zakelijk en zonder conflicten zijn opdrachten tracht af te handelen; alsof elk enthousiasme ontbreekt, iedere frisse, blijde en moedige uiting achterwege blijft, en er geen jonge vitaliteit meer is, die ongerept en fier – met driestheid desnoods – eigen ideeën ter tafel brengt en eigen inzichten in de discussie werpt.

Waar zijn zij, de jongen en moedigen, die niet zijn doodgelopen en verdord? De opstandigen, die een wereld van sterk innerlijk beleefde inzichten durven te lanceren en te verdedigen? Veel oppervlakkigheid, veel naargeestig alledaags gedoe is er om ons heen, en wij zien uit naar de jongere generatie in de architecten-wereld – de generatie, die het versmaadt, zich te bukken voor kleinburgerlijke idealen en die de kracht in zich voelt, voor een komende epoche aan al dat nieuwe vorm te geven, dat na deze bange jaren zich zal gaan ontwikkelen.

Het is duidelijk, dat na deze jaren van depressie er weldra een nieuw opleven zich zal doen gevoelen. Geheel nieuwe omstandigheden zullen nieuwe mogelijkheden openen, en een vitale, frisse opbloei zal er doorbreken, vooral op het gebied van de kunst.' (M. Stam in de 8 en Opbouw 1942. nr. 4 p. 43).

Belangrijkste biografische jaartallen

1889-18 februari
geboren te Rotterdam.

1900-1906
H.B.S.-opleiding te Rotterdam.

1906-1912
studie civiel ingenieur te Delft.

1911
stage in Duitsland te Holstein en Benrath.

1912
reis naar Berlijn.

1912-september
als aspirant-adjunct ingenieur aangesteld bij de toenmalige Maatschappij tot Exploitatie van de Staatsspoorwegen te Utrecht.

1915
trouwt met mej. D. Hintzen.

1915-1918
overplaatsingen voor de N.S. naar Dordrecht, Breda, Utrecht.

1918
werkt aan beton-constructies voor het door Van Heukelom ontworpen derde administratiegebouw te Utrecht.

1920
lid van het bestuur van de Utrechtse Kunstkring.
Contacten met de Utrechtse kunstenaarswereld.

1921
krijgt van Van Heukelom toestemming als architect werkzaam te zijn.
Na enkele jaren volgt toewijzing van het rayon Z.W.Nederland.

1922
reis naar Florence en Siena.

1925
via de architect Willem Maas in contact met De Gemeenschap.
ontmoet de architect J.J.P. Oud
reist naar de Wereldtentoonstelling in Parijs.

1926
lid van de Film-liga Amsterdam.
reis naar Hamburg

1927
reis naar Berlijn, Dessau en Dresden; contact met de Duitse avant-garde.

1929
Berlijn, congres voor 'Grundrissgestaltung und Hauswissenschaft'
lid van de architecten verenigingen de '8' en 'Opbouw'.

1931
tweede huwelijk met mej. J. van Geelkerken.

1932
reis naar Ascona; ontmoet Otto van Rees, de schilder.

1935
reis naar Venetië
verlaat De Gemeenschap.

1936
reizen naar Parijs en Londen;
in augustus reis naar Rome.

1936-1948
docentschap op de Academie voor Bouwkunst te Amsterdam.

1937, 5 en 6 juli
stellingen over architectuur in Avegoor, op een landdag van de architectengroep de 8 en Opbouw.
reizen naar Italië, München, tekent naast zijn werk voor de NS thuis met een tekenaar aan de Piet Hein.

1938
verlaat de architectenvereniging de 8 en Opbouw.

1939
opnieuw naar München; begint een eigen bureau in Rotterdam, (Leuvehaven 68).
Zet daarnaast zijn werk bij de NS voort.
in de jury voor de raadhuisprijsvraag Amsterdam.
reizen naar Londen, München, Rome

1941
bureau in Rotterdam gesloten.
supervisor wijk 6 in Rotterdam.

1945-1959
lid van de Rijkscommissie voor de Filmkeuring

1949
studiereis voor de NS naar Italië;
oriëntatie op de Italiaanse stationsbouw van na de oorlog.

1951
diverse korte reizen naar Italië
lid van de jury voor het Provinciehuis Zuid-Holland.

1952
gepensioneerd; gaat over naar de N.V. Spoorwegopbouw, waar hij blijft ontwerpen; houdt partikuliere opdrachten.

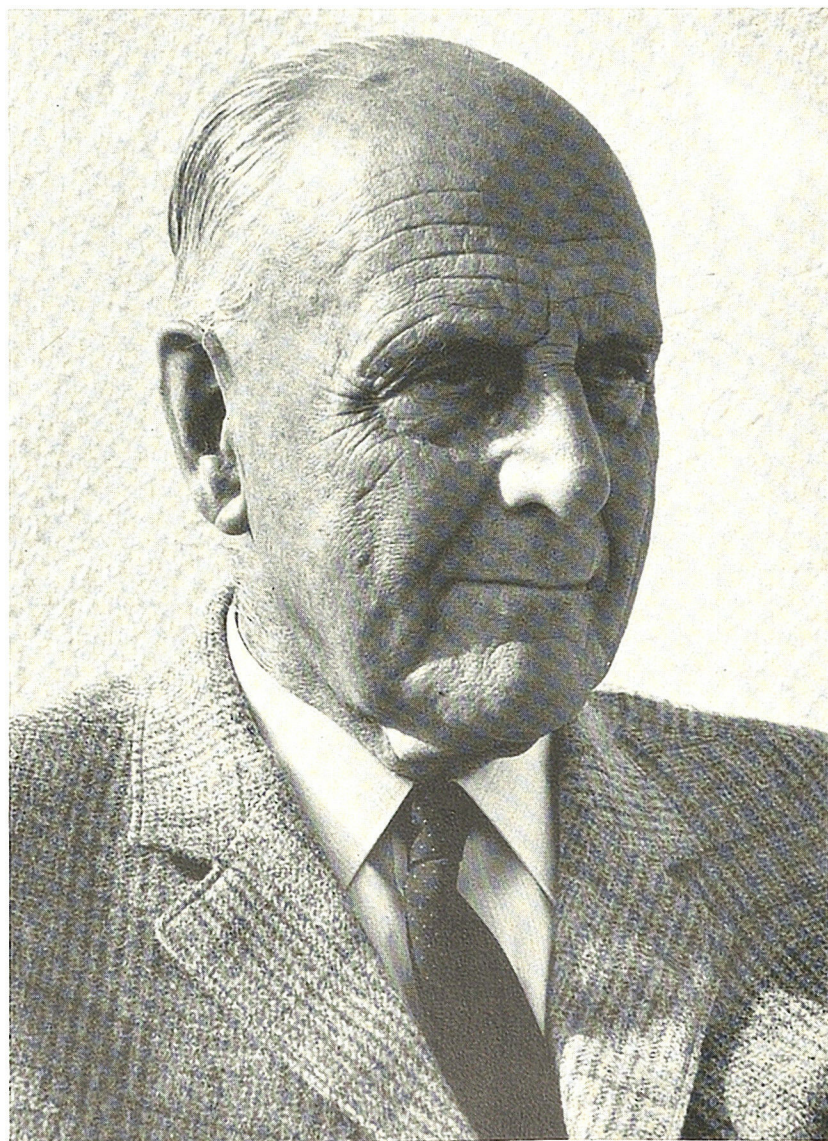
1952
naar aanleiding van de reizen naar Italië, Duitsland en Frankrijk publiceert hij met name over Italiaanse architectuur en stedenbouw, en Duitse en Italiaanse moderne musea.

1955
reis naar Spanje.

1959
70ste verjaardag; einde werkzaamheden voor de Spoorwegopbouw; einde lidmaatschap van de Rijkscommissie voor de Filmkeuring

1964
laatste ontwerp te Nijmegen.

191
S. van Ravesteyn
juni 1970



Oeuvre-catalogus

Lit: literatuur; de cijfers verwijzen naar de literatuurlijsten.
 Map nr: verwijst naar de desbetreffende map in het fotoarchief Van Ravesteyn, collectie N.D.B. (Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst).
 Afb.: verwijst naar de afbeeldingen in de catalogus.

1918

- 1**
 Driedelige kast voor J. van Hoey Smith,
 Oostvoorne
 Eikehout
 (verblijfplaats onbekend)
 Map nr 1
- 2**
 Tweedelige kast
 Eikehout
 Bezit mr A. van Ravesteyn, Amsterdam
 Map nr 1
- 3**
 Klok
 Zwarthout
 Bezit mevr. C. Hintzen-Pels Rijcken, Rotterdam
 Idem, uitgevoerd in rozehout
 Bezit S. van Ravesteyn, Den Haag

1919

- 4**
 Bureau met stoel voor mr H.C. Hintzen
 Eikehout
 Bezit mevr. C. Hintzen-Pels Rijcken, Rotterdam
 Lit: 97, 99
 Map nr 1
 Afb. 95-96
- 5**
 Open boekenkast voor mej. dr J. Hintzen
 Eikehout
 Bezit S. van Ravesteyn, Utrecht

1921

- 6**
 Bureau met stoel, uitgevoerd door G. Rietveld
 Eikehout
 (verblijfplaats onbekend)
 Lit: 98, 99

1922 (?)

- 7**
 Dienstgebouwtje Nederlandse Spoorwegen,
 Elst
 Map nr 2

1923

- 8**
 Fauteuil voor de werkkamer van Jhr M.R.
 Radermacher Schorer, Utrecht
 Eikehout
 (verblijfplaats onbekend)
 Map nr 1
- 9**
 Verbouwing eigen woning van de architect
 in de Admiraal van Gentstraat 31, Utrecht
 (verdwenen)
 Hal met blauw-witte betimmering; woonkamer
 met zwart-wit gelakte houten meubels;
 studiekamer, met bank en betimmeringen in
 de kleuren wit, zwart en grijs
 Lit: 102, 105, 107, 108, 118
 Map nr 3
 Afb. 98-99

1924

- 10**
 Slaapkamerameublement voor Jhr M.R.
 Radermacher Schorer, Utrecht
 Coll. Centraal Museum, Utrecht, inv. nrs
 12196-12291
 Het ameublement bestaat uit:
 1 bed, 1 nachtkastje, 2 stoelen, commode,
 tafel-kastcombinatie, driedelige linnenkast
 Alle meubels van hout, zwart-wit gelakt
 Inzending op de tentoonstelling te Parijs in
 1925
 Lit: 100, 102, 104, 108, 118, 123, 133, 241,
 254, 260, 269, 270, 281, 288
 Map nr 19
 Afb. 100-101-103

11

- Loods met watertoren, Arnhemsebroek
 Map nr 4
- 12**
 Goederenloods, Arnhemsebroek;
 tevens meubels voor het interieur
 Alle meubels van hout
 Lit: 109, 112, 113
 Map nr 4
 Afb. 32

1924-1926

13

- Seinhuis, Bergen op Zoom
 (afgebroken)
 Lit: 105
 Map nr 9
 Afb. 41

14

- Goederenloods, perronoverkapping en
 kaartcontrolehuisje, Bergen op Zoom
 (afgebroken)
 Lit: 105, 137
 Map nr 8

1925

15

- Affiche voor een meubeltentoonstelling te
 Rotterdam van 5 volledig ingerichte
 arbeiderswoningen
 Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam, inv. nr PA/
 N 125
 Map nr 6

16

- Omslagen en typografie voor De Gemeenschap
 jrg. 1 (1925): nr 5 omslag; nr 6 vignetten; nr
 7 omslag en vignetten (ook in latere nummers);
 nr 12 vignetten
 jrg. 2 (1926): nr 2/3 omslag; nr 5 omslag; nr 9
 omslag
 jrg. 3 (1927): nr 1 omslag; nr 12 omslag
 Lit: 288
 Map nr 5 a-c
 Afb. 35-36-154
- 17**
 Abstracte Christusfiguur, bijlage bij De
 Gemeenschap, juli 1925
 Lit: 103, 104, 276, 288, 289
 Map nr 5c
 Afb. 156

18

- Interieur woonkamer van een arbeiderswoning
 op een Rotterdamse meubeltentoonstelling
 van 5 volledig ingerichte arbeiderswoningen,
 20 jan. - 8 febr. 1925
 Alle meubels van hout
 Lit: 101, 104, 108, 109, 118, 121, 122
 Map nr 6

19

- Klok
 Hout, zwart-wit gelakt
 (verblijfplaats onbekend)
 Map nr 11

20

- Seinhuizen, Susteren en Born
 (afgebroken)
 Map nr 9

1925-1927

21

- Lampen, diverse ontwerpen
 Hout en verchroomd staal
 Een van de lampen in bezit van mevr. Fernhout-
 Salomonson, Bergen, NH
 Lit: 126, 131, 281, 291
 Map nr 7
 Afb. 108-109-110-147

1926

22

- Omslag voor Zuid-Zuid-West, geschreven
 door Albert Helman (uitgave: De

Gemeenschap)
Map nr 5 a-c
Afb. 155
23
Meubelen voor de Vicomte de Noailles, Hyères, Frankrijk
Slaapkamerameublement, bestaande uit:
1 kaptafel (klein), 1 kaptafel met spiegel, bed,
1 fauteuil, 1 boudoirstoel
Alle meubels van hout, zwart-wit gelakt
Lit: 106, 122
Map nr 10
Afb. 104-105-107
24
Schrijfbureau voor mej. dr J. Hintzen
Notenhout, donkerbruin gebeitst
Bezit S. van Ravesteyn, Den Haag
Lit: 122, 123
Map nr 17
Afb. 145

1927

25
Embleem voor de busonderneming ATO,
Amsterdam
Map nr 13
26
Klok met glazen stomp
(verblijfplaats onbekend)
Lit: 111
Map nr 11
27
Radiotoestel
(verblijfplaats onbekend)
Lit: 115
Map nr 16
28
Interieurs voor Jhr M.R. Radermacher Schorer,
Wilhelminapark 12, Utrecht
Verbouwing en inrichting van woon- en
eetkamers, slaapkamer en aanleg van de tuin
Meubels van de woonkamer, nu coll. Centraal
Museum, Utrecht, inv. nrs 19293-19300,
meubels van de eetkamer, coll. Centraal
Museum, Utrecht, inv. nrs 19301-19313, in
bruikleen van de Rijksuniversiteit, Utrecht
Alle meubels verchromd metalen buis, met
fluwelen bekleding
Lit: 16, 117, 128, 129, 134, 135, 137, 144,
145, 147, 148, 152, 153, 154, 200, 286, 288
Map nr 19
Afb. 46-111 t/m 115-133-134-148 t/m 151
29
Inrichting van een kamer in de woningen van
architect J.J.P. Oud op de Weissenhofsiedlung
te Stuttgart
Van dit meubilair is niets bekend, behalve
een beschrijving (zie p. 000). Een stoel van
dat type werd gepubliceerd in De
Gemeenschap 3 (1927), nr 9 en is een variant
van de stoelen voor goederenkantoor
Feijenoord (cat. nr 33)
Metalen buis, aluminiumkleurig geschilderd,
manchester bekleding (rood en zwart)
Afb. 144
30
Jaarbeursstand voor de Nederlandse
Radiowerken, Utrecht
(verdwenen)
Lit: 119
31
Interieur te Enschede
(verblijfplaats onbekend)
Bestaande uit:
wandtafel met stoel en wandkast, zithoek
met een rechthoekige en een ronde tafel,
bank en twee fauteuils
Verchromd staal, zwart-witte bekleding
Lit: 111, 126
Map nr 15
Afb. 146-153
31a
Meubels voor een kamer van Mevr. J.M.J.
Birza-Trimpe, Tesselschadestraat 4,
Amsterdam, bestaande uit: bureautje, fauteuil

en stoel (de laatste type Feijenoord, zie cat.
nr 33)
Metalen buis, hout en fluweel
Coll. Haags Gemeentemuseum
32
Watertoren, Breda
Lit: 116, 124, 133, 137, 141, 146, 251, 274,
277, 279
Map nr 12
Afb. 170
33
Goederenkantoor, Wilhelminakade/
Parallelweg, Rotterdam-Feijenoord, met
meubels
Meubels in hout en metalen buis,
aluminiumkleurig geschilderd en manchester
bekleding op houten zitting en rugleuning
Lit: 7, 110, 114, 122, 126, 133, 135, 136, 144,
200, 274, 281
Map nr 14
Afb. 47 t/m 50-144-144a
34
Seinhuis, De Steeg
(afgebroken)
Lit: 112, 113, 122, 127, 137, 281
Map nr 9
Afb. 42
35
Seinhuis, IJsselmonde
(afgebroken)
Lit: 111, 112, 113, 126, 133, 136 (h.l. als
Utrecht), 144, 146, 281, 290
Map nr 9
Afb. 43

1928

36
Muurplaat voor Lou Lichtveld, Abcoude:
'La Musique'
Hout en glas
(verblijfplaats onbekend)
Map nr 18
Afb. 157
37
Seinhuis, Bostel
(afgebroken)
Lit: 25, 26, 125, 130, 137, 165
Map nr 9
38
Reservoir met depots en bureau's, Roermond
Lit: 125, 137, 138, 144
Map nr 22
Afb. 44-45

1928-1929

39
Bureau voor prof. Kaag, Tilburg
Eterniet
Lit: 117
Map nr 21

1929

40
Vignettes in de Letterkundige Almanak ERTS
1929, uitgave A.J.G. Strenght, Amsterdam
Map nr 5 a-c
41
Affiche voor de Internationale Architectuur
Tentoonstelling A.S.B., Stedelijk Museum,
Amsterdam, 2-24 nov. 1929
Coll. N.D.B.
Map nr 20
42
Meubels en lamp voor de A.S.B.-
tentoonstelling, Stedelijk Museum, Amsterdam,
2-24 nov. 1929
Dezelfde meubels als voor het interieur te
Enschede, behalve de staande lamp
Verchromde metalen buis en fluwelen
bekleding
Lit: 131
Map nr 20

Afb. 147-153
43
Interieur voor prof. Kaag, Tilburg
Bestaande uit:
tafel en drie stoelen (type eetkamerstoel
Radermacher Schorer)
Verchromd staal en fluwelen bekleding
(verblijfplaats onbekend)
Lit: 129, 134
Map nr 21

1929 (±)

44
Interieur voor het kantoor van De
Gemeenschap, met een wandschildering van
Charles Eyck
Lange tafel met twee banken, twee fauteuils
met een lage tafel
Metalen buis, wit gespoten, hout en fluweel
Lit: 143
Map nr 5 a-c

1931 (±)

45
Tentoonstellingsaffiche voor een expositie
van Rekkens Huisvlijt
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam, inv. nr PA/
N 114
Lit: 140
Map nr 20

1931

46
Glas-in-lood raam in de H.B.S. aan de Van
Asch van Wijckskade te Utrecht
Map nr 23
47
Inrichting van een zaal in de H.B.S. aan de
Van Asch van Wijckskade te Utrecht
(verdwenen)
Map nr 23
48
Inrichting van een jaarbeurs-stand voor de
N.V. Luterma, Rotterdam, op de Utrechtse
Jaarbeurs, 1931
Map nr 61a
49
Garage, stallen en woonblok busonderneming
ATO bij de Weesperpoort, Amsterdam
Map nr 24
Afb. 51

1931-1932

50
Eerste verbouwing van de kantoren van de
Brandwaarborg Maatschappij 'Tiel-Utrecht',
Kromme Nieuwe Gracht 80, Utrecht
Lit: 139, 144, 148
Map nr 26 a-c
51
Seinhuis, Delft
(afgebroken)
Lit: 26, 27, 144, 146, 160, 223, 261, 277
Map nr 9
Afb. 67

1932

52
Verbouwing interieur drukkerij Van Rossum,
Jeruzalemstraat, Utrecht
(niet meer in de oorspronkelijke staat)
Lit: 148
Map nr 25
53
Station, Kerkrade
Map nr 27
54
Station, Lutterade, met vrachtgoederenloods,
kantoor en perrongebouwen
Lit: 26, 39, 142, 144, 163, 171
Map nr 27

Afb. 52-53
55
 Station, Spekholzerheide
 Map nr 27
56
 Eigen woonhuis van de architect, Prins Hendriklaan 112, Utrecht
 Lit: 145, 148, 149, 151, 153, 155, 178, 200, 270, 277, 288
 Map nr 28
 Afb. 56 t/m 58-119-120

1932-1933

57
 Werkplaats voor de Nederlandse Spoorwegen, Blerik
 Map nr 2

1933

58
 Seinhuys, Maastricht
 Lit: 29, 41, 48, 161, 247
 Map nr 9
 Afb. 64-65-66

59
 Seinhuys, Dordrecht (afgebroken)
 Lit: 33, 150, 161, 165
 Map nr 9

60
 Personeelsgebouw, Heerlen
 Lit: 31

61
 Verbouwing drukkerij Lumax, Utrecht
 Voor deze verbouwing werd tevens meubilair (kasten en vitrinetafels) ontworpen (verdwenen)
 Lit: 148, 174
 Map nr 25
 Afb. 54

1934-1949

62
 Voetgangerstunnels:
 Barendrecht (1934)
 Rotterdam-Feijenoord (1935)
 Culemborg (1937)
 Breda (1939)
 Onderdoorgangen:
 Dordrecht (1936)
 Hilversum (1937)
 Eindhoven (1949)
 Lit: 274

1934 (vanaf)

63
 Onderstations voor de electrificatie van de spoorlijnen;
 Op de lijnen:
 Utrecht-Maastricht-Heerlen-Sittard
 Utrecht-Eindhoven
 Utrecht-Nijmegen
 Utrecht-Den Haag
 Utrecht-Rotterdam
 Utrecht-Amsterdam
 Type Schiedam: ook te Maassluis, Rotterdam-Feijenoord, Zwijndrecht, Hoek van Holland
 Type Moordrecht: ook bij Amsterdam
 Lit: 33, 150, 161, 208, 253, 261, 280
 Map nr 33
 Afb. 62-63-169

1934

64
 Werkplaats voor brugonderhoud, Dordrecht
 Lit: 33

65
 Verbouwing station Delftsche Poort, Rotterdam; tevens wachtkamers en restauraties op de perrons (afgebroken)

Lit: 33, 42, 47, 150, 156, 157, 162, 171

Map nr 29

Afb. 60-61-167-168

66
 Verbouwing Station Beurs, Rotterdam
 1940 zwaar beschadigd
 1952-1953 herstel; heet vervolgens station Blaak
 1974 afgebroken
 Lit: 33, 47, 73, 150, 158, 171
 Map nr 30
 Afb. 59-166

67
 Abri te station Zwijndrecht en Barendrecht
 Lit: 33, 150
 Map nr 31

1935-1959

68
 Benzinestation Purfina, Rijksweg 12, Ede
 Lit: 43
 Map nr 43

1935-1937

69
 Halte stadion Feijenoord, Rotterdam
 Lit: 159, 200, 274
 Map nr 32
 Afb. 68

1936

70
 'Rouwgalm', met illustraties van Lambert Simon
 Twee andere rouwgalmen werden na de oorlog ontworpen, met illustraties van J. Moesman en De Vos
 Bezit familie Van Ravesteyn

71
 Landhuisje de 'Zephir', Bergen aan Zee

72
 Seinhuys station Rotterdam-Zuid (afgebroken)
 Lit: 180

73
 Tweede verbouwing kantoor van de Brandwaarborg Maatschappij 'Tiel-Utrecht', Kromme Nieuwe Gracht 80, Utrecht (niet meer in de oorspronkelijke staat)
 Een derde verbouwing vond plaats in 1962
 Er werden voor de verbouwing van 1936 drie typen stoelen ontworpen met bijbehorende tafels: werkstoel met armleuningen, rechte rug, voor de vergadertafels; werkstoel met rechte rug, zonder armleuningen; lage fauteuils voor bij de zitjes
 Alle meubels verchroomd metalen buis, bekleding zwart fluweel
 Enkele exemplaren in de coll. Centraal Museum, Utrecht, inv. nrs 18134, 18135, 18154

Lit: 169, 177A, 178, 179, 180, 183, 184, 192, 193, 200, 219, 268, 277, 283, 286, 288
 Map nr 26 a-c
 Afb. 69-117-121-124-141-142-174-175-177

74
 Interieurverbouwing voor de heer en mevrouw De Jongh-Kesting, Emmalaan 39, Utrecht (niet meer in de oorspronkelijke staat)

1937

75
 Koninklijk jacht Piet Hein; inrichting van de salon, de eetkamer en het trappenhuis
 Meubels: 5 fauteuils en een salontafel, 6 eetkamerstoelen met eettafel. De typen zijn vrijwel gelijk aan die van de 'Tiel-Utrecht' (zie cat. nr 72)
 Verchroomd metalen buis, bekleding groene trijp met leer
 Bezit Hare Majesteit de Koningin
 Lit: 51, 166, 170, 172, 173, 182, 200, 260, 286
 Map nr 34

Afb. 152

76
 Nederlands paviljoen voor Techniek en Verkeer op de Wereldtentoonstelling te Parijs
 Lit: 167, 169, 177, 181
 Map nr 35
 Afb. 131

77
 Schakelhuisjes middenet (Type) platdak (Type) schuindak
 Map nr 33

78
 Verbouwing station Arnhem (afgebroken)
 Lit: 52, 54

79
 Schakelhuisje, Vugh
 Lit: 189
 Map nr 33

1937-1940

80
 Verbouwing Centraal Station te Utrecht
 1938 (nov.) gereedkomen onderbouw
 1938 (dec.) brand in de bovenverdieping
 1940 (maart) gereedkomen bovenverdieping en ingebruikname van het gehele station
 Lit: 58, 60, 175, 185, 193, 194, 200, 206, 257, 274, 285
 Map nr 36
 Afb. 70 t/m 73-76-158-181

1937-1941

81
 Diergaarde Blijdorp, Rotterdam
 Lit: 56, 188, 201, 208, 250, 260, 281
 Map nr 40 a-b
 Afb. 17-159-161-183 t/m 188

1938

82
 Inrichting derde klasse eetzaal van de ss Nieuw Amsterdam
 Lit: 186, 187, 190, 191
 Map nr 35a

83
 Seinhuizen, Utrecht (afgebroken)
 Lit: 55, 192, 200, 260, 261, 274, 281, 288
 Map nr 9
 Afb. 178

1938 (±)

84
 Viaducten Kanaalstraat en Leidseveer, Utrecht
 Lit: 260, 274, 288

1939

85
 Kantoor voor de NV Brandverzekerings Mij de 'Holland van 1859', Burgemeester de Raadsingel 97, Dordrecht
 Ontworpen werden voor de interieurs: de tafel en de stoelen voor de commissarissenkamer, de fauteuils en tafels voor de zitjes
 Al deze meubels van verchroomde metalen buis, bekleding rode velours d'Utrecht
 Ook werden ontworpen houten wandkasten, tafels en bureaus
 Lit: 57, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 220, 257, 277, 279
 Map nr 37
 Afb. 74-75-123-126-182

1940

86
 Verbouwing Schouwburg Kunstmin, St. Jorisweg 76, Dordrecht
 Lit: 59, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 213,

214, 215, 216, 217, 218, 260

Map nr 38

Afb. 125-127-129-130-135-165-189

87

Inrichting van een N.S. treinwagon als werk-
en vergaderruimte voor A. Seyss-Inquart

88

Noodwinkel Eckhart, Rotterdam

(afgebroken)

Lit: 211

Map nr 40

1941-1946

89

Ontwerp Schouwburg, Rotterdam
(onuitgevoerd)

Lit: 212, 221

Map nr 56

Afb. 122

1942

90

Propagandawagen voor de V.V.V. te Utrecht
(verdwenen)

Map nr 41

Afb. 132

1945

91

Herdenkingsmonument, Benschop

Map nr 53

92

Dienstwoningen Nederlandse Spoorwegen

(Type)

Lit: 63, 222

Map nr 42

1947

93

Benzinestation Purfina, Rijksweg 12, Reeuwijk
(afgebroken)

Map nr 43

1948

94

Benzinestation, Prins Hendriklaan 143,

Brunssum

(afgebroken)

Map nr 43

1948-1954

95

Benzinestation Purfina, Gebouw III, Schiphol

Map nr 43

1949

96

Eyckman-stichting, Driebergen (Kerk en
Wereld)

Map nr 47

97

Verbouwing station, Gouda; tevens
autobusoverkapping terzijde van het station

Lit: 64

Map nr 45

Afb. 77-78

98

Woonhuis, Oosterbeek

Map nr 46

99

Verbouwing station, Roosendaal

Map nr 44

100

Benzinestation Purfina, Kleine Palen, Sneek

Map nr 43

101

Kantoren en werkplaatsen C.A.B. (Centraal
Autoherstel Bedrijf), Cartesiusweg, Utrecht

Map nr 61a

1950

102

Benzinestation Bornerbroeksestraat 19,

Almelo

(afgebroken)

Map nr 43

103

Station, Hoek van Holland

Map nr 48

104

Station, Lage Zwaluwe

Map nr 49

105

Goederenloods, Westzeedijk, Rotterdam

106

Benzinestation Purfina, Rijksweg 44,

Sassenheim

(Type Reeuwijk)

Map nr 43

1951

107

Station, Rilland-Bath

108

Stadsgehoorzaal Vlaardingen

Lit: 224

Map nr 52

109

Station, Vlissingen

Lit: 66, 225

Map nr 50

Afb. 85

110

Benzinestation Purfina, Rijksweg 2, IJsselstein

(Type Reeuwijk)

Lit: 228

Map nr 43

1952

111

Hervormde Kerk, Emmeloord

Lit: 68, 238, 260

Map nr 51

Afb. 83-84

112

Station, 's-Hertogenbosch

Lit: 226, 227, 238, 257, 260

Map nr 54

Afb. 82

1953

113

Vismijn, Breskens

Map nr 61a

114

Benzinestation Purfina met garage,

Stationsweg 146, Drachten

Map nr 43

115

Station, Rotterdam-Noord

Lit: 73, 232, 236

Map nr 61a

1953-1968

116

Benzinestation Purfina, Van Diemerbroekstraat
6, Nijmegen

Map nr 43

1954

117

Benzinestation Purfina, Calandstraat,
's-Gravenhage

Map nr 43

118

Benzinestation Purfina met garage,

Bedumerweg 128, Groningen

Map nr 43

119

Station, Nijmegen

Lit: 70, 229, 231, 232, 234, 240, 259, 260

Map nr 55

Afb. 79-80

120

Grote Schouwburg, Rotterdam-Zuid (verbouwd)

Lit: 72, 237

Map nr 56

1955

121

Benzinestation Purfina met garage,
Copernicuslaan 319, 's-Hertogenbosch

Map nr 43

1956

122

Viaduct, Eindhoven

Map nr 57

123

Benzinestation Purfina met garage,
Hengelosestraat 99a, Enschede

Map nr 43

124

Benzinestation Purfina, Elftweg 1, Grave
(tankstation met restaurantje/buffet)

Map nr 43

125

Tunnel, Roermond

Lit: 274

Map nr 61a

126

Station Hofplein, Rotterdam

Lit: 73, 239, 243, 260, 281

Map nr 58

1957

127

Benzinestation Purfina, Apeldoornseweg,

Arnhem

Lit: 80, 260

Map nr 43

Afb. 91

128

Centraal Station, Rotterdam

Lit: 73, 75, 230, 233, 235, 236, 239, 242, 244,

245, 246, 247, 248, 252, 255, 256, 257, 258,

260, 261, 262, 265, 266

Map nr 59

Afb. 86 t/m 90-162

129

Station, Rotterdam-Zuid

Lit: 49, 73, 239, 249

Map nr 61a

1958

130

Benzinestation Purfina, Kleinpolderplein,
Rotterdam

(afgebroken)

Lit: 80

Map nr 43

131

Seinhuis, Rotterdam
(verbouwd)

Lit: 260

Map nr 9

132

Benzinestation Purfina met garage, Adama
van Scheltemastraat 16, Voorburg

Lit: 80

Map nr 43

1959

133

Benzinestation Purfina, Ringbaan West 7,
Tilburg

Lit: 80, 281

Map nr 43

Afb. 92

1960

134

Benzinestation Purfina, Schoolstraat 100a,
Almelo
Map nr 43

135

Benzinestation Purfina, Moergestel
Lit: 80

136

Station Rotterdam-Bergweg

1961

137

Benzinestation Purfina, Gronausestraat 1317,
Glanerbrug
Map nr 43

1962

138

Autobusstation met restauratie, Wageningen
(interieur sterk gewijzigd)
Lit: 281
Map nr 60
Afb. 93

1963

139

Busstation, 's-Hertogenbosch
Lit: 82, 273
Map nr 54

140

Benzinestations Purfina, Lammeschansweg
132 en 143, Leiden
Map nr 43

141

Benzinestation Purfina, Aquamarijnlaan 61,
Utrecht
Map nr 43

1964

142

Stationspostkantoor, Nijmegen
Lit: 85, 267, 281
Map nr 61
Afb. 94

Kunstenaars die bijdragen leverden aan de
architectuur van Van Ravesteyn waren onder
andere:

M. Andriessen, beelden op C.S., Utrecht;
P. den Besten, wandschilderingen in Blijdorp;
L. Bolle, plastieken Blijdorp; Agnes Canta,
schilderingen te Blijdorp en Kunstmin;
D. Elffers, schilderingen Blijdorp; C. Eyck,
schildering in het kantoor van De
Gemeenschap, beeld in de hal van het Centraal
Station te Utrecht, inlegwerk tafelblad van de
commissarissenkamer van de 'Holland van
1859'; Hekman, beeldengroep op het viaduct
te Eindhoven; Heman, beelden Grote
Schouwburg Rotterdam-Zuid; W. van
Kuilenburg, beelden boven de ingang van de
'Holland van 1859', beelden te Blijdorp; Nel
Klaassen, wapen van Zuid-Holland in de
commissarissenkamer van de 'Holland van
1859'; U. Mastroianni, beeld in de hal van
Rotterdam CS; L. Simon, stucwerk in de ss
Nieuw-Amsterdam; J. Uiterwaal, beelden en
stucwerk in CS Utrecht, theater Kunstmin,
Blijdorp, voor het verzetsmonument in
Benschop, beelden voor de stations Gouda,
Den Bosch, Vlissingen, Nijmegen, Roosendaal,
tevens voor de gehoorzaal in Vlaardingen, de
Kerk te Emmeloord en de schouwburg in
Rotterdam-Zuid; W. Valk, beelden in de hal
van de 'Holland van 1859'; G. van der Veen,
beelden op het viaduct Leidseveer, Utrecht;
O. de Vries, tuinaanleg bij de 'Holland van
1859'; P. Worm, schilderwerk van de speeltuin
in Blijdorp; J. Sjollema, schilderingen voor het
nederlands paviljoen van Techniek en Verkeer
op de wereldtentoonstelling, Parijs, 1937.

addenda

1928-omslag en bijlage voor de *Filmliga* nr.
11, mei 1928 (fotomontage van Joris Ivens'
'De Brug').
1929-omslag van *Cinema Militans* door Menno
ter Braak (uitgave: De Gemeenschap, 1929).

Bibliografie

De bibliografische gegevens vallen uiteen in twee categorieën: een lijst met alle door Van Ravensteyn zelf geschreven artikelen, en een lijst met verwijzingen naar literatuur over het werk. De eerste lijst (A) maakt meer aanspraak op volledigheid dan de tweede (B).

Gebruikte afkortingen:

8 en O=8 en Opbouw

Binnenhuis=Binnenhuis en Buitenwereld

B.W.(A).=Bouwkundig weekblad

(Architectura)

N.R.C.=Nieuwe Rotterdamse Courant

U.D.=Utrechts Dagblad

U.N.=Utrechts Nieuwsblad

Eigen uitgave wil zeggen: door Van Ravesteyn zelf gestencild of gedrukt.

A: door Van Ravesteyn

1919

1

'Eene toepassing van Tasmanisch hardhout', *De Ingenieur* 34 (1919) nr 11, p. 197-104

1924

2

De Sierkunst op Nederlandse passagierschepen, (dl 10 in de reeks: De Toegepaste Kunsten in Nederland), Rotterdam 1924

1925

3

'Naar aanleiding van de Parijsche Tentoonstelling, 1925.
De tempel der prachtigheid', *De Gemeenschap* 1 (1925) nr 7, p. 225-227

4

'De bourgeois en de nieuwste kunst', *De Gemeenschap* 1 (1925) nr 10, p. 327-328

5

Ingezonden stuk in: J.E. en W.M. 'Gedachten over Architectuur' IV, *De Gemeenschap* 1 (1925) nr 5, p. 178-182

6

'Jonge Architectuur', *De Gemeenschap* 1 (1925) nr 11, p. 360

1926

7

'Het goederenkantoor der Nederlandsche Spoorwegen te Rotterdam Feijenoord', *De Gemeenschap* 2 (1926) nr 9, p. 273-274

8

'Naar aanleiding van de Parijsche tentoonstelling', *B.W.A.* 50 (1926) nr 16, p. 166-170

1927

9

'Anti-Architektur in Holland und überall', *Der Querschnitt* 7 (1927) nr 6, p. 409-410

1929

10

'Stellingen over de film in overgang naar de geluidsfilm' (stencil)

1930

11

Lezing voor de Utrechtse Volksuniversiteit 'Over film' (ms)

12

'Uit het architectuur-dagboek van een oude heer', *De Gemeenschap* 6 (1930) nr 17, p. 354-356

13

'Architectuur', *De Gemeenschap* 6 (1930) nr 6, p. 174-175

14

'Architectuur-Officiële Architectuur; Het Haagsche Stadhuis; Architectuurkritiek', *De Gemeenschap* 6 (1930) nr 7, p. 234-235

15

'Architectuur. Boekbespreking 'Neues Bauen in der Welt'', *De Gemeenschap* 6 (1930) nr 8, p. 299-300

1931

16

'Esthetiek?', in: *Balans, Algemeen Jaarboek der Nederlandsche Kunsten*, 1930/31, p. 48-52

17

'Architectuur. De zon en het eitje', *De Gemeenschap* 7 (1931) nr 5-6, p. 266

18

'Rietvelds huizen in Utrecht', *De Gemeenschap* 7 (1931) nr 10, p. 446-450

1932

19

'Kroniek. Architectuur-J.J.P. Oud', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 2, p. 84-87

20

'Le Corbusier', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 3, p. 129-139

21

'Architectuur. De Nieuwe Amstelbrug van Berlage', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 5-6, p. 338-341

22

'Kroniek. Architectuur. Het Leidsche Stadhuis', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 7, p. 409-412

23

'Schandaal in Delft', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 9, p. 526-528

24

'Kroniek. Architectuur. Bouwen. Holland. door ir J.B. van Loghem', *De Gemeenschap* 8 (1932) nr 10-11, p. 610-613

25

'Uittreksel uit een voordracht over de invloed van gewapend beton op de vorming der nieuwe architectuur', *Gewapend Beton*, 1932/33, p. 128-129

1933

26

'Gewapend Beton', *8 en O* 4 (1933) nr 1, p. 1

27

'Hoe werd de vraag der TH Delft aangaande de ontwikkeling van het gewapend beton beantwoord?', *8 en O* 4 (1933) nr 5, p. 40

28

(e.a.) 'Waarom Schoonheidscommissies?', *8 en O* 4 (1933) nr 9, p. 72-74

29

'Seinhuis in gewapend beton te Maastricht; een blik achter de schermen der Nederlandsche Spoorwegen', *8 en O* 4 (1933) nr 26, p. 231

30

'Architectuur. De Amsterdamse bank', *De Gemeenschap* 9 (1933) nr 1, p. 53-55

1934

31

'Dienstgebouw te Heerlen. Architect ir S. van Ravesteyn', *8 en O* 5 (1934) nr 3, p. 21

32

'In memoriam Berlage', *8 en O* 5 (1934) nr 18, p. 157

33

'De bouwwerken bij het geëlectriceerde baanvak Rotterdam-Dordrecht', *B.W.A.* 55 (1934) nr 28, p. 289

34

'Architectuur. Het Leidsche Raadhuis', *De Gemeenschap* 10 (1934) nr 3, p. 189-191

35

'Architectuur. De Haagse Raadhuisprijsvraag', *De Gemeenschap* 10 (1934) nr 7, p. 486-487

36

'Architectuur. Berlage 1856-1934', *De Gemeenschap* 10 (1934) nr 8, p. 569-571

37

'Architectuur. Ondeskundigheid', *De Gemeenschap* 10 (1934) nr 11, p. 801-803

38

'Stalen stoelen Roode nagels', *De Gemeenschap* 10 (1934) nr 11, p. 814

39

'Gewapend beton-architectuur', *De Ingenieur* 49 (1934) nr 5 Beton 2, p. 9-17

40

'De verbouwing van station Beurs te Rotterdam', *Spoor en Tramwegen* 1934 nr 26, p. 623

1935

41

'Seinhuis Maastricht', *Beton* 3 (1935) nr 7, p. 53-57.

Bijlage bij *De Ingenieur* 1935, nr 27

42

'De nieuwe toegang aan de noordzijde van station Rotterdam D.P.', *B.W.A.* 56 (1935) nr 30, p. 314-316

43

'Afdak voor benzinepomp enz. te Ede', *B.W.A.* 56 (1935) nr 36, p. 368

44

'Toespraak bij de opening eener tentoonstelling te 's Gravenhage op 12 jan. 1935, van werken van Suzanne en Joep Nicolaas', *De Gemeenschap* 11 (1935) nr 1, p. 43-46

45

'Architectuur. Tentoonstelling 'De stoel gedurende de laatste 40 jaar'.

'De atelierwoningen te Amsterdam',

De Gemeenschap 11 (1935) nr 1, p. 57-58

46

'Architectuur. De monumentale schilderkunst', *De Gemeenschap* 11 (1935) nr 3, p. 231-234

47

'De metamorfose te Rotterdam', *N.S. Maandblad* 1935 nr 2, p. 4-6

48

'Het nieuwe seinhuis te Maastricht', *Spoor en Tramwegen* 1935 nr 15, p. 352-354

49 (met ir J.L.A. Cuperus) 'Station Rotterdam-Zuid', *Spoor en Tramwegen* 1935 nr 22, p. 524-525

1937

50

Stellingen verdedigd op een landdag van de 8 en Opbouw in Avegoor bij Ellecom (stencil)

51

'Het prinsenjacht Piet Hein', *B.W.A.* 58 (1937) nr 44, p. 413-416

52

'De veranderingen te Arnhem', *Spoor en Tramwegen* 1937 nr 21, p. 476

1938

53

'Rede uitgesproken door ir S. van Ravesteyn bij de opening van de meubeltentoonstelling van de firma Metz en Co te Amsterdam' *8 en O-9* (1938) nr 3, p. 21

54

'De nieuwe tunnel met uitgang te station Arnhem', *B.W.A.* 59 (1938) nr 16, p. 134

55

'Seinhuis te Utrecht', *B.W.A.* 59 (1938) nr 27, p. 230-231

56

'De nieuwe diergaarde', *De Maastunnel* 2 (1938) nr 1 p. 3-11

1939

57

'Het nieuwe gebouw "Holland van 1859" te Dordrecht.

Arch. ir S. van Ravesteyn', *B.W.A.* 60 (1939) nr 40, p. 381-387

1941

58

'De verbouwing van station Utrecht CS', *B.W.A.* 62 (1941) nr 2, p. 14-15

59

'De verbouwing van den schouwburg "Kunstmin" te Dordrecht', *B.W.A.* 62 (1941) nr 9, p. 65-72

60

'De verbouwing van station Utrecht CS', *Spoor en Tramwegen* 1941 nr 2, p. 26-28

1946

61

'Barok', uitgave voor architectuurstuderenden in Nederland, *H.B.O.* 2718, Utrecht 1946/47

1947

62

'Ingezonden brief', *Forum* 2 (1947) nr 4, p. 80 en 191

63

'Het type landelijke arbeiderswoning der N.S.', *Tijdschrift voor volkshuisvesting en stedenbouw* 1947 nr 11, p. 148-150

1949

64

'Het stationsgebouw te Gouda', *B.W.* 67 (1949) nr 38, p. 409-415

1950

65

'De taal der Architectuur - een lezing gehouden voor de kring Utrecht van de BNA door ir S. van Ravesteyn', *B.W.* 68 (1950) nr 19, p. 304-307

1951

66

'Het nieuwe station te Vlissingen', *B.W.* 69 (1951) nr 27-28, p. 257-263

67

'Nieuwe stations in Italië', *Forum* 6 (1951) nr 3/4, p. 86-97

1952

68

'Nederlands Hervormde Kerk te Emmeloord', *B.W.* 70 (1952) nr 41/42, p. 317-322

69

'De doorbraak naar de St. Pieter te Rome', *Forum* 7 (1952) nr 3, p. 76-111

1954

70

'Station Nijmegen', *Spoor Nieuwsdienst* nr 81

71

Lezing over Nederlandse architectuur voor de Ordine degli Architetti-Rome 30 jan. 1954 (ms)

1955

72

'Schouwburg in Rotterdam-Zuid', *Bouw* 10 (1955) nr 9, p. 170-175

1956

73

'De spoorwegwerken te Rotterdam. De bouwkundige aspecten der werken', *De Ingenieur* 68 (1956) nr 47 V 67-74

1957

74

'C.S. Rotterdam', *Bouw* 12 (1957) nr 25, p. 604-614

75

'La gare centrale de Rotterdam', *Revue Internationale d'Eclairage* 1957 nr 6, p. 186 e.v. (ook in een Engelse versie)

76

'Nok op - Nok af', *De Tijd*, 5-12-1957

1958

77

'De Piazza del Popolo te Rome en de invloed

der Fransen op de totstandkoming in de huidige vorm', lezing voor het Genootschap voor Napoleontische Studiën.

78

'De onbevangen visie - Piazza del Popolo', *Liber Amicorum J.P. Mieras*

79

'De invloed der Fransen op de architectonische en stedenbouwkundige plannen in Italië ten tijde van de Napoleontische bezetting', in: *Publicaties van het Genootschap voor Napoleontische Studiën*, aflevering 14/15, Den Haag, 1958

1960

80

'Benzinestations te Arnhem, Moergestel, Tilburg, Rotterdam en Voorburg', *Bouw* 15 (1960) nr 40, p. 1182-1185

1963

81

'De modernisering der Italiaanse musea na de oorlog', *B.W.* 81 (1963) nr 15, p. 249-272

82

'Gebouw voor de Zuid-Ooster autobusdiensten N.V. te 's Hertogenbosch', *Bouw* 18 (1963) nr 16, p. 484-485

83

'Franse architectuur in Milaan', *Spiegelhistoriaal* 1963 nr 3, p. 168-176

1964

84

'Evangelische Kerk te Würzburg', *B.W.* 82 (1964) nr 16, p. 191-192

1965

85

'Stationspostkantoor te Nijmegen', *Bouw* 20 (1965) nr 28, p. 1033-1041

1966

86

'De architectonische prestatie van Dick Elffers', *Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunsten* (Katholiek Bouwblad) 1966, p. 433-435

87

'Een bezoek aan zeven nieuwe Duitse musea', *Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunsten* (Katholiek Bouwblad) 1966 nrs 3 en 4

88

'Van Feodaal Slot tot Modern Museum', *Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunsten* (Katholiek Bouwblad) 1966, nr 23, p. 537-546

1969

89

'Neue National Galerie Berlin', *Tijdschrift voor Architectuur en Beeldende Kunsten* 1969, nr 36, p. 276-285

1972

90

Lezing over Rietveld 1972, Hayworth Gallery, Londen (ms)

1974

91

'Horen en zien in de beeldende kunst', 1974/75 (eigen uitgave)

92

J.W.C. Moens, 'English travellers and Italian Brigands 1865', inleiding en samenvatting door ir S. van Ravesteyn, Utrecht 1974 (eigen uitgave)

1975

93

'De beeldende kunst in De Gemeenschap 1925-1935', Utrecht 1975 (eigen uitgave)

94

'Poort, tunnel, ingang', *Bouw* 30 (1975) nr 2, p. IX

95

'Il Risorgimento. De I-wording van Italië: 1792-1870, Utrecht 1975 (eigen uitgave)

1977

96

'Richtingen', *Bouw* 32 (1977), p. 56

B: over Van Ravesteyn

1921

97

Nederlandsche Ambachts en Nijverheidskunst, Rotterdam 1921, afb. 10

1922

98

Nederlandsche Ambachts en Nijverheidskunst, Rotterdam 1922, afb. 20

1924

99

Just Havelaar, *Het Moderne Meubel*, Rotterdam 1924, afb. 32, 34

1925

100

L'Art Hollandais à l'Exposition Internationale der Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925, pl. 68

101

G.F., 'Tentoonstelling van arbeiderswoninginrichtingen te Rotterdam', *Bouwen*, 2de halve jaargang (1925), p. 180-183

102

G. Minucci, 'Due arredatori d'interni. W. Penat ed S. van Ravesteyn', *Architettura e arti decorative*, anno V (1925), fascicolo VI, p. 260-287

103

Prof. W. Vogelsang, 'Kunst en Letteren. Het essentialisme', *De Telegraaf* 26 sept. 1925

104

De Gemeenschap 1 (1925), nr 11 en 7 p. 239-243

1926

105

L'Architecture Vivante, hiver 1926, blad 33, 44, 45

106

Les Arts de la Maison, automne 1926, pl. XVII

107

C. de Lorm, *Het Gezellige Binnenhuis*, Rotterdam 1926², afb. 16

108

Stavitel, Mesicnik pro architektura vydava. Sdruzeni Architektu, VII 1926.2, p. 28-29

109

V.A.N.K. *Jaarboek* 1925-1926, Rotterdam 1926, afb. 8-11

1927

110

J. Engelman, 'Rotterdam een nieuw goederenkantoor', *De Nieuwe Eeuw*, nr. 523, 1 september 1927

111

De Gemeenschap 3 (1927) nr 9, p. 276-277

112

L. Hilbersheimer, *Internationale Baukunst*, Stuttgart 1927 (Bauhausbuch II), p. 10

113

J. Hoffman, *Internationale Baukunst*, Stuttgart 1927, p. 10

114

I 10, 1, (1927) 1, p. 19

115

I 10, 1 (1927) 4, p. 125

116

I 10 1 (1927) 8-9

117

I 10, 1 (1929) 21/22, p. 174-175

118

J. Lauweriks, *Nieuwe Nederlandsche Ruimte Kunst*, Blaricum 1927, afb. 58-60

119

J. Lauweriks, 'Schoonheid op de jaarbeurs te Utrecht', *Binnenhuis* 1927 nr 22, p. 349-350

120

De Maasbode 21-8-1927, 'Een nieuw goederenkantoor op Feijenoord. De voordelen van moderne architectuur'

121

G.A. Roobol, 'Richtingen in de Binnenhuiskunst', *Binnenhuis* 1927 nr 26, p. 425

122

Vouloir 1927 nr 25

123

Wendingen 1927 nr 2, p. 11

1928

124

De Gemeenschap 4 (1928) nr 1

125

W. Jos de Gruyter, 'Kanttekeningen over techniek en kunst', *Elseviers geïllustreerd maandschrift* LXXX (1928) nr 9, p. 145-158

126

Stavitel-Rocnik IX 1928. Vydava Sdruzeni Architektu, 3-4, p. 56-58

127

Variétés, revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporaine, 15 sept. 1928

1929

128

A.S.B.-catalogus, Stedelijk Museum, Amsterdam 2-14 nov. 1929

129

J. Engelman, 'Interieurs van Sybold van Ravesteyn', *De Gemeenschap* 5 (1929) nr 6, p. 218 e.v.

130

De Gemeenschap 5 (1929) nr 6

131

A.H. Jansen, 'De groep A.S.B.', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* 5 (1929) nr 4, p. 125-126

132

J. de Jong, *De Nieuwe Richting in de Kunstnijverheid in Nederland*, Rotterdam 1929, afb. 41

133

B. Taut, *Modern Architecture*, London 1929, p. 28

1930

134

J. Engelman, *Torso*, Utrecht 1930, p. 140-145

135

H. Hoffmann, *Die neue Raumkunst in Europa und Amerika*, Stuttgart 1930, afb. 78, 90, 170

136

G. A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin 1930², afb. 241, 494, 495

1931

137

A. Behne, 'Arbeiten von S. van Ravesteyn-Utrecht', *Die Form* 6 (1931) 5, p. 187-193

138

M. Chappey, *Architecture Internationale*, Paris 1931, pl. 7

139

Utrechts Dagblad 14-11-1931, 'Een interessante verbouwing'

140

Wendingen 1931 nr 2, p. 11

1932

141

8 en O 3 (1932) nr 7, p. 67

142

W. Bruin, 'Stationsgebouwen te Lutterade van ir S. van Ravesteyn', *B.W.A.* 53 (1932) nr 46, p. 409-413

De Gemeenschap 8 (1932) nr 1

144

W. Jos de Gruyter, 'Sybold van Ravesteyn', *Elseviers geïllustreerd maandschrift* nr 3 LXXXIV (1932), p. 153-167

145

Reeks Moderne Bouwkunst in Nederland (20 dln), Rotterdam 1932-1934. Dl 8 *Binnenhuis-architectuur*, afb. 44-46

146

Idem, dl 11, *Architectuur voor technische doeleinden*, afb. 33, 34, 35, 36

1933

147

G.A. Platz, *Wohnräume der Gegenwart*, Berlin 1933

1934

148

W. Bruin, 'Interieurs en een woonhuis te Utrecht van S. van Ravesteyn', *B.W.A.* 55 (1934) nr 1, p. 1-9

149

W. van Gelderen, 'Over de Opbouw tentoonstelling', *8 en O 5* (1934) nr 12, p. 103

150

B. Merkelbach, 'De arbeid van ir S. van Ravesteyn voor de spoorwegen te Rotterdam en omgeving', *8 en O 5* (1934) nr 25, p. 221-227

151

De Telegraaf 4-4-1934, 'Meer bloemrijke bouwkunst; een nieuwzakelijk architect heeft de stijl opvattingen verlaten'

1935

152

'De stoel in de laatste 40 jaren', *8 en O 6* (1935) nr 1, p. 1 e.v.

153

H. Buys, 'Interieurs van ir S. van Ravesteyn', *Het Landhuis* 24 april 1935, p. 254-256

154

Paul Bromberg, 'V.A.N.K.-tentoonstelling in het Stedelijk Museum - de stoel in de laatste 40 jaren', *Binnenhuis* 1935 nr 2, p. 13 e.v.

155

I. Falkenberg-Liefcrinck, 'Rieten en rotan meubels', *Binnenhuis* 1935 nr 26, p. 251 e.v.

156

J.B. van Loghem, 'Nieuwe Bouwinzichten', *De Groene* 19-10-1935

157

Idem, 'Rotterdamsche stationsbouw', *De Groene* 21-9-1935

158

B. Merkelbach, 'Rotterdamsche stationsbouw, veranderingen aan Beurs en D.P.', *De Groene* 21-9-1935

159

Ir A. Plomp, 'Een voetgangerstunnel bij de halte Feijenoord te Rotterdam', *Spoor en*

Tramwegen 1935, p. 401

160

J.J. Vriend, *Nieuwere Architectuur*, Amsterdam 1935, fig. 167

161

Prof ir J.J. Wattjes, 'Spoorweggebouwen. Architect ir S. van Ravesteyn', *Bouw dec.* 1935, p. 283-286

1936

162

Architecture Aujourd'hui 1936 nr 8, p. 64-65

163

Ir A. Boeken, *Architectuur*, z. pl. 1936

164

P. Bromberg, 'Stellingen van ir S. van Ravesteyn', *Binnenhuis* 1936 nr 11, p. 123-126

165

Casabella 1936 nr 107

1937

166

'Het prinselijk jacht Piet Hein', *Binnenhuis* 1937 nr 10, p. 111 e.v.

167

Ir J.H. van den Broek, 'Tentoonstellingspaviljoen Parijs', *B.W.A.* 58 (1937) nr 50, p. 513

168

P. Bromberg, 'De inrichting van de Utrechtse Brandwaarborgmaatschappij. Een nieuwe fase in de ontwikkeling van het interieur', *Binnenhuis* 1937 nr 5, p. 49 e.v.

169

P. Bromberg, 'De Parijsche Wereldtentoonstelling', *Binnenhuis* 1937 nr 9, p. 98 e.v.

170

P. Bromberg, 'Interieurkunst aan boord van de Piet Hein', *De Groene* 18-9-1937

171

Eibink e.a., *Hedendaagse architectuur in Nederland*, Amsterdam 1937 (BNA), afb. 114, 115, 134, 135

172

Haagse Post 30-10-1937, 'Het interieur van de Piet Hein'

173

W. Jos de Gruyter e.a., 'Het Prinselijk Jacht Piet Hein', *Prisma der Kunsten* 1937 nr 7

174

J.P. Kloos, 'Architecture en Hollande. Bureau d'une imprimerie à Utrecht', *Architecture Aujourd'hui*, 1937 nr 2, p. 56-57

175

H.M. Kraayvanger, 'Ir S. van Ravesteyn. Verbouwing C.S. Utrecht', *Maasbode* 5-10-1937

176

De Maastunnel 1 (1937), p. 109-113, 'Het Diergaarde plan'

177

N.R.C. nr 248 30-5-1937

177A

Prisma der kunsten, 1937 nr 3

178

W. Retera Wzn, *Het Moderne Interieur*, Amsterdam 1937

179

A. Staal, 'Une Maison, un Palais, II', *8 en O* 8 (1937) 9/10, p. 85-91

180

A. Staal, 'De weg der nieuwe zakelijkheid', *De Groene* 24-7-1937

181

M. Stam, 'Mogelijke en onmogelijke krullen op de Expo 1937', *8 en O* 8 (1937), p. 169 e.v.

182

De Telegraaf 28-8-1937, 'Licht en fleurig is de Piet Hein. Ir S. van Ravesteyn, de ontwerper vertelt'

183

Ir van Tijen, 'Het nieuwe bouwen en de zgn. Nood der Tijd', *Leven en Werken* 1937 nr 11, p. 28

184

Utrechts Dagblad 31-5-1937, 'Nieuwe Zakelijkheid naar een werkelijken stijl?'

1938

185

Red. 'Centraal station Utrecht in brand!', *8 en O* 9 (1938) nr 26, p. 259

186

Gedenkboek van de Nieuw Amsterdam, Nijgh en van Ditmar NV Rotterdam 1938

187

Dr J.G. van Gelder e.a., 'ss. Nieuw Amsterdam 1938', *Elseviers geïllustreerd Maandschrift* 1938 nr 5, p. 33 e.v.

188

Rotterdams Nieuwsblad 15-12-1938, 'Romantisch idealisme'

189

Spoor en Tramwegen 1938, p. 249, 'Vught's versteend beginsel'

190

M. Stam, 'Het passagierschip de "Nieuw Amsterdam"', *8 en O* 9 (1938), p. 119 e.v.

191

The Studio july 1938, 'A floating Palace of art'

192

J.J. Vriend, *De Bouwkunst van ons land*, Amsterdam 1938, afb. 249-250

1939

193

A. Boeken, 'Nieuwe en Oude architectuur', *De Telegraaf* 13-1-1939

194

Casabella Costruzioni 1939 nr 134

195

Dordts Nieuwsblad 8-9-1939, 'Een baanbrekend architectonisch werk'

196

S.D. Neter, 'Beeldende Kunst en Maatschappij', *8 en O* 10 (1939) nr 26, p. 285-288

197

N.R.C. 8 en 9-9-1939, 'Brieven over bouwkunst'

198

Rotterdams Nieuwsblad 1-9-1939, 'De verzekeringsmaatschappij en de bouwkunst'

199

De Telegraaf 8-9-1939, 'Ir S. van Ravesteyn's nieuwste schepping'

200

H.P.L. Wiessing, 'S. van Ravesteyn', *Building* nr 10 1939, p. 414-418

1940

201

De Groene 12-10-1940, 'Diergaarde Blijdorp'

202

W. Jos de Gruyter, 'Ir S. van Ravesteyn. Het gebouw van de brandweerverzekeringsmaatschappij "Holland van 1859" te Dordrecht', *Elseviers geïllustreerd maandschrift* LXXXIV (1940), p. 153 e.v.

203

N.R.C. 13-12-1940, 'Het gebouw Kunstmin te Dordrecht herboren'

204

Utrechts Dagblad dec. 1940, 'Het verjongde Kunstmin in Dordt geopend'

205

U.D. 17-12-1940, 'Uniek uitgaanscentrum in Dordt'

206

Spoor en Tramwegen 1940 nr 11, 'De beelden op het Utrechtse C.S.', p. 225

1941

207

H. Buys, 'Neo-Barok', *l'art pour l'art* in nieuw gewaad', *B.W.A.* 62 (1941) nr 45, p. 369-371

208

Catalogus 'Nederland bouwt in baksteen, 1800-1940, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 26-7 - 15-10-1941

209

J. Engelman, 'De schouwburg te Dordrecht. Naar een nieuwen ornamentstijl?', *De Tijd* 2-5-1941

210

H. Maaskant, 'Van Ravesteyn', *8 en O* 12 (1941) nr 5, p. 66-69

211

B. Merkelbach, 'Noodwinkel Eckhart', *8 en O* 12 (1941) nr 1, p. 4

212

N.R.C. 1-6-1941, 'Architectuurvoorstelling - de maquette voor een nieuwe schouwburg van ir S. van Ravesteyn'

213

D.C. van de Poel, 'Herleving van de Barok in het werk van ir S. van Ravesteyn', *Kroniek van Kunst en Cultuur* 6 (1941) nr 7, p. 126-130

214

G. Rietveld, 'Verbouwing van den Schouwburg "Kunstmin" te Dordrecht. Architect ir S. van Ravesteyn', *8 en O* 12 (1941) nr 5, p. 61-66

215

U.D. 21-4-1941, 'Excursie Kunstliefde'

216

U.D. 21-4-1941, 'Samenwerking architect en beeldhouwer'

217

U.D. 23-4-1941, 'Kunstmin' ontvangt 'Kunstliefde'. Climax in de impressies'

218

A. de Vries, 'Van Oude en Nieuwe Schouwburgen', *8 en O* 12 (1941) nr 6, p. 76-84

1942

219

A. Plate, 'Over baksteen en bouwen', *8 en O* 13 (1942) nr 6, p. 72-83

1946

220

Ir S.J. van Emden, 'Samenspraak der architectuur', *Bouw* 1 (1946), p. 12-21

1947

221

M. Duintjer, 'De schouwburgen in Malmö en Rotterdam', *Forum* 1946-47 nr 3, p. 65-75 (zie ook nrs 5 en 7, p. 150 en 214)

222

Nieuw Spoor 1947 nr 13

1948

223

J.P. Kloos, 'The Dutch melting Pot', *Architectural Review* 1948, vol. 103, p. 142

1951

224

Nieuwbouw Nederland, 'Een nieuwe stadsgehoorzaal' 1951, p. 15

225

Nieuw Spoor febr. 1951, 'Vlissingen heeft 'n nieuw station', p. 42-43

226

Nieuw Spoor, juni 1951, 'Het nieuwe station te 's-Hertogenbosch', p. 169

1952

227

Nieuw Spoor aug. 1952, 'Een nieuw station te 's-Hertogenbosch', p. 16-17

1953

228
Ir H.B. Bakker, 'Benzinestations', *Wegen* 27 (1953) nr 1, p. 4-8

229
J.F.A.M. Enthen, 'Nijmegens station groeit naar voltooiing', *Spoor en Tramwegen* 1953 nr 22, p. 418-420

230
N.R.C. 12-11-1953, 'Overeenstemming over het uiterlijk van het nieuwe station C.S.'

231
Nieuw Spoor juli-aug. 1953, 'Nijmegens station wordt verbouwd', p. 16-17

232
Nieuw Spoor dec. 1953, 'Grote werken die in uitvoering zijn', p. 6, 8

223
Het Vrije Volk 12-11-1953, 'Rotterdam CS: Gemeentebestuur acoörd met herziene plan'

1954

234
An., 'Nijmegens vernieuwd station', *Bouw* 9 (1954) nr 28, p. 570-571

235
Bouw 9 (1954), 'Rotterdam CS', p. 173-175

236
J.F.A.M. Enthen, 'Nieuwe stations voor Rotterdam', *Spoor en Tramwegen* nr 4 18-2-1954, p. 57-61

237
Maasbode 31-8-1954, 'Rotterdam heeft weer een groote schouwburg'

238
J.P. Mieras, *Naoorlogse bouwkunst in Nederland*, Amsterdam/Antwerpen 1954, afb. 88, 228, 229

239
Nieuw Spoor juni 1954, p. 20-21, 'Drie Nieuwe Stations voor Rotterdam'

240
Nieuw Spoor sept. 1954, 'En een voor Nijmegen'

1955

241
Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino 1955³, afb. 10

1956

242
Nieuw Spoor juli 1956, 'Rotterdam CS groeit', p. 3-5

243
Nieuw Spoor okt. 1956, 'Station Hofplein kreeg nieuw gezicht'

1957

244
Algemeen Handelsblad 22-5-1957, 'Rotterdam CS waardig afscheid van N.S. bouwmeester ir S. van Ravesteyn'

245
Bouw 12 (1957) nr 25 (geheel nummer)

246
N.R.C. 18-5-1957, 'Nieuwe CS past bij deze stad'

247
N.R.C. 20-5-1957, 'Ornamentiek aan Rotterdams stationsgebouw'

248
Nieuw Spoor april-juni 1957, 'Rotterdam CS monumentale blikvanger'

249
Nieuw Spoor oktober 1957, 'Nieuwe gebouwen Rotterdam Zuid', p. 21

250
J.M. Pattist, *Honderd jaar Rotterdamse Diergaarde*, Rotterdam 1957

251
A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Ordre et climat nordiques, Milano

1957

252
De Telegraaf 22-5-1957, 'Maasstad heeft haar CS'

253
J.J. Vriend, *Nieuwere Architectuur*, Amsterdam 1957, p. 114

254
H. Redeker, 'Waardig afscheid van N.S. bouwmeester ir S. van Ravesteyn', *Algemeen Handelsblad* 22-5-1957

1958

255
Architecture Aujourd'hui april 1958, p. 24 e.v.

256
Ing. J.H. Bosch jr., 'Het nieuwe CS der NV Nederlandse Spoorwegen te Rotterdam', *Polytechnisch tijdschrift* 1958, p. 220 e.v.

257
J.H. van de Broek, 'Vijftig jaar Nederlands Bouwen', *B.W.* 76 (1958) nr 76, p. 581 e.v.

258
Katholiek Bouwblad 1958 nr 11, p. 161, 'Nieuwe stations'

259
Ir J.M. Mohrman, 'Het tunnelproject te Nijmegen', *Publieke werken* 1958, p. 25

1959

260
W. Jos de Gruyter, 'Ir S. van Ravesteyn zeventig jaar', *B.W.* 77 (1959) nr 39, p. 459-466

261
J.J. Vriend, *Architectuur van deze Eeuw*, Amsterdam 1959, afb. 106

262
J.J. Vriend, *Reflexen. Nederlands bouwen na 1945*, Amsterdam 1959, p. 155-159

1960

263
J.H. Boogaart, 'De verlichting van CS te Rotterdam', *Bouw* 15 (1960) nr 50, p. 1508 e.v.

264
Cobouw 2-7-1960, 'Ir S. van Ravesteyn'

265
La Technique des Travaux mars/avril 1960, p. 93

266
Verslag van de 13de vakantieleergang in de bouwvakken 8/9-6-1960, 'Over de Spoorwegwerken te Rotterdam en Schiedam'

1961

267
Algemeen Handelsblad 8-10-1961, 'Bouw van tunnel, stationsgebouwen en postkantoor ter hand genomen'

268
J.W. Niemeyer, *Het huis van de Tiel-Utrecht*, Haarlem 1961

269
Utrecht, Centraal Museum, *Keuze uit tien jaar aanwinsten* 1951-1961, nr 330 e.v.

270
J.W. Evers, *Geschiedenis van het meubel*, Utrecht sd. (1962), afb. 520

1962

271
H. Schaafsma, *Functie en betekenis van de N.V. Nederlandse Spoorwegen*, N.S. propaganda 1962

1964

272
Gelders Dagblad 1-6-1964, 'Postale hart van Nijmegen verplaatst naar Station'

1965

273
Baksteen nr 5 1965, 'Busstation den Bosch'

274
Ir H.J. de Vries, 'De toepassing van het gewapend beton bij de spoorwegen in Nederland', dl I-V, *Cement* XVI (1964) nr 9 en 10, XVII (1965) nrs 1, 4 en 12

1968

275
De Koppeling 28-2-1968, 'Ir S. van Ravesteyn tachtig jaar'

1970

276
W. Paap, *Literair leven in Utrecht tussen de twee Wereldoorlogen*, Utrecht 1970

277
Plan 4 1970, 'Jonge Monumenten, 1900-1940'

1971

278
T.V.-interview 1-8-1971 door de N.O.S.

279
Catalogus Bouwen '20-'40, De nederlandse bijdrage aan het Nieuwe Bouwen, Van Abbemuseum, Eindhoven 17-9-1971 / 7-11-1971

280
I.B.C. Nieuws 1971 nrs 4 en 5

1972

281
W. Segal, 'Sibold van Ravesteyn', *The Architects Journal* juni 1972, p. 1302-1304

1974

282
Ir C. Douma, *Het stationsgebouw*, Utrecht 1974

283
Centraal Museum Utrecht *Mededelingen* nr 6, mei 1974

284
Max van Rooy, 'Bouwmeester S. van Ravesteyn. Het gezicht van de Spoorwegen', *N.R.C.* 12-4-1974, cultureel supplement 182

285
J.C. Vlodrop, 'De opkomst van de nieuwe hollen in Utrecht C.S.', *Vrij Nederland* 19-1-1974

1975

286
Catalogus Metalen Buis stoelen, 1925-1940, Prinsenhof, Delft febr.-maart 1975

287
H. van Straaten, 'Van Ravesteyn heeft wel wat meer gebouwd dan Utrechts station', *U.N.* 24-5-1975

1976

288
J. Juffermans, *Met Stille Trom*, Utrecht 1976

1977

289
J.G. Gaarlandt, De Bende van Gidéon III, *De Tijd* 18-3-1977, p. 23-25

290
C.J.M. van de Ven, 'De Rotterdamse bijdrage aan het nieuwe bouwen', *Plan* 1977 2, p. 9-25

291
Cornelis van der Sluys, *Onze woning en haar inrichting*, z.j. afb. 90

Bijlage

De documenten van het weekend te Avegoor

De stellingen, die Sybold van Ravesteyn voor zijn collega's van de 8 en Opbouw op papier had gezet bij gelegenheid van een excursie naar Utrecht op 30 januari 1937 naar onder andere het zojuist gereed gekomen, door hem ontworpen kantoorgebouw van de verzekeringsmaatschappij de Tiel-Utrecht, zijn in hun geheel opgenomen op p. 61.

Als een vervolg op deze excursie werd in hetzelfde jaar op 5 en 6 juni een besloten weekend georganiseerd te Avegoor. Om de discussie lijn te geven, kreeg elke deelnemer, naast de stellingen van Van Ravesteyn, ook diverse reacties daarop toegezonden: stellingen van Wiebenga, Rietveld, Van Loghem Ida Falkenburg-Liefrinck, Lotte Stam-Beese, Stam en Kloos.

De stellingen werden overigens rondgezonden zonder signatuur, maar in deze volgorde gemerkt van A tot G. Merkelbach, uit wiens archief de stukken afkomstig zijn heeft ze voor zichzelf in handschrift voorzien van de auteursnamen. Ze zijn ongewijzigd, inclusief stelfouten opgenomen. Tot de verdere documenten van Avegoor behoren ook nog de in manuscript aan Piet Zwart gerichte stellingen van Binnert Schröder; de stellingen van Buys, die als enige genodigde buitenstaander op 6 juni aanwezig was; een brief van Oud aan zijn collega's, als bijdrage aan de discussie, waaraan hij verhinderd was deel te nemen; tenslotte het verslag van de besprekingen, dat door Kloos en Brusse werd geredigeerd. Deelnemers aan dit weekend waren onder andere:

A. Bodon, W.F. van Bodegraven, A. Boeken, H. Buys, C. van Eesteren, H. Elte, A. Elzas, I. Falkenberg-Liefrinck, J.M. Horvath, Ch. Karsten, J. Kloos, P. Kluyver, W. la Croix, K. Limperg, Mr. Th. Limperg, J.B. van Loghem, H. Maaskant, B. Merkelbach, H.J. van den Pauwert, S. van Ravesteyn, G. Rietveld, F. Röntgen, B. Schröder, T. Schröder-Schröder, A. Staal, M. Stam, L. Stam-Beese, W. van Tijen, J.G. Wiebenga, S. van Woerden, P. Zanstra, P. Zwart.

I Stellingen A (Wiebenga)

1) Het wezen van architectuur is, het brengen van onuitsprekelijke schoonheid bij de oplossing van bouwkundig zakelijke, economische-doelmatigheids-, constructieve- en andere opgaven, die daarbij als richtlijnen fungeren en onverbreeklijk behoren tot het wezen van de *architectuur*.

Geen muziek, zonder kennis van toonsoorten, toonladders, maat, tempo, harmonieel, enz. Zelfs in deze meest abstracte kunst is de basis een materieel technisch zakelijke en onontbeerlijk.

De vervaardiger van een muziekstuk toondichter te noemen is geen haar verstandiger dan wanneer men een dichter 'woordmuzikant' zou willen noemen. (...) F. Grillparzer.

Het kunstwerk dat naar de behoeften van de tijd is geconstrueerd, verliest zijn hogere betekenis en de kunst vernedert zich daarbij tot ordinaair handwerk. (...) A. Reizman.

2) De moderne cultuurmensch verliest steeds meer zijn intuïtie of structureel doorschauwend begrip en vond de woorden kunst en schoonheid ter aanduiding van eigen onmacht. Het is een degeneratieverschijnsel dat de menschen van de architectuur hoogstens nog visuele schoonheid vraagt.

3) Geen enkel kunstwerk wordt of door doelmatigheids- of door schoonheids-elementen alleen gekarakteriseerd, maar steeds juist door een harmonisch gelukkige combinatie van beide elementen tegelijkertijd.

Ad 2) en 3)

Kritiek is iets vergankelijks; zij spruit voort uit de inzichten van den tijd; zij heeft alleen voor haar betekenis en als zij niet in zichzelf kunstwaarde heeft zoo gaat ze met haar tijd in het graf. (...) H. Heine.

Lof en blaam verkrijgen betekenis door hen die ze uitspreken. Dat is bij de muziek (lees architectuur) in het bijzonder in de gaten te houden, omdat hier een ieder zich tot beoordelen geroepen voelt. (...) O. Klauwell.

Alleen daar waar de techniek hogere doeleinden dient, heeft zij waarde. (...) Rich. Schumann.

Het schoonheidselement kan theoretisch gesproken onopzettelijk aanwezig zijn, maar moet niet worden betwijfeld of elk streven naar schoonheid afwezig is bij den constructeur van locomotief, auto of vliegtuig. Ontkenning van streven naar schoonheid door den constructeur berust vaak op gebrekkige zelfkennis. Kritiek der reinen Vernunft is moeilijk!

4) Uit het voorgaande volgt dat de architect kunstenaar moet zijn, dus *bewust* streven naar schoonheid die niet mag ontbreken bij de oplossing zijner zakelijke problemen aan welke laatste hij alle rechten moet laten wedervaren.

5) De Nieuwe Zakelijkheid is een onzinnige woordcombinatie. Voorstanders hiervan bestaan niet of begrijpen de taal niet of zijn geen architecten.

6) Desondanks valt niet te ontkennen dat in de laatste tien jaren de woordcombinatie 'nieuwe zakelijkheid' schering en inslag waren. Architecten zijn in de eerste plaats *bouwende* kunstenaars, en geen woordkunstenaars noch minder dichters.

Bedoeling was, van deze kleine groep architecten meestal door de tegenstanders als nieuw zakelijke aangeduid, om opnieuw te doen herleven het ware wezen van de architectuur n.l.: sublimatie van schoonheid op grond van gelijkwaardige appreciatie van alle materialen en materiele kennis tijdens ontwerp en uitvoering van bouwopdrachten, daarbij uitsluitend aanvaardende de beste oplossing van het problemencomplex. Onder gelijkwaardige appreciatie van alle materialen en materiele kennis, dan te verstaan niet alleen die uit vroeger tijden maar daarin ook te betrekken de nieuwste vindingen en kennis van den laatsten tijd als *evenwaardig of beter*.

7) In verband met afwezigheid van inzicht op groote schaal van de stellingen 1) en 2) heeft de sterke neiging der Hollanders tot uiterst eenvoudige en puriteinsche, het wanbegrip mogelijk gemaakt, dat schoonheid in strijd is met economie.

Aldus verkregen juist zij de opdrachten die het verstonden de hierboven gesignaleerde omstandigheden uit te buiten, in de eerste plaats om zich als bouwkundige economen te presenteren en in de tweede plaats om dezelfde hierboven bedoelde drijfveren te gebruiken als dekmantel voor gebrek aan fantasie, kunstenaarschap of vormvermogen.

8) In woord en geschrift en aan uitgevoerde

bouwwerken geeft de architectuur vaak blijk geen begrip te hebben van de typische Hollandsche karaktertrekken, neiging tot eenvoud, intimiteit en sfeer (Hollandsche schilders).

Dit werkt het sub 7) gestelde in de hand. Elke kunstenaar acht zich bij de voltooiing van elk zijner werken nog in de kinderschoenen staande. De kunstenaar die dit naar buiten uitsprekt kan de indruk geven van gebrek aan eigenwaarde vooral bij de massa. De vermindering hiervan is noodzakelijk.

9) Bouwkundigen die volkomen oorspronkelijk werk willen leveren zullen als architect bij elke opdracht stranden zowel tijdens ontwerp als bij uitvoering. Door welke invloed zoodanige 'oorspronkelijke' bouwkundigen worden beheerscht doet er niet toe - het zijn geen architecten.

10) De hogere openbaring van het kunstenaarschap, is alleen zeer weinigen gegeven en kan alleen worden herkend door andere bezitters van *hetzelfde* kunstenaarschap. De schilder is niet de juiste beoordelaar van architectuur - nog minder de leek. De toepassing van nieuwe materialen kan niet anders dan zeer langzaam in goede architectonische banen worden geleid. Ook de baksteen had duizenden jaren ontwikkeling achter zich voordat Gothiek en latere mogelijkheden werden bereikt.

11) Het vrijmoedig vorm geven is architectonische eisch door alle eeuwen heen geweest en ook thans. Nieuwe zakelijkheid behoort als onzinnige woordcombinatie uit onze vocabulaire te verdwijnen.

II Stellingen B (Rietveld)

Onze groep is geboren uit een reactie op gezwendel met doodgelopen kunst; ze is de maatschappelijke functie der architectuur weer gaan opsporen.

Kunst is niet hetzelfde als schoonheid (al kan kunst schoon zijn en schoonheid kunst).

Schoonheid is bevrediging van persoonlijke sympathie.

Kunst bedoelt zuivere waarneming als grondslag van bewustwording - oefening en ontwikkeling van ons onderscheidingsvermogen - de groei van onze zintuigen door specialisatie.

Een kunstwerk is geen schepping in de zin van: iets maken wat voorheen niet bestond, maar het vastleggen van een klaarder aanvoelen der realiteit, door beschouwing met in hoofdzaak één onzer zinnen.

Bij het zien onderscheiden we door middel van 3 zinnen: kleurenzin (rood, geel, blauw) vormenzin (bol, vlak, hol) ruimtezinn (buiten, binnen, tusschen).

Dit laatste ons doen te beleven en maat te geven is het doel der bouwkunst.

In principe is geen enkele praktische eisch hiermede in strijd.

III Stellingen C (Van Loghem)

1) De scheppende mensch moet tot klaarheid zijn gekomen d.w.z. dat de scheppende mensch zich een zoodanig beeld van de werkelijkheid gevormd moet hebben, dat het verrafelde chaotische beeld der werkelijkheid plaats gemaakt heeft voor het bewuste structurele beeld, dat zich dus heeft te

kenmerken door het bezit van een ruggegraat.

2) Wie ophoudt te zoeken gaat achteruit.
De levende mensch heeft nooit gevonden.

3) De vraag of het woord, de gedachte of de daad primair zijn, is een zinledige vraag. Gedachte, woord en daad zijn gescheiden-ongescheiden, en tevens ongescheiden-gescheiden.

4) Bij het begrip 'doelmatigheid' is de innerlijke d.w.z. de doelmatigheid van het gevoelvolle verstand, van blijvende waarde dan de doelmatigheid, die de direkte bruikbaarheid tot doel stelt.

5) Een bouwwerk is niet te beoordelen als simpele verschijning. De complete mensch heeft daarin te constateeren de min of meer geslaagde geleiding, het min of meer zuivere rythme, aard en toepassing van materialen, de constructieve samenstelling, en hoe deze onderstreep of geschaad wordt door de onderdeelen en de gebruikte materialen. Hoe tenslotte het bouwwerk *ruimtelijk* boven het banale uitkomt, even klaar, even gebonden, even rythmisch en harmonisch aan ons *geestesoog* als aan het *visionele oog*. Vorm en kleur hebben daarbij de passende ondergeschiktheid, die elk detail behoort te hebben ten einde het ware *wezen* van elk bouwwerk in *eigen categorie* te onderstrepen. Zuivere vorm en kleur accentueeren de ware materiaaleigenschappen.

6) Muren met vensters en deuren vormen het huis, maar de ruimte, het leegte vormt het *wezen* van het huis-Lao Tse.

7) Alle leuzen zijn ondoordachtheden van menschengroepen. Ze verdwijnen even geluidloos als ze vol geluid ontstaan zijn. Ze zijn niet waardeloos geweest. Ze hebben een functie in de eindigheid van het menschelijk bestaan te vullen. Het onverstand wil leuzen of woordformaties opzettelijk doen verdwijnen.

Elke opzettelijkheid wrekt zich - Eeuwigheidswaarden manifesteren zich aan de mensch, als onvolkomen wezen, door tijdelijke onverstandigheden, om de mensch van zijn onvolkomenheid bewust te maken.-

8) Architectuur is de kunst van de concave ruimte, waarbij het oog dynamisch behoort te zien d.w.z. 4-dimensionaal.

IV Stellingen D (Ida Falkenburg-Liefcrinck)

1) De doelmatigheid, de constructieve, economische en sociale problemen zijn de grondslagen waarop de esthetische (kunstlerische) vormgeving van architectuur berust.

2) De mensch vraagt van de architectuur evenzeer als vroeger de meest volkomen verwezenlijking van de maatschappelijk (algemeen) heerschende inzichten en voorstellingen op economisch, sociaal en esthetisch gebied.

3) Daar de ec. en soc. inzichten zich voortdurend ontwikkelen en het beleven van kunst mede verandert moet de architect zich met alle problemen van de maatschappelijke structuur bezighouden, opdat hij in zijn werk inderdaad de maatschappelijke inzichten en voorstellingen kan uitbeelden.

4) Als reactie op een tijd waarin vormgeving en schoonheid uitsluitend de richtlijnen waren voor de architectuur en de constructieve, ec. en soc. inzichten genegeerd werden, heeft

de N.Z. deze grondslagen weer opnieuw ontdekt.

Om deze inzichten te kunnen doorzetten, is een eenzijdig accentueren noodig geweest, hetgeen echter nooit de grooteren onder de architecten genoodzaakt heeft de 'schoonheid' in hun werk te verwaarlozen.

5) Wij kunnen de pioniers van de N.Z. dankbaar zijn dat zij de architectuur weer in juiste banen geleid hebben en ons de weg getoond hebben waarop een verdere ontwikkeling van de architectuur mogelijk is.

V Stellingen E (M. Stam)

De kunstenaars van vandaag kunnen in de periode welke we thans doormaken, een verschillende plaats innemen.

A

de bestaande levensopvattingen aanvaarden.

ze zullen dan min of meer de heerschende opvattingen vertolken en propageeren in hun werk. Hun werk zal gewild zijn en ze zullen voldoende verdienen voor hun bestaan.

ze zullen door hun kunst de heerschende inzichten veruiterlijken en propagandistisch daarvoor werken. Ze zullen onwillekeurig, (mede ook door hun economische afhankelijkheid) tot een dienst-voor en een verheerlijking van - machtspersonen komen.

de dienst voor één of enkele personen dreigt steeds te ontfaarden in snobisme, opschepperij of bluff, daar het individu niet in staat is een dergelijke overdaad aan 'dienst' te consumeren, zonder aan zelfoverschatting te gronde te gaan.

B

werken en scheppen reeds uit de levenshouding en het levensinzicht der komende periode.

Ze behoren tot een kleine groep die zich langzamerhand van de heerschende opvattingen heeft bevrijd. Deze groep zal bestaan uit analytisch denkende elementen, die door inzicht in de ontwikkeling op maatschappelijk gebied en als deel van een jonge opkomende tijd geheel nieuwe krachten en impulsen in hun kunst zullen voelen opwellen.

Ze worden reeds gedragen door de komende maatschappelijke verhoudingen en idealen.

ze zullen onwillekeurig door hun werk nieuwe en zuiverder sociale inzichten propageeren en daarmee de komende toestanden voorbereiden en zij zullen daarbij zekerlijk in de allereerste plaats geleid worden door de dienst voor en de verheerlijking van het 'algemeen-welzijn'.

deze dienst aan de algemeenheid, dient het welzijn van een menschheid, die nog oneindig ver verwijderd is van een evenwichtig harmonisch en zorgeloos bestaan.

VI Stellingen G (F) (M. Stam)

1) Oeconomische, sociale technische, doelmatigheden en andere zakelijke overwegingen vormen het *wezen* van het *bouwen* en van een *bouwopgave*.

We moeten daarom spreken van 'bouwen', zoolang er sprake is van konstrueerend, praktisch en oeconomisch samenvoegen; zoolang groepeerings en uiterlijke verschijning vanzelfsprekend en *natuurlijk* uit de opgave volgen.

We moeten spreken van 'architectuur', zoodra de groepeerings, de innerlijke samenhang en de uiterlijke verschijning zoowel in vorm, als in kleur en materiaal *bewust* is en *beheerscht* wordt. Daar moeten we van 'architectuur' spreken waar alle problemen elk naar haar wezen opgelost zijn, terwijl ze onderling bewust in - verband - gezien zijn, elkaar steunend en helpend tot een 'totaal' dat *harmonisch* is.

Het volmaakte voorbeeld van *architectuur* zal steeds harmonisch zijn; evenwichtige oplossing der aanwezige problemen.

De wereldbeschouwingen der menschen en der tijdperken verschillen en daarmee verschuiven zich de waarden die aan de verschillende problemen toegekend worden. Een harmonische oplossing, een evenwichtige oplossing, zal dit slechts zijn voor menschen met gelijke wereldbeschouwing en levenshouding.

Onze epoche - welke volgt op de periode der industrialiseering - typeert zich door het teruggeven van de waarde aan de 'mensch'. (Andere tijden hebben de grootste waarde op een wereldsche of op een geestelijke macht gelegd en de architectuur was een verheerlijking en versterking van deze heerschende macht. Ook heeft men soms typisch in-alles-uitsluitend de materiele voordeelen gezocht en 'de mensch' op de achtergrond geschoven. Uit schaamte hiervoor kwam men dan tot het toepassen van geleende vormen en motieven uit vroegere tijden).

In tijden waarin het accent gelegd wordt op waarden *buiten* de mensch, zal een harmonische oplossing der problemen een product doen ontstaan dat *op-zich-zelf* staat. Wordt uitgegaan van absolute waarden, van absolute schoonheid, zoo zal dit leiden tot het zoeken naar de *absolute* vorm, naar het laatste, het volkomene. Dit moet in de kunst leiden tot een *geslotenheid* zoowel naar de vorm als ook naar de tijd.

Daarentegen zal in tijden, waarin het accent op de mensch ligt als actief deel der schepping, de zich in ontwikkeling en beweging (zoowel geestelijk als lichamelijk) bevindende mensch haar stempel op de kunst en in het bijzonder op de bouwkunst drukken. Wanneer de mensch als deel der schepping gezien wordt en gelijktijdig de wisselwerking tusschen de mensch en de omstandigheden in ontwikkeling begrepen wordt, kunnen oplossingen ontstaan die niet in eigen afgeslotenheid alleen staan, maar die bewust aan het leven der menschen en aan de omgeving deel nemen. Die slechts een *deel - willen - zijn* en dit vandaag met de bedoeling en de mogelijkheid in zich, om zich morgen aan te passen.

Daarom; den mensch is het (bouw)kunstwerk gewijd. Z'n oogen zien het en doen het doordringen in ons bewustzijn. Z'n handen voelen de oppervlakten en de vormen. De huid ondergaat de stralende en absorberende werking der materialen.

den mensch met al z'n behoeften staat in het middelpunt onzer interesse. We zijn ons echter bewust dat een ons toevertrouwde opgave slechts een onderdeel is en samenhangt met vele anderen. We zijn ons ook bewust dat we slechts de opgave van vandaag *vorm* kunnen geven, dat ze zich morgen wellicht verschoven of gewijzigd zal hebben.

Bij het *vorm-geven* sluiten we niets uit; niet recht en niet rond, niet glad en niet dof, niet dik en niet dun, niet openheid en niet geslotenheid, niet doorzichtig en niet ondoorzichtig, niet zwart, niet wit en niet kleur.

VII Stellingen G (J.P. Kloos)

Op het eerste oog zijn mij de stellingen van Van Ravesteyn uit het hart gegrepen, en ik geloof dat het van het grootste belang is, dat deze dingen eens gezegd worden. Ik geloof niet dat wij er met het goede werk van de Nieuwe Zakelijkheid zo ver van af staan als men zou kunnen opmaken uit het feit dat in dien zin tot nu toe zelden iets gepubliceerd of gezegd is geworden.

Ik moet dan in de eerste plaats denken, om bij Holland te blijven, aan het werk van Duiker, voor wie construeren, beantwoorden aan materiële eisen en aan psychologische eisen, en dus ook het bevredigen van een schoonheidsverlangen harmonisch verwerkt was tot één gestesgesteldheid. Laten wij niet te veel schermen met het woord synthese, maar zo ooit van toepassing, dan toch wel met betrekking tot het werk van Duiker.

Wanneer het werk van Duiker als een voorbeeld gesteld kan worden voor de Nieuwe Zakelijkheid, dan interesseren die werken die als een tegenvoorbeeld gesteld zouden kunnen worden ons in het geheel niet. Het schoonheidsverlangen van de Nieuwe Zakelijkheid dat wij dus wel vinden in het werk, maar niet of veel minder in woord of geschrift, is dus onbewust. De betekenis van onze bijeenkomst hier in Avegoor kan dus hiervan een bewustwording zijn. 3 punten van Van Ravesteyn wil ik kritisch bekijken:

4) het is m.i. onjuist te beweren dat vorm- en kleurverlangens los staan van het gebruiksdoel. De vergelijking met de schilderkunst kan deze stelling niet redden omdat er bij de schilderkunst überhaupt van een gebruiksdoel geen sprake kan zijn. Het gebruiksdoel maakt evenzeer als de psychologische doeleinden een functie uit van het gebouw. In het gebruiksdoel zijn stof en geest volkomen gebonden. Wanneer een bepaalde distributie van ruimten gebaseerd is op b.v. het verkeer, dan houdt dit verkeer verband zowel met materiële factoren als met de psychische en onder deze laatste valt het verlangen dat men zich beweegt in een ruimte die schoon is, zowel wat betreft vorm als kleur.

5) Ik ben het er mee eens, dat de Nieuwe Zakelijkheid zich zelf beperkte middelen heeft toegestaan, maar ik zou hierbij willen opmerken, dat dit niet in de eerste plaats het gevolg is van een afkeer van bepaalde materialen maar wel van een te eenzijdige voorkeur voor de tot nu toe gebezigde middelen. Het spreekt van zelf dat het de Nieuwe Zakelijkheid steeds ten goede zal komen wanneer haar appreciatie zo veelzijdig en zo objectief mogelijk is.

8) In het feit dat de Nieuwe Zakelijkheid van zichzelf beweert dat zij nog in de kinderschoenen staat vind ik geen blijk van onmanlijkheid. Een dergelijke erkenning geeft veeleer blijk van moed. De behoefte om zichzelf à tout prix als zo bijzonder mannelijk te beschouwen is een bewijs van zwakte. Wanneer van Ravesteyn met dit punt wil wijzen op het gevaar dat dreigt wanneer wij alle fouten van de Nieuwe Zakelijkheid nu maar op een gemakkelijke wijze excuseren door bedoelde kinderschoenen dan ben ik het er natuurlijk volkomen mee eens dat dit onwaardig en slap is. Wij moeten van een op zich zelf juiste erkenning ook het juiste gebruik weten te maken.

Resumerend en teruggrijpend naar de punten 5 en 11 van de stellingen A zou ik de Nieuwe Zakelijkheid willen beschouwen als de enig

werkelijke zakelijkheid, d.w.z. die waarbij alleen het ter zake dienende van belang is, dus b.v. ter zake dienende romantiek, ter zake dienende schoonheid. Dus nooit tot vorm gebrachte individuele complexen als daar zijn: een verlangen naar Middeleeuwse vormen, naar cottage-vormen, naar Scandinavische vormen, naar pathetische contrasten, naar wat we uit de kunstgeschiedenis geleerd hebben te beschouwen als de Vaderlandse bouwkunde, naar Franse paleizen-elegance.

Wij moeten dus ons schoonheidsverlangen weten te abstraheren tot de oorsprong ten einde vrij te komen van associaties met vormtradities. Wanneer wij met ons schoonheidsverlangen tot die oorsprong terug willen dan erkennen wij dat dit op zijn minst genomen buiten het gebied van de rede valt.

Conclusie:

'Redelijke bouwkunst' = contradictio in terminis.

Van Nieuwe Zakelijkheid is het woord Nieuw demagogie, de Zakelijkheid is groot gezien hoogste werkelijkheid.

VIII Stellingen Binnert Schröder (ms)

('Beste Zwart,

Hier zijn de punten over het nieuwe bouwen. Ik vind dat de verbondenheid met de natuur nog te weinig is belicht.

Groeten,

Binnert Schröder')

'1) Het nieuwe bouwen streeft naar de synthese van *doelmatigheid* en *schoonheid*. Het breidt echter 't begrip doelmatigheid zeer ver uit en vat daaronder ook de factoren, die noodig zijn ter bevrediging van de fysieke en psychische behoeften van de mens, zooals behoefte aan zon, licht en lucht, behoefte aan - kleur en ruimte, - openheid en afzondering, - activiteit en rust. De moderne architect is in 't algemeen niet geneigd eisen van de doelmatigheid aan de schoonheid ten offer te brengen. De woning moet allereerst doelmatig zijn en bovendien schoon. Schoonheid is eigenlijk een deel der doelmatigheid, immers ze bevredigt een sterke behoefte van de mens.

2) de architect van 't nieuwe bouwen stelt dus de mens in 't middelpunt van zijn belangstelling en tracht hem een omgeving te scheppen, waarin de mens tot volle ontplooiing kan komen. Uit deze 'lebensbejahung' komt 't vrolijke levensblij karakter der nieuwe zakelijkheid voort. *Hoe streeft hij naar schoonheid?*

Als gevolg van zijn instelling waardeert hij een muur vooral als begrenzing van de ruimte, minder als drager der constructie (welke functie ook aan belang verliest, (vakwerken!)), dus meer als vlak, minder als massa. Bovendien is 't hem er niet om te doen gevoels of begrippen (macht b.v.) tot uitdrukking te brengen. Dit verklaart 't gemis aan monumentaliteit. De uiterlijke verschijning is *op zichzelf* niet belangrijk, maar wel in verbinding met 't innerlijk van 't bouwwerk, als afspiegeling van dat innerlijk.

Constructie en functie mogen naar buiten spreken. De schoonheid is dan de harmonie (of 't evenwicht) van dit levende geheel. Harmonie van exterieur en interieur, van de verhouding van lijnen, vlakken, massa's, kleuren en bouwelementen'.

IX Stellingen voor bespreking Avegoor (H. Buys)

1) De architectuur is ten deele rationeel, doelmatig, functioneel, ten deele abstract. Tot de abstracte behoort het 'begrip', juist uitgedrukt het 'symbool' schoonheid, waarvan het wezen onbepaalbaar is, doch hetwelk waarschijnlijk de relatie uitdrukt van de creatieven mensch tot het universele. Niettemin zou een specimen van architectuur, dat uitsluitend 'schoon' zou zijn, zonder aan rationele en functionele eischen te voldoen, wellicht een kunstvoorwerp kunnen worden genoemd, doch niet voldoen aan de criteria van architectuur. Evenmin kan een gebouw, dat volkomen rationeel en functioneel is en waarvan de maker de esthetiek overboord gooit (indien dit mogelijk ware) hieraan voldoen. Hieruit volgt dat de architectuur moet streven naar een synthese van rationalisme en schoonheid.

2) Visuele schoonheid is een essentiële van de schilderkunst; een schoonheid geprojecteerd op het vlak, architectonische schoonheid is in de eerste plaats ruimtelijke schoonheid. De belangstelling voor architectuur is onder invloed van het picturale denken eenzijdig gericht op het uiterlijke aspect van bouwwerken, waarbij men te veel uit het oog verliest, dat 'schoone' gebouwen uit vroeger tijdperken wat hun conceptie betreft dikwijls niet meer voldoen aan de normen van den hedendaagschen mensch.

3) In de architectuur zal het rationele en functionele dan wel het abstracte en schoone overheerschen, in overeenstemming met het stadium van bewustzijn, waarin de ontwerper verkeert. Het primaire van architectonische schoonheid is noch vorm, noch kleur, doch evenwicht en dynamiek van verhoudingen, die eerst secundair door vorm, kleur en materialen worden bepaald; het wezen der architectonische schoonheid is daarom van abstracten niet van stoffelijken aard.

4) Normale, natuurlijke uitdrukkingsmiddelen zijn in het algemeen criteria van den in de stoffelijke realiteit getredenden mensch, zij zijn criteria van een één-dimensionale wereldbeschouwing, zij zijn echter geen criteria van beoordeling van bouwkunst. Indien de nieuwe architectuur zich met minder 'veelsoortige', met beperkte middelen kan uitdrukken, indien haar uitdrukkingswijze minder stoffelijk en meer abstract wordt, mag daarin voor den in de empirische realiteit getredenden mensch een manco, een te weinig schillen; anderen beschouwen deze evolutie als een fase in het geestelijk groeiproces, dat aan de individuen inhaerent is. Tegenover de opvatting, dat de mensch zich van de stoffelijke realiteit vrij kan denken en dat het bewustwordingsproces van de mensheid zich voltrekt in de richting van immanente overwinning der objecten. In dit proces behoeft de toepassing van kleur niet te worden genegeerd: de nieuwe architectuur doet dit ook allerminst, de wijze van toepassing der kleuren als beeldend element ondergaat evenwel wijziging; deze nieuwe uitdrukkingswijze behoeft echter de zinnen niet te kort te doen.

6) Waar de abstracte schoonheid in architectonische uitingen ontbreekt, kan men meermalen van leelijke gebouwen spreken; de nieuwe architectuur heeft dit gemeen met vele uitingen van architecten uit de traditionele scholen, die 'bewust' schoonheid trachten voort te brengen.

7) Het feit, dat niet-creatieve elementen zich wegens gemis aan architectonisch talent of

uit gemakzucht echter de nieuwe architectuur schuwen is te betreuren, maar zal zich op den duur wreken, daar ook hier de verheldering van het inzicht tot een gezonde selectie zal leiden; geleidelijk zal men het zuivere van het onzuivere, het ware van de pose onderscheiden. Hetgeen goed en zuiver is in de nieuwe architectuur zal dan van overtuigende kracht blijken.

8) In vele opzichten beleeft de architectuur een experimenteel tijdperk. De stijllimitaties verdooven in een woestijn van geestelijke machteloosheid; elementen van nieuwen stijl zijn nog slechts sporadisch aanwezig, leiden niettemin reeds tot weinig verheugende navolging door niet-creatieve elementen. Het zou van onverdraaglijke arrogantie getuigen, indien de nieuwe architectuur zichzelf een brevet van volmaaktheid zou uitreiken. Inderdaad staat de nieuwe architectuur nog in de kinderschoenen; de nieuwe uitdrukkingswijze manifesteert zich nog onvolkomen.

9) De doelstelling van de nieuwe architectuur is sterk beïnvloed door sociale ideologieën, door een streven naar collectiviteit, door het richten van de aandacht op maatschappelijke vraagstukken. Dit is veroorzaakt door het denken in alternatieven, wat de architectuur betreft in het alternatief: collectivisme of individualisme, een alternatief dat voorbarig schijnt in een land, van individualisten, gelijk Nederland en overbodig, omdat een synthese van individualisme en collectivisme mogelijk schijnt. Nutteloos schijnt het experiment, groote complexen van uitzonderlijke schoonheid te bouwen van categorieën van gebruiken, die om hun uiterlijke levensomstandigheden het minst in de opvattingen der nieuwe architectuur kunnen doordringen.

10) Er zijn in vele uitingen van de nieuwe architectuur zoodanige elementen van een nieuwe schoonheid aanwezig, dat het slaken van de onarchitectonische boeien, waarin zij (nog) gekluisterd ligt, niet anders dan een quaestie van tijd kan zijn, waarin zich een katharsis en een rijpsproces zullen voltrekken. Deze evolutie wordt echter niet bevorderd door een terugkeer naar hetgeen als overwonnen beschouwd mag worden, doch door zuivering en veredeling van het verworvene.

Brief van J.J.P. Oud aan de leden van de 8 en Opbouw.

Waar in deze brief gesproken wordt over werk van Van Ravesteyn, is bedoeld de tweede interieur verbouwing van de kantoren van de Tiel-Utrecht. (Zie voor de afbeeldingen van de deuren en de bovenlichten afb. 124 en 177).

('Waarde Collega,

Van architect Oud, die wij voor het weekend te Avegoor hebben uitgenodigd, en die helaas niet aanwezig kan zijn, ontvingen wij onderstaande brief. Wij verzochten dit schrijven rond te mogen zenden aan de leden van beide verenigingen en ontvingen een bevestigend antwoord, met het verzoek bij het afschrift te vermelden:

1. Het rondschriven wordt in geen geval verder verspreid, de kritiek is als 'intern' bedoeld. Alleen de leden De 8 en Opbouw ontvangen een exemplaar.
2. Wanneer er sprake is over het werk van Van Ravesteyn, zijn bedoeld de dubbele ijzeren deuren met slotplaat en bovenlicht op de voorgrond van pag. 67 en niet de deuren

met bovenlicht achterin op pag. 66.

3. Dat het slechts een brief is en dat voor een 'verhandeling' sommige dingen uitvoeriger en misschien iets concreter uitgedrukt zouden moeten worden.'

La Croix.)

'Mijn standpunt heb ik al dikwijls uiteengezet (het laatst in 'Nieuwe Bouwkunst in Holland en Europa', uitgave De Driehoek). Met Van R. ben ik het natuurlijk eens, dat architectuur een 'vorm- en kleurprobleem' is en dat het doel van de architectuur moet zijn schoonheid te geven.

Ik zelf heb nooit iets anders beweerd en het is de zaak wat simplistisch stellen als men een pro en contra gaat construeren, omdat sommigen overdrijven en bepaalde opvattingen wat erg éénzijdig naar voren brengen. Van R. zelf werkt voor mijn gevoel wat al te erg met re-acties en komt daardoor - dit zij gezegd met alle waardeering, die ik voor zijn werk heb! - tot al te haastig zoeken naar finesses, waaraan wij in het algemeen blijkbaar nog niet toe zijn. Zij, die gelooven haasten niet, en als men de ontwikkeling forceert, zoals Van R. het b.v. gedaan heeft in de interieurs, die ik van hem zag in 'Prisma der Kunsten' nr 3 1937 (en die, meen ik, mede aanleiding tot de discussie waren) dan denk ik daarbij toch - alweer met de zeer groote waardeering die ik voor zijn werk heb! - meer aan de geest van mijn oude tante, dan aan vreugde-vol vormgeven van het leven van onzen tijd. Het is misschien in zekeren zin een eindresultaat, maar dan toch alleen voor Van R. zelf, niet als voltooiing van het beeld van het leven van onzen tijd. En dan betreft het hier nog pas alleen het interieur en niet de architectuur zelf. Ik voor mij sta liever nog wat langer in de 'kinderschoenen' dan op zoo 'deftige' maar levenloze wijze 'af' te zijn. Ik begrijp het verlangen naar een rijker ontplooiing van de architectuur en ben daarvoor zelf herhaaldelijk opgekomen. Maar dan moet dit van binnenuit komen en niet het verwerken worden van een oude sfeer met nieuwe middelen.

Dit zie ik in de laatste werken van Van R. Het conflict ziet men dan b.v. in het verschil van geest tusschen de deuren en het bovenlicht (afb. blz. 67). De eenheid van het oude bereikt men niet en het geacheveerde van het oude (ik bedoel: van een oud bovenlicht) is me dan liever. Ik geloof aan de mogelijkheid van een blijde ontroering in de nieuwe bouwkunst; is het vandaag nog niet, dan morgen. Er ligt zooveel materiaal voor ons gereed, er is zooveel levenskracht in de architectuur vrij gekomen, dat we ons niet druk hoeven te maken over den datum, waarop het eindstadium bereikt zal zijn. Integendeel: laten wij gelukkig zijn, dat het voor ons weer zoo'n vreugde geworden is te *doen* in de architectuur.

Met het oog op de wisselwerking waardeer ik het wat éénzijdig reageren van Van Ravesteyn zeker, maar ik vind daarbij toch oppassen de boodschap.' J.J.P. Oud (8.5.1937)

Zondagochtend 6 juni 1937. Verslag van Kloos/Brusse.

C. v. Eesteren leidt de besprekingen in en legt er de nadruk op, dat het er voor ieder hier niet op aankomt, 'gelijk' te krijgen, maar met elkander tot klaarheid te komen. De inzenders van stellingen krijgen gelegenheid deze toe te lichten en eventuele vragen der aanwezigen ter verduidelijking te beantwoorden.

Van Ravesteyn licht vervolgens zijn stellingen toe. Hij legt er de nadruk op, dat de mens ook

nu visuele schoonheid verlangt; hij betoogt, dat ook de Nieuw-Zakelijke een onredelijke schoonheidsdrang aan den dag leggen, behalve in hun kleren ook in hun architectuur; dat het derhalve niet vol te houden is, dat schoonheid eerst in de tweede plaats zou komen. Spreker toont een glazen knikker en een kiezelsteentje, voorspelt aan de knikker de voorkeur in geval van keuze tusschen deze twee, en constateert, dat de gronden van die keuze niet redelijk kunnen worden verklaard. Van Ravesteyn zegt ad stelling 1-4, dat de architectuur, die in de eerste plaats een kunst is als de andere kunsten, slechts zijdelings verband houdt met constructieve, oeconomische en sociale eisen. Hij komt tot deze mening op grond van de overweging, dat de te constateren stijlverwantschappen tussen de uitingen van moderne architectuur en bijv. schilderkunst onverklaarbaar zouden zijn, indien niet de vormdrang in de architectuur even overheersend zou zijn als in de schilderkunst. Ad stelling 5 zegt de spreker, dat de N.Z. wel een aesthetische inslag heeft, doch met te beperkte middelen werkt. Veelsoortigheid van middelen is een vereiste. Het overbodige, het ornament, wordt door Van Ravesteyn met zoveel nadruk gevraagd, omdat daarin de mogelijkheid ligt de fantasie te doen spreken en bovendien tot de fantasie van de beschouwer te spreken. Het overbodige is een lichtbaken, het doet dromen van een betere toekomst, geeft een gevoel van verlossing. Er wordt zo dikwijls betoogd, dat een ontplooiende architectuur onmogelijk is in deze tijden van onopgeloste maatschappelijke problemen. Hij bestrijdt de mening van Van Tijen, uiteengezet in nr 10 van de 8 en Opbouw, p. 92, 1937, daarbij wijzende op vroeger tijden, o.a. de jaren om 1890. Tenslotte verklaart spreker, dat zijn kritiek op de N.Z. allerminst de erkenning van haar grote verdiensten uitsluit.

Wiebenga, inzender van de stellingen A, heeft daaraan weinig toe te voegen.

Buys, thans aan het woord komende om zijn stellingen toe te lichten, verbetert daarin allereerst enige storende typefouten. Volgens hem houdt de nieuwere architectuur verband met een crisis in de kunst. Het begrip schoonheid krijgt in deze tijden namelijk een andere betekenis, die in stelling 1 wordt genoemd. De crisis begon met Picasso, die een cosmischem wereldbeeld opriep, hetgeen een andere uitdrukkingswijze tengevolge had. Terugkeer naar het ornament ziet spreker als onjuist, omdat ornament een surrogaat is voor wat wij willen. De huidige geestesontwikkeling gaat namelijk in de richting van een nieuwe zijnstoestand waarbij de mens volledig vrij zal zijn van het materiële, vrij in het abstracte, universele. De begrippen schoonheid en cultuur, bestaande slechts door de aanwezigheid van hun tegendelen, zullen overwonnen en overbodig worden.

Er ontspringt zich nu een discussie, waaruit wij het volgende noteren: Zwart vraagt spreker wat hij onder schoonheid verstaat, zeggende dat de betekenis van dit begrip voor de dichter anders is, dan voor de slager.

Buys, verwijzende naar zijn stelling 1, zegt de schoonheid te zien als de verhouding tussen het 'ik' en het 'niet-ik', het mysterieuze verband tussen het 'ich' en het 'es' (Freud) of ook, zoals Jung het begrip schoonheid beschrijft, als een gevolg van een 'Inwelt-Umwelt'-verhouding.

Van Ravesteyn vraagt of spreker er een

tijdelijke of hulpschoonheid op na houdt, zolang deze abstracte nog niet bereikt is en informeert of hij genoeg beleefd aan de rode tomaten in de groene sla op zijn dis.

Buys voert als antwoord dan de begrippen schoonheid major en schoonheid minor in; hij meent echter, dat de ontwikkeling moet gaan in de richting van een universele onstoffelijke schoonheid, die voor dichter en slager gelijk zal zijn en de behoefte aan stoffelijke schoonheid zal doen verdwijnen.

Van Ravesteyn meent, dat de besprekingen van heden aan de schoonheid minor gewijd zijn.

Er volgt nu een dialoog *Buys - Van Ravesteyn*, major contra minor, waaruit nog eens duidelijk blijkt, hoe *Buys*' oog gericht is op een verre toekomst en van *Ravesteyn* aan het nabije denkt. Jammer genoeg wordt de relatie van het nabije en het verre en de waarde van het nabije voor het verre niet nader vastgesteld.

Wiebenga vraagt of Bali niet een voorbeeld is van een beschaving, waar de begrippen kunst en schoonheid overwonnen zijn, omdat alles wat de Balinezen maken, natuurlijk en vanzelf mooi wordt.

Buys beaamt dit; wijst er echter op, dat daar niet van een onstoffelijke schoonheid sprake is.

Vervolgens komt *Rietveld* zijn stelling B toelichten. Wanneer we een paal in de grond slaan, of muren optrekken, gebeurt er iets met die ruimte rondom die paal en binnen die muren. Dit gebeuren te beheersen is het terrein van de architect. Vroegere architecturen bemoeiden zich, behalve met deze ruimtekunst, ook nog met beeldhouw- en schilderkunst. Het is *Rietvelds* overtuiging, (en hij legt daar steeds weer de nadruk op), dat wij, architecten, op ons eigen terrein moeten blijven. Laat Van der Leek de ruimte niet in kleur oplossen en laten wij omgekeerd geen plastisch werk gaan doen in onze ruimten. We kunnen geen drie vakken tegelijk beheersen.

Van Loghem, inzender van stellingen C, zegt daarover ad stelling 8, in aansluiting op hetgeen *Rietveld* te berde bracht, dat de filosofie van de vorige eeuw pas concreet heeft gesteld, dat het scheppen van ruimten het terrein van de architectuur is. Over het zien van architectuur zegt Van Loghem, dat de beschouwer van een gebouw zijn blik niet fixeert op een bepaald vlak of punt, maar beweeglijk, dynamisch ziet, de blik beweegt van het verst gelegen punt naar het naastbij en terug. Het verband tussen het verre en het nabije is daarom ook zeer belangrijk.

Van Ravesteyn merkt op, dat in dit verband het ornament belangrijk is als middel tot schaalverlening. Het was vroeger niet anders dan nu.

Rietveld meent, dat het maken van ornament, het aanbrengen van overbodige toevoegingen, niet verder moet gaan, dan het plaats geven aan werk van anderen en dat wij niet zelf plastiek moeten gaan maken.

Bij stellingen D van *Ida Falkenberg-Liefcrink* blijken geen toelichtingen of vragen gewenst.

Stellingen E worden door *Stam* met een voorbeeld toegelicht: wanneer we opdracht krijgen aan het Rokin voor een meneer X een bankje te bouwen, kunnen we 2 dingen doen: de safety en de macht van het huis X

uitdrukken en dus een afgerond, zelfgenoegzaam gebouw maken of we kunnen het een kantoor voor de gemeenschap, een 'moot Rokin', één in de rij doen worden.

Merkelbach ziet alleen tijdsverschil tussen deze twee opvattingen en voorziet, dat wanneer het geval B algemeen geldend zou worden, er weer een geval C zou ontstaan, enz.

Stam repliceert: Dit kan alleen het geval zijn, zodra het geval B terug zou zijn gevallen in de karakteristieken van geval A, namelijk het uitinggeven aan machtsverhoudingen. Voor *Stam* is het axiale, het ornament en de façade slechts ontstaan ter verheerlijking van een machtspersoon.

Van Ravesteyn zegt, dat het niet gaat om de vraag of we onze boeien kunnen verbreken om onze schoonheidsdrang te bevredigen. Hij herinnert aan een lezing van *Stam*, waarin over Rusland werd gezegd, dat daar de N.Z. door de vorm- en kleurverlangens op de achtergrond gedrongen werd.

Stam brengt dit verschijnsel terug tot de wens van de Russen eigen macht en overwinning te demonstreren, zoals zij het de kapitalistische volken doen zien.

Stam leest verder zijn stellingen G(F) voor, te laat gekomen voor de rondzending. De uitspraak daarin, dat het kunstwerk den mens gewijd behoort te zijn, is voor

Van Tijen aanleiding op te merken, dat daarbij niet moet worden vergeten, dat het menselijke onvolmaakt en in zich zelf onharmonisch is. Het is alleen belangrijk in zijn betrekking tot het universele. Je moet het universele in je hebben voor je bouwen kunt.

Kloos licht zijn stellingen H (G) toe. Resumerende concludeert hij, dat wij collectief bezig zijn ons iets ten aanzien van ons schoonheidsverlangen bewust te worden, in tegenstelling bijvoorbeeld met de instelling van de Baliër, die nog onbewust is.

Van Ravesteyn repliceert bij *Kloos*' antwoord op stelling 4 en herhaalt dat, indien de vorm- en kleurverlangens niet los zouden staan van de gebruikseisen, de stijlverwantschap tussen architectuur en vrije kunsten onverklaarbaar zou worden.

Kloos is van mening, dat een vergelijking tussen architectuur en schilderkunst verhinderd wordt door het feit, dat een complex van eisen, zoals dat zich bij de architectuur voordoet, bij de schilderkunst ontbreekt.

Naar aanleiding van *Kloos*' antwoord op stelling 4 merkt *Rietveld* op, dat in hoogste instantie alle aan een bouwwerk te stellen eisen van psychologische aard zijn.

De toelichtingen en vragen aangaande de ingediende stellingen zijn hiermede afgelopen.

Zondagmiddag.

Na de middagpauze vangt de discussie aan.

Boeken is het met de strekking van de 6de stelling volkomen eens; legt er echter wel de nadruk op, dat eenzijdigheid naar beide zijden uit den boze is. Spreker heeft al eens eerder het cijfer 8 voorgesteld als bestaand uit 2 nullen, de onderste de constructieve, oeconomische en sociale eisen vertegenwoordigende en de bovenste de eisen van levenslust, schoonheid, e.d., die aan onze bouwwerken zijn te stellen. Zonder de hechte ineenstrengeling, die hen tot 8 maakt, zijn het beiden nullen (0 + 0 = 0). Het

beheersen van beide gebieden is eis. Spreker gelooft, dat er niet te veel gepraat moet worden, dat de ontwikkeling vanzelf gaat en niet geforceerd moet worden. Tot volledige klaarheid kunnen we nog niet komen.

Stam merkt op, dat we toch niet moeten denken, dat de N.Z. komt van de kant van de constructie, van het rekenen. Kandinsky, Van Doesburg, Mondriaan zijn de bronnen.

Van den Pauwert brengt het verband van de N.Z. met de zeer uiteenlopende politieke ideologieën in het geding. De situatie is wat dat betreft voor hem zeer onduidelijk: het fascistische Italië adopteert de N.Z., Rusland gooit haar overboord, Duitsland verwerpt haar als communistisch. Zonder dat in deze warboel klaarheid is gebracht, lijkt hem discussie zonder zin.

Rietveld meent, dat de politiek er niets mee te maken heeft. 't Gaat toch over de architectuur? De N.Z. komt dan hier, dan daar terecht.

Van Loghem: Politiek wordt door het verstand gedictieerd en is op den duur onbestaanbaar door de afwezigheid van het gevoel. Van belang is alleen de verhouding mens - samenleving. In de 19e eeuw was de natuur het onderwerp van de geestelijke wereld. Men is niet uitgekomen boven de beheersing van de natuur; de beheersing van bovengenoemde verhouding moet nog komen. De huidige filosofen zijn aan dit probleem toe, aan de oplossing waarvan ook wij, architecten, hebben mee te werken.

Lotte Beese wijst erop, dat de kunstuitingen vroeger verbonden waren aan de staat, de kerk, enz., omdat zij de verheerlijking, het symbool wilden zijn van een boven de mensen gestelde macht. Op deze wijze werden kunst en schoonheid verbonden met een niet-redelijke opvatting, een metaphysisch begrip, hetgeen ook in de filosofie tot uiting kwam: de wereld als vormenwereld is slechts schijn; buiten de vorm om, de verschijning, het ding als zodanig. Hieruit volgt het absolutisme, het begrip van de schoonheid an sich, en het l'art pour l'art. De 19e eeuw brengt revolutionaire doorbrekingen van deze levenshouding: de erkenning, dat de opgaven tijdelijk zijn en veranderen, maar voor alles: de erkenning, dat de vooropgestelde opgave bestaat in een bevrediging van de behoeften van de heden levende mens, binnen het kader van zijn materiële banden en van zijn materieel bestaan. Hieruit volgt, dat de architectuur zich afwendt van symbolische vormgeving van de een of andere niet-redelijke macht. Wij staan voor de keuze: of kunst als toenadering van een metaphysische voorstelling in symbolische vorm, of wel: kunst als verschijning van alle gegeven mogelijkheden binnen het kader van de menselijke voorstellingen en ervaringen en technische prestaties.

Schröder constateert, dat er gesproken is over kunst schoonheid, enz., maar dat daaromtrent verwarring heerst. Wij zullen de begrippen kunst en schoonheid hebben te scheiden; hun grenzen te bepalen. *Buys* plaatste de schoonheid in het middelpunt. *Rietveld* en *Van Loghem* de architectuur als ruimteprobleem. *Stam* de architectuur als oplossing van sociale problemen. Laat ons een definitie van architectuur en het wezen van schoonheid zoeken.

Rietveld merkt op, dat schoonheid persoonlijk is. Van Tijen vindt schoonheid in ordening, maar spreker kan zich voorstellen, dat dit

iemand anders kan tegenstaan. Kunst is niet persoonlijk: daar 'gebeurt wat'. Terugdenkend aan de eerste tijd van de N.Z. wijst hij erop, dat er voorheen dusdanig met de kunst gegooid was, dat iedereen van de wijs was. We moeten het abc weer leren, waarbij we alles eerst tot de grootste eenvoud moesten terugbrengen.

Daarom moeten we nu niet, zodra we maar enigszins klaarheid gekregen denken te hebben, direct alles door elkaar gooien. Architectuur blijft de kunst van de ruimte. De schilder heeft een andere taak. Laat ieder op zijn terrein blijven; wij kunnen daardoor ons vermogen concentreren.

Een definitie van kunst is: het leren zien. De schilder leert ons de natuur zien. Iedere schilder geeft telkens, in zijn bepaalde visie, een klein stukje. We kunnen niet alles tegelijkertijd ervaren. Kunst is dus het verzamelen van ondergronden van ons bewustzijn. Kunst draagt dus bewust bij tot onze ontwikkeling.

Zwart is van mening, dat er bij het werk van Van Ravesteyn minder sprake is van schoonheid, dan van bevalligheid, van het modische.

Er ontwikkelt zich een gesprek tussen *Van Eesteren*, *Stam*, *Staal*, *Bodon* en *Zwart* over dit 'modische'.

Van Eesteren vraagt zich af waarom de Nachtwacht van Rembrandt niet geaccepteerd werd.

Stam: omdat hij zich voor zijn tijd te sociaal had ingesteld.

La Croix komt terug op het verwijt van Van Ravesteyn, dat de N.Z. zich uitsluitend sociaal instelt. Hij vindt dat de massa er karig afkomt als hij alleen van ornament moet leven.

Van Ravesteyn antwoordt, dat het niet alleen om ornament gaat, maar om alles, wat met het 'overbodige', met versiering, samenhangt. Tijdens de gothiek toonde de massa eerbied voor de cathedraal.

Bodegraven acht deze toevoeging en versiering schadelijk voor het menselijk element. Z.i. doen deze toevoegingen bijv. bij een processie de menselijke beweging teniet.

Er volgt een gesprek tussen *Van Eesteren* en *Van Ravesteyn* over de sociale instelling van de N.Z. Zich afvragende waaraan Duikers 'Gooiland' zijn schoonheid ontleent, meent *Van Eesteren* dit te moeten zoeken in de sociale basis, waarop het ontwerp is opgebouwd.

Van Ravesteyn daarentegen meende, dat Duiker het werk niet zozeer op een sociale basis stelde, dan wel het humane achter de opgave zag staan.

Van Eesteren wijst erop, dat iedere tijd zijn typische accent bezit. Onze tijd heeft een sociaal accent, wat we moeten leren erkennen en in ons werk vertolken. Nu doet zich in onze vereniging het proces voor, dat wij ons dit bewust moeten worden. Ons bewustzijn zal daarna uitgebreid zijn, waarna we weer verder moeten tasten.

Van Ravesteyn merkt op, dat er ondanks de sociale instelling toch veel lelijks is ontstaan. 'Hoe komt dat dan? De kinderschoenen duren lang.

Van Eesteren: We moeten niet overhaast te werk gaan, om toch vooral maar wat te willen geven. We moeten ons duidelijk maken voor welke problemen we staan: er is een vormprobleem, maar ook een sociaal-technisch probleem. Onze problemen zijn

bovendien typisch Hollands. De gevolgen van de chaotische toestanden zijn bij ons nog niet verontrustend, zoals bijv. in het Ruhrgebied. De N.Z. heeft in deze een weg gewezen, maar het is van het grootste belang, dat wij in deze de betreffende materie beheersen. Er bestaat dus een geweldig vormprobleem naast een sociaal probleem.

Wiebenga: wij moeten niet denken, dat wij, architecten, de enigen zijn, die met esthetische problemen zitten. Bijv. wordt bij de bouw van nieuwe typen motoren lange tijd stilgestaan bij de esthetische vormgeving. De N.Z. heeft belang bij ingenieurs met begrip van het vormprobleem.

Stam meent, dat men moet ophouden de N.Z. te beschouwen als alleen maar zich bemoeiende met constructieve, oeconomische en sociale eisen. Ook aan alle andere eisen moet worden voldaan. Dit voert tot in het detail het oppervlak, de kleur, de versiering. Er is echter verschil tussen dit N.Z. detail en het toepassen van ornament. Ornament vraagt voor zichzelf aandacht, stelt zich tussen de beschouwer en het ding zelf en benadeelt dit daardoor. Voor *Wiebenga* spreekt het ornament van hogere waarden, voor spreker is het eerder het produkt van arbeidsprestatie en daarmee bewijs van rijkdom en macht. Daarom acht hij de neiging tot ornamentering zeer gevaarlijk.

Van Ravesteyn interrupteert en herinnert aan het ornament bij de primitieve volken.

Stam geeft toe, dat het ornament daar niet steeds een uiting van macht is, maar houdt vol, dat meestal toch de machtsuiting en de wil tot imponeren aan het ornament ten grondslag ligt. Wij moeten bij ons werk niet uitgaan van kunst terwille van de schoonheid of terwille van de illusie van een beter leven. Wij moeten werken ter opvoering van het geluk van de mensheid. Kort gezegd: de gemeenschap zij opdrachtgever.

Staal: Volgens die principes zijn onze boerderijen gebouwd. Zijn dat dan kunstwerken? Zij zijn even vanzelfsprekend als een mierenhoop of een boom.

Van Eesteren: Het gaat er juist om onze steden- en woningbouwers zo te bevruchten dat ze edele dingen maken. Dat is typisch voor onze tijd. Denk aan het werk van Le Freyssinet, dat door de architectuur bevrucht werd. Spreker waarschuwt ter zake te blijven, omdat we anders niet komen waar we zijn willen.

Rietveld gelooft, dat we er bijna zijn. Techniek is een vak en kunst is een vak. Zij moeten samenwerken aan de oplossing van het sociale probleem. Wat voor doel we ons daarbij stellen doet er niet toe. We kunnen zeggen, dat tenslotte alles moet gaan tot het geluk van de mensen. Ongeluk heeft echter ook zijn goede kanten. Wij zullen nu niet meer in de oude fouten vervallen van representatie, enz. Ik geloof, dat we nu alles heel goed zullen gaan doen.

Van Eesteren sluit de discussie.

Subsidiegevers

Ministerie van CRM
Kunstraad, Amsterdam
Bond van Nederlandse Architecten,
Amsterdam

Bruikleengevers

Nederlands Documentatiecentrum voor de
Bouwkunst, Amsterdam
Stedelijk Museum, Amsterdam
Mevrouw N. Fernhout-Salomonsen, Bergen
Vicomte de Noailles, Grasse
Gemeentemuseum, 's Gravenhage
S. van Ravesteyn Jr, 's Gravenhage
J. A. V. Arnolds, Rotterdam
Mevrouw C. J. J. Hintzen-Pels Rijcken,
Rotterdam
AMEV N.V., Utrecht
Centraal Museum, Utrecht
Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit,
Utrecht
Nederlands Spoorwegmuseum, Utrecht
Ir S. van Ravesteyn, Utrecht
N.V. Nederlandse Spoorwegen, Utrecht

Overige medewerkers aan publicatie en tentoonstelling

L. Offerhaus-Doodeheefver (summary)
A. Wiersma (documentatie)
S. van Ravesteyn (fotomateriaal en informatie)

Fotomateriaal tentoonstelling

Gemeentelijke Film- en Fotodienst, Utrecht

Herkomst afbeeldingen

NDB, Amsterdam
KRO, Hilversum (afb. 176)
Diergaarde Blijdorp, Rotterdam (afb. 183, 185
en 186)

Samenstelling band- en diaprogramma

Hoos Blotkamp
Erik de Jong
Frank den Oudsten (fotografie en montage)
Stichting Film en Wetenschap, Utrecht
(geluidsband)

Colophon

Vormgeving catalogus:
Wim Crouwel en Daphne Duijvelshoff,
Total Design Amsterdam
Litho's en zetwerk: Euroset, Amsterdam
Druk: Drukkerij Huig, Zaandam

Catalogusnummer 5

Stichting Architectuur Museum

6 augustus t/m 18 september 1977

Centraal Museum Utrecht

19 november 1977 t/m 8 januari 1978